



HAL
open science

Zebda, Taktikollectif, Origines contrôlées : la musique au service de l'action sociale et politique à Toulouse

Armelle Gaulier

► To cite this version:

Armelle Gaulier. Zebda, Taktikollectif, Origines contrôlées : la musique au service de l'action sociale et politique à Toulouse. Science politique. Université de Bordeaux, 2014. Français. NNT : . tel-01100067

HAL Id: tel-01100067

<https://theses.hal.science/tel-01100067>

Submitted on 5 Jan 2015

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

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

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX



École Doctorale SP2 : Sociétés, Politique, Santé Publique

SCIENCES PO BORDEAUX

Laboratoire d'accueil : Les Afriques dans le monde

ZEBDA, TACTIKOLLECTIF, ORIGINES CONTRÔLÉES : la musique au service de l'action sociale et politique à Toulouse

Thèse pour le Doctorat en Science politique

Sous la direction de M. Denis-Constant MARTIN

présentée et soutenue publiquement
le 20 mai 2014 par

Armelle GAULIER

20 mai 2014

Composition du jury :

M. Yves DÉLOYE, Professeur des Universités, Sciences Po Bordeaux - CED ; Président du jury

M. Denis-Constant MARTIN, Directeur de recherche FNSP, Sciences Po Bordeaux - LAM ; directeur de thèse

Mme. Emmanuelle OLIVIER, Chargée de recherche CNRS, CRAL (EHESS-CNRS)

Mme. Catherine NEVEU, Directrice de recherche, IIAC-TRAM (EHESS-CNRS) ; *rapporteur*

M. Marco MARTINIELLO, Directeur de Recherche au Fonds National de la Recherche Scientifique (FRS-FNRS) et Directeur du CEDEM de l'Université de Liège ; *rapporteur*

RESUME en français

Le groupe de musique Zebda est né d'une aventure associative pendant les années 1980 à Toulouse. Composé de français issus de l'immigration maghrébine postcoloniale et des immigrations espagnoles et italiennes du début du XX^{ème} siècle en région Midi-Pyrénées, Zebda connaît un certain succès en France pendant les années 1990. En revenant sur l'histoire de la création du groupe, liée notamment au mouvement des marches pour l'égalité des années 1980 et à une aventure associative et militante qui aboutira à la création du Tactikollectif dans les années 1990, cette thèse cherche à comprendre et caractériser l'outil musical Zebda. La problématique de recherche est la suivante : en quoi la musique du groupe Zebda permet-elle de questionner les fondements de la société française : son processus de citoyenneté comme son vivre ensemble ?

TITRE en anglais

ZEBDA, TACTIKOLLECTIF, ORIGINES CONTRÔLES : the music serving social and political action in Toulouse

RESUME en anglais

Zebda, a musical group from Toulouse, appeared during the 1980s. Closely linked to a local voluntary organisation, it includes French citizens of foreign descent, whose families migrated to the Midi-Pyrénées region from the Maghreb, but also from Italy and Spain. Zebda became famous in the 1990s as a "mixed band" playing "hybrid" music. This dissertation begins by analysing the conditions in which the band emerged and its relationships with the movement of the *Marches pour l'égalité* in the 1980s, and with a militant organisation that will eventually become Tactikollectif in the 1990s. Then it shows that Zebda can be defined as a "musical tool", which allows answering the question: How does Zebda's music question the foundations of French society? That is, conceptions of citizenship and conditions for living together in harmony.

MOTS-CLES en français

Zebda, Tactikollectif, musique, citoyenneté, immigration maghrébine postcoloniale, Toulouse

MOTS-CLES en anglais

Zebda, Tactikollectif, music, citizenship, postcolonial Maghreb immigration, Toulouse

Sommaire

SOMMAIRE	2
REMERCIEMENTS.....	10
INTRODUCTION.....	12
1. CHOIX DU SUJET : UN OBJET DE RECHERCHE PEU LÉGITIME ?	12
2. CADRAGE THÉORIQUE.....	16
2.1. <i>Du sujet d'étude à l'objet de recherche.....</i>	<i>16</i>
2.1.1. Zebda : l'inclassable.....	16
2.1.2. Zebda : une musique de contestation politique ?.....	19
2.1.3. Zebda : une autre pratique du politique.....	21
Idéal républicain et multiculturalisme	21
Des artistes citoyens ou des citoyens artistes.....	23
2.2. <i>La musique de Zebda pour repenser la citoyenneté.....</i>	<i>27</i>
Du mouvement social au sujet.....	27
Du sujet à l'objet.....	29
2.3. <i>Pour une socio-musicologie des représentations.....</i>	<i>33</i>
Art et sociologie, les différentes postures	33
Spécificité de l'objet musique	36
3. MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE	40
3.1. <i>De l'étrange étrangère à l'étrange scientifique.....</i>	<i>40</i>
3.2. <i>Des souvenirs au fonds d'archives</i>	<i>42</i>
3.3. <i>Ethnographie des concerts</i>	<i>45</i>
3.4. <i>Analyse musicale</i>	<i>47</i>
4. PLAN DE THÈSE	50

**1^{ÈRE} PARTIE CONTEXTE ET PRÉSENTATION DU SUJET : REFUS
D'UNE RELÉGATION SOCIALE ET D'UNE ASSIGNATION**

IDENTITAIRE	52
1. ÉLÉMENTS DE CONTEXTE : L'IMMIGRATION MAGHRÉBINE EN FRANCE ET EN RÉGION MIDI-PYRÉNÉES	53
<i>1.1. Rappel de l'histoire de l'immigration algérienne en France et en région Midi-Pyrénées depuis la première guerre mondiale.....</i>	<i>53</i>
1.1.1. Du besoin de main d'œuvre à la crise économique des années 1970	54
1.1.2. La région Midi-Pyrénées :	59
<i>1.2. Vie culturelle et immigration : la chanson maghrébine en France depuis 1960.....</i>	<i>62</i>
1.2.1. La chanson maghrébine de l'exil de 1962 à 1969.....	62
Vie culturelle entre Paris et Alger	62
Thématiques : exil, la figure de <i>l'amjah</i> (le mauvais immigré), femmes et critique sociale.....	65
<i>Lghorba</i> : l'exil	66
Mer, mère et femme	66
1.2.2. Chanteurs et esthétique : <i>chaâbi</i> et influences moyen-orientales...	69
Slimane Azem : figure de l'ouvrier-chanteur.....	69
Dahmane El Harrachi : chanteur-compositeur de <i>chaâbi</i>	71
Esthétique d'un répertoire : la chanson maghrébine de l'exil 1950-1970.....	71
<i>1.3. De la chanson maghrébine de l'exil des années 1970 au début d'une mobilisation par la culture</i>	<i>75</i>
1.3.1. Idir, Djamel Allam, Lounis Aït Menguelet, Djurdjura	75
1.3.2. Les débuts d'une mobilisation par la musique : <i>Rock Against Police</i>	79
1.3.3. Carte de séjour et la marche de 1983 : le temps des revendications sociales et politiques.....	82
La marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983 : entre affirmation d'appartenance identitaire et stratégies citoyennes	87

<i>Conclusion</i>	94
2. TOULOUSE ET LA « SECONDE GÉNÉRATION »	95
2.1. <i>De la cité d'urgence à la cité des Izards</i>	95
2.1.1. Les Izards	95
2.1.2. Club de prévention	97
2.1.3. Première vidéo avec les jeunes du club de prévention.....	101
2.1.4. Premier film : <i>Autant en emporte la gloire</i> 1981	104
2.2. <i>Les activités de Vitécrici : création artistique et prise de conscience de soi</i>	107
2.2.1. Une association autonome : Vitécrici	107
2.2.2. Second film : <i>Prends tes cliques et t'es classe</i>	109
2.3. <i>Vitécrici à l'échelle nationale : prise de conscience du groupe au sein de la société française</i>	117
2.3.1. Troisième film <i>Salah, Malik : BEURS !</i> : la prise de conscience du nombre.....	117
Le film	117
Autour du film	120
2.3.2. Toulouse Multiple 1985 : apogée du <i>beur is beautiful</i>	131
<i>Conclusion : Vitécrici la boussole</i>	139
3. DE L'ASSOCIATION VITÉCRICI AU TACTIKOLLECTIF VIA LE GROUPE ZEBDA : LES « MONDES DE L'ART » AU SECOURS D'UN CONFLIT LOCAL.	141
3.1. <i>Vitécrici et le socioculturel</i>	141
3.1.1. De la figure du <i>Beur</i> au jeune de banlieue	142
3.1.2. Action sociale et culturelle : le « piège » des subventions	145
3.2. <i>Le festival Ça bouge au nord</i>	153
3.2.1. Une influence déterminante : la caravane des quartiers.....	153
3.2.2. Un « monde de l'art » au service d'une association :	158
3.3. <i>Ça bouge au nord : musique et mobilisation</i>	164
3.3.1. Un festival par opposition	164
3.3.2. Du réseau national au conflit local.....	169
<i>Conclusion : la fin de Vitécrici, la libération</i>	176
<i>Conclusion de la partie 1</i>	179

<i>D'une « mise en étrangeté »</i>	179
<i>...à une mise en égalité</i>	183

2^{ÈME} PARTIE ITINÉRAIRE DE CRÉATION : L'OUTIL ZEBDA 189

1. PARCOURS D'UNE PROFESSIONNALISATION : ZEBDA OU LE RÊVE À LA FRANÇAISE	190
<i>1.1. Des réseaux de la marche aux réseaux du rock alternatif français : à la conquête d'un espace de parole</i>	190
1.1.1. Pas des virtuoses	190
1.1.2. Un contexte favorable : des politiques publiques... ..	195
1.1.3. ...au mouvement rock alternatif français	207
1.1.4. Zebda : outil musical d'un contre-dispositif ?	212
<i>1.2. Une formation musicale accélérée</i>	217
1.2.1. De la « cave à Joël » à la réalisation d'albums.....	217
1.2.2. Un apprentissage sur la scène toulousaine	225
<i>Conclusion : Mise en place d'un contre-dispositif musical</i>	229
2. ZEBDA : UNE MUSIQUE AU SERVICE DU TEXTE	232
<i>2.1. Caractérisation générale des textes</i>	234
2.1.1. La forme poétique	235
2.1.2. Les figures de style	236
2.1.3. Registres de langue	238
2.1.4. Culture populaire.....	239
<i>2.2. L'Humour : ironie et autodérision</i>	240
2.2.1. Procédés langagiers, détournement et double sens : l'ironie	242
« Taslima »	242
« Le théorème du châle »	244
« La promesse faite aux mains ».....	245
« Oualalaradime »	246
2.2.2. Dérision et autodérision: se nommer ou l'art d'éviter de se dire .	248
« Arabadub ».....	248
« La France »	250
« Tomber la chemise »	257

2.2.3.	Se raconter et se mettre en scène : écrire pour exister	259
	« Y'a pas d'arrangement »	259
2.2.4.	Revendication d'appartenance et filiation	263
	« Le bruit et l'odeur »	263
	« Ici ou là-bas (<i>Harragas</i>) »	266
	<i>Conclusion</i>	270
3.	MILLE-FEUILLE EN MUSIQUE	273
3.1.	<i>Le sample ou la liberté du « je » musical</i>	273
3.1.1.	Copier/coller et musicalité	275
3.1.2.	Les échantillons pour « grossir » et « remplir » le son Zebda	281
3.2.	<i>La mélodie, la respiration et le non-verbal : musique</i> <i>et temporalité</i>	288
3.2.1.	Superpositions mélodiques	288
3.2.2.	Prise de l'espace par les voix : l'urgence de dire	290
3.2.3.	Le non-verbal au secours de l'espace	298
3.2.4.	De l'horizontal au vertical : <i>Second tour</i>	301
	<i>Conclusion</i>	304
	<i>Esthétique musicale de Zebda</i>	304
	<i>Adéquation entre textes et assemblages sonores</i>	305
4.	JEU D'ÉCHELLE : « TOULOUSIANITÉ » ET CITOYENNETÉ	306
4.1.	<i>Revendiquer sa toulousianité : réinvestir son appartenance à la ville</i>	306
4.1.1.	S'inscrire dans une histoire culturelle locale	306
	Accent du Sud	306
	Filiation avec les artistes locaux	308
4.1.2.	La chanson occitane et le mouvement imaginotiste : influences citoyennes	310
	Linha Imaginòt	310
	« Toulouse »	314
4.1.3.	Identité locale, identité globale : relations d'interdépendances ...	316
	« Être plus que français »	316
	Sortir du « Rebeu social » : redevenir Toulousain	320

4.2. Des « artistes engagés » ou des combattants du culturel social : acte ou processus de citoyenneté	322
4.2.1. De Vitécri au Tactikollectif : ‘acte de citoyenneté’ ?	323
Citoyenneté et émancipation	325
L’album <i>Motivés, chants de luttés</i>	326
4.2.2. Zebda : processus de citoyenneté.....	328
4.3. <i>Origines Contrôlées : entre affect, souvenir et pleine conscience de soi</i>	333
4.3.1. Participer à l’échelle nationale et faire mémoire	334
4.3.2. Devoir de ne pas oublier.....	336
4.3.3. Héritiers, pas issus de l’immigration : l’album <i>Origines Contrôlées</i> et la mémoire-souvenir	339
Objectifs	339
Souvenir de qui ?	341
Sens commun et universalité	344
<i>Conclusion</i>	346
<i>Conclusion la partie 2 : Zebda, un dispositif citoyen d’utilité publique ? ...</i>	348
<i>Questionnement sur soi</i>	348
<i>...pour le plus grand nombre</i>	350

3^{ÈME} PARTIE LA RÉCEPTION DU GROUPE ZEBDA..... 353

1. LES CONCERTS : EXPRESSION DES ÉMOTIONS COLLECTIVES	354
1.1. <i>Musique, émotions et professionnalisme : Une mise en spectacle</i>	357
1.1.1. Faire le concert avec le public	357
1.1.2. Hors du temps quotidien.....	362
1.2. <i>Division des rôles et recherche d’efficacité</i>	364
1.2.1. Qui fait quoi ?	364
1.2.2. Énergie et efficacité musicale : briser les frontières.....	369
Musiciens au service des musiqués	369
Pas de frontière entre scène et public : célébration du collectif.....	372
1.3. <i>Le rituel du concert entre plaisir, fête et performance</i>	375
1.3.1. Ferveur charismatique	376

1.3.2.	La chanson « Motivés » : Une chanson citoyenne ?	381
1.3.3.	Pas un meeting politique mais une chanson partisane d'une citoyenneté militante.....	387
	Émotion, <i>communalisation</i> et valeurs morales.....	387
	Dispositif de sensibilisation	393
	<i>Conclusion : « La fête elle est plus belle quand elle a du sens »</i>	<i>397</i>
2.	DISCOURS SUR LE GROUPE : MÉDIAS ET PUBLIC DE ZEBDA.....	399
2.1.	<i>Les médias :</i>	399
2.1.1.	Zebda : français, mais.....	399
2.1.2.	Zebda de la « bande de copains » aux « artistes engagés ».....	406
	L'énergie des « quartiers » de Toulouse	406
	Le métissage à composantes multiples ou à deux pôles	408
2.1.3.	De l'humour au festif : engagement citoyen et logique marketing, le tube « Tomber la chemise »	411
	Le mauvais « tube »	412
	Zebda et la France black, blanc, beur	413
	L'engagement	415
2.2.	<i>Le public de Zebda :</i>	416
2.2.1.	Du concept de « fan » à l'enquête de terrain	418
	Fans et fans- <i>motivés</i>	418
	Amateurs.....	424
2.2.2.	Un groupe pensé comme unique	425
2.2.3.	La contestation positive : pas des rappeurs	427
	Zebda : les textes	427
	Zebda : la musique	428
	Zebda : les représentations	430
2.2.4.	Energie scénique et résistance : « <i>Zebda c'est du soleil</i> »	432
	<i>Conclusion : Zebda ou la magie de l'impossible.....</i>	<i>436</i>
	<i>Conclusion de la partie 3 : le groupe Zebda ou l'art de faire réfléchir</i>	<i>438</i>
	<i>Efficacité du concert et pouvoir des émotions.....</i>	<i>438</i>
	<i>L'agir citoyen.....</i>	<i>439</i>

CONCLUSION	440
1. DE L'ANALYSE DU CONTEXTE ET DU CONTENU.....	440
<i>1.1. Zebda le laboratoire</i>	<i>440</i>
<i>1.2. Zebda et le Tactikollectif : les dispositifs musicaux.....</i>	<i>444</i>
2. ...AU REPOSITIONNEMENT DE LA PROBLÉMATIQUE	446
<i>2.1. Zebda et le militantisme social-citoyen</i>	<i>447</i>
<i>2.2. La question des émotions en politique : de l'état émotionnel à l'agir citoyen.....</i>	<i>448</i>
BIBLIOGRAPHIE.....	453
DISCOGRAPHIE	470
TABLE DES ANNEXES.....	471
ANNEXE 1 : PAROLES DES CHANSONS.....	472
ANNEXE 2 : PLAN ROCK 1989 PROPOSÉ PAR JACK LANG, MINISTRE DE LA CULTURE (EXTRAIT)	495
ANNEXE 3 : TABLEAU LISTES CHANSONS TOURNÉE « L'HEUREUX TOUR ».....	498
ANNEXE 4 : CARTE DE TOULOUSE	500
ANNEXE 5 : PROGRAMMES CD ET DVD	501

Remerciements

Cette thèse étant sur le groupe Zebda, les remerciements ne pouvaient être autrement que sous la forme de ‘spéciale dédicace’¹.

Dédicace spéciale

La première dédicace est pour mon directeur de thèse, Monsieur Denis-Constant Martin. Merci pour votre ouverture scientifique ! Merci de m’avoir dit (dès ma licence) qu’il n’y a pas de sujets de recherche illégitimes. Merci pour vos encouragements et surtout pour avoir toujours eu confiance en mes capacités scientifiques, parfois même beaucoup plus que moi...

« Spéciale dédicace à ceux qui ont la fibre »

La seconde dédicace va à mes parents, merci pour votre humanisme et votre générosité, c’est finalement vous (sans le vouloir) qui m’avez poussée sur les chemins de la recherche. Merci à ma mère pour ses relectures patientes et ses nombreuses questions qui m’ont obligée à affiner mon sujet (comme tu le dis : « *mais Armelle c’est pour t’aider, si je comprends alors tout le monde comprendra* ») ; merci aussi à mon père pour ses pudiques encouragements, j’en profite pour l’écrire, il y aura bien un(e) (autre) docteur(e) A. Gaulier (ouf !).

Merci aussi à ma famille, aux frères (ça y est vous pouvez dire aux enfants que j’ai terminé d’écrire « mon livre ») et particulièrement à toi Aurore pour ces mails quotidiens de soutien les « *comment ça va la thèse aujourd’hui ?* », un énorme merci aux cousins : Bruno, Klaudia et les filles, pour votre accueil toulousain et votre intérêt pour ma recherche.

« Spéciale dédicace à ceux qui jouent collectif »

Un grand merci au Tactikollectif (Salah, Tayeb, Audrey et surtout Daniel) pour m’avoir ouvert les portes de l’association, avoir mis à ma disposition tous les cartons d’archives et m’avoir laissée tout ouvrir et tout fouiller.

Un grand merci aussi au groupe Zebda (ancienne et nouvelle formule). Merci d’avoir accepté que je « traîne » un peu partout (dans les loges, sur la scène, etc.) et que je fouille dans vos archives. Merci à Hakim, Mustapha, Rémi, Pascal d’avoir joué le jeu des entretiens. Un énorme merci à Joël et Vincent qui ont bien voulu m’ouvrir leurs archives personnelles et prendre le temps de les commenter (et de répondre à mes nombreuses questions). Un merci tout spécial à Magyd. Merci, Magyd, pour ta disponibilité et ta réactivité à mes nombreux mails.

¹ Cf. Parole de la chanson « La France », album *L’arène des rumeurs* et la chanson « Motivés ».

Enfin, cette thèse n'aurait tout simplement pas pu commencer sans Nadia Amokrane qui m'a énormément aidée et appris, en *off*, sur l'association Vitécricri, sur Zebda, sur ce qu'était la vie pour « les jeunes des années 1980 » et sur tout un tas de choses, Nadia un grand merci à toi.

Merci aussi à Maïté Débats pour nos longues et passionnantes discussions et pour avoir mis à ma disposition ses archives personnelles.

« Spéciale dédicace à vous Monsieur à vous Madame »

Merci aux « collègues » et amis pour les nombreuses séances de thèse-thérapies qui font avancer : Anaïs, Alexandra, Nadia, Amandine, Josiane, mais aussi Mathieu, Julien, Nathalie, Noémie. Merci aussi à Lorraine et Panagiota (merci à vous deux pour m'avoir montré la voie et toujours soutenue) et tous ceux que j'oublie. Merci aussi à Monsieur Okbani pour ses traductions.

« Spéciale dédicace à ceux qui font sans blé »

Une dernière dédicace à tous ceux qui font une thèse sans financement...certes c'est compliqué mais pas impossible, la preuve.

Plus qu'une dédicace

Enfin, bien plus qu'une dédicace pour Teebo qui a vécu cette thèse depuis le début à mes côtés. Merci d'avoir su m'épauler, me remotiver quoi qu'il arrive et simplement merci d'avoir toujours été là.

Introduction

1. Choix du sujet : Un objet de recherche peu légitime ?

« Tu fais une thèse sur le groupe Zebda en science politique ?! Mais c'est quoi le rapport ? » ; « Alors le tube “Tomber la chemise” pour toi, c'est politique ? Tu écoutes des chansons de Zebda toute la journée ? Eh ben elle est sympa ta thèse ! » ; « Ah mais tu connais Zebda ?! Alors ils sont comment en vrai ? Est-ce qu'ils sont aussi sympa qu'ils en ont l'air ? »

Le groupe Zebda est un groupe de musique, que je qualifie de rock alternatif français, qui connaît une certaine notoriété en France, notamment avec la chanson « Tomber la chemise » parue en 1998. Tout au long de ce doctorat, chaque fois que j'expliquais ma recherche à mes collègues doctorants, mes proches ou des connaissances, j'ai dû répondre à plusieurs remarques de ce type. La surprise, parfois même l'incompréhension perceptible dans ces commentaires, m'obligeaient toujours à justifier la pertinence de mon objet d'étude au sein de la science politique. Si la dimension politique de la musique de Zebda, comme du groupe en lui-même, a toujours été évidente pour moi, pour la majorité de mes interlocuteurs Zebda ce sont des gens « connus », qui font de la musique populaire pour faire la fête et se divertir. La surprise passée, je sentais malgré tout chez mes interlocuteurs l'envie d'en savoir plus et l'attente d'une explication « scientifique » de ma part sur le choix de mon sujet. Pour répondre de manière efficace, j'expliquais que Zebda était un OPNI : un Objet Politique Non Identifié². Si cette expression, utilisée au départ sous forme de boutade par le politiste Denis-Constant Martin, semblait contenter (voire parfois soulager) mes interlocuteurs, elle ne me satisfaisait qu'à moitié. En effet, comment faire comprendre en quelques mots que, si la musique du groupe Zebda n'est pas en elle-même un objet politique « classique », elle contient pourtant une charge symbolique qui exprime des relations de pouvoir qui sont pertinentes à analyser ? Apparu dans les années

² MARTIN, Denis-Constant, *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, Paris, Karthala, 2002

1980 à Toulouse, le groupe se compose en 2010 de trois chanteurs nés en région Midi-Pyrénées de parents ayant migré d'Algérie au début des années 1960 et de musiciens, nés dans la même région et ayant des origines italiennes, espagnoles et pieds-noirs. En 2012, le groupe est programmé en concert à Alger le 5 juillet pour les festivités du cinquantenaire de l'indépendance algérienne et en France, à Toulouse, pour le 14 juillet. Zebda n'est donc pas un « simple » OPNI. D'ailleurs, comme l'explique Denis-Constant Martin, ce jeu de mots est un prétexte à une observation plus approfondie qui :

« [...] invite à l'étude de pratiques culturelles, et de produits issus de ces pratiques (y compris, donc, mais pas exclusivement, des œuvres de ce qu'on appelle communément l'art) dont les visées ne sont pas explicitement politiques, ou de pratiques et de produits politiques saisis autrement que dans leur rapport immédiat à l'officiel du politique. »³

Parfois, lorsque mon interlocuteur était très réceptif, il me demandait souvent d'où cette idée (...“saugrenue” pouvais-je l'entendre penser) m'était venue. Il me fallait alors entrer dans des explications qui ne pouvaient être brèves, car cette thèse, comme le sujet ne semble pas l'indiquer au premier abord, est née en Afrique du Sud.

À l'occasion de mon Master en ethnomusicologie à l'université de Paris 8 Saint-Denis, j'ai réalisé deux terrains de recherche dans la ville du Cap, en Afrique du Sud⁴. Ils portaient sur l'étude de deux répertoires de chants : les *moppies* et les *nederlandsliedjies*, chantés à l'occasion de la période festive du nouvel an, par les populations dites *coloureds*. Catégorie construite par le régime ségrégationniste de l'apartheid, les *Coloureds* (terme qu'on peut traduire approximativement par métis en français) étaient pensés comme les populations de l'entre-deux : entre les Noirs et les Blancs. Cette classification basée sur le concept de « race » et une prétendue échelle de pureté (les Blancs seraient en haut de l'échelle, les Noirs en bas) a été

³ Idem, p.16

⁴ GAULIER, Armelle, *Appropriations musicales et constructions identitaires, les chants moppies du Cap, Afrique du Sud*, Mémoire de Master, Saint-Denis, 2007, Université Paris 8 et GAULIER, Armelle, *Emprunt musical et créolisation chez les populations coloured du Cap (Afrique du Sud) : le cas des chants « nederlandsliedjies »*, Mémoire de Master, Saint-Denis, 2009, Université Paris 8 http://www.ethnomusicologie.univ-paris8.fr/lib/exe/fetch.php?media=wiki:armelle_gaulier.pdf

abolie dans les années 1990. Cependant, la catégorie *coloured* est toujours utilisée. L'étude de ces chants m'a permis de comprendre et de caractériser le positionnement social et politique compliqué et ambivalent des *Coloureds*. Définis par la double négation pendant l'apartheid comme étant « ni Noir, ni Blanc », la catégorisation de ces populations soi-disant de 'l'entre-deux' m'a toujours intéressée. Les chants *moppies* et *nederlandsliedjies* sont d'ailleurs des révélateurs très riches de cette revendication d'une appartenance à « *la créolisation sud-africaine* »⁵, hors des catégories construites par le régime ségrégationniste. Décidée à continuer mes recherches sur les rapports entre musique, identité et politique après mon Master, j'ai cherché si, en France, il existait des « populations de l'entre-deux ». Bien évidemment, aucune analogie directe ne peut être faite entre l'héritage sud-africain du système ségrégationniste de l'apartheid et le contexte français. Cependant, j'ai noté l'utilisation de cette double négation pour définir « les enfants issus de l'immigration maghrébine postcoloniale » ou autrement dit la « seconde génération de l'immigration » : ceux que la presse des années 1980 appelle les « beurs » et qui ne sont ni tout à fait français, ni tout à fait immigrés. Pourtant, comme le dit l'historien Gérard Noiriel : « *les jeunes issus de l'immigration n'existent pas* »⁶ car il y a toujours eu une seconde génération de l'immigration en France⁷. Cependant, le chercheur précise qu'il existe bien un *regard sur* et un processus de stigmatisation. Il explique :

*« Finalement, le seul critère pertinent pour définir les jeunes d'“origine immigrée” tient dans le regard que portent les autres sur ceux qui sont perçus comme différents d'eux. Mais comme nous allons le voir, cette visibilité n'est pas une donnée “naturelle” ; elle résulte de tout un travail symbolique. »*⁸

Comme l'historien, je cherche à comprendre et à caractériser ce processus de stigmatisation et la construction sociale de cette différence, perceptible chez les français ayant des parents qui ont migré d'Afrique du Nord vers la France dans les années 1960. Car, comme Gérard Noiriel l'affirme :

⁵ MARTIN, Denis-Constant, *Sounding the Cape, Music, Identity and Politics in South Africa*, Cape Town, African Minds, 2013

⁶ NOIRIEL, Gérard, « Les jeunes issus de l'immigration n'existent pas », dans LORREYTE, Bernard (dir.), *Les politiques d'intégration des jeunes issus de l'immigration*, CIEMI - l'Harmattan 1993, p.211-221

⁷ NOIRIEL, Gérard, « Immigration : le fin mot de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°7, Numéro spécial : Étrangers, Immigrés, Français, Jul. - Sep. 1985, p.141-150

⁸ NOIRIEL, Gérard, « Les jeunes issus de l'immigration n'existent pas... », *op. cit.*, p. 214-215

« Un “groupe ethnique” est avant tout le produit d’une désignation, un “être perçu”, une image parfois revendiquée, mais souvent refusée. »⁹

À la différence de l’historien cependant, j’aborde ces rapports sociaux de construction de la différence (comme les identités assignées et auto-définies qui en découlent), par le prisme de la musique. En tant que « *sons humainement organisés* » comme l’a définie John Blacking¹⁰, la musique est un révélateur pertinent des tensions sociales et des stratégies de réinvestissements identitaires. La dimension « révélatrice » peut être appréhendée par l’analyse des significations présentes dans le processus tripartite de création, de production et de réception qui constitue la musique. Pour ce travail de doctorat, en conservant les acquis méthodologiques de l’ethnomusicologie, j’ai voulu ouvrir mon champ de recherche en questionnant la musique avec l’apport de la science politique. Interroger le rapport entre musique et politique n’est pas nouveau dans la discipline et le groupe Zebda a déjà fait l’objet de plusieurs publications.

⁹ Id., souligné par l’auteur, p.217

¹⁰ BLACKING, John, *A Commonsense View of all Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 : « *Music is essentially about aesthetic experiences and the creative expression of individual human beings in community, about the sharing of feelings and ideas* », p.146

2. Cadrage théorique

2.1. Du sujet d'étude à l'objet de recherche

2.1.1. Zebda : l'inclassable

*La France de Zebda*¹¹, écrit par la chercheuse en littérature américaine Danielle Marx-Scouras, est publié en 2005. L'ouvrage propose un plan thématique pour retracer le parcours du groupe, déterminé en fonction de quatre caractéristiques que l'auteure juge fondamentales : l'associatif, la musique, la politique et le collectif. Pour Danielle Marx-Scouras, Zebda est plus qu'un simple groupe de musique car il crée une « *musique engagée* »¹². Cet « engagement » est perceptible dans les liens que le groupe entretenait avec l'association Vitécrici (association toulousaine née au début des années 1980), dont les chanteurs de Zebda étaient membres. Subventionnée par la mairie de Toulouse, l'association organisait des animations dites socioculturelles pour les enfants des quartiers nord. Refusant cette dépendance financière, les membres décident d'arrêter Vitécrici et créent l'association Tactikollectif en 1997. Ce collectif est pensé comme :

« [...] *un lieu de réflexion, d'action de projets et d'initiatives. C'est aussi un lieu de production et de diffusion de la culture alternative.* »¹³

L'objet de *La France de Zebda* est de comprendre l'évolution « *des rapports entre cette musique engagée [du groupe Zebda] et une action sociale* »¹⁴ menée par Vitécrici, puis le Tactikollectif.

La chercheuse démontre que la collaboration fructueuse entre le groupe et les associations aboutit à la création d'une liste électorale appelée : Motivé-e-s, et présentée à Toulouse lors des élections municipales de 2001. Dès lors, il paraît logique que la musique de Zebda soit une musique « engagée ». Pour Danielle

¹¹ MARX-SCOURAS, Danielle, *La France de Zebda*, Paris, Autrement, 2005

¹² Idem, p.24

¹³ Ibid.

¹⁴ Id., p.164

Marx-Scouras, cet engagement est inhérent à l'idée de « *chanson française* », répertoire dont le groupe se revendique et que les membres définissent comme : « *la chanson à la manière de Bruant, Brassens et Ferré, c'est-à-dire engagée.* »¹⁵

Mais la musique de Zebda serait aussi volontairement inclassable, marquée par l'idée d'un métissage et cherchant à créer un brouillage identitaire. L'auteure développe en disant que le groupe fait :

« [...] de la musique "française" à partir d'un mélange de ragamuffin [sic], de rock, de rap, de ska, de raï, de musette et de sons arabo-andalous, accompagné de textes sur l'immigration, la misère, la discrimination et la résistance au racisme [...] L'engagement associatif précède la musique de Zebda ; la politique suit. »¹⁶

Par conséquent, comprendre la musique du groupe passerait par l'analyse des revendications politiques qui lui seraient inhérentes. Pourtant, dans le chapitre du livre consacré à la musique, seul les discours des journalistes, comme des membres du groupe, sur la musique, sont étudiés. L'auteure déconstruit par exemple l'étiquette « rap » que les médias collent souvent à Zebda. Comme le groupe est né dans la cité des Izards, dans les quartiers nord de Toulouse, certains journalistes font un amalgame en accolant systématiquement l'étiquette rap aux groupes venant des quartiers d'habitat social. Danielle Marx-Scouras revient aussi sur le tube « Tomber la chemise » et les complications que cette notoriété a pu engendrer au sein du groupe. Enfin, elle analyse les paroles des chansons.

Deux caractéristiques musicologiques sont tout de même relevées : l'utilisation de l'accordéon et de l'échantillonnage¹⁷. Elles permettent de démontrer que Zebda crée une musique métissée et française. Pour la chercheuse l'accordéon est l'« *instrument français par excellence* »¹⁸ associé au genre musette et au bal populaire. Elle indique aussi que cet instrument sous-entend une forme de métissage, car il est arrivé en France grâce à l'immigration italienne du début du

¹⁵ Id., p.90

¹⁶ Id., p.24

¹⁷ *Sample* est un mot anglais qui signifie échantillon, le *sampling* ou échantillonnage est un procédé qui permet à l'aide d'une machine : le *sampler* ou échantillonneur (aujourd'hui à l'aide de logiciels), de couper des bouts de musiques (de paroles, de motifs mélodiques, etc.), pour les recoller sous forme d'une boucle qui forme alors une nouvelle base musicale pour créer une nouvelle chanson. Cette technique est très utilisée dans la musique rap notamment. Cf. Partie 2, chap.3, 3.1 Le sample ou la liberté du « je » musical.

¹⁸ MARX-SCOURAS, Danielle, *La France de..., op. cit.*, p.120

siècle dernier. Pour la technique de l'échantillonnage, aussi appelée *sample*, elle rappelle sans plus de détail que :

« Les samples faisant partie intégrante de la musique rock, du rap et de la techno à partir des années 1980, les Zebda vont aussi exploiter cette innovation musicale. »¹⁹

Finalement pour l'auteure, Zebda est un « groupe métissé de Toulouse »²⁰ qui propose un « cocktail délibérément éclectique »²¹, une « musique métissée et festive »²². Cette vision de Zebda en tant que groupe de musique engagé, parce que faisant de la musique française métissée et cherchant à brouiller les pistes en mélangeant les genres, comporte tout de même un certain romantisme. C'est la trajectoire du groupe, associée à un contexte particulier : une aventure associative (Vitécrici, puis la « culture alternative » du Tactikollectif), qui aboutit à une formation politique partisane « classique » : la liste électorale Motivé-e-s, qui fait de Zebda un groupe « engagé ». Ce parcours apparaît comme une belle histoire, une intégration réussie pour ces trois chanteurs, dont l'auteure rappelle fréquemment qu'ils sont ou ont été (la temporalité reste floue) *Beurs*. Elle écrit par exemple :

« L'éclectisme de Zebda [...] se fait sentir de manière pétillante dans la composition musicale. C'est-à-dire que le rêve d'une société française qui reconnaît et accepte son pluralisme ne se manifeste pas seulement dans les textes de Cherfi [Magyd Cherfi, parolier et chanteur], mais aussi dans la musique elle-même, qui, quoique "française", ne peut guère se limiter à un style musical particulier. C'est le cachet de Zebda. »²³

Ainsi l'auteure constate, puis analyse, les discours sur la musique du groupe, mais elle n'évoque pas les procédés musicaux qui lui permettent de définir la musique de Zebda comme « musique engagée ». Cette association entre musique, revendication et contestation politique est omniprésente dans la littérature scientifique relative au groupe.

¹⁹ Idem, p.113

²⁰ Id., p.89

²¹ Ibid.

²² Idem, p.97

²³ Ibid.

2.1.2. Zebda : une musique de contestation politique ?

Dans *La musique en colère*²⁴, Christophe Traïni analyse la musique comme un outil de protestation, de résistance ou de mobilisation sociale. Il souhaite décrire cette « *complexité des relations entre la contestation et les formes musicales* »²⁵. Car la musique exprimerait des « *contenus émotionnels suggestifs* »²⁶, qui permettraient de dépasser les discours d'engagement et conduiraient à une mobilisation. Il explique :

*« Certains arrangements musicaux se présentent sous les traits de dispositifs de sensibilisation, c'est-à-dire de supports matériels, d'agencements d'objets, de mises en scène que les militants mettent en œuvre afin de susciter des réactions affectives qui prédisposent ceux qui les éprouvent à adhérer à la cause. »*²⁷

L'auteur ne détaille pas précisément ce qui, dans les différents genres musicaux, participe de ces dispositifs de sensibilisation. Si la musique est son sujet d'étude, elle n'est pas analysée en tant qu'objet. Les arrangements musicaux correspondent-ils à un enchaînement harmonique précis ? Est-ce une pratique vocale particulière ? Ou encore nécessitent-ils l'utilisation d'instruments spécifiques ? L'auteur parle bien de genres musicaux : le gospel, le rock ou le punk, il cite même des titres de chansons, mais il n'explicite pas les procédés musicaux inhérents à ces différents genres. Seul dispositif de sensibilisation énoncé par l'auteur : le chant. Le fait de chanter ensemble est symbolique d'une action collective et créateur d'un ensemble commun, ainsi, il peut conduire à une mobilisation. Mais, faut-il absolument qu'il y ait un contexte de « colère », de protestation ou de mobilisation pour que la musique exprime une contestation ou des revendications ? Dans le cadre informel des compétitions de chants des *Coloureds* du Cap par exemple, l'humour associé à une stylistique musicale particulière (chant responsorial : soliste/chœur, utilisation du banjo) et à une signature rythmique faite avec un tambour, sont des éléments qui participent à la revendication

²⁴ TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2008

²⁵ Idem, p.8

²⁶ Id., p11

²⁷ Id., p.20

d'appartenance des *Coloureds* à la société sud-africaine. Face à une dévalorisation d'une culture *coloured* définie par la négative (ni-noire, ni-blanche), chanter ces chants comme organiser ces compétitions, c'est créer un espace de visibilité pour les *Coloureds* dans cette société²⁸. Il n'y a pas réellement de musique protestataire, il y a des agencements symboliques au sein de la musique, qui peuvent se révéler être des signes de revendication ou de protestation voulus par les compositeurs et/ou investis par les auditeurs, qui sont à comprendre et à caractériser.

Pourtant, pour Christophe Traïni, le groupe Zebda est l'exemple d'une :

« [...] *forme de transition progressive de la musique protestataire vers l'engagement électoral* [...] *La trajectoire des membres du groupe Zebda révèle un syncrétisme peu commun entre engagement associatif socioculturel, chanson dite engagée, militantisme politique, et entreprise électorale iconoclaste et festive.* »²⁹

Comme Danielle Marx-Scouras, le chercheur voit une imbrication évidente entre les associations Vitécrici, puis Tactikollectif, Zebda et la liste électorale Motivé-e-s :

« *Les musiciens toulousains envisagent d'autant plus aisément leurs pratiques artistiques comme un instrument de lutte contribuant à redéfinir les manières légitimes de faire de la politique qu'elles prolongent souvent leurs premiers engagements associatifs et socioculturels.* »³⁰

Christophe Traïni ne donne pas de réelle définition de la « *musique protestataire de Zebda* » et de cet « *instrument de lutte* » qu'elle serait censée incarner. En revanche, il parle du « *style inclassable des musiciens toulousains* »³¹, qui symboliserait :

« [...] *cette créativité multiculturelle farouchement revendicative. Le groupe, composé de "trois Beurs et quatre Gaulois", s'ingénie à mélanger les sonorités du rock, du rap, du raï, du reggae, mais encore de la chanson française.* »³²

L'idiome 'chanson française', utilisé apparemment dans le sens évoqué par Danielle Marx-Scouras de « *chanson engagée* » est encore cité. Cela voudrait-il dire que le rock, le rap, le raï et le reggae ne peuvent être français ? À noter aussi l'opposition dans l'expression « *trois Beurs et quatre Gaulois* ». Elle sous-entend

²⁸ Les compétitions s'ouvrent d'ailleurs par une grande parade des chorales dans le centre ville du Cap.

²⁹ TRAÏNI, Christophe, *La musique...*, op. cit., p.84

³⁰ Id., p.88

³¹ Id., p.92

³² Id., p.87

la catégorisation de l'entre-deux propre aux *Beurs*, qui ne peuvent donc prétendre au statut de « français de souche ». Cependant, l'auteur énonce un nouvel aspect qu'il analyse comme faisant partie de cette musique « protestataire » de Zebda : « *l'isogorie* »³³. Il explique :

« *Bon nombre des compositions musicales et des dispositifs scéniques adoptés par les jeunes Toulousains s'appliquent à dénoncer le fait que les enfants d'immigrés puissent, en dépit de leur statut de citoyens français, demeurer exposés à une marginalisation similaire à celle de leurs parents.* »³⁴

La musique produite par Zebda pose avec une acuité particulière la question des rapports entre musique et reconnaissance d'un statut de citoyen français ; d'autres scientifiques l'ont aussi abordée.

2.1.3. Zebda : une autre pratique du politique

Idéal républicain et multiculturalisme

L'article de Barbara Lebrun « The case study of Zebda : republicanism, *métissage* and authenticity in contemporary France »³⁵ permet de sortir de la description romantique que j'ai signalée. Elle confirme la filiation 'chanson française' de Zebda en rappelant l'historique de ce genre musical. La forme chanson utilisée dans ce répertoire servirait à une critique de la société et chercherait à s'opposer aux histoires anodines racontées par la chanson de variétés. D'après l'auteure, ce genre musical étant associé politiquement à la gauche française, cela situe par conséquent Zebda dans cette famille politique. Enfin, elle introduit un nouvel élément pour expliquer « *cette identité musicale du groupe inséparable d'une forme d'engagement politique* »³⁶. Pour Barbara Lebrun, Zebda se bat, au moyen de sa musique, pour préserver ce qu'elle identifie comme l'idéal républicain français ayant pour but : « *une citoyenneté équitable* »³⁷.

³³ Id., p.86, l'isogorie est l'égalité d'accès à la parole.

³⁴ Ibid.

³⁵ LEBRUN, Barbara, « The case study of Zebda : republicanism, *métissage* and authenticity in contemporary France », *Volume !*, n°1:2, 2002, p. 59-69

³⁶ Idem, p.60, « *their musical identity as inseparable from a form of political commitment.* »

³⁷ Id., p.61

Fait nouveau par rapport aux deux précédents auteurs, la chercheuse critique le terme métissage (en français dans le texte) accolé à la musique du groupe. Ce métissage ou cette hybridité musicale revendiquée par Zebda, correspondrait à la volonté de faire réfléchir les auditeurs à la place accordée aux différences culturelles en France. En cela, Zebda ne ferait pas exception et s'inscrirait dans la filiation du mouvement du rock alternatif français des années 1980 (avec des groupes comme la Mano Negra et les Négresses Vertes). Elle développe cette critique du terme métissage en utilisant les théories de Paul Gilroy.

« [Gilroy] *met en garde contre la satisfaction facile de ceux, généralement des groupes ethniques et sociaux dominants, qui célèbrent ce métissage inter-culturel apparemment accompli.* »³⁸

Ayant assisté à plusieurs concerts, elle explique à titre d'exemple qu'elle a constaté que le public de Zebda n'était pas « métissé », mais en majorité « *blanc, bien instruit et généralement de la classe moyenne.* »³⁹ Le public de Zebda n'est donc pas « métis » comme pourrait le laisser supposer la musique « métissée » du groupe. Elle poursuit :

« *En France, et comme Gilroy le démontre, les différences ethniques continuent dans de nombreux cas à être discriminantes pour les immigrés installés.* »⁴⁰

Cette identité musicale métissée est donc à comprendre comme la critique d'un modèle républicain, qui justement n'accepte pas les différences et discrimine les « *citoyens français originaires d'Afrique du Nord* »⁴¹. Le métissage musical de Zebda n'est donc pas simplement 'festif', il suggère symboliquement une remise en cause de ce système républicain français vecteur d'inégalités. L'auteure place ainsi son analyse du groupe sur l'arrière-plan des théories du multiculturalisme et conclut en disant que la force de Zebda est de montrer les incohérences de la société française. Cette revendication d'une « citoyenneté équitable » pour tous perçue par Barbara Lebrun est reprise et développée par le politiste Baptiste Giraud.

³⁸ Id., p.64, « [Gilroy] *warns against the facile satisfaction of those, usually from the dominant ethnic and social groups, who celebrate this apparently accomplished inter-cultural métissage.* »

³⁹ Ibid. « *white, well-educated and usually middle class.* »

⁴⁰ Ibid. « [...] *in France, and as Gilroy demonstrates, ethnic differences continue to discriminate against settled immigrants in many cases.* »

⁴¹ Ibid. « *French citizens of North African origin* »

Des artistes citoyens ou des citoyens artistes

Dans l'article « Zebda : la réinvention des pratiques musicales en mode d'engagement politique critique »⁴², Baptiste Giraud place la « *pratique musicale* » du groupe au centre de son étude. Pour le politiste, il faut dépasser la simple « *traduction esthétique des griefs politiques* »⁴³, car une autre dimension est à comprendre chez Zebda. Le groupe chercherait :

« [...] à faire de l'engagement politique une forme légitime de création artistique, et à ériger réciproquement la création artistique en un espace légitime d'expérimentation de pratiques militantes originales. »⁴⁴

Reprenant les travaux d'Alain Darré⁴⁵, il essaie de comprendre « *les conditions de possibilité d'interpénétration* »⁴⁶ du champ musical et du champ politique.

L'association Vitécrici aurait en son temps posé les bases de cette démarche 'artisticopolitique' ou 'politicoartistique', par son implication dans les mobilisations nationales des marches pour l'égalité du début des années 1980. C'est là que le groupe Zebda aurait pris conscience d'appartenir à une France multiculturelle. Par les activités artistiques de Vitécrici (la réalisation de films par exemple), les jeunes réalisent qu'ils existent dans un espace public commun. C'est donc au sein de cette association que Zebda va forger sa conception d'une :

« [...] *citoyenneté, fondée sur la reconnaissance du caractère multiculturel de la société française et de l'égalité d'accès de chacun aux droits politiques. [Les jeunes] cherchent ainsi à s'affirmer comme des membres à part entière de la société française, tout en revendiquant l'originalité de leur origine culturelle maghrébine. En œuvrant tout à la fois pour la reconnaissance de leur statut*

⁴² GIRAUD, Baptiste, « Zebda : la réinvention des pratiques musicales en mode d'engagement politique critique », dans BALASINSKI, Justyne (dir.), MATHIEU, Lilian (dir.), *Art et contestation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 29-45

⁴³ Idem, p.30

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ DARRÉ, Alain (dir.), *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996. L'auteur explique en préambule que la musique se comprend en tant que « *fait social total* » (p.13), comme outil d'expression du social. Ce médium social s'exprime grâce à son contenu symbolique qui évolue en fonction des contextes, des personnes ou groupes de personnes qui écoutent les musiques : « *par la démultiplication des capacités motrices des symboles que rend possible l'ensemble du dispositif de production-réception de la chaîne musicale, on atteint la structure même du lien social, sa dimension mobilisatrice et les conditions de l'exercice de l'influence.* » (p.14).

⁴⁶ GIRAUD, Baptiste, « Zebda : la réinvention des pratiques... », *op. cit.*, p.30

spécifique de citoyen et de leur légitimité à agir en dehors de toute tutelle partisane, ils entendent ainsi intégrer le combat contre leur propre relégation sociale et politique. »⁴⁷

Ayant rappelé ce contexte, l'auteur évoque la création de la liste électorale Motivé-e-s comme une suite logique de cette revendication d'une participation politique citoyenne en dehors du champ partisan. Mais, ce qui intéresse réellement le chercheur, c'est de caractériser cette interpénétration entre champ politique et champ artistique dans la musique de Zebda. Il présente une brève analyse de paroles de chansons, dans lesquelles le groupe dénonce des situations de discrimination et de racisme vécues par les populations issues de l'immigration maghrébine. Mais étudier uniquement les paroles reste insuffisant pour :

« [...] saisir la cohérence et la signification sociologique et politique du système de représentations à l'œuvre dans le travail artistique de Zebda. »⁴⁸

Le support musical participe aussi à la « construction d'un univers de sens spécifique »⁴⁹ au groupe qu'il faut comprendre. Les débuts de Zebda seraient marqués par le rock, mais, très vite, le groupe recherche un 'son Zebda', plus révélateur de ce que les membres veulent représenter. Sans entrer dans le détail, l'auteur relève simplement l'utilisation progressive d'arrangements caractéristiques d'autres genres musicaux que le rock. Le groupe cherche ainsi avant tout à être original, à se différencier par « l'invention permanente d'un langage musical singulier »⁵⁰. Baptiste Giraud analyse le « métissage » dans la musique de Zebda comme un outil au service de revendications politiques ; sachant que, toujours d'après l'auteur, le groupe se voudrait le porte-parole des jeunes issus de l'immigration maghrébine. Cette idée de métissage musical revendiquée par Zebda serait finalement à comprendre comme la :

« [...] capacité à constituer les référents identitaires de ce langage musical spécifique en ressources pour penser et élaborer une identité collective qui s'élève comme une demande de reconnaissance, en modifiant les représentations du groupe dont ils se font les porte-paroles. Pour ces musiciens d'origine

⁴⁷ Idem, p.32

⁴⁸ Id., p.36

⁴⁹ Id., p.33

⁵⁰ Id., p.37

maghrébine, prétendre se démarquer de genres musicaux comme le rap ou le rai est en effet une manière de revendiquer une forme de dignité en affirmant une capacité de création artistique originale qui leur permet de s'affranchir de tout caractère susceptible de les renvoyer à une marginalité tant sociale que musicale. »⁵¹

Pour Zebda, le métissage est un des fondements de la société française constituée autour de « *la figure universelle d'un citoyen français métissé* »⁵². Reprendre cette idée de métissage, c'est aussi, d'après l'auteur, une manière de se revendiquer en tant que citoyen ordinaire dans cette communauté nationale française fondamentalement métisse. Ce postulat va de pair avec la particularité du positionnement de l'artiste chez Zebda. Ayant accès à une parole publique, l'artiste doit mettre son savoir-faire au service d'une cause, non pas uniquement d'une esthétique. L'auteur explique :

« [...] le succès de leurs activités les met dans l'obligation morale de mobiliser leur savoir-faire artistique, leur notoriété pour exprimer les causes et les aspirations du groupe auquel ils s'identifient. »⁵³

Car finalement, cet accès à la citoyenneté et la conception du métissage défendue par le groupe participent à la mise en mots d'une analyse critique de l'espace public. Dans la pratique musicale de Zebda résiderait cette forme de mobilisation, hors des sentiers de l'action politique partisane. Cela permettant de renouveler le champ politique par de nouvelles actions pensées « *sur le mode d'une activité sociale ordinaire* »⁵⁴. En d'autres termes :

« [...] les Zebda justifient leur propre action politique par une prétention à promouvoir de nouvelles manières légitimes d'être et d'agir à la fois dans l'espace musical et politique, destinées à réaliser leur idéal d'une appropriation collective de l'espace public contre les logiques habituelles de délégation. »⁵⁵

Cependant, il y a dans cet article l'idée que Zebda serait un groupe de musique novateur de par cette expérience d'interpénétration du champ politique et du champ musical. C'est, peut-être, oublier plusieurs éléments de contexte qu'il faut rappeler. Baptiste

⁵¹ Ibid.

⁵² Idem, p.39

⁵³ Id., p.40

⁵⁴ Id., p.44

⁵⁵ Ibid.

Giraud identifie le groupe Zebda comme le porte-parole des jeunes issus de l'immigration maghrébine, victimes de relégation sociale. Par conséquent, il paraît évident que les membres du groupe n'ont pas d'autre choix que de trouver des espaces d'expression à investir hors des logiques partisans, pour se faire entendre. En cela, le groupe s'inscrit dans le courant artistique des luttes de l'immigration. Avant Zebda, les chanteurs du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil, ou même dans les années 1980 : les concerts de *Rock Against Police* et le groupe de rock Carte de Séjour, avaient déjà investi ce champ du musical et du politique. Ainsi, bien que le groupe Zebda ait acquis une certaine notoriété à l'échelle de la France, il n'est pas pour autant novateur. De plus, le chercheur explique que les fondateurs du groupe sont « *Magyd Cherfi, Moustapha et Hakim Amokrane* »⁵⁶, à savoir les trois chanteurs de Zebda. Or si ce sont effectivement les trois chanteurs qui ont une importante exposition médiatique, ce ne sont pas les fondateurs du groupe. À l'origine du groupe Zebda, il y a l'expérience d'un groupe de rock : Zebda Bird, au départ groupe de fiction créé pour les besoins d'un court-métrage réalisé par l'association Vitécrici en 1984. À l'initiative de ce groupe, Magyd Cherfi (chanteur) et deux amis rencontrés au lycée, Joël Saurin (bassiste) et Pascal Cabero (guitariste). Ce groupe deviendra le groupe Zebda en 1988 dans lequel s'intégreront alors deux autres chanteurs, Mustapha (surnommé Mouss) et Hakim Amokrane. L'expérience de Zebda Bird est fondamentale pour comprendre la situation de relégation sociale vécue par les jeunes issus de l'immigration maghrébine de l'association Vitécrici. Cette aventure devient une découverte de l'autre et presque une expérimentation citoyenne, puisqu'elle conduit à une réflexion sur soi dans la société française. Cela laissera des traces évidentes dans la constitution du groupe Zebda, pensé comme un laboratoire du vivre ensemble. Par conséquent, affirmer que le groupe se veut le porte-parole des jeunes issus de l'immigration maghrébine apparaît comme assez réducteur. Au contraire, dans cet objectif de critique de l'espace public et des pratiques politiques partisans, le groupe se voudrait plutôt comme le porte-parole des citoyens ordinaires qui ne se sentent plus représentés dans l'espace public. Les membres du groupe Zebda veulent attirer l'attention sur la capacité d'agir en citoyen de chacun. De plus, dans son analyse de l'interpénétration du champ politique et du champ musical, Baptiste Giraud oublie la notion de plaisir à faire et à écouter de la musique. Les

⁵⁶ Idem, p.31

chansons de Zebda sont créées pour être diffusées, elles doivent donc séduire, plaire au public. En plus de cette idée de revendication politique évidente dans ce son Zebda et dans les thématiques des chansons, l'idée d'un plaisir, d'un partage d'émotions via la musique du groupe est omniprésente. Si l'auteur parle un peu de la création des chansons, il ne parle ni de la diffusion (albums, concerts), ni surtout de la réception de la musique du groupe.

Enfin, le chercheur caractérise le groupe comme exemple des nouvelles pratiques de mobilisation de la société civile, en utilisant les outils théoriques de la sociologie du mouvement social. Or, est-il possible d'affirmer que la musique de Zebda s'inscrit dans des mouvements sociaux ?

2.2. La musique de Zebda pour repenser la citoyenneté

Du mouvement social au sujet

Dans les analyses de Zebda présentées jusqu'à présent, le groupe est toujours associé à un collectif d'individus précis : les *Beurs* pour Danielle Marx-Scouras et Christophe Traïni (« *Trois Beurs et quatre Gaulois* »), les « *citoyens français originaires d'Afrique du Nord* » pour Barbara Lebrun et les « *jeunes issus de l'immigration maghrébine* » pour Baptiste Giraud. Cependant, les études font aussi référence au rapport de Zebda avec la société française en général. Une question se pose alors : le groupe Zebda est-il réellement représentatif d'une identité collective des personnes issues de l'immigration maghrébine postcoloniale en France ?

La problématique initiale de cette recherche était la suivante : en quoi la musique du groupe Zebda permet-elle à ses membres issus de l'immigration maghrébine d'acquérir une autre place que celle que la société leur assigne ? La sociologie du mouvement social semblait constituer un cadre théorique pertinent. D'après Lilian Mathieu⁵⁷, le mouvement social se définit par :

⁵⁷ MATHIEU, Lilian, *Comment lutter ? Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, Textuel, coll. La discorde, 2004

« [...] *sa dimension collective, soulignée dans la quasi-totalité des définitions et qui explique que la notion d'action collective soit généralement utilisée en synonyme de mouvement social.* »⁵⁸

L'action collective se construit autour d'un rapport de forces motivé par des revendications. Pour Charles Tilly : « *L'action collective, c'est la coordination des efforts au nom d'intérêts ou de programmes partagés.* »⁵⁹ Il explique que cela peut se concrétiser sous plusieurs formes, qui sont autant de répertoires d'actions mobilisables par les acteurs sociaux. L'hypothèse de recherche de départ était que la musique du groupe Zebda constituait un répertoire d'action dans le contexte d'une mobilisation des citoyens français issus de l'immigration maghrébine postcoloniale, revendiquant la reconnaissance de leur appartenance à la société. Cependant, cette vision s'est avérée réductrice pour appréhender le groupe Zebda. En effet, j'étudie le groupe depuis sa création dans les années 1980, jusqu'à la sortie de son dernier album *Second tour* en 2012. Sachant que le groupe projette de faire d'autres albums, il est impossible d'envisager les membres de Zebda comme des acteurs mobilisés sur un temps court ou un temps défini, comme le supposent les mobilisations du mouvement social. De plus, les notions de conflit et de rapport de forces inhérentes à l'action collective ne semblent pas pertinentes. S'il est possible de parler de rapport de forces dans une situation de relégation sociale vécue par les chanteurs, le groupe ne cherche pas forcément à changer les choses. Il utilise sa musique pour dénoncer des situations, il veut faire entendre sa voix pour que chaque auditeur prenne conscience de la réalité de la société française. Plutôt qu'une mobilisation face à une situation de conflit déterminée, il y a chez Zebda l'idée d'être à l'initiative d'un mouvement réflexif, d'un processus de subjectivation (ce qui n'exclut pas à terme la possibilité d'une mobilisation). Ce changement d'échelle d'une identité collective supposée au sujet, s'est aussi formalisé à la lecture de l'herméneutique du sujet, du philosophe Paul Ricœur⁶⁰. Si elle confirme l'hypothèse de départ : la réalité d'une relégation sociale pour ces jeunes issus de l'immigration maghrébine postcoloniale, cette dialectique du sujet

⁵⁸ Idem, p.17, souligné par l'auteur

⁵⁹ TILLY, Charles, TARRROW, Sidney, *Politique(s) du conflit, de la grève à la révolution*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2008, p.21, souligné par l'auteur

⁶⁰ RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. Points, 2^{ème} édition, 1996

permet aussi d'aller plus loin. Pour Ricœur, le sujet possède deux dimensions : son *soi-ipsé*, c'est-à-dire ce qui est au fondement de soi ou autrement dit l'authentique de soi, et son *soi-idem*, son soi qui se crée dans l'interaction avec autrui. Cette mise en tension de soi par rapport aux autres (*idem*) et soi par rapport à l'intime de soi (*ipsé*) est omniprésente dans les textes de Zebda. Cela invite à envisager Zebda dans un double positionnement, associant à la fois la manière dont Zebda se perçoit et la manière dont il est perçu. Le groupe joue en permanence de cette tension entre ce qu'il veut être et ce que son public ou les médias perçoivent de lui. Cette dialectique du sujet se retrouve au sein d'un fil conducteur, qui est apparu au cours de cette recherche et qui a permis de mobiliser une autre littérature scientifique que celle des mouvements sociaux. Comme le disent Barbara Lebrun et Baptiste Giraud, il y a dans le groupe la notion de revendication d'une pleine citoyenneté, la volonté d'être considéré comme des « *citoyens ordinaires* »⁶¹. Cependant, les chercheurs ne développent, ni ne définissent, ce qu'ils entendent par le mot citoyenneté.

L'enjeu de cette thèse sera donc d'essayer de comprendre à quoi exactement se rapporte le terme citoyenneté au sein du groupe et de l'association Tactikollectif. Ce travail de doctorat a pour objet, comme le dit la chercheuse Catherine Neveu, de « *saisir empiriquement les processus de citoyenneté* »⁶² au sein du groupe et de l'association.

Du sujet à l'objet

Anthropologue du politique, Catherine Neveu essaie de caractériser la citoyenneté dans la « *complexité de ses dimensions* »⁶³, associant toujours du social et du politique, et dans ses différents espaces de fabrication. Ainsi, elle cherche à dépasser :

« [...] *une conception de la citoyenneté comme état, comme statut, [...] au profit d'une prise en compte de sa nature essentiellement processuelle, projective et*

⁶¹ La spécificité du groupe serait « [...] *de se revendiquer comme une voie originale à la participation politique des "citoyens ordinaires", en dehors des organisations et des espaces spécialisés et professionnalisés du jeu politique institué.* » GIRAUD, Baptiste, « Zebda : la réinvention des pratiques musicales en mode d'engagement politique critique », dans BALASINSKI, Justyne (dir.), MATHIEU, Lilian (dir.), *Art et contestation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p.30

⁶² NEVEU, Catherine, « "E pur si muove !" », ou comment saisir empiriquement les processus de citoyenneté », *Politix*, n°103, 2013/3, p. 205-222.

⁶³ Idem, p.207

relationnelle, ainsi que des enjeux, tout de même fondamentaux, de subjectivation politique. »⁶⁴

Elle poursuit en expliquant que la citoyenneté est un mot-clé dont il faut saisir toutes les définitions, qui évoluent en fonction des contextes et des acteurs qui mobilisent cette notion. Plutôt qu'une citoyenneté fixe et statutaire, l'auteure parle de processus de citoyenneté et propose de les observer empiriquement. Tous les contextes sont pertinents pour saisir cette citoyenneté processuelle et relationnelle toujours en mouvement : aussi bien les situations classiques d'expression citoyenne (comme le vote ou l'engagement partisan), que « *les formes ordinaires de politisation* »⁶⁵. Elle conclut en expliquant que, dans le contexte scientifique français, une anthropologie politique de la citoyenneté reste à faire.

Le concept de citoyenneté sera donc utilisé dans cette recherche en tant que catégorie d'analyse alimentée par des relations entre individus et non pas uniquement dans une relation verticale : Etat / Citoyen. La citoyenneté n'est pas fixe dans le temps et dans l'espace, elle est un élément de configurations sociales et politiques, dont il faut saisir le contexte et les transformations. Cette notion est aussi pertinente car, comme l'explique Catherine Neveu, la citoyenneté peut permettre de saisir les processus de subjectivation politique et possède une dimension émancipatrice. En effet, saisir les processus de citoyenneté dans un contexte donné et par des acteurs identifiés c'est aussi comprendre et analyser des concepts sous-entendus par ce terme, tels que : assujettissement / émancipation ; citoyenneté / droit. Si elle peut être encadrée par des textes juridiques, la citoyenneté, comprise comme un processus, est construite par des sujets de droit qui ont des droits. Revendiquer sa citoyenneté, comme je vais l'analyser dans le contexte des marches pour l'égalité des années 1980 en France, c'est aussi revendiquer le droit d'exister et surtout c'est s'instituer en sujet politique.

Je ne fais pas de corrélation entre le concept de subjectivation chez Catherine Neveu et celui de subjectivation chez Michel Foucault. D'après le philosophe, le sujet ne peut se comprendre que dans des relations de pouvoir. Il se définit soit dans un rapport de dépendance à l'autre, soit comme ayant une conscience de soi,

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Id., p.209, voir à ce sujet l'appel à projet « S'engager autrement » de la 5^{ème} journée d'étude de l'Association des Jeunes Politistes de Bordeaux <http://www.ajpb.fr/activites/journees-doctorales/appel-a-communication---5e-je-de-l-ajpb>

de son identité, mais toujours en fonction d'une « *forme de pouvoir qui subjugue et assujettit.* »⁶⁶ Il y a donc une relation d'interdépendance entre le pouvoir et le sujet, l'un ne va pas sans l'autre. Or, l'enjeu de ce travail de recherche est de voir si, justement, il est possible de relier une herméneutique du sujet à une émancipation comprise par le concept de citoyenneté. En cela, je me rapproche plutôt de la conception du sujet politique du philosophe Jacques Rancière. D'après ma lecture de ce dernier, l'intérêt du concept de subjectivation est justement de montrer que le sujet peut se comprendre en dehors de ces relations formelles du pouvoir. Le philosophe donne sa définition de la subjectivation en s'appuyant sur une phrase d'Aristote :

« *”Un citoyen, en général, nous dit Aristote, est quelqu'un qui a part au fait de gouverner et d'être gouverné.” [...] le fait de ”gouverner et d'être gouverné” n'est pas la conséquence de la citoyenneté. C'est sa définition même. Au lieu qu'un certain type de sujet, en conséquence de son statut exerce la relation politique, c'est cette relation qui définit l'être même du sujet. Est sujet citoyen celui qui accomplit cette relation spécifique : avoir part au fait de gouverner et d'être gouverné.* »⁶⁷

Rancière rejoint donc la conception de la citoyenneté ayant une dimension émancipatrice, de l'ordre du processus et non pas du statut, telle que la décrit Catherine Neveu.

Par rapport au sujet d'étude de cette recherche, plutôt que la sociologie du mouvement social, l'approche anthropologique de la citoyenneté permet de saisir l'expression subjective des acteurs sociaux. Focalisés sur leur dimension collective, les mouvements sociaux ne donnent pas la parole à chaque individu, alors que la citoyenneté permet de penser l'individu en tant qu'être politique au sein de la société. Ainsi, elle me permet de faire le lien avec l'herméneutique du sujet définie par Ricœur.

Mais, caractériser les processus de citoyenneté c'est aussi :

⁶⁶ FOUCAULT, Michel, « Le sujet et le pouvoir », *Dits et Ecrits II. 1976-1988*. Paris, Quarto/Gallimard, 2001, p. 1041-1062, p.1046

⁶⁷ RANCIÈRE, Jacques, « Citoyenneté, culture et politique », dans ELBAZ, Mikhaël (dir.), HELLY, Denise (dir.), *Mondialisation, citoyenneté et multiculturalisme*, Paris, Éditions l'Harmattan, les Presses de l'université Laval, 2000, p. 55-86, p. 57-58

« [...] s'attacher à saisir, parmi d'autres éléments, comment des attachements familiaux, personnels ou intimes contribuent à fabriquer du commun. »⁶⁸

Il est donc important de replacer cette notion dans un contexte plus large de création d'un sens commun, d'un vivre ensemble. Saisir les narrations et les configurations de pratiques de la citoyenneté, c'est analyser et comprendre la recherche d'un lien commun entre les individus pour produire une communauté⁶⁹. En d'autres termes, cela oblige à questionner le rapport des acteurs au système démocratique, comment ils s'envisagent en tant que sujets politiques dans une société et un contexte donnés. Car cette notion permet aussi de révéler les dénis de citoyenneté et l'existence de citoyennetés différenciées. Dans son aspect processuel et relationnel la notion aborde l'être politique dans son ordinaire, dans sa relation au temps et dans sa capacité d'agir. La plasticité du concept permet en effet de saisir l'expression d'un rapport de forces sur le temps long. La citoyenneté a un lien évident avec la question des droits en s'inscrivant dans le domaine juridique, mais aussi dans les relations sociales ordinaires. Elle permet ainsi d'explorer les conditions d'égalité et d'inégalité des sujets politiques dans la vie quotidienne, car la citoyenneté n'est pas un statut mais un sentiment social⁷⁰.

La citoyenneté, telle que définie par Catherine Neveu est donc utilisée comme choix épistémologique pour penser l'égalité ou plutôt l'inégalité dénoncée par le groupe Zebda, mais aussi pour caractériser le rapport du groupe à la construction du sens commun, de la société, dans un système démocratique et républicain.

Le groupe utilise en effet sa créativité artistique pour servir un engagement politique. Aborder la citoyenneté à partir de Zebda suppose donc d'observer plus en détail la musique du groupe. Relier analyse musicale, citoyenneté et groupe Zebda permet donc de questionner autrement le rapport au politique et à l'action collective.

⁶⁸ NEVEU, Catherine, « "E pur si muove !"..., *op. cit.*, p.221

⁶⁹ Je reprends ici la notion de production d'un sens commun évoquée à l'occasion de groupes de réflexion auxquels j'ai participé dans le cadre de l'école thématique « Nouvelles approches des processus de citoyenneté » organisé à Amboise du 2 au 6 septembre 2013 par Catherine Neveu (IIAC/TRAM).

⁷⁰ NEVEU, Catherine, « Les enjeux d'une approche anthropologique de la citoyenneté », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 20, n°3, 2004, p. 89-101

2.3. Pour une socio-musicologie des représentations

Art et sociologie, les différentes postures

Dans son ouvrage *Ce que l'art fait à la sociologie*⁷¹, Nathalie Heinich propose une méthodologie particulière combinant une perception de l'art en tant que fait social et l'objet artistique «[...] *tel qu'il est vécu par les acteurs. Les représentations qu'ils s'en font.* »⁷²

Cela revient à chercher dans une œuvre ce qui se rapporte au général (la société) et au singulier (l'artiste) : c'est la posture « *anti-réductionniste* »⁷³. Il faut essayer de comprendre la dimension symbolique et imaginaire que l'artiste met dans sa création artistique, pour ensuite la relier au contexte global, duquel émerge l'objet. Comme l'indique la chercheuse, l'analyse du « social » des œuvres a été théorisée par le concept de « Monde de l'art » du sociologue américain Howard Becker⁷⁴.

Pour ce dernier, l'art est constitué par des réseaux de coopération qu'il appelle « mondes de l'art ». Un réseau comprend aussi bien les activités de création, de production, de diffusion que de consommation, l'art étant compris comme une organisation sociale. L'artiste en effet est toujours dépendant du contexte dans lequel il vit, il ne crée jamais seul et sa production est toujours soumise aux conventions de la société (les règles sociales, les normes, les représentations collectives, les habitudes, etc.). Ce sont d'ailleurs ces mêmes conventions qui permettent l'adhésion d'un public à une œuvre :

« *C'est précisément parce que l'artiste et le public ont une connaissance et une expérience communes des conventions mises en jeu que l'œuvre d'art suscite l'émotion.* »⁷⁵

Un monde de l'art est ainsi défini en fonction de son réseau de coopération et des normes ou conventions auxquels il répond. Dans le domaine musical, par exemple, pour réaliser une œuvre il faut des ressources matérielles et humaines. Les facteurs d'instruments pour un orchestre sont indispensables, ou bien l'enregistrement d'un

⁷¹ HEINICH, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1998

⁷² Idem, p.8

⁷³ Id., p.11

⁷⁴ BECKER, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Champs Flammarion, 2006

album nécessite des « *personnels de renfort* »⁷⁶ (ingénieur du son, producteur, techniciens, etc.). Ces derniers, avec les artistes, mais aussi les médias qui vont « critiquer » l'album, comme le public qui va l'écouter, forment le socle d'un monde de l'art.

Mais, adopter uniquement cette approche « *typiquement sociologiste* »⁷⁷, comme la qualifie Nathalie Heinich, c'est laisser :

« [...] *dans l'ombre ce qui fait la spécificité à la fois imaginaire et symbolique du domaine [artistique] en question, à savoir qu'il est perçu et valorisé en tant que singulier, individuel, irréductible à la pluralité d'un collectif.* »⁷⁸

Il faut alors essayer de comprendre ce que les artistes projettent individuellement ou construisent en termes de représentations dans leurs œuvres. Analyser en quoi l'œuvre est singulière dans la symbolique et l'imaginaire qu'elle présente, tout en prenant en compte le contexte historique et social de la réalisation de cet objet artistique. Cette posture « *a-critique* »⁷⁹ va de pair avec une approche « *descriptive* »⁸⁰ pour expliquer et surtout expliciter « *la logique interne, la cohérence des systèmes de représentations* »⁸¹. Ainsi, l'important n'est pas tant de savoir ce qu'est une œuvre d'art, mais plutôt ce qu'elle produit. Toute œuvre agit « *sur la représentation du monde ordinaire* »⁸², car elle suscite des émotions pour ceux qui la reçoivent, en fonction de ce qu'ils sont et de leur système de valeurs. L'auteur revient finalement à la posture anti-réductionniste en disant que faire de la sociologie de l'art, c'est étudier l'œuvre en tant qu'objet artistique, mais c'est aussi analyser les discours produits sur cette œuvre. Tous points de vue (positifs comme négatifs), toute réaction face à une création artistique, sont intéressants.

« *Car le paradoxe de la question esthétique, et son caractère critique pour la sociologie, réside en ceci qu'elle conjoint indissociablement l'exigence d'universalité et l'exigence de subjectivité.* »⁸³

⁷⁵ Id., p.54

⁷⁶ Id., p.98

⁷⁷ HEINICH, Nathalie, *Ce que l'art fait...*, op. cit., p.19

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Id., p.23

⁸⁰ Id., p.31

⁸¹ Id., p.33

⁸² Id., p.48

⁸³ Id., p.46

Il y a donc une certaine ambivalence à saisir dans les discours sur les œuvres (qu'ils soient prononcés par l'artiste créateur, ou par les personnes qui voient ou entendent l'œuvre). L'objet d'art est forcément singulier, dans le sens de 'hors du commun', cette singularité peut être positive (l'artiste comme l'œuvre sont alors extra-ordinaires), mais aussi négative (l'artiste et l'œuvre sont excentriques, étranges). C'est justement cette nuance que le sociologue doit analyser et comprendre, tout en gardant une neutralité axiologique (c'est-à-dire son objectivité) et une posture « *relativiste* »⁸⁴, cette dernière étant entendue :

« [...] *au sens purement descriptif où [le sociologue] se donne pour tâche de rendre compte de la façon dont valeurs et représentations varient en fait, tout en s'abstenant de se prononcer sur leur équivalence ou leur supériorité en droit.* »⁸⁵

Le sociologue se doit donc de rendre compte de ce que *fait* l'œuvre d'art, ce qu'elle produit en termes de singularité : la dimension imaginaire et symbolique de l'artiste, et ce que sa réception produit en termes de représentations.

En tant qu'objet d'art, la musique peut s'étudier dans la singularité de sa création artistique et la symbolique ou l'imaginaire donné par les artistes, mais aussi dans ses effets produits sur ses auditeurs. La singularité d'une musique, c'est-à-dire ce que l'artiste met de lui dans sa création musicale, peut devenir singulier, étrange, pour les auditeurs, ou peut au contraire être compris par le public, alors que les médias perçoivent tout autre chose. C'est cette ambiguïté qui est à étudier dans l'objet musical, car elle permet de comprendre les différents enjeux de configurations identitaires, entre identités autodéfinies et identités assignées d'un groupe social. Il faut alors, comme le propose Nathalie Heinich, adopter les différentes postures (anti-réductionniste, a-critique, descriptive, pluraliste, relativiste) pour en saisir toutes les représentations et les différents enjeux dont cette musique peut faire l'objet en fonction d'un contexte social et historique donné.

⁸⁴ Id., p.60

⁸⁵ Id., p.61

Spécificité de l'objet musique

Analyser un objet musical, c'est donc chercher à appréhender les différentes configurations symboliques et imaginaires émises par le ou les compositeurs, tout en étant attentif à la réception de cet objet, aux représentations projetées sur lui et à son contexte d'émergence. C'est finalement un moyen pour observer et comprendre des processus de subjectivation, des configurations identitaires ou encore la construction d'identités narratives, de l'ordre du récit de soi.

Pourtant, d'après Vladimir Jankélévitch, la musique n'est pas un langage. Le philosophe explique que « *la musique n'exprime pas mot à mot, ni ne signifie point par point, mais suggère en gros.* »⁸⁶ Elle n'est pas un langage dans le sens d'un enchaînement logique de mots ayant chacun, indépendamment les uns des autres, des significations. De même, pour l'ethnomusicologue Simha Arom, la musique : « [...] *n'a pas la dimension sémantique d'une langue, [...] elle ne dénote ni idée, ni état de fait, ni concept, ni contenu propositionnel.* »⁸⁷

Pour le chercheur, la musique est « *auto-référentielle* »⁸⁸. Pourtant, en tant que fait « *sociomusical total* »⁸⁹, la musique comporte des représentations, des symboliques. Elle est l'expression d'imaginaires qui, une fois analysés, sont signifiants. Comme l'explique Denis-Constant Martin :

« *Il s'ensuit que la musique contrairement au langage verbal, peut transmettre dans le même mouvement des contradictions et des ambivalences, que les significations qui lui sont attachées peuvent changer au fil du temps, et que les équilibres délicats d'attraction et de répulsion qui sous-tendent les contradictions et les ambivalences varient aussi en fonction des conditions dans lesquelles la musique est produite et reçue.* »⁹⁰

⁸⁶ JANKELEVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.69

⁸⁷ AROM, Simha, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Canada, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p.36

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Pour une définition du fait sociomusical, voir ANAGNOSTOU, Panagiota, *Les représentations de la société grecque dans le Rébétiko*, thèse pour le doctorat en science politique, sous la direction de Denis-Constant Martin, LAM, Ecole Doctorale de Science Politique de Bordeaux, soutenue le 12 décembre 2011, reprenant les travaux d'Anne-Marie Green, Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez.

⁹⁰ MARTIN, Denis-Constant, *Sounding the Cape...*, op. cit., p.46 : "It ensues that music contrary to verbal language, can convey in the same movement contradictions and ambivalences, that the meanings it is assigned can change over time, and that the delicate balances of attraction and repulsion that underpin contradictions and ambivalences also vary according to the conditions in which the music is produced and received. [...] Music is the privileged medium for conveying such ambivalence."

C'est donc l'expression de cette ambivalence qu'il convient d'étudier au sein de la musique pour comprendre les différents processus de subjectivation. Car la musique en tant que « *révéléateur social* »⁹¹ peut véhiculer l'expression d'un sentiment d'appartenance que les groupes sociaux veulent évoquer ou revendiquer. La matière sonore forme une chaîne de sens à comprendre et décrypter en fonction « *des caractéristiques intrinsèques du produit musical* »⁹², c'est-à-dire l'harmonie, le timbre, les instruments, les intervalles, la forme musicale, la technique de chant, etc.

Ce que Nathalie Heinich évoque à propos de la dialectique du général (la société) et du singulier (l'artiste) comme base de toute création, est évidemment valable pour la musique. L'artiste évolue dans une société possédant ses conventions, son système de valeurs, comme le rappelle Howard Becker, à la source de toute production artistique il y a donc un processus d'appropriation. Au niveau musical, ce peut être un enchaînement harmonique précis, des paroles entendues, ou encore une citation musicale spécifique. Ces emprunts aussi divers soient-ils sont ensuite recréés, font l'objet d'un réagencement par les compositeurs et deviennent de nouvelles créations. Les chansons *moppies* des compétitions de chant de la ville du Cap, sont par exemple des répertoires créés par emprunts mélodiques⁹³. Ces chants qui parlent des problèmes de la vie quotidienne dans les townships *coloureds* utilisent l'humour et l'ironie pour délivrer des messages éducatifs et de prévention à la population. Pour attirer l'attention des auditeurs, les compositeurs construisent leurs chansons en compilant des emprunts mélodiques aux derniers « tubes » qui passent à la radio ou aux airs de musique classique les plus connus. De nouvelles paroles sont ensuite ajoutées à ces mélodies, qui se retrouvent prises dans un nouveau patchwork musical. La chanson *moppie* possède une esthétique particulière (chant en *afrikaans*, utilisation du banjo et du tambour *ghoema* avec un pattern rythmique spécifique), ainsi les emprunts font, une fois la *moppie* composée, intrinsèquement partie de la nouvelle chanson. Grâce à ce procédé d'appropriation, les compositeurs créent une nouvelle chanson qui n'existait pas auparavant et qui a ses propres signifiants, sa propre symbolique musicale à analyser.

⁹¹ Idem, p.47

⁹² Id., p.14 « *the intrinsic characteristics of the musical product* »

⁹³ Voir GAULIER, Armelle, « Musique et processus de créolisation, les chants *moppies* des populations *coloured* du Cap (Afrique du Sud) » *Volume*, 2010, p.75-104

En effet, d'après quels critères une mélodie peut-elle être empruntée ? Les emprunts mélodiques sont-ils reconnus par les auditeurs ? Qu'est-ce que ces emprunts peuvent apprendre au chercheur par rapport à la société qu'il étudie ? En d'autres termes, dans quel contexte social et historique ces chansons sont-elles composées ?

Autant de questions qui invitent le chercheur à observer les représentations comme les symboliques et les imaginaires perceptibles dans ce processus d'appropriation. En montrant sa capacité de création, un compositeur comme un groupe social s'affirme, fait sien, se singularise par son nouvel idiome musical. Il réinvestit de sens ses emprunts en y ajoutant son esthétique musicale particulière (un pattern rythmique, une technique de chant, un enchaînement harmonique, etc.). Comme le dit Denis-Constant Martin, la musique peut être un :

« [...] *moyen d'expression des groupes définis par l'âge, le genre ou le statut social qui s'efforcent, au travers de sons et de mots, du langage du corps et d'autres formes de sociabilité, d'affirmer leur singularité et de revendiquer une certaine position dans la société.* »⁹⁴

Mais est-il possible pour autant de parler de musique protestataire ou de musique politique ? De par son contenu symbolique perceptible de manière différente en fonction des contextes, des auditeurs comme des compositeurs, la musique est polysémique. Par conséquent, s'il n'y a pas de musique protestataire, il y a en revanche des musiques qui, dans un contexte (social, historique ou même de performance) précis, peuvent participer à créer des processus de mobilisation.

Dans les prochaines pages de cette thèse, j'observerai et analyserai ce que « *fait* » le groupe Zebda, comme l'explique Nathalie Heinich pour l'œuvre d'art. Le verbe faire s'entend ici dans sa dimension polysémique, c'est-à-dire aussi bien ce que sont les créations musicales du groupe que ce qu'elles engendrent comme représentations dans la société française. Je chercherai à comprendre l'ambivalence du groupe, en essayant de saisir les différentes configurations identitaires exprimées par la musique comme autant de revendications d'un positionnement dans la société. Car travailler sur la musique de Zebda, c'est

⁹⁴ MARTIN, Denis-Constant, *Sounding the Cape...*, op. cit., p.29 « *The medium of expression of groups defined by age, gender or social status which endeavour, through sounds and words, body languages and forms of sociability, to assert their singularity and to claim a certain position in society.* »

aborder les changements sociaux et les évolutions du concept de citoyenneté dans la société française depuis les années 1980.

3. Méthodologie de recherche

3.1. De l'étrange étrangère à l'étrange scientifique

Le sociologue Pierre Fournier⁹⁵ parle de la problématique du « *contrat incomplet* » passé entre enquêteur et enquêté. Il explique que lors d'un terrain scientifique, bien que le chercheur explique (ou pense avoir expliqué) ce qu'est une recherche ethnographique et ce qu'il entend faire avec les données de l'enquête, il reste des malentendus.

*« Mais la plupart passent inaperçus alors qu'ils ont des effets sur l'orientation que l'enquêté donne à son propos, à son action. »*⁹⁶

D'après le sociologue, s'il est impossible d'éviter ces malentendus, il faudrait pourtant idéalement adopter une « *posture neutre* » en tant qu'enquêteur. Cependant, même si le retour réflexif sur sa position de chercheur lors de son terrain est primordial, il est difficile d'éviter que les enquêtés ne projettent sur le chercheur des représentations. Comme l'explique le sociologue Daniel Bizeul :

*« Outre la particularité du milieu étudié, [le chercheur] doit faire avec sa propre personne, c'est-à-dire avec ses caractères physiques, ses façons d'être et les informations existant à son sujet qui amènent à le percevoir et le traiter selon un registre défini, variable d'un milieu à un autre. »*⁹⁷

Lors de mes terrains en Afrique du Sud, j'ai largement pu bénéficier de mon statut « d'étrange étrangère ». Aux yeux des *Coloureds* sud-africains majoritairement issus des classes populaires⁹⁸, j'apparaissais comme une chercheuse française qui avait fait énormément de kilomètres pour s'intéresser à des répertoires de chants, dévalorisés par une partie de la classe moyenne *Coloured*. Échanger avec moi,

⁹⁵ FOURNIER, Pierre, « Le sexe et l'âge de l'ethnologue : éclairants pour l'enquêté, contraignants pour l'enquêteur ». *ethnographiques.org*, [en ligne], Numéro 11, octobre 2006, <http://www.ethnographiques.org/2006/> Fournier, dernière consultation le 8.02.2014, p.3

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ BIZEUL, Daniel, « Que faire des expériences d'enquêtes ? Apports et fragilité de l'observation directe », *Revue française de science politique*, vol.57, 2007/1, p. 69-89, p.72

⁹⁸ Les compétitions de chants sont surtout réalisées par des populations appartenant au prolétariat *coloured*.

femme blanche européenne, faisant des études supérieures, comportait donc quelque chose de valorisant. De plus, ayant choisi d'habiter dans un township *Coloured* de la ville du Cap, je ne pouvais passer inaperçue. J'étais d'ailleurs fréquemment sollicitée par les différentes chorales pour faire des entretiens, les gens étant contents (même si souvent inquiets à cause de la réelle insécurité) de me savoir vivant « avec » eux.

J'ai donc abordé mon terrain de doctorat avec peut-être une certaine naïveté : faire un terrain en France, dans la ville de Toulouse, me semblait beaucoup plus simple. Mais, dans ce terrain « proche »⁹⁹ ma place de chercheuse a été beaucoup plus difficile à trouver. Habitant Bordeaux et ayant un travail salarié, je ne pouvais pas séjourner à Toulouse de manière continue¹⁰⁰. Il a donc été assez difficile de pouvoir être réellement « intégrée » au sein du Tactikollectif, comme l'exige l'observation participante.

De la même manière, mon positionnement avec le groupe Zebda a nécessité quelques ajustements. Je n'avais jamais travaillé avec des gens qui ont l'habitude d'expliquer et d'explicitier leur démarche, comme le dirait Nathalie Heinich. Or, Zebda a une grande habitude de parler aux médias. Il a donc fallu du temps et plusieurs entretiens pour qu'une relation de confiance s'installe, que les membres du groupe parlent en leur nom (et non plus au nom du groupe) et prennent du recul par rapport aux discours que certains membres ont l'habitude de tenir auprès des journalistes. En outre, cette recherche a débuté dans un contexte peu favorable. Constitué pendant les années 1980, le groupe Zebda décide de faire une pause en 2003 et se reforme finalement courant 2009 (date à laquelle j'ai commencé ma thèse), sans le guitariste Pascal Cabero et le batteur Vincent Sauvage. Le début de mon travail de doctorat coïncide donc avec la reformation du groupe et la réalisation d'un nouvel album : *Second tour*, publié en janvier 2012. Ce dernier étant très attendu par le public du groupe et par les médias, les membres de Zebda avaient une réelle pression jusqu'à la sortie de l'album et n'étaient pas disponibles pour des entretiens. *Second tour* étant finalement bien accueilli, Zebda a été

⁹⁹ ABÉLÈS, Marc, ROGERS, Susan, « Anthropologie du proche, introduction » *L'Homme*, vol. 32, n°121, janvier-mars 1992, p. 7-13

¹⁰⁰ J'ai fait des allers-retours entre Bordeaux et Toulouse pour mon terrain, à raison de une à deux fois par mois en moyenne, entre juin 2011 et mars 2013.

largement programmé en concert dès 2011 et jusqu'en 2013. Le groupe étant très sollicité, trouver des moments de disponibilité pour faire des entretiens avec les membres de Zebda était donc beaucoup plus compliqué que prévu.

Ce problème a été en partie résolu lorsque j'ai commencé une ethnographie des concerts de Zebda¹⁰¹. Toutefois, cela a entraîné d'autres difficultés. N'ayant pas de financement de thèse, il a fallu être parfois assez inventive pour pouvoir suivre le groupe dans ses déplacements. Heureusement, j'ai pu bénéficier d'invitations et lorsque c'était possible d'un « pass » qui me donnait accès à tous les espaces : scène, loges, salle.

Malgré tout, même si du temps a été nécessaire pour la mise en place d'une stratégie efficace « d'occupation de l'espace »¹⁰² afin que le groupe me remarque, une relation durable a pu se construire avec les enquêtés. Elle a donné lieu à des entretiens avec le groupe Zebda et à la constitution d'un fonds d'archives pour l'association Tactikollectif.

3.2. Des souvenirs au fonds d'archives

N'ayant pas de contrat doctoral, cette recherche a débuté par une quête de financement. Au moment où j'ai rédigé mon projet de recherche, le groupe Zebda n'était pas reformé. Mais, travailler sur le groupe Zebda c'est aussi travailler sur deux associations : Vitécrici (en activité de 1982 à 1995) et le Tactikollectif (créé en 1997). Courant 2009, j'ai pris rendez-vous avec Salah Amokrane, coordinateur général du Tactikollectif, pour lui présenter mon projet de thèse et voir avec lui si des modalités de financement (comme une bourse CIFRE par exemple) étaient envisageables. Pendant notre entretien, Salah m'explique que Zebda se reforme et projette d'enregistrer un nouvel album. Je décide alors de revoir mon projet de recherche et de contacter le groupe directement pour commencer à travailler avec les membres. Cependant, pour les raisons évoquées précédemment, le groupe n'a jamais répondu à mes sollicitations. Un terrain de recherche par entretien semi-

¹⁰¹ Cf. Partie 3.3 Ethnographie des concerts.

¹⁰² Idem.

directif avec les membres de Zebda paraissait alors compliqué et une ethnographie au moyen de l'observation participante¹⁰³ complètement exclue. Il a donc fallu s'adapter à cette nouvelle situation. Lors de mon premier entretien avec Salah Amokrane dans les locaux du Tactikollectif, j'ai pu observer le nombre important de cartons d'archives posés sur des étagères. J'ai alors proposé de commencer ma thèse par l'identification, le rangement et le classement des archives de l'association, pour me familiariser avec mon sujet d'étude.

Soutenue par le Tactikollectif¹⁰⁴, j'ai donc collecté des archives, en plus de celles présentes dans les locaux de l'association, en prenant pour repère temporel le début de l'association Vitécricri en 1982. Salah m'a aussi mise en contact avec Nadia Amokrane¹⁰⁵ (assistante de production pour la sortie de l'album *Second tour* du groupe Zebda), qui m'a donné accès aux archives de Zebda, stockées dans un autre local à Toulouse, non loin du Tactikollectif. Je me suis aussi déplacée chez plusieurs personnes ayant des archives personnelles (par exemple Maïté Débats, membre fondatrice de l'association Vitécricri, Joël Saurin, bassiste du groupe Zebda et Vincent Sauvage, ancien batteur du groupe). Ainsi, j'ai pu regrouper des documents relatifs à l'association Vitécricri, au Tactikollectif et au groupe Zebda.

Une fois les archives rassemblées, j'ai commencé un travail de récolement¹⁰⁶. N'ayant suivi aucune formation de documentaliste, j'ai pu bénéficier de l'aide de l'association parisienne Génériques¹⁰⁷, pour apprendre les bases de la constitution d'un fonds d'archives. Entre juin 2011 et juillet 2012, j'ai analysé toutes les archives dont je disposais, je les ai rangées dans des boîtes numérotées puis référencées dans un tableau Excel. Le classement s'est fait d'après plusieurs critères : les acteurs (Vitécricri, Tactikollectif ou Zebda) ; la typologie du document

¹⁰³ « Dans l'observation participante, le chercheur participe autant que possible aux activités des personnes étudiées en s'efforçant de se mettre dans leur peau. La typologie des rôles (qui n'existent pas dans une forme pure) endossés par l'ethnologue comprend en fait : le participant total, le participant comme observateur, l'observateur comme participant, l'observateur total et le simple fait d'« être là ». » p.9, GHASARIAN, Christian (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*, Paris, Armand Colin, 2004

¹⁰⁴ L'association a diffusé un « appel à archive » sollicitant les personnes ayant participé aux différents événements organisés par l'association Vitécricri et le Tactik à prêter leurs archives à l'association pour que je puisse en avoir connaissance et les intégrer dans ce classement.

¹⁰⁵ Nadia est la sœur de Salah, coordinateur général du Tactikollectif, de Hakim et Mustapha Amokrane, chanteurs de Zebda, membres du Tactikollectif.

¹⁰⁶ « Opération consistant à dénombrer un ensemble d'objets répertoriés dans un inventaire » <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2707311540>, dernière consultation le 8.02.2014

¹⁰⁷ Créé à Paris en 1987, l'association Génériques rassemble entre autres des documentalistes et des historiens. Elle a pour objet « de préserver, sauvegarder et valoriser l'histoire de l'immigration en France et en Europe. » : <http://www.generiques.org>, dernière consultation le 8.02.2014

(dossier de presse, CD de musique, rapports comptables, flyers, affiches, etc.) et les dates de réalisation lorsqu'elles étaient indiquées.

Une fois le fonds d'archives constitué, j'ai constaté l'énorme diversité des documents. Des années 1980 à aujourd'hui les progrès techniques ont conduit à la multiplication des supports et des formats de diffusion, qui sont pour certains devenus obsolètes. En plus des documents papiers « classiques » (affiches, dossiers de presse, programmes, photos), j'ai trouvé des cassettes vidéo, des cassettes master sons d'enregistrements de Zebda et divers formats de fichiers numériques illisibles aujourd'hui, beaucoup de disquettes, des CD, des DVD, des 45-tours. Face à cette diversité et contrainte par la limite temporelle admise dans une recherche de doctorat¹⁰⁸, plusieurs questions se sont posées. Comment lire tous ces documents ? Comment travailler avec tous ces supports ? Ou autrement dit, comment choisir les documents pertinents sur lesquels travailler ?

Outre la grande confusion que m'a donnée ce premier travail de récolement, j'ai finalement constaté un trait caractéristique à ce fonds d'archives commun entre le groupe Zebda, l'association Vitécrici et l'association Tactikollectif. Entre 1980 et 2012, soit la période couverte par le fonds, des éléments d'archives sont présents pour chaque année. J'ai donc réalisé une chronologie et procédé à un classement chrono-thématique des supports et documents. Ce classement, croisé avec les entretiens semi-directifs réalisés avec Maité Débats, certains membres du Tactikollectif et les membres du groupe, a mis en avant plusieurs documents clés qui m'ont permis de construire ma problématique de recherche.

En parallèle de ce travail de récolement, Zebda publie en janvier 2012 l'album *Second tour*. La lecture des articles de presse du fonds d'archives, comme des papiers plus récents à propos de la nouvelle tournée du groupe, relatent toujours la « *folle énergie dégageée par le groupe* »¹⁰⁹ en concert. De même, dans les entretiens fait avec les membres de Vitécrici et du Tactikollectif, tous se rappellent avec enthousiasme les performances du groupe en concert. Comprendant l'importance de ces moments d'échanges pour le groupe et pour son public et profitant des

¹⁰⁸ Soit l'obligation de faire sa thèse en trois années.

¹⁰⁹ *La dépêche du Midi*, le 22 août 2012

nombreuses dates de tournées du groupe programmé dans toute la France, j'ai réalisé une ethnographie des concerts de Zebda.

3.3. Ethnographie des concerts

J'ai réussi à assister à 14 concerts de Zebda dans toute la France¹¹⁰ entre 2012 et 2013¹¹¹. Si l'enquête ethnographique en situation de concert n'a rien de novateur¹¹², ce procédé était pour moi inédit. Plusieurs concerts ont donc été nécessaires pour trouver une méthodologie d'enquête performante.

Dans un concert de Zebda, l'action se situe sur scène mais aussi dans le public et évidemment entre la scène et le public. Pourvoir appréhender ces différents centres d'interactions n'était pas toujours évident. Positionnée dans le public, je prenais des notes sur le déroulé de la performance (liste des chansons, jeux de lumière, danse des chanteurs, etc.). J'enregistrais aussi avec mon dictaphone numérique les dialogues entre les chanteurs et le public, les présentations des morceaux et le chant du public. Toutefois, il était évident que je ne saisisais pas toute la dynamique du concert. Par conséquent, pour réaliser au mieux cette ethnographie j'ai décidé de filmer les concerts. Ayant l'accord de Zebda, je me suis positionnée sur un côté de la scène et j'ai commencé à filmer, un peu au hasard au début, des passages d'une performance du groupe. Cette approche s'est révélée très probante. Le support vidéo permet en effet de saisir en même temps les échanges entre le groupe et le public, mais aussi les interactions sur scène entre les musiciens, comme les chorégraphies faites par les chanteurs et les réactions des spectateurs, que je ne pouvais pas observer dans le public.

¹¹⁰ Libourne (33), Nantes (44), Boulogne (92), Cenon (33), Montauban (82), Angoulême (16), Créon (33), Saintes (17) deux concerts à Paris (75) et quatre concerts à Toulouse (31).

¹¹¹ La première fois que j'ai vu Zebda sur scène c'était à l'occasion de la résidence du groupe au Bikini (salle de concert toulousaine). Une résidence d'artistes est la mise à disposition d'une salle de concert pour que le groupe puisse répéter dans les conditions d'un concert. Même si la résidence de Zebda à laquelle j'ai assisté n'était pas réellement un concert car il n'y avait pas de public, je la comptabilise tout de même comme telle, car elle m'a permis de voir le groupe jouer dans les conditions du *live*, c'est-à-dire travailler les transitions entre les morceaux, les réglages sons et lumières, ajouter ou enlever des effets sonores, etc.

¹¹² Voir par exemple : CAPDEVILLE-ZENG, Catherine, *Rites et rock à Pékin, Tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*, Paris, Les Indes Savantes, 2001 ; FERRAND, Laure, « Bruce Springsteen, sociologie d'un rocker », *Intersections : Canadian Journal of Music / Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 30, n° 2, 2010, p. 25-40 ; MOMBELET, Alexis, « La musique métal : des "éclats de religion" et une "liturgie" ». Pour une compréhension sociologique des concerts de métal comme rites contemporains », *Sociétés*, n°88, 2005/2, p. 25-51

La performance du concert est finalement devenue une source importante de ce travail de recherche. Un concert type débute par une session de « balance », c'est-à-dire une répétition pour que le groupe puisse prendre ses marques sur scène, tester le matériel et que les techniciens lumière et son puissent faire leurs réglages. Il s'ensuit une période de « repos » pour le groupe, entre la fin de la balance son et le début du concert. Elle peut être propice aux interviews (qui chez Zebda sont réalisées quasi exclusivement par les chanteurs), à un temps calme dans le « *tour bus* » (bus de tournée aménagé avec des couchettes), dans les loges ou à l'hôtel en fonction de l'organisation du lieu. Assister aux balances et surtout à ces quelques heures de flottement avant le début du concert, m'a permis de commencer à échanger avec le groupe. Dans ces moments de pauses, les artistes étaient plus réceptifs et disposés à réaliser des entretiens ou même à discuter de manière informelle avec moi. Le fait de ne jamais savoir vraiment à l'avance si je pourrais avoir une place et un « pass » pour le concert (cela dépendait en effet du nombre de places dont le groupe pouvait disposer) permettait aussi un effet de surprise. Petit à petit, le fait que je sois « toujours là » et que je « traîne » aussi avec le groupe en attendant le début du concert, a amené les membres de Zebda à venir discuter spontanément avec moi. J'ai alors réalisé plusieurs entretiens avec le groupe comme avec le personnel engagé pour la tournée. Enfin, ayant souvent accès à tous les espaces du concert (scène, loges, salle), j'ai pris conscience de l'importance accordée par le groupe aux échanges avec son public. Après chaque concert, les chanteurs (et certains musiciens) vont saluer leur public, discuter avec les gens à propos de la performance ou même de tout autre sujet. Même les loges de Zebda sont toujours occupées par des amis de passage, des fans ou des connaissances venus saluer le groupe. Ces moments d'échanges informels ont été importants à saisir et m'ont permis une première prise de contact avec le public du groupe.

J'ai aussi fréquemment interrogé des personnes à la sortie des concerts. Recueillir leurs premières impressions permettait de prendre des contacts, pour réaliser des entretiens semi-directifs, afin de comprendre qui est le public de Zebda.

J'ai analysé les entretiens réalisés avec le groupe comme avec le public de Zebda de façon non-critique. Pour engager la discussion, je pouvais présenter des

documents d'archives ou laisser les membres du groupe raconter leurs souvenirs. Faire des entretiens biographiques avec les membres de Zebda était pertinent pour comprendre et analyser leur perception du groupe ; la véracité des faits (c'est-à-dire qui a fait quoi, dans quel concert, à quelle date, etc.) en revanche n'était pas primordiale. L'objet de cette étude est en effet d'analyser le groupe dans la société française. Les entretiens fournissent le moyen de comprendre, pour ensuite l'analyser et l'étudier, le vécu subjectif des membres de Zebda, que j'ai replacé au sein de phénomènes sociaux qui dépassent les individus. Les pistes de recherches révélées par les entretiens semi-directifs se sont d'ailleurs retrouvées au sein de l'analyse musicale.

3.4. Analyse musicale

La production discographique de Zebda est conséquente. En trente ans de carrière le groupe a composé environ soixante-dix chansons et publié cinq albums, plus un album *live* (album enregistré pendant les concerts du groupe). Il était impossible d'étudier toute la production musicale de Zebda. J'ai donc sélectionné un corpus d'une dizaine de chansons¹¹³, qui me semblaient être les plus révélatrices des « potentiels évocateurs »¹¹⁴, d'après l'expression de Denis-Constant Martin, présents dans la musique de Zebda. Le chercheur explique en effet :

« Ce que la musique transmet c'est un potentiel évocateur, introduit et mis en forme dans l'objet musical par ses producteurs, perçu et interprété par ses auditeurs, les uns et les autres appartenant à une époque, à une culture données. Ce potentiel évocateur est mis en mouvement par un processus symbolique de sorte qu'un même objet musical, un même ensemble de potentiels évocateurs, parvient à toucher des êtres humains en dépit des écarts existant parfois entre le temps et le lieu où le premier a été conçu et ceux où les seconds les entendent. »¹¹⁵

¹¹³ Cf. le détail du corpus : Partie 2 chapitre 2 Zebda : une musique au service du texte.

¹¹⁴ MARTIN, Denis-Constant, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », dans DARRE, Alain (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'Identité*, Rennes, Les Presses Universitaires de Rennes, 1996, p. 17-27, p.19

¹¹⁵ Ibid.

Ce potentiel évocateur, comme le processus symbolique de la musique sont aussi relevés par le sociologue des musiques populaires Simon Frith. Pour lui, ce sont justement ces dimensions qui, analysées au sein de la musique, sont révélatrices de phénomènes sociaux. Car, la musique induit des échanges et des relations sociales :

« La musique est devenue tellement importante pour nos rapports sociaux, dans les relations d'échange et dans la compréhension des identités collectives, pour notre intimité ainsi que pour pouvoir interpréter nos propres sentiments et ceux des autres. »¹¹⁶

La musique est donc à considérer comme un fait sociomusical, un objet de recherche à part entière. D'ailleurs, pour le philosophe Jean Molino, la musique est à la fois : « [...] *production d'un "objet", objet sonore, [et] enfin réception de ce même objet.* »¹¹⁷

Reprenant les idées de Jean Molino, le musicologue Jean-Jacques Nattiez¹¹⁸ propose une tripartition du fait musical. Pour lui, la musique est à la fois un objet « neutre » à comprendre et analyser comme matière sonore ; mais aussi agencée, organisée par des compositeurs en fonction d'un contexte donné (historique, social, politique), autrement dit comportant des processus de production ; sachant que cet objet sonore conduit à une réception et à la construction de discours (par les auditeurs, les médias) sur cet objet musical.

Ce canevas théorique a guidé les fondements de mon analyse musicale. En fonction des pistes de recherches cernées dans la première partie de cette thèse : c'est-à-dire le contexte historique, social et politique dans lequel Zebda se forme et évolue, j'ai isolé certains critères musicaux pertinents à analyser dans les chansons du groupe. Tout d'abord, la construction mélodique réalisée avec la technique du *sampling* ou échantillonnage et le rôle des instruments par rapport à ces boucles sonores. Ensuite, la distribution des voix, la respiration des chanteurs et le non-verbal qui participent à une conception particulière de l'espace sonore. Enfin, cet

¹¹⁶ FRITH, Simon, « La musique live ça compte... », *Réseaux*, n°141-142, 2007/2, p. 179-201, p.199

¹¹⁷ MOLINO, Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Précédé de : *Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino* par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud / INA, 2009, p.72

¹¹⁸ Voir par exemple NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois, 1987

espace obéit à une dissociation nette entre verticalité (harmonies) et horizontalité (mélodies), caractéristique fondamentale de l'esthétique musicale de Zebda.

4. Plan de thèse

Ce travail de recherche a donc pour problématique initiale en quoi la musique du groupe Zebda permet-elle à certains de ses membres issus de l'immigration maghrébine postcoloniale d'acquérir une autre place que celle que la société leur assigne ? Pour répondre à cette question j'analyserai dans une première partie la relégation sociale et l'assignation identitaire dont les chanteurs du groupe sont victimes. Je reviendrai dans un premier chapitre sur l'histoire de l'immigration maghrébine postcoloniale en France et plus particulièrement en région Midi-Pyrénées. Cela me permettra de présenter l'histoire culturelle de l'immigration maghrébine marquée par le répertoire de la « chanson maghrébine de l'exil »¹¹⁹ mais aussi les concerts-débats de *Rock Against Police* du début des années 1980. Enfin, j'évoquerai les marches pour l'égalité et contre le racisme de 1983 et 1984 qui marquent le début d'une réelle subjectivation politique pour les jeunes d'origines immigrées. J'analyserai les conséquences importantes de ces marches pour les jeunes du quartier d'habitat social des Izards à Toulouse. Dans un second chapitre, je reviendrai sur la période du *beur is beautiful* qui suivra ces marches et la manière dont les jeunes de l'association toulousaine Vitécrici se saisiront de cette appellation « *Beur* ». Pour cela, j'étudierai trois films réalisés par les adolescents : *Autant en emporte la gloire* (1981), *Prends tes cliques et t'es classe* (1983), *Salah, Malik : BEURS !* (1985). C'est à l'occasion de ce dernier que le groupe Zebda va se constituer. Dans le troisième chapitre de cette partie je traiterai des relations d'interdépendance entre le groupe Zebda et la professionnalisation de l'association Vitécrici. Face à la naissance de la politique de la ville, l'association est contrainte de proposer des activités socioculturelles uniquement pour les quartiers nord, ce qui l'isole du reste de l'agglomération toulousaine. Cependant, j'expliquerai en quoi l'activité du groupe Zebda va permettre à l'association de refuser cette

¹¹⁹ D'après l'expression utilisée par l'historienne Naïma Yahi, voir YAHY, Naïma, « L'exil blesse mon cœur : Pour une histoire culturelle de l'immigration algérienne en France de 1962 à 1987 », Thèse de III cycle, sous la direction de Benjamin Stora, Université Paris VIII Saint Denis, soutenue le 20 septembre 2008

stigmatisation des quartiers nord, en s'ouvrant au reste de Toulouse par la création d'un festival appelé *Ça bouge au nord*.

Dans une seconde partie j'interrogerai l'itinéraire de création du groupe Zebda. J'analyserai dans un premier chapitre comment le groupe a pu bénéficier du soutien des associations créées grâce aux mobilisations des marches pour l'égalité, comme des réseaux du rock alternatif français. Puis je reviendrai en détail sur les différentes étapes qui ont permis la création d'un « son Zebda » identifiable. Dans un second chapitre, je proposerai une analyse détaillée des paroles des chansons du corpus. Cet examen se prolongera dans un troisième chapitre par une caractérisation de l'outil musical Zebda, toujours au service du texte. En fonction de cette analyse textuelle et musicale du groupe, le quatrième chapitre sur l'expression d'une « toulousianité » et d'une citoyenneté dans le groupe m'aidera à repenser ma problématique de recherche initiale. Je la reformulerai de la manière suivante : en quoi la musique du groupe Zebda permet-elle de questionner les fondements de la société française : son processus de citoyenneté comme son vivre-ensemble ? Ainsi reposée, la dernière partie de ce quatrième chapitre sera consacrée aux « actes de citoyenneté » (d'après la définition donnée par le politiste Engin Isin), réalisés par le groupe comme par l'association Tactikollectif. Je prendrai comme exemple les albums *Motivés*, *chants de luttés* et *Origines contrôlées*.

Enfin, la troisième partie traitera de la réception du groupe Zebda. Un premier chapitre sera consacré à l'étude des données recueillies grâce à l'ethnographie des concerts du groupe. Je verrai comment le rituel du concert chez Zebda, et la « mise en émotion » qui en découle, est un moyen pour le groupe de promouvoir la figure du « citoyen motivé ». Ce dernier chapitre reviendra sur les différents visages donnés au groupe par les médias depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui. Zebda passe progressivement du qualificatif rock *beur*, aux représentants d'une France métissée « black, blanc, beur » grâce au succès du tube « Tomber la chemise », pour devenir des joyeux militants en 2012. Puis, cette recherche se terminera par une étude sur le public du groupe et sa manière de percevoir l'art de faire réfléchir ou la « contestation positive » de Zebda.

1^{ère} Partie Contexte et présentation du sujet : refus d'une relégation sociale et d'une assignation identitaire

« “Quand je pense à la musique, je pense aussi à ma liberté ; je rêve de pouvoir m'échapper de ce pays, de cette chambre, de ces hôtels, de ces cafés où je vais. Je veux oublier ces nuits interminables que j'ai passées à descendre et à remonter des rues, sans but déterminé. Je veux oublier aussi le fait qu'à chaque fois que je reviens dans ma chambre après mes promenades nocturnes, je me rends compte que rien n'a changé, sauf qu'une autre nuit de ma vie vient de s'écouler. Mon poste de radio est mon seul compagnon. C'est un bon poste. J'arrive à capter des programmes musicaux de Radio-Tunis et de Radio-Alger. J'ai alors l'impression que je n'ai jamais quitté mon pays.” » (p.46)

« “Mes concitoyens mènent ici une vie complètement différente de celle qu'ils menaient chez eux. En France, mon rôle de musicien n'est plus celui que j'avais en Algérie. Chez moi, j'étudiais la musique, et j'en jouais pour mon propre plaisir et pour le plaisir des autres, pendant les fêtes. En France, je joue pour remonter le moral de plusieurs de mes compatriotes qui paraissent souffrir de la solitude, qui sont en quête de leur propre identité, qui cherchent ma propre compagnie ou celle de n'importe qui d'autre. Ils se sentent complètement perdus, étrangers sans espace et sans aucune « bouffée d'air. »“ » (p.47)

SHABELLEH, Aïcha, « Cafés ou cassettes : la musique de la solitude », *Autrement*, n°11, Paris stock, novembre 1977

1. Éléments de contexte : l'immigration maghrébine en France et en région Midi-Pyrénées

Dans ce chapitre, je ferai un bref retour chronologique sur l'histoire de l'immigration en France et plus particulièrement en Midi-Pyrénées. Plus qu'une chronologie exhaustive, l'important est ici de relever les différents moments de l'histoire de l'immigration en France à partir de la fin de la première guerre mondiale, en lien avec le contexte d'émergence de mon sujet de recherche. Je limiterai donc cette chronologie aux années 1980, date de la création de l'association Vitécrici.

1.1. Rappel de l'histoire de l'immigration algérienne en France et en région Midi-Pyrénées depuis la première guerre mondiale

Au lendemain de la première guerre mondiale, la France, grâce à un marché du travail en plein essor, est un pays attractif. Les bouleversements sociaux et politiques de l'époque entraînent de nouveaux flux migratoires importants vers l'hexagone : les Arméniens rescapés du génocide de 1915, les « Russes blancs » qui fuient la révolution bolchevique de 1917, ou encore les Italiens échappant au gouvernement fasciste de Mussolini. À noter aussi l'effondrement de l'Empire Austro-Hongrois, partagé en sept états indépendants, et de l'Empire Ottoman, qui devient la république de Turquie. Les années 1930 annoncent déjà un changement avec l'arrivée de réfugiés juifs Allemands suite à l'accession d'Hitler au pouvoir. L'économie française entre dans une période de crise et ces migrations exacerbent une propagande antisémite. En effet, les réactions racistes d'une partie de la société sont sans équivoque. Un climat de méfiance s'installe alors en France, annonçant la seconde guerre mondiale.

1.1.1. Du besoin de main d'œuvre à la crise économique des années 1970

La fin de la seconde guerre mondiale est marquée par une volonté de contrôle de l'immigration par l'Etat français. Un statut juridique pour les étrangers est mis en place, avec la création de cartes de séjour temporaires et d'un nouvel organisme : l'ONI (Office National de l'Immigration). D'après l'historien Emile Temime, cette nouvelle institution aura pour objet de :

« [...] *procéder au recrutement des immigrés et d'accorder les autorisations de séjour aux étrangers admis sur le territoire national.* »¹²⁰

Mais la France, dévastée par la seconde guerre mondiale, a besoin de main d'œuvre pour commencer sa reconstruction. Elle favorise alors le recrutement de travailleurs algériens qui, comme le rappelle l'historien :

« [...] *ont le double avantage d'être français (ce qui évite des négociations bilatérales toujours délicates) et de pouvoir entrer librement en France* »¹²¹

En effet, une ordonnance de 1947 accorde une totale liberté de circulation aux Algériens sur le territoire français¹²². Cela facilite grandement leur accès à l'emploi.

L'attention de la France portée à l'Afrique du Nord et en particulier à l'Algérie pour recruter de la main d'œuvre, n'est pas le fruit du hasard. L'historien Jacques Simon explique qu'au début des années 1950 l'Algérie est en crise économique et démographique :

« [...] *les études réalisées par le Secrétariat social d'Alger mettent l'accent sur le sous-développement et le sous-emploi lié au fait colonial.* »¹²³

L'Algérie connaît un exode rural massif qui entraîne une surpopulation dans les grandes villes comme Alger, Oran et Constantine. Un sous-prolétariat apparaît alors dans les villes, privé d'emploi et souvent même de logement. Face à une situation économique bouchée et à une crise du système colonial (qui n'arrive pas

¹²⁰ TEMIME, Emile, *France, terre d'immigration*, Paris, Gallimard, 1999, p.92

¹²¹ Idem, p.93

¹²² Cette ordonnance ne s'applique pas aux autres migrants venus du Maghreb, rappelons aussi que l'Algérie possède le statut de département français depuis 1848, comprenant initialement trois départements, elle sera divisée en dix-sept départements à la fin de la période coloniale et sera un pays indépendant à partir de 1962.

¹²³ SIMON, Jacques, *L'immigration algérienne en France des origines à l'indépendance*, Paris Méditerranée, 2000, p.179

à démarrer l'industrialisation de l'Algérie), l'émigration apparaît souvent comme la seule solution pour trouver du travail. L'immigration algérienne en France étant ancienne, les migrants de l'après-guerre trouvent facilement un point de chute auprès de parents déjà immigrés. De plus, l'existence d'organisations politiques comme l'Etoile Nord-Africaine¹²⁴ offre un réseau de sociabilités non négligeable pour les migrants.

Si ces événements de chronologie sont évoqués c'est parce qu'ils concernent directement ce travail de recherche. Monsieur Mohand Amokrane par exemple (père des chanteurs Mustapha et Hakim Amokrane du groupe Zebda et de Salah Amokrane directeur du Tactikollectif), part d'Alger pour Toulouse où il a de la famille en 1963. Monsieur Amokrane se souvient de sa vie en Algérie et explique la raison de son émigration en France :

Mohand Amokrane : *« Je suis né le 6 septembre 1930 dans un village de Kabylie à l'Algérie et je suis grandi dans mon village natal jusqu'à 13 ans et demi, 14 ans, là je suis sorti de mon village et je suis allé à Alger travailler. À l'époque c'est le travail pour les jeunes c'est pas interdit, c'est l'esclavage quoi chez le colon, ceux qu'on appelle des colons. À l'époque on ne sait pas comme quoi ils sont des colons [...] Oui on le sait pas à l'époque, y a pas de politique, y a pas de euh...on ne sait pas ! On ne sait pas faire de la politique, on ne sait pas comme quoi les français ne sont pas les mêmes que...nous ne sommes pas les mêmes point, déjà pour commencer, mais nous au début nous sommes des ignorants parce que y a pas des écoles dans nos patelins [...] y a pas d'égalité entre Européens et indigènes. La plupart ils sont des Espagnols, des Italiens, des Maltes qui viennent chercher leur pain, leur terre à l'Algérie ; parce qu'ils sont Européens, ils sont facilement de trouver un emploi, de trouver un terrain à acheter ou à louer pour la culture, pour l'agriculture, vous voyez ce que je veux dire [...] Alors à l'âge de la majorité comme on dit je commence à connaître un peu la ville, je commence à connaître un peu le pays je me déplace et chaque fois je retourne à mon village, à voir mes parents, à voir mon père à voir ma mère, mon père, mes frères, mes sœurs à*

¹²⁴ Association fondée en France en 1926 par des travailleurs immigrés proches du Parti Communiste, l'Etoile Nord-Africaine devient la première organisation nationaliste Algérienne dans l'immigration, elle se transformera en parti politique, au début des années 1930, emmenée par son leader Messali Hadj. Pour plus d'information voir SIMON, Jacques, *Messali Hadj (1898-1974), chronologie commentée*, Paris, L'Harmattan, coll. CREAC Histoire, 2002.

chaque fois, jusqu'au jour des années 50 à l'âge que je me suis engagé dans l'armée, je suis resté presque quatre ans absent à l'armée [...] On est parti en Indochine et après on est rentré on a duré jusqu'en mai je crois. 54 : c'est l'armistice, cessez le feu en Indochine la guerre est finie, après nous sommes rentrés en Algérie. En novembre 54, la guerre d'Algérie est éclatée et ça a continué jusqu'à....moi je suis resté [...] je travaille là [à Alger] parce que avec la guerre tous les villages des montagnes avec le FLN d'un côté avec l'armée française de l'autre, nous sommes obligés de se réfugier dans les villes.

Armelle Gaulier : Donc là on est en 59 c'est la guerre d'Algérie et vous, vous partez en 62 en France ?

Mohand Amokrane : Au début du mois de mai 63, le 17 mai 63 exactement, après la guerre d'Algérie, après le cessez le feu [...] avec l'indépendance d'Algérie y a pas beaucoup de travail parce que les colons, je dis les colons, les Français quoi, les Français sont partis, l'Algérie de l'époque du cessez le feu il vit avec la solidarité des pays, le don pour l'Algérie [...] Mais pourquoi qu'on a de la chance aussi, on a de la chance l'immigration en France du début de la guerre d'Algérie à 1962, elle était sur des conventions, sur les accords d'Évian sur l'immigration. A l'époque nous les Algériens nous sommes des privilégiés parce qu'ils étaient signés sur les accords d'Évian [...] C'était beaucoup plus simple pour nous. On rentre en France avec des papiers d'identité algériens, la carte d'identité algérien on rentre avec y a pas de passeport, on travaille avec.

Armelle Gaulier : Vous parlez français.

Mohand Amokrane : Voilà c'est ça qu'on a de la chance nous, alors nous sommes entrés. Voilà. Mais de 1939 jusqu'en 45 la France elle est en guerre, de 47 jusqu'à 54 la France elle est en guerre d'Indochine, de 54 jusqu'en 62 elle est en guerre d'Algérie. Donc la France elle est en bas [il tape sur la table avec la main], la construction walou comme on dit y a pas des autoroutes, y a pas des bâtiments, y a rien et plus y a un million de Français, neuf cents mille, on dit toujours un million, y a un million de Français de rapatriés d'Algérie qu'y faut les loger, et la France qu'est-ce qu'elle veut ? Elle a besoin de bras [...] avec la carte d'identité

algérienne que je suis embauché dans à Toulouse, j'étais à Toulouse quand ma femme est arrivée 1963, en octobre 63 elle est arrivée en France. »¹²⁵

De 1950 à 1960, le développement de l'économie en Italie et en Espagne crée un affaiblissement des flux migratoires limitrophes. Bien que la décolonisation entraîne le retour de nombreux français en métropole, la France a toujours autant besoin de main d'œuvre. L'économie française a des besoins dans le secteur du bâtiment et dans les usines pour des postes d'Ouvrier Spécialisé (OS). Cependant, ces postes ne séduisent pas les rapatriés. De 1954 à 1962, la France voit revenir sur son territoire des rapatriés français qui quittent les pays nouvellement indépendants. Le cas de l'Algérie reste particulier car c'est la vague de retour la plus importante à la fin de la guerre d'indépendance. Cela, d'autant que certaines personnes d'origine espagnole, italienne ou maltaise ont acquis la nationalité française en Algérie mais n'ont jamais vécu en France (comme d'ailleurs certains pieds-noirs « d'origine française » qui n'ont jamais vécu en métropole). Il faut aussi ajouter les harkis (Algériens indigènes ayant servi dans l'armée française ou dans des formations paramilitaires françaises pendant la guerre d'indépendance). Ils sont accueillis avec leurs familles en France pour les protéger des représailles du FLN (Front de Libération Nationale) algérien, mais ils ont toujours vécu en Algérie.

De 1954 à 1973, la France doit en urgence construire des logements pour sa nouvelle population rapatriée. De plus, engagée dans une économie industrielle dictée par une demande croissante, elle cherche toujours de la main d'œuvre. Là encore, l'État français se tourne vers l'Algérie car les accords d'Evian de 1962 confirment la libre circulation des Algériens (déjà acquise en 1947) dans le territoire français. L'expression « travailleur immigré » commence à être utilisée en France pour caractériser cette main d'œuvre. Dans l'imaginaire de la société française de l'époque cette expression est chargée de sous-entendus. En effet, pour les Français, les travailleurs immigrés se présentent en France pour occuper un emploi de manière temporaire, le plus souvent dans une usine ou dans le secteur du

¹²⁵ Entretien avec Mohand Amokrane, Toulouse, le 30.03.2012

bâtiment. S'ils participent bien à la reconstruction et au développement économique du pays, ils sont de passage avant de rentrer définitivement dans leur pays d'origine. C'est dans cet esprit qu'une politique du logement pour les immigrés va petit à petit s'organiser. Nicolas Blancel et Olivier Noël expliquent :
« [...] *les immigrés demeurent entre eux, comme en périphérie de la société française. De fait, la séparation d'avec la société d'accueil est encouragée par le ministre du Travail, qui gère de 1947 à 1956 les programmes de logement des travailleurs immigrés de manière à pouvoir maintenir une surveillance de ces derniers à travers les associations de foyers d'immigrés sur les trois régions du Sud-Ouest. C'est une immigration de passage - et vécue comme telle - qui ne favorise pas les contacts extérieurs, hormis avec les employeurs et les ouvriers.* »¹²⁶

Les foyers et les centres d'hébergements sont donc les premiers types de logements proposés. Mais, une fois les foyers pleins, des bidonvilles commencent à apparaître en banlieue des grandes villes industrielles.

Les années 1970 changent la donne de l'immigration, car la France entre dans une période de pénurie de travail. Le gouvernement de Valéry Giscard d'Estaing souhaite alors y mettre un frein et, dès juillet 1974, il propose une aide au retour aux familles et aux travailleurs isolés. Cette aide aura peu de succès car la majorité des familles ne souhaitent pas retourner dans leur pays d'origine. Elles ont le plus souvent une situation stable en France et surtout des enfants nés dans l'hexagone qui connaissent très peu, voire pas du tout, le pays de leurs parents. Enfin, en 1976, toujours sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing, le regroupement familial est voté, les travailleurs isolés peuvent faire venir leur famille.

Je vais maintenant observer plus en détail les mouvements migratoires de la région Midi-Pyrénées et de la ville de Toulouse où se situe mon étude.

¹²⁶ BLANCHARD, Pascal (dir.), *Sud-Ouest porte des outre-mers*, Toulouse, Milan, 2006, p.131

1.1.2. La région Midi-Pyrénées :

Dans cette partie, je m'appuierai sur les travaux de l'historienne Laure Teulière présentés dans son livre *Histoire des immigrations en Midi-Pyrénées XIX-XXème siècle*¹²⁷, pour comprendre les dynamiques de migration propres à cette région.

La région Midi-Pyrénées est une région rurale ayant toujours connu des flux migratoires saisonniers, rythmés par les besoins des travaux agricoles. Les pôles industriels comme la ville de Toulouse n'ont émergé que depuis la seconde moitié du XIXème siècle. Le début de la guerre de 1914 marque la fin de cette immigration spontanée, les frontières se ferment. Pourtant, la mobilisation massive des hommes pour la guerre provoque une pénurie de main d'œuvre que le travail des femmes n'arrive pas à compenser. C'est le début d'une organisation progressive de recrutement de main d'œuvre étrangère ou issue de l'empire colonial français. À Toulouse, ces recrutements sont organisés par les succursales des ministères de la Guerre et de l'Agriculture. La Pologne et la France, par exemple, signent une convention pour faciliter l'immigration polonaise en 1919. Laure Teulière explique :

« *Ce recours à la main-d'œuvre étrangère modifie la population des centres industriels [...] La palette des origines se diversifie considérablement, avec désormais des immigrés d'Europe orientale, du Proche-Orient, des colonies...* »¹²⁸

Elle donne un exemple « [...] *la poudrerie nationale de Toulouse reçoit des Kabyles d'Algérie et des Marocains dès 1915.* »¹²⁹. La période de l'entre-deux-guerres s'ouvre sur une crise économique et démographique importante en Midi-Pyrénées. La main d'œuvre manque toujours cruellement, les pertes liées à la guerre sont importantes et l'exode rural n'arrange rien. Entre 1922 et 1924, l'immigration s'organise alors auprès des administrations françaises et des collectivités territoriales pour faire venir des Suisses, des Belges, des Polonais... La région connaît notamment une arrivée importante de familles italiennes qui s'installent dans les campagnes. Elles quittent un pays marqué par le

¹²⁷ TEULIERES, Laure, *Histoire des immigrations en Midi-Pyrénées XIXème XXème siècles*, Portet-Sur-Garonne, Nouvelles Éditions Loubatières coll. libre parcours, 2010.

¹²⁸ Idem, p.32

¹²⁹ Id., p.33

surpeuplement, une augmentation du prix des biens immobiliers et un pouvoir fasciste. Cependant, la crise de 1929 touche en premier lieu la main d'œuvre ouvrière étrangère de l'industrie et du bâtiment, les flux migratoires ralentissent. En parallèle de cette immigration de travail, Toulouse devient aussi la capitale régionale de la diaspora des Russes blancs, qui participent activement à la vie culturelle de la ville :

« [...] *l'Union des Cosaques, le Club russe (fondé en 1932) ou la Colonie russe (1936) qui organisent des soirées culturelles et des bals. Il existe un 'orchestre symphonique grand-russe', un trio symphonique, un autre de balalaïka.* »¹³⁰

La ville accueille durant cette période de nombreux étudiants étrangers et des colonies, l'attraction universitaire étant un gage de rayonnement pour la ville.

Toulouse est aussi durablement marquée par une immigration espagnole constante. La proximité géographique de l'Espagne explique en partie ce phénomène. Mais en 1939 la *Retirada* (exode massif des républicains espagnols) modifie significativement la ville. Pour l'historienne :

« *La présence massive de ces réfugiés très politisés, urbains pour la plupart, transforme radicalement la physionomie sociale, politique, voire culturelle de la population espagnole présente jusqu'alors.* »¹³¹

Si les familles s'installent en ville, les anciens soldats républicains seront, eux, internés dans des camps et employés comme ouvriers par le ministère de la Guerre. Toulouse devient la capitale des républicains en exil. La guerre de 1939-1945 va faire de la ville un endroit stratégique : en zone libre à partir de 1940 (et jusqu'en 1942) elle permet un repli vers l'Espagne du fait de sa proximité géographique.

A la fin de la guerre et jusqu'au début des années 1950, l'immigration stagne dans la région Midi-Pyrénées. Mais le rapatriement des Français des colonies change la donne. Pour l'historienne :

« *Si beaucoup s'installent dans l'agglomération toulousaine, leur impact a été très fort sur l'ensemble de la région où près de 25 000 Pieds-Noirs se sont fixés, tant dans le domaine économique, en particulier l'agriculture, qu'en termes de réseaux*

¹³⁰ Id., p. 44-45

¹³¹ Id., p.66

*sociaux articulés autour d'une élite socio-politique ayant su trouver sa place dans la société d'accueil. »*¹³²

De 1954 jusqu'aux années 1970, la France a besoin de main d'œuvre, comme je l'ai expliqué plus haut. En 1956 des accords franco-espagnols permettent une arrivée massive d'immigrants espagnols : Toulouse concentre alors les deux tiers des migrants espagnols présents en Haute Garonne. L'Office National d'Immigration veut encourager l'immigration spontanée, des flux arrivent de Tunisie, du Maroc, de Turquie et de Yougoslavie. Ces années sont aussi marquées par une immigration portugaise qui fuit la situation politique dictatoriale (jusqu'au lendemain de la révolution des œillets de 1974). Avec la libre circulation des « Français musulmans d'Algérie » votée en 1947, l'immigration algérienne est importante dans la région. En 1954, Laure Teulières retrouve des témoignages de Toulousains :

*« Ces Algériens forment un milieu d'hommes pauvres et marginalisés, regroupés dans les hôtels meublés autour des places Bachelier et Belfort, près de la gare Matabiau, ainsi qu'au bidonville de Ginestous. Outre ceux hébergés par un compatriote, plusieurs apparaissent vagabonds. »*¹³³

Cette immigration va s'accélérer après l'indépendance de l'Algérie. Toujours d'après la chercheuse : « *Les Algériens passent en Midi-Pyrénées de 5 900 en 1968, à 13 900 en 1975* »¹³⁴. Ils se concentrent majoritairement dans la ville de Toulouse qui recrute dans le secteur du bâtiment et des travaux publics.

En 1962, l'immigration algérienne toulousaine est avant tout une immigration d'hommes jeunes. Petit à petit, ils feront venir leurs familles mais les logements manquent pour les accueillir. Outre les foyers-hôtels pour célibataires ouverts par la SONACOTRA (Société nationale de construction pour les travailleurs) en 1963, des bidonvilles apparaissent dans l'agglomération. Ils seront ensuite remplacés par des cités et de grands ensembles urbains.

Dans cette première partie j'ai présenté la diversité des flux migratoires en France depuis la première guerre mondiale et la constitution d'une histoire commune entre la France et l'Algérie. Si les immigrés ont peu de visibilité dans la société française, ils

¹³² Id., p.93

¹³³ Id., p.101

¹³⁴ Id., p.102

sont pourtant bien présents et ont une vie sociale et culturelle importante, comme en témoigne la présence de nombreux artistes connus au sein de l'immigration maghrébine. Ils vont constituer un héritage culturel de l'immigration présent dans le paysage musical de la société française d'aujourd'hui.

1.2. Vie culturelle et immigration : la chanson maghrébine en France depuis 1960

1.2.1. La chanson maghrébine de l'exil de 1962 à 1969

Que ce soit dans la musique arabo-andalouse, dans la chanson kabyle ou dans le genre *chaâbi* algérien, la thématique de l'exil est un trait commun à tous les répertoires de chansons au Maghreb. Dans cette partie, je m'appuierai sur le travail de doctorat de l'historienne Naïma Yahî¹³⁵. Ses recherches sur la chanson maghrébine de l'exil permettent en effet de comprendre l'avènement du mouvement des marches pour l'égalité en France au début des années 1980, dans le sillage duquel apparaîtra le groupe Zebda.

Vie culturelle entre Paris et Alger

Dans les représentations des Français, les immigrés algériens sont des hommes réduits à leur seule force de travail, mais ils n'en ont pas moins une vie culturelle. Le sociologue Abdelmalek Sayad rappelle en effet qu'un migrant ne migre jamais sans bagages :

*« En cela, immigrer c'est immigrer avec son histoire (l'immigration étant elle-même partie intégrante de cette histoire), avec ses traditions, ses manières de vivre, de sentir, d'agir et de penser, avec sa langue, sa religion ainsi que toutes les autres structures sociales, politiques mentales de sa société [...] bref avec sa culture. »*¹³⁶

Cependant, après l'indépendance de l'Algérie, l'immigration algérienne en France

¹³⁵ YAHÏ, Naïma, *L'exil blesse mon cœur...*, op. cit.

¹³⁶ SAYAD, Abdelmalek, *La double absence*, Paris, Seuil Collection Liber, 1999, p.18

revêt une dimension particulière pour le sociologue :

*« Plus récemment (depuis l'indépendance de l'Algérie surtout), achevant le processus déjà engagé depuis plus de trois quarts de siècle, l'émigration a fini par déterminer l'implantation en France d'une communauté algérienne relativement autonome tant à l'égard de la société française qu'elle côtoie qu'à l'égard de la société algérienne dont elle tire ses origines. »*¹³⁷

C'est la formation de la culture de cette « communauté » en redéfinition perpétuelle, structurée par les allers retours réels et/ou imaginaires de ces hommes et femmes entre l'Algérie et la France, observée au travers de la chanson maghrébine de l'exil qui m'intéresse ici. Ce répertoire particulier a pour trait caractéristique premier de ne pas s'adresser à tout le monde. Au départ, la chanson maghrébine de l'exil est intime, elle parle à une communauté reliée par cette expérience de la migration. Elle s'adresse aux migrants comme aux personnes restées dans le pays d'origine, qui vivent de manière indirecte cette migration. Dans la France de l'après-guerre et jusqu'aux années 70, elle n'est pas destinée à la société française en général, mais bien aux travailleurs immigrés ; venus sans leurs familles et vivant dans un certain isolement, en retrait par rapport à la société française. Pour le journaliste Rachid Mokhtari, la chanson maghrébine de l'exil correspond à :

*« La chanson de (l'immigré) prolétaire [et] 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, les 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. La misère au quotidien prend le pas sur la métaphore de l'exil des endurances, des plaintes de la résignation. »*¹³⁸

Au niveau de la production artistique, au début des années 1970, la vie culturelle est surtout parisienne. Elle est constituée de trois pôles principaux : l'industrie discographique, les émissions de radio spéciales diffusées sur Radio Paris en

¹³⁷ Idem, p.60

¹³⁸ MOKHTARI, Rachid, *La chanson de l'exil : les voix natales (1939 – 1969)*, Alger, Casbah Edition, 2001, p.44

langue arabe ou kabyle (dans lesquelles des chanteurs peuvent aussi se produire) et les cabarets orientaux. Les maisons de disques françaises comme Pathé Marconi, Philips, Barclay ou encore Decca enregistrent des artistes maghrébins. De la même manière, les compagnies Safi ou Oasis, basées en Algérie, enregistrent leurs artistes en France pour bénéficier des dernières technologies d'enregistrement. L'édition des disques de l'immigration pendant l'époque coloniale, se fait en parallèle du passage des artistes lors des émissions de radio en langues arabe et kabyle. Ces émissions, destinées aux maghrébins en métropole, deviennent petit à petit de véritables relais médiatiques pour faire connaître les artistes. À leur tête de 1947 à 1956, Ahmed Hachlaf, le directeur du catalogue arabe de Pathé Marconi. Toujours à la recherche d'artistes, il se transforme au fur et à mesure des émissions en directeur artistique. Les artistes peuvent ainsi se produire et se faire connaître au sein des cabarets orientaux de Paris situés notamment dans le Quartier Latin, comme *El Djazaïr*, le *Tamtam* ou encore la *Koutoubia* et la *Kasbah*. Pour Driss El Yazami, ces cabarets sont des lieux de sociabilité fondamentaux :

« [...] à la veille d'un concert ou d'un enregistrement c'est là que chaque artiste 'recrute' son orchestre, parmi les chanteurs qui pratiquent presque tous un instrument, voire plusieurs [...] Ces cabarets facilitent une sociabilité transnationale [...] qui transcende les clivages religieux, voire parfois la barrière coloniale. »¹³⁹

Enfin, les cafés sont un autre lieu de diffusion de la chanson maghrébine, sous forme de concerts informels ou au moyen de leur accessoire incontournable, le scopitone. Suivant le même principe que le jukebox, au moyen d'une pièce de monnaie, le spectateur peut visionner des petits films des dernières chansons à la mode. Tournées entre 1969 et 1980, les scopitones proposent une sélection de trente-six films en couleurs de 16 mm « au prix d'un franc la projection »¹⁴⁰ comme le précise Jean-Charles Scagnetti. Les scopitones connaissent un vrai succès car ils touchent directement le public ciblé. L'auteur poursuit :

¹³⁹ EL YAZAMI, Driss (dir.), GASTAUT, Yvan (dir.), YAHY, Naïma (dir.), *Génération. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Paris, Gallimard Génériques / CNHI, 2009, p.136

¹⁴⁰ SCAGNETTI, Jean-Charles, « Il était une fois les scopitones... », dans EL YAZAMI, Driss (dir.), GASTAUT, Yvan (dir.), YAHY, Naïma (dir.), *Génération. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Paris, Gallimard Génériques / CNHI, 2009, p. 238-241, p.238

« La recette consistait à concevoir un produit capable d'émouvoir et même parfois, sur fond de libération des mœurs et d'affirmation de l'érotisme dans la société française, d'émoustiller le consommateur. Filles dénudées et plans osés pouvaient se succéder avec un souci plus commercial qu'esthétique. L'esprit des chansons pouvait donc être travesti, le plus souvent avec l'aval des artistes, profitant de ce support promotionnel et des droits d'auteur déclenchés par les visionnages. »¹⁴¹

C'est donc au sein de la vie parisienne entre les émissions de radio, les cabarets et les cafés qu'évoluaient les chanteurs et musiciens de la chanson maghrébine de l'exil¹⁴². Outre ces lieux, ce répertoire particulier se situait aussi, à l'image des chanteurs, compositeurs et musiciens dans un entre-deux géographique que nous allons analyser.

Thématiques : exil, la figure de *l'amjah* (le mauvais immigré), femmes et critique sociale

Si les allers-retours entre Algérie et France sont fréquents pendant la période coloniale, ils ne s'arrêtent pas avec l'indépendance de l'Algérie en 1962. J'ai déjà évoqué dans la partie précédente les conditions structurelles qui font que la France a un grand besoin de main d'œuvre. J'ai aussi expliqué pourquoi au lendemain de l'indépendance algérienne, l'immigration apparaît comme une réponse au problème du chômage en Algérie. Cependant, celle-ci est à comprendre avec en filigrane une nouveauté : la pression nationaliste qui va marquer durablement les populations immigrées. Naïma Yahy explique en effet que si la demande de travailleurs en France apparaît comme une réponse au chômage algérien, ces départs ne peuvent être que temporaires car la nouvelle Algérie reste à construire : « Ainsi perdure le mythe du retour car les Algériens ont le devoir de rentrer en Algérie et les artistes de bâtir la culture algérienne de demain. »¹⁴³

La condition d'exilé et d'immigré devant économiser son argent en vue d'un retour au pays, ou pour faire vivre sa famille restée au pays, est omniprésente dans les

¹⁴¹ Idem, p.241

¹⁴² D'après Naïma Yahy, il existe aussi un espace de diffusion de la chanson maghrébine de l'exil chez une disquaire de Barbès : Mme Sauviat, la seule à proposer la totalité des vinyles de la chansons maghrébine à Paris.

thématiques de la chanson maghrébine de l'exil. L'immigration fait donc partie de l'expérience algérienne de l'époque.

Lghorba : l'exil

Ce terme est utilisé dans les chansons aussi bien en langue arabe qu'en tamazight¹⁴⁴ et il domine le répertoire. Cet exil *lghorba* est d'après l'historienne constamment opposé au *tamurt* qui est le pays. *Lghorba* regroupe au niveau symbolique tous les « maux » que vivent les immigrés : la nostalgie du pays, la séparation, l'absence de la famille, mais aussi les tentations de la nouvelle société comme l'alcool, les jeux de hasard ou les femmes. Ces tentations sont personnifiées par la figure de l'*Amjah* : le mauvais immigré. Ce dernier a une vie de débauche en exil, d'ailleurs il ne rentre pas au pays et préfère s'installer durablement en France.

Mer, mère et femme

Autre thème omniprésent : la mer Méditerranée. Elle peut prendre la forme d'une frontière infranchissable entre deux mondes, ou d'une prison pour les morts en émigration qui n'ont pas réussi à la franchir. Seuls les oiseaux peuvent traverser cette barrière comme l'exprime le chanteur kabyle Slimane Azem au travers de la figure de l'hirondelle dans sa chanson : « Ô hirondelle! » (*Afrux iferelles*). La mer Méditerranée fait bien entendu écho à la mère nourricière et plus largement à la thématique de la femme. Elle est quadruple, elle correspond à l'épouse restée au pays : garante des valeurs de la société d'origine, en opposition à la femme occidentale qui pourrait « voler » le migrant en l'épousant ou en le dépravant, autant qu'à la mère de famille et à la mère patrie : le pays. Pour Rachid Mokhtari cette thématique de la femme et ses déclinaisons peut se résumer dans le concept de *femme-natale* présentée ici par Naïma Yahï :

« *Incarnant autant la mère patrie que l'épouse, la femme-natale s'adresse à*

¹⁴³ YAHÏ, Naïma, *L'exil blesse mon cœur...*, op. cit., p.57

¹⁴⁴ Tamazight = ensemble de dialectes ou langues dérivées du « berbère ancien ».

*l'exilé, et le supplie de rentrer au village en lui criant son désespoir. Il lui arrive d'être personnifiée par la voix d'une chanteuse [...] mais la plupart du temps elle n'existe qu'à travers les strophes des chansons composées pour l'artiste masculin. »*¹⁴⁵

Précisons que les chanteuses femmes sont en effet présentes aussi au sein du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil, mais l'étude des chanteuses de l'immigration reste en marge du cœur de ce sujet de recherche. En effet, je reviens sur l'importance du répertoire masculin de la chanson maghrébine en exil car il aura, comme je vais le démontrer, une influence sur les chanteurs du groupe Zebda. Ces derniers réactualiseront ce répertoire dans l'album *Origines Contrôlées* (2007), mais ils ne reprendront que des chansons interprétées par des hommes. Par conséquent, le répertoire féminin de la chanson maghrébine de l'exil ne sera pas abordé ici.

D'une manière globale et au travers des différents thèmes que je viens de présenter, il est possible de dire que la chanson maghrébine de l'exil fait une critique des conditions de vie en immigration¹⁴⁶. Jouant de toutes ces thématiques, elle exprime surtout la douleur et la dureté du quotidien de cet *Ighorba*. Comme je l'ai dit plus haut ce répertoire est exclusivement destiné aux immigrés et/ou aux personnes restées au pays, par conséquent les chanteurs cherchent à être le plus intelligibles possible. Ce répertoire est chanté majoritairement en arabe dialectal et en kabyle, beaucoup plus rarement en français. A titre d'exemple, le genre musical *chaâbi* était chanté en arabe littéraire, notamment par son inventeur Hadj Mhamed El Anka, qui popularisa le genre au début des années 1930. *Chaâbi* veut dire populaire en arabe (*chaab* : le peuple), ce genre musical a continué à se développer en suivant sa fibre populaire, fidèle à sa signification. Les chansons s'adressent en effet aux gens du peuple, il est donc important qu'ils en saisissent toutes les nuances. Naïma Yahï explique :

« Ainsi, la chanson algérienne connaît une évolution d'importance au contact de l'effervescence musicale des faubourgs parisiens qui font évoluer le Chaâbi

¹⁴⁵ YAHÏ, Naïma, *L'exil blesse mon cœur...*, op. cit., p.89

¹⁴⁶ Nous présenterons plus en détail des textes des chansons de ce répertoire notamment lors de notre analyse de l'album *Origines Contrôlées*.

classique de Hadj Mhamed El Anka en imposant l'arabe dialectal comme langue de l'exil. Cette réalité est portée par Dahmane El Harrachi qui popularise le Chaâbi (traditionnellement chanté en arabe littéraire) en le chantant dans la langue de la rue, la Darija. »¹⁴⁷

Ce répertoire de la chanson arabe côtoie aussi de manière très proche la chanson kabyle, chantée évidemment en kabyle et reprenant les poèmes de Mohand U Mhand¹⁴⁸. Pour l'historienne en effet, la chanson kabyle des années 1950 aux années 1970 est profondément marquée par les poèmes de Mohand U Mhand, le plus souvent transmis oralement de génération en génération. Né probablement au début des années 1840 dans le village kabyle d'Ichariouan, sa vie sera marquée par les différentes étapes de l'impérialisme français. Dans le cadre d'une colonisation de peuplement, le général Randon rase le village du poète en 1857 pour y construire un fort, appelé Fort-National, où se trouve actuellement la ville de Larbâa Nath Irathen. Les habitants d'Ichariouan sont expropriés, le père de Si Mohand U Mhand s'installe avec sa famille chez son frère dans un village voisin. Le jeune Mohand peut alors entreprendre ses études. L'importante insurrection kabyle de 1871 a des conséquences dramatiques pour le poète, son père est exécuté et sa mère prend la fuite. Mohand réussit à rester en vie, mais se retrouve sans famille et sans repères face à l'expansionnisme colonial qui détruit les structures sociales kabyles traditionnelles. Commence alors pour le poète une période d'errance à l'intérieur de l'Algérie. Il composera toute sa vie des poèmes sur cet exil forcé¹⁴⁹. Le parallèle avec les chanteurs kabyles migrants en France est évident, ils s'identifient aux poèmes dans cette position d'entre deux mondes, d'entre deux rives qu'ils vivent au quotidien.

¹⁴⁷ YAHY, Naïma, *L'exil blesse mon cœur ...*, op. cit., p.118

¹⁴⁸ Il est à noter que beaucoup de chanteurs algériens sont bilingues et peuvent donc chanter dans les deux langues.

¹⁴⁹ Pour en savoir plus sur la vie du poète et sa poésie voir ADLI, Younes, *Si Mohand Ou Mhand errance et révoltes*, Paris, EDIF 2000 Paris-Méditerranée, 2001

1.2.2. Chanteurs et esthétique : *chaâbi* et influences moyen-orientales

L'objet de cette étude n'est pas de faire une liste de tous les chanteurs maghrébins de l'exil. Ce qui m'intéresse ici c'est de comprendre l'influence de ce répertoire sur la naissance du groupe Zebda et sur les revendications identitaires qui l'animent. En 2007 Mouss¹⁵⁰ et Hakim, chanteurs du groupe Zebda, soutenus par l'association Tactikollectif réalisent un album intitulé : *Origines Contrôlées*¹⁵¹ qui reprend certaines chansons du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil. En fonction du corpus des chansons reprises dans cet album, j'observerai de manière plus approfondie le parcours des chanteurs Slimane Azem et Dahmane El Harrachi. Ils ont d'ailleurs aussi fait l'objet d'articles dans les revues *Origines Contrôlées* de 2006 (n°2) et 2007 (n°3) réalisés par le Tactikollectif. Une soirée d'hommage à Slimane Azem a eu lieu 30 novembre 2005, pendant le festival Origines Contrôlées. Enfin, dans le cadre du projet Origines Contrôlées et toujours en collaboration avec le groupe éponyme, un hommage officiel a été rendu à Slimane Azem à Moissac, ville du Tarn-et-Garonne où il a fini sa vie. Outre l'intérêt particulier que le Tactikollectif et le groupe Origines Contrôlées portent à ces deux artistes, leurs trajectoires sont intéressantes car révélatrices de deux figures récurrentes des chanteurs de l'immigration en France après la seconde guerre mondiale et jusqu'au début des années 1970.

Slimane Azem : figure de l'ouvrier-chanteur

Slimane Azem est né en 1918 à Agouni Gueghrane dans les montagnes du Djurdjura (Kabylie), dans une famille de condition modeste. A 12 ans, il part dans la région d'Alger travailler dans la ferme d'un colon, puis, en 1937 il migre en France et travaille en tant qu'ouvrier dans une aciérie de Longwy en Lorraine. Il sera mobilisé à Issoudun au début de la seconde guerre mondiale. Réformé en 1940

¹⁵⁰ Mouss est le surnom de Mustapha.

¹⁵¹ En plus du groupe de musique emmené par Mouss et Hakim, le terme Origines Contrôlées correspond à un festival organisé par l'association Tactikollectif chaque année à Toulouse depuis 2004, une revue publiée de 2004 à 2007 à

il s'installe à Paris et travaille dans le métro. Réquisitionné pour le STO (Service du Travail Obligatoire) il sera envoyé dans un camp de Rhénanie de 1942 à 1945. Après la libération, il s'installe à Paris et tient un café dans le 15^{ème} arrondissement. Ce n'est qu'à ce moment là qu'il commence officiellement sa carrière artistique. Il rencontre des musiciens qui l'aident à se produire et croise la route d'Ahmed Hachlaf, directeur artistique chez Pathé Marconi. Slimane Azem entretient une relation difficile avec l'Algérie puisque des membres de sa famille s'engagent auprès des Français pendant la guerre d'indépendance, il sera alors banni du pays après 1962. Chanteur kabyle reconnu par la diaspora algérienne en France comme en Algérie, il est aussi frappé par la censure. En 1970, il reçoit avec la chanteuse Noura, le premier disque d'or remis à un artiste algérien en France. Il s'éteindra dans sa ferme de Moissac en janvier 1983. D'après l'historienne Naïma Yahï : « *Il est considéré avec Cheikh El Hasnaoui comme le père de la chanson kabyle de l'exil.* »¹⁵² Deux remarques importantes peuvent être faites sur la vie de Slimane Azem. Premièrement, le chanteur a vécu d'abord un exode rural, donc une première migration interne à l'Algérie. Deuxièmement, à l'origine il n'est pas musicien professionnel. Il arrive en France en tant qu'ouvrier et petit à petit réussit à faire carrière. Cette caractéristique est propre à beaucoup de chanteurs de l'immigration et confirme, comme évoqué précédemment, la place de Paris comme centre de la vie artistique de l'époque. Suzanne Gilles rappelle par exemple : « [...] *l'histoire personnelle et professionnelle de ces artistes ne se réduit pas à leur existence d'immigrés en France. La plupart d'entre eux sont emblématiques d'une immigration qui a d'abord été interne à l'Algérie. Charriés tout autant que leurs sonorités par un exode rural qui déversera dans les villes une grande part de ces marges populaires les plus touchées par la déliquescence du monde paysan [...] Ce sont autant de brassages culturels qui défont l'image de l'artiste algérien comme entité culturelle homogène réductible à son statut d'immigré en France.* »¹⁵³

l'occasion du festival, ainsi qu'un projet éponyme construit autour de la tournée du groupe Origines Contrôlées pour cet album.

¹⁵² YAHÏ, Naïma, *L'exil blesse mon cœur...*, *op. cit.*, p.112

¹⁵³ GILLES, Suzanne, « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25, n°2, 2009, p. 13-32, p.15

Dahmane El Harrachi : chanteur-compositeur de *chaâbi*

Pour Dahmane El Harrachi, l'itinéraire est différent, très tôt en Algérie son talent de musicien est reconnu. Abderahmane Amrani, de son véritable nom, est né le 7 juillet 1926 à El Biar, un quartier sur les hauteurs d'Alger. Il grandit dans le quartier populaire d'El Harrach (ce qui lui vaudra son surnom d'El Harrachi), son père muezzin l'inscrit à l'école primaire et à l'école coranique. À l'adolescence, il devient receveur de tramway sur la ligne El-Harrach - Bab-el-Oued. À cette période il fréquente les milieux musicaux de la Casbah d'Alger et se fait connaître en tant que banjoïste, beaucoup de musiciens de *chaâbi* lui proposent de jouer avec eux. En 1949, il émigre en France, s'installe tout d'abord à Lille, puis à Marseille avant de rejoindre Paris où il est ouvrier. Il a toujours joué et chanté dans les cafés. Il se produit plus rarement en Algérie. A Paris, il rencontre les musiciens de l'émigration avec qui il collabore. Il meurt dans un accident de voiture à l'occasion d'un passage à Alger le 31 août 1980. D'après Naïma Yahia :

*« Déjà musicien avant de rejoindre la communauté algérienne en France, il révolutionne la chanson Chaâbi en instituant la Darija (arabe algérien parlé) comme langue de l'exil. »*¹⁵⁴

Dahmane El Harrachi est l'exemple de l'utilisation de la langue de la rue pour pouvoir se faire comprendre de tous. À la différence de Slimane Azem, ses textes ne sont pas écrits uniquement en kabyle, mais s'adressent à l'ensemble de la population algérienne. Il connaîtra un succès après sa mort avec la reprise par le chanteur Rachid Taha de son titre « *Ya Rayah* » (Le Partant), qui raconte les maux d'*lghorba*. Si Rachid Taha en garde la mélodie principale, il ne conserve pas toute l'esthétique musicale propre à ce répertoire aux multiples influences.

Esthétique d'un répertoire : la chanson maghrébine de l'exil 1950-1970

La chanson maghrébine de l'exil évolue dans un espace qui transcende les frontières. Elle est à l'image de ses auditeurs, migrante et en perpétuel développement en fonction des influences multiples qui font sens pour ses

compositeurs. Elle prend ses racines en Algérie et croise les musiques qu'écoulaient les migrants, aussi bien musique kabyle, musique arabo-andalouse, musique des fanfares militaires, mais aussi, jazz, music-hall, musette, rumba, chachacha tous les genres musicaux présents en France comme en Algérie après la seconde guerre mondiale. Cependant, l'esthétique de certains genres musicaux se retrouve de manière plus importante, il est intéressant pour cette recherche d'en comprendre les raisons.

Le genre *chaâbi* est celui qui influencera le plus les artistes de la chanson maghrébine de l'exil. J'ai évoqué l'une des principales raisons : la proximité qu'il offre pour un dialogue direct avec le peuple, ne serait-ce que par l'utilisation de l'arabe dialectal en exil. Pour Christian Poché, le *chaâbi* est un « [...] *genre populaire et dialectal algérois rattaché ou dérivé de l'arabo-andalou.* »¹⁵⁵ Fruit d'une création musicale constante, il est incarné dans les années 1930 dans la Casbah d'Alger par El Hadji Mhamed El Anka. Il créera et dirigera l'orchestre *chaâbi* de la radio d'Alger pendant plusieurs années (la mise en place d'un orchestre officiel à la radio d'Alger étant un signe de reconnaissance de l'établissement d'un genre musical). Le *chaâbi* fait intervenir un soliste, un orchestre et un chœur (constitué par les musiciens de l'orchestre). Il s'interprète sous la forme responsoriale¹⁵⁶: soliste chœur ou soliste orchestre. Un soliste s'accompagne à la mandole¹⁵⁷ en chantant le vers d'un poème, le chœur lui répond en reprenant le vers, ou de la même manière le soliste chante un vers accompagné de sa mandole et les musiciens lui répondent sans chanter mais en reprenant la mélodie avec leurs instruments. Pour Christian Poché la forme responsoriale est un « [...] *procédé qui consiste à reprendre en chœur et en homophonie, en respectant sa longueur ou en le raccourcissant, l'énoncé du soliste.* »¹⁵⁸ Les instruments de l'orchestre sont : piano, guitare, banjo, mandoline, accordéon, violon, *quanoun* (cordophone, cithare sur cadre à cordes pincées), *derbouka* (percussion). Repris

¹⁵⁴ YAHI, Naïma, *L'exil blesse mon cœur...*, *Op. Cit.*, p.119

¹⁵⁵ POCHE, Christian, *La musique arabo-andalouse*, cité de la musique coll. Musiques du monde, Paris, Acte Sud, 2001, p.146

¹⁵⁶ « Responsorial (alterné). Terme général pour désigner un procédé d'exécution, le plus souvent vocal, caractérisé par l'alternance entre deux exécutants : le plus souvent un ou une soliste et un chœur. », p. 416-417, Glossaire, *L'Homme*, n° 171-172 juillet/décembre, Paris EHESS, 2004.

¹⁵⁷ La mandole est un cordophone piriforme, à cordes pincées avec un plectre à la manière d'un luth.

¹⁵⁸ POCHE, Christian, *La musique arabo-andalouse...*, *op. cit.*, p.150

par les chanteurs et compositeurs de l'exil, le *chaâbi* évolue et se transforme en fonction de multiples influences. Mahmoud Guettat explique en 1986:

*« le sha'bi [chaâbi] d'Alger qui est une synthèse de formes à la fois locales et étrangères, de mélodie simple et de paroles très libres : il emploie [aussi bien] des rythmes algériens (qubbâhî, haddâwî, barwâlî...) qu'étrangers rappelant curieusement la musique latino ou négro-américaine et intégrant à l'ensemble traditionnel les instruments comme la mandoline, le banjo, la guitare... »*¹⁵⁹

Si musicalement parlant, la référence à la « *musique latino ou négro-américaine* » est discutable, on comprend ici ce que sous-entend l'auteur dans la dimension d'ouverture de ce genre musical. Participant toujours de cette même idée, Ahmed Hachlaf écrit dans un article paru en 1973 dans son *Anthologie de la musique arabe* :

*« Nous ne voudrions pas clore ce chapitre sur la chanson CHAÂBI¹⁶⁰ sans parler de deux grands artistes de la chanson kabyle qui se rattachent par leur inspiration à ce genre pour l'essentiel de leurs chansons, bien que leur séjour en France leur ait permis de recevoir l'empreinte d'autres influences enrichissantes : il s'agit de SLIMANE AZEM, le poète moraliste de l'émigration [...] et de Cheikh EL HASNAOUI, deuxième grande figure de la chanson kabyle, toujours imité et non encore égalé. Ces deux grands artistes kabyles, outre l'influence du folklore kabyle, ont donc subi celle du CHAÂBI, grâce auquel ils ont fait leurs premiers pas dans la musique. Venus très tôt en France, ils n'ont pas manqué d'être influencés également par les rumbas, tangos et valse, très en vogue avant la guerre de 39. »*¹⁶¹

Cependant, si le genre évolue ses caractéristiques formelles restent, avec l'omniprésence de la forme responsoriale : soliste/chœur, soliste/orchestre, instrument soliste/orchestre. De plus que ce soit pour le *chaâbi* d'El Hadj El Anka ou pour celui de Dahmane El Harrachi ou encore dans le cas de la chanson kabyle de Slimane Azem par exemple, le chant reste mélismatique¹⁶². Mais le *chaâbi* n'est

¹⁵⁹ GUETTAT, Mahmoud, *La tradition musicale arabe*, Nancy, Ministère de l'éducation nationale, 1986, p.43

¹⁶⁰ La typographie en majuscule est de l'auteur

¹⁶¹ HACHLEF, Ahmed, ELHABIB, Mohamed, *Anthologie de la musique arabe (1906 – 1960)*, [s.l.], centre culturel algérien, PUBLISUD, 1993, p. 212-213

¹⁶² « Mélismatique adjectif dérivé de mélisme. Mélismatique désigne un procédé vocal par lequel une seule syllabe est chantée sur plusieurs degrés. » p.415, Glossaire, *L'Homme*, n°171-172 juillet/décembre, Paris EHESS, 2004.

pas le seul genre de musique qui influence le répertoire de la chanson maghrébine de l'exil, en effet, les années 50 voient en France l'arrivée de la musique moyen-orientale. D'après Mehenna Mahfoufi un changement majeur dans le répertoire est :

« [...] *la découverte, par le public kabyle et par ses artistes, de la musique du Moyen Orient des films égypto-libanais et des orchestres des cabarets orientaux de Paris.* »¹⁶³

En effet, au cours des années 1950, le cinéma égyptien et ses nombreuses comédies musicales connaissent un énorme succès. Ahmed Hachlaf reconnaît aussi l'influence de la musique égyptienne :

« *C'est vers cette époque [au lendemain de la seconde guerre mondiale] que nous pouvons situer les premiers effets de l'influence égyptienne, soutenue par les disques et par le film, ce qui explique son impact sur la musique algérienne et le nombre de musiciens qui s'y rattachent de nos jours encore [l'article de l'anthologie est daté d'octobre 1973] [...] L'influence égyptienne sera marquante, surtout celle de Mohamed ABDELWAHAB, pour les générations suivantes, après 1945.* »¹⁶⁴

Certains cinémas parisiens comme le Louxor de Barbès qui projettent des films égyptiens ne désemplassent pas, mais cet enthousiasme pour la musique moyen-orientale se voit aussi avec la programmation à l'Olympia de la chanteuse égyptienne, emblématique de cette époque, Oum Kalsoum en 1967.

Dans les années 1970, une rupture s'opère au sein des chanteurs de l'immigration. Une nouvelle vague d'artistes compositeurs se fait connaître. L'artiste migrant qui vivait l'immigration comme un processus d'exploitation de sa force de travail laisse place à un artiste migrant vivant l'immigration comme un processus de domination et qui en dénonce tous les aspects. Il donnera naissance dans les années 1980 à une génération qui vivra l'immigration comme un processus de différenciation comme je vais le développer dans la partie suivante.

¹⁶³ MAHFOUFI, Mehenna « La chanson kabyle en immigration : une rétrospective », *Hommes et Migrations*, n°1179, septembre 1994, p. 32-39, p.34

¹⁶⁴ HACHLEF, Ahmed, ELHABIB, Mohamed, *Anthologie de la musique...*, op. cit., p.212.

1.3. De la chanson maghrébine de l'exil des années 1970 au début d'une mobilisation par la culture

1.3.1. Idir, Djamel Allam, Lounis Aït Menguelet, Djurdjura

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est important de faire un petit rappel chronologique. Le mois de mai 1968 est en France un mois de révolte et de conflit social très important, pendant lequel l'immigration prend un autre visage au sein de la société. Les luttes s'organisent, les OS : ouvriers spécialisés, qui sont majoritairement des immigrés, s'agencent en syndicat et des alliances se font avec la gauche française. L'objectif étant pour la gauche que l'immigration maghrébine en France se confonde avec la classe ouvrière française en générale. Angéline Escafré-Dublet explique par exemple que :

« [...] des groupes de tendance gauchiste et marxiste apparaissent aux côtés des associations d'aide aux immigrés à vocation catholique et humaniste. La contestation politique des mouvements sociaux des années 1970 traverse ces associations, et d'une approche paternaliste héritée de l'époque coloniale, s'opère une transition vers la promotion et l'autonomisation des immigrés. »¹⁶⁵

Les années 1970 marquent aussi une rupture au niveau de l'image de l'immigration algérienne en France. Avec le choc pétrolier de 1973, la France entre dans une crise économique importante. L'immigration, pensée par l'État français comme une immigration de travail temporaire, apparaît alors comme un moyen de rééquilibrage économique. Le Secrétaire d'État chargé de la condition des travailleurs manuels Lionel Stoléru propose, en 1977, une aide au retour. Elle n'aura que peu de succès car la réalité humaine de ces hommes et de ces familles immigrées vivant en France¹⁶⁶ ne les incite pas à rentrer au pays. Pour l'historien Benjamin Stora¹⁶⁷ ce retour est aussi voulu par le pouvoir Algérien qui voit, comme le pouvoir français, l'émigration comme passagère, la construction du pays

¹⁶⁵ ESCAFRÉ-DUBLET, Angéline, « L'Etat et la culture des immigrés, 1974-1984 », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, [en ligne], N°4, janvier-avril 2008, <http://www.histoire-politique.fr>, p.3

¹⁶⁶ Le Président de la République Valéry Giscard d'Estaing institutionnalise le regroupement familial en 1976.

¹⁶⁷ STORA, Benjamin, *Ils venaient d'Algérie l'immigration algérienne en France 1912-1992*, Paris, Fayard, 1992.

nécessite que les émigrés rentrent en Algérie. Cependant, le développement de l'Algérie n'offre que très peu de perspectives de travail et le pays manque cruellement de logements pour accueillir les émigrés. Enfin, ces derniers, ayant fait venir leur famille et/ou ayant eu des enfants en France, perçoivent l'Algérie comme de plus en plus éloignée de leur vie quotidienne. Le nouvel état en formation vit une crise culturelle avec une arabisation massive de la société, voulue par le gouvernement en place. Un nouveau flux migratoire arrive alors d'Algérie : beaucoup de personnes d'origine kabyle fuient le pays. Ce changement culturel a des répercussions en France au niveau de la chanson kabyle, qui opère une mutation dans les années 1970. L'historienne Naïma Yahi explique en effet : « *La France devient la base arrière d[un] combat qui promeut à travers ces chansons la tradition kabyle et glorifie ses ancêtres numides. Elle se démarque ainsi du répertoire arabophone avec lequel jusqu'ici elle partageait la réalité de l'exil et de la même nostalgie envers l'Algérie.* »¹⁶⁸

L'exil (*Ighorba*) et les maux de l'immigration s'effacent pour laisser place à une valorisation de l'identité kabyle via sa culture dite ancestrale, c'est-à-dire existante avant l'invasion arabe¹⁶⁹.

Le chanteur-compositeur Idir, qui choisit de s'installer en France dans les années 1970 est un bon exemple de cette nouvelle donne sociale. Né en 1949 dans un village de Haute-Kabylie, ce fils de paysans, entreprend des études de géologie après une scolarisation chez les Jésuites. En 1973, il remplace un animateur vedette sur Radio Alger, il y interprète une berceuse *A vava inouva* (Mon petit papa). Cette chanson aura énormément de succès en France. Ne se destinant pas à une carrière de chanteur, il continue malgré tout à se produire pour embrasser finalement une carrière d'artiste. De son vrai nom Hamid Cheriet, il a choisi de se nommer Idir en hommage à « [...] *une tradition ancestrale berbère qui veut que*

¹⁶⁸ YAHY, Naïma, *L'exil blesse mon cœur...*, *op. cit.*, p173

¹⁶⁹ Les Kabyles sont des berbères, autochtones d'Afrique du Nord, présents avant l'arrivée des Arabes au VII^{ème} siècle, notamment dans les montagnes du Djurdjura. Autrefois éleveurs et agriculteurs sédentaires, leur structure sociale était centrée sur la famille. Si les trois religions monothéistes sont présentes chez les kabyles, (en plus d'une minorité juive, des tentatives d'évangélisation ont été faites pendant la colonisation notamment par les jésuites puis les Pères Blancs), les kabyles restent très majoritairement musulmans. L'islam kabyle présente cependant des formes de syncrétisme avec d'anciennes croyances. Ils ont leur propre langue : le *tamazight*, différente de l'arabe et déclinée en plusieurs variantes en fonction des régions où elle est parlée. Pour en savoir plus sur les différences entre kabyles et arabes voir : LACOSTE-DUJARDIN, Camille, « Géographie culturelle et géopolitique en Kabylie La révolte de la jeunesse kabyle pour une Algérie démocratique », *Hérodote*, n°103, 2001/4, p. 57-91 ; ou du même auteure, *Dictionnaire de la culture berbère en kabylie*, Paris, La Découverte, 2005.

l'on baptise de ce prénom, signifiant 'il vivra' tout bébé fragile » comme le rappelle le journaliste Rabah Mezouane¹⁷⁰. Pour Naïma Yahï :

*« Idir inaugure la décennie des chanteurs kabyles aux revendications culturelles comme ses collègues Aït Menguellet ou Ferhat, et entre en dissidence avec le pouvoir algérien [...] Idir prône le retour à des racines ancrées très profondément dans l'histoire de l'Algérie. »*¹⁷¹

Autre chanteur contemporain d'Idir, Djamel Allam est né en 1947 à Bejaïa en Kabylie. Il se forme à la musique andalouse et *chaâbi* au conservatoire de la ville. Il décide d'émigrer en France en 1967 pour tenter sa chance en tant qu'artiste. Il commence par les cabarets du port de Marseille dans lesquels il rencontre et se lie d'amitié avec le chanteur Bernard Lavilliers, puis il monte à Paris. Machiniste dans le théâtre du Gymnase il croise Georges Brassens, Georges Moustaki, Bobby Lapointe et d'autres chanteurs français. Il rentrera en Algérie en 1972 où ses chansons connaîtront un réel succès, il publie alors plusieurs albums. En parallèle de sa carrière artistique, il travaille à la télévision et anime des émissions de radio en France comme en Algérie.

Enfin, Lounis Aït Menguelet, est né en 1950 dans les montagnes kabyles du nord de l'Algérie. A Paris, au début des années 1970, il est reconnu comme une des figures de la chanson de l'émigration. Très populaire, le poète chanteur poursuit sa carrière en Algérie tout en faisant plusieurs tournées en France.

Lounis Aït Menguelet, comme Idir ou Djamel Allam abordent chacun à sa manière des nouvelles thématiques. Elles servent à reconstruire, à ré-investir dans le présent la mémoire d'une culture mythique, qui appartiendrait à une culture paysanne avec ses légendes et ses personnages. Le groupe Djurdjura, constitué par trois jeunes femmes d'une même famille, apparaît aussi dans les mêmes années. Leur nom est intéressant car en Algérie, le Djurdjura est le nom d'un massif montagneux constituant la plus longue chaîne montagneuse de Kabylie. Les chanteuses adoptent même des tenues de scène qui évoquent les robes traditionnelles des villages kabyles. Idir, comme Djamel Allam, Aït Menguelet et Djurdjura chantent évidemment en kabyle.

¹⁷⁰ Livret du CD Idir, album *A vava inouva*, Déclic communication, novembre 1991, p.1

¹⁷¹ YAHÏ, Naïma, *L'exil blesse mon cœur...*, op. cit., p.161

Si les thématiques abordées par ces artistes sont tournées vers le passé (disons plutôt dans l'appropriation de la représentation d'un passé mythique en opposition à une menace de domination par une politique d'arabisation massive), l'esthétique musicale est radicalement dans le présent. Idir, par exemple, s'accompagne toujours d'une guitare folk et une harmonisation apparaît nettement dans ses chansons. Mehenna Mahfoufi parle lui d'une occidentalisation de la chanson kabyle :

« [...] le rejet de l'accompagnement orientalisé, préconisé par les nouveaux chanteurs, a induit chez Idir et chez ceux qui ont été inspirés par son style d'orchestration et de composition, une occidentalisation inévitable de la chanson [...] Le cachet occidental, marque de la nouvelle chanson kabyle, réside donc dans son instrumentation (batterie, piano, guitare d'accompagnement, orgue électrique puis synthétiseur, etc.), dans son orchestration polyphonique (harmonie mal maîtrisée au début) et, surtout, dans les rythmes qui sous-tendent la mélodie. »¹⁷²

La chanson kabyle effectue donc un virage pendant les années 1970, à l'image des mutations de la société française. A l'écoute, on note que si le chant mélismatique est conservé chez Aït Menguelet comme chez Idir, la forme réponsoriale est modifiée. Dans les chansons d'Idir par exemple, le chanteur n'est plus en homophonie avec son accompagnement et les coupures instrumentales si elles existent toujours à la fin des couplets (et non plus après chaque vers), ne reprennent pas la mélodie énoncée par le chanteur mais forment un contrechant¹⁷³.

Le début des années 1980 marque aussi l'arrivée dans la société publique des enfants dits « issus de l'immigration », c'est-à-dire qui ont migré en France très jeunes avec leurs parents ou qui sont nés en France de parents immigrés. Cette transition s'est faite tout au long des années 1970, comme en témoignent les dispositifs culturels mis en place par les gouvernements successifs. Ces dispositifs vont influencer grandement la naissance du mouvement *Beur*, c'est pourquoi je les présente ici. En 1975, l'Office National pour la Promotion des Cultures Immigrés (ONPCI) est créé, il s'occupe de l'aspect culturel de l'immigration, il est en lien avec le FAS : Fonds d'Action Social, qui avait été créé en 1958 et rattaché au

¹⁷² MAHFOUFI, Mehenna, « La chanson kabyle en immigration : une rétrospective », *Hommes et Migrations* n°1179, septembre 1994, p. 32-39, p.37

¹⁷³ Album « A vava inouva », Declic communication, novembre 1991

ministère du Travail puis des Affaires Sociales. Ces deux organismes ont pour mission de s'occuper de la vie culturelle des populations immigrées en subventionnant par exemple des projets culturels. La création de l'émission de télévision Mosaïque sur FR3 en est le meilleur exemple. Cette émission a pour but officiel de valoriser la culture « d'origine » des populations immigrées et de la faire connaître à la société française en général. L'objectif plus officieux est de chercher à revaloriser cette culture de l'immigration auprès des migrants, dans le but d'un retour dans le pays d'origine des populations. L'émission Mosaïque propose en plus d'une programmation musicale des interviews, des reportages sur les pays d'origines ou sur la vie culturelle des immigrés en France et leur organisation (foyers, droits des immigrés, etc.). Elle est diffusée tous les dimanches matins et a un réel succès car elle comble un réel vide culturel. En parallèle, des initiatives associatives plus à la marge voient le jour en banlieue parisienne avec les concerts de *Rock Against Police* (RAP).

1.3.2. Les débuts d'une mobilisation par la musique : *Rock Against Police*

Les années 1980 correspondent en France à une nouvelle donne politique, en mai 1981 la gauche socialiste emmenée par François Mitterrand arrive au pouvoir. Dès le 9 octobre 1981 le droit d'association est accordé aux populations immigrées suivi par une libéralisation des ondes. C'est une véritable révolution pour nombre de personnes immigrées mais aussi pour leurs enfants. Les associations se créent partout en France et des radios libres émergent, comme « Radio Beur ».

Au départ appellation émique en banlieue parisienne, le mot *Beur*, repris par les médias, devient emblématique de ceux que l'on nomme rapidement : « la seconde génération » ou les enfants de l'immigration maghrébine postcoloniale. Ces expressions font référence aux enfants nés en France (ou arrivés très jeunes avec leurs familles) de parents ayant migré de leur pays d'origine dans les années 1960. L'historien Benjamin Stora nous rappelle son étymologie :

« En français, on dit 'Arabe'. Pour parler verlan, on inverse les syllabes, on dit 'Rebeu'. Et de 'Rebeu' au 'Beur', il n'y a qu'un pas. »¹⁷⁴

Cette génération des *Beurs*, comme certains des enfants de l'immigration aiment à être appelés à l'époque, est aussi synonyme d'une prise de parole publique dans la société française pour ces jeunes. Ils revendiquent un droit d'existence et surtout un droit d'être entendu. Si leurs parents vivaient dans le mythe d'un retour dans leur pays d'origine, comme les y enjoignaient les pouvoirs publics (de France et d'Algérie), leurs enfants entendent faire comprendre qu'ils sont français. L'émergence de cette appellation *Beur* se fait dans un contexte de crise économique où la présence immigrée est remise en cause, comme en témoignent les crimes racistes et les actions xénophobes. Cependant, les jeunes utilisent de nouveaux moyens pour les dénoncer, à l'image des rassemblements de *Rock Against Police*. Dans son livre écrit en 1987, le journaliste Paul Moreira décrit ces rassemblements ainsi :

« [...] s'appuyer sur la culture de combat du rock chez les jeunes immigrés pour mettre en valeur les comportements révolutionnaires des banlieues. Ce mouvement politique informel – composé de maos, d'ex-autonomes et de jeunes immigrés en rupture de ban des organisations politiques traditionnelles – organise des concerts-débats sur plusieurs terrains vagues de la banlieue parisienne. »¹⁷⁵

Ces concerts-débats gratuits sont nés à Nanterre, en banlieue parisienne. Cette ville est connue à l'époque pour son bidonville où logent beaucoup de familles migrantes. De jeunes habitants croisent des militants d'extrême gauche de la fac de Nanterre. D'après Naïma Yahï :

« [...] la mobilisation militante rencontre alors la conscience culturelle [...] ce mouvement culturel s'inscrit dans le cadre d'une lutte politique commune entre les jeunes enfants d'immigrés et les mouvements d'extrême gauche qui prolifèrent au cours des années soixante-dix. Ces jeunes utilisent, à travers ces rassemblements, la culture comme vecteur de mobilisation. »¹⁷⁶

S'inspirant de l'exemple anglais de *Rock Against Racism*, apparu en 1976 et faisant suite à des propos ouvertement racistes de chanteurs de groupe de rock

¹⁷⁴ STORA, Benjamin, *Ils venaient d'Algérie l'immigration algérienne en France 1912-1992*, Paris, Fayard, 1992, p.436

¹⁷⁵ MOREIRA, Paul, *Rock Métis*, Paris, Souffles, 1987, p.61

¹⁷⁶ YAHI, Naïma, *L'exil blesse mon cœur...*, op. cit., p. 212-213

(David Bowie, Eric Clapton), des concerts contre le racisme sont organisés, auxquels des groupes anglais comme les Clash participent¹⁷⁷. Dans le même esprit mais version française, les concerts-débats *Rock Against Police* (RAP) sont organisés entre 1980 et 1982. Ils ont pour but d'informer et de mobiliser le public sur la montée des violences à caractère raciste et de certaines bavures policières, notamment envers les *Beurs*. Ce qui différencie ces rassemblements des concerts des chanteurs « immigrés » du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil de la génération précédente est qu'ils s'adressent à tous¹⁷⁸. Les concerts ne sont pas pour une communauté mais bien pour la société française dans son ensemble. Toute personne, quelle que soit son origine, peut venir et dans le même temps peut être avertie de ce qu'il se passe dans la société. Comme l'explique le sociologue Saïd Bouamama, ces concerts sont aussi des prétextes pour montrer que la jeunesse urbaine multiculturelle des quartiers d'habitat social de France ne reste pas passive. Elle s'organise de manière autonome pour faire entendre sa voix, notamment au moyen de la culture. Le sociologue explique :

*« L'idée [des concerts de RAP] est non pas d'organiser des concerts comme but, mais de partir de la musique pour faire émerger, de manière visible, la dynamique sociale des cités. A partir de ces concerts l'objectif est d'enclencher d'autres formes, plus militantes, de mobilisations : sur le logement, sur les expulsions, sur la prison... »*¹⁷⁹

Le dénominateur commun rassembleur entre jeunes *Beurs* et jeunesse dite de souche française (c'est-à-dire née en France de parents français) est le rock. Ce genre musical venu des Etats-Unis et d'Angleterre est une expérience culturelle que la jeunesse de France partage dans sa grande majorité dans les années 1980.

D'une manière générale, il est assez difficile de définir le rock. Ce mot fourre-tout est utilisé aussi bien pour caractériser un genre musical qu'un mode de vie en opposition à l'ordre établi (je proposerai une définition du rock dans la prochaine partie consacrée aux débuts du groupe Zebda). Dans les années 1980 ce qui fédère

¹⁷⁷ Pour plus d'information sur la formation de ces concerts cf PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Millau, Fayard, 2011, p.324-325.

¹⁷⁸ Il faut toutefois préciser que l'ouverture à un large public est progressive, en effet, dès les années 1970, Idir, Djurdjura ou encore Djamel Allam s'adressaient aussi à un public non exclusivement immigré.

¹⁷⁹ BOUAMAMA, Saïd, *Dix ans de marche des Beurs chronique d'un mouvement avorté*, Paris, Coll. Épi/Habiter, Desclée de Brouwer, 1994, p.36

autour du rock c'est l'idée d'une jeunesse en révolte qui aurait trouvé son moyen d'expression au sein de cette musique, qui pour Christophe Pirenne, est entendue au sens de « *musiques amplifiées* »¹⁸⁰.

En 1982, l'un des membres les plus actifs du collectif *Rock Against Police* se suicide, c'est la fin des concerts RAP. Cependant, cette association entre musique et revendications identitaires n'est pas passée inaperçue au sein des enfants de l'immigration. Elle a un certain écho en province, notamment à Lyon auprès du groupe de Rock : Carte de Séjour.

1.3.3. Carte de séjour et la marche de 1983 : le temps des revendications sociales et politiques

Carte de Séjour est un groupe de musique qui apparaît sur la scène rock française au début des années 1980. Issu de la banlieue lyonnaise ce groupe est composé majoritairement par des jeunes issus de l'immigration maghrébine¹⁸¹. Le groupe a une formation instrumentale habituelle pour un groupe de rock : basse, guitare, batterie mais ajoute aussi une *derbouka*, un *oud* et un banjo. La présence d'instruments utilisés habituellement dans les répertoires des musiques arabes n'est pas anodine : le banjo est un instrument des orchestres de *chaâbi*, le *oud*, luth joué avec un plectre comme la mandole, est présent dans les orchestres de musique arabo-andalouse, quant à la *derbouka*, c'est une percussion utilisée dans tout le pourtour méditerranéen. Le groupe chante en arabe, en français et en anglais tout en revendiquant son origine maghrébine comme en témoignent les sarouels que portent les membres ou l'utilisation de turbans pour leurs concerts.

Le journaliste Paul Moreira se souvient avoir découvert le groupe en 1981 à l'occasion d'un passage à Lyon. Voici comment il le présente :

« *En 1981, le métissage dans le rock n'était pas vraiment monnaie courante. Ce*

¹⁸⁰ PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale...*, *op. cit.*, p.12

¹⁸¹ À part pour Rachid Taha (chanteur), Mokhtar (basse) et Mohammed (guitare) Amini, les membres du groupes n'ont pas toujours été les mêmes, voici les membres de Carte de Séjour en 1987, qui accompagnent les musiciens déjà nommés : Pascal Noguera (batterie), Nabil Ibn'Khalidi (oud, banjo), Brahim M'Sahel (derbouka, congas).

*beat syncopé, entre reggae et ailleurs, l'arabe heurté du chanteur, aux sonorités grinçantes, les guitares électriques sinueuses... Je n'avais jamais rien entendu de pareil. J'ai immédiatement eu le pressentiment d'assister à la naissance d'un son nouveau [...] Dans les mois qui suivirent la presse ne tarda pas à se faire l'écho du premier groupe de rock arabe. »*¹⁸²

Si cette caractérisation musicale laisse à désirer (à quoi correspondent les sonorités grinçantes ? Qu'est-ce qu'une guitare électrique sinueuse ?), plusieurs éléments de cette citation sont à retenir : le caractère nouveau de la musique du groupe et le « métissage dans le rock » ou ce que la presse appelle « le rock arabe ».

L'aspect novateur de Carte de Séjour est important, il s'entend dans la revendication par le groupe de faire du rock et non pas du « rock arabe », comme le montre cet extrait d'un entretien avec le groupe dans *Best*, magazine français consacré au rock :

*« L'idée [du groupe] n'est jamais venue comme un produit marketing, c'est venu tout seul : on a décidé de faire de la musique, et la langue, elle est sortie toute seule, c'est la langue des immigrés en France. On ne fait pas du rock maghrébin mais du rock français. »*¹⁸³

Pourtant, d'après le journaliste Paul Moreira les disques de *Carte de Séjour* en 1987 (date de la rédaction de son livre), se retrouvent fréquemment classés chez les disquaires dans la catégorie « folklore maghrébin »¹⁸⁴. Le groupe est constamment ramené à la question de ses origines, notamment par les médias. Rachid Taha répond ici au journaliste Paul Moreira :

*« Quant à savoir si on est des vrais Français, c'est les étrangers qui le disent le mieux. Cette année on a tourné dans toute l'Europe. En Allemagne, en Hollande [...] Nous étions des rockers français. En tout cas présentés comme tels. Ici on nous le nie, mais à l'extérieur c'est très clair. »*¹⁸⁵

Lorsque le groupe se sépare en 1989, le chanteur Rachid Taha entame une carrière solo (déjà évoquée, il reprendra avec succès notamment la chanson « *Ya Rayah* »

¹⁸² MOREIRA, Paul, *Rock Métis...*, op. cit., p.19

¹⁸³ Revue *Best* n°décembre 1982, archive Naïma Yahia

¹⁸⁴ MOREIRA, Paul, *Rock Métis...*, op. cit., p.26

¹⁸⁵ Idem, p.32

de Dahmane El Harrachi). Dans sa biographie, il explique ce qui l'a toujours animé dans sa musique :

*« Je ne suis pas un chanteur de raï mais un rocker. C'est ça mon univers, même si les racines de ma culture musicale et de mes émotions restent profondément algériennes, mon tronc est français et mes branches internationales. »*¹⁸⁶

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

*« [...] ils [les musiciens de Carte de Séjour] ont commencé par jouer du Rock en chantant un arabe incompréhensible même par les arabisants. Il y avait là une volonté affichée de se démarquer de la culture des parents, celle du bled, jugée comme arriérée parce que rivale de celle des Français. Ils voulaient signifier une vraie rupture en tant que représentants d'une génération inédite culturellement et que d'aucuns ont qualifié d'assise 'entre deux chaises'. Mais ils ne pouvaient marquer leur distinction qu'au niveau de langue (un français) et de la thématique des chansons (le racisme, le béton, l'entre soi de jeunes des cités, etc...). »*¹⁸⁷

La place qu'occupe Carte de Séjour au sein de la société française des années 1980 est intéressante dans la mesure où les revendications identitaires du groupe peuvent apparaître au premier abord comme presque paradoxales. Carte de Séjour revendique son appartenance à la génération *Beur*. Les thématiques des chansons ne sont plus l'exil ou la revendication d'une identité kabyle, mais bien des thèmes pris dans la vie quotidienne de ces jeunes issus de l'immigration maghrébine postcoloniale. La chanson « Zoubida » par exemple, aborde le problème du mariage forcé, « la *Moda* » explique la réalité du délit de faciès à l'entrée des

¹⁸⁶ LACOUT, Dominique, TAHA, Rachid, *Rock la Casbah*, Paris, Flammarion, 2008, p.143

¹⁸⁷ BELBAHRI, Abdelkader « Création musicale, héritages et expressions culturelles », *Revue Écarts d'Identité*, n° spécial « La chanson maghrébine de l'exil en France 1950-1970 », 2009, p. 70-74, p.72

boîtes de nuit. Mais, le groupe refuse catégoriquement l'étiquette « rock arabe » ou « rock beur » qu'aimerait lui coller la presse. Lors d'une interview, pour le magazine *Les Inrockuptibles* en 1987, le chanteur Rachid Taha explique :

*« On sait ce qu'aiment les beurs de la deuxième génération et si l'on voulait aller au devant de leur goût, on jouerait du funk ou du reggae classique. Le problème est que ça nous intéresse pas, ce qui fait que même pour eux, on est des martiens. La preuve est le vide qu'il y a derrière nous. Carte de Séjour est le seul groupe à poursuivre cette démarche en France, à ma connaissance. »*¹⁸⁸

En effet, les influences musicales des jeunes *Beurs* restent majoritairement empreintes de musique afro-américaine de l'époque : funk et disco dans les années 1970 et reggae au début des années 1980 (je l'expliquerai plus loin avec les influences du groupe Zebda). Cette remarque sonne presque comme une justification, Carte de Séjour se veut un groupe de rock français souhaitant parler à la société française en général et non plus à une communauté réduite. Contrairement à ses aînés, Carte de Séjour place les thématiques de ses chansons dans la société française et s'adresse à elle directement. Par ses revendications d'appartenances ambivalentes, le groupe montre le hiatus de cette identité *Beur* par laquelle la société française reconnaît socialement ces jeunes issus de l'immigration qui sont nés et vivent en France, tout en leur niant une appartenance totale à la société française. Conscient de cette ambiguïté, le groupe reprend, non sans provocation, la chanson « Douce France » du chanteur Charles Trenet.

En novembre 1986, le député socialiste Jack Lang distribue aux membres de l'Assemblée nationale le disque 45-tours du groupe avec la reprise de « Douce France », alors qu'un débat sur le projet de code de la nationalité doit avoir lieu. Si cette action permet à Carte de Séjour d'accroître sa notoriété, elle n'est pas faite dans ce but. Associer musique et revendications politiques a toujours été une démarche fondamentale pour le groupe. Bien que Carte de Séjour ait l'habitude, pour s'amuser, de reprendre des chansons lors des répétitions, « Douce France » n'est pas choisie au hasard, Rachid Taha explique dans son autobiographie :

« [...] chanter la 'Douce France' alors que la France qui nous a reçus nous accepte mal et que nous vivons dans des conditions difficiles m'intéressait. Une

antiphrase en quelque sorte. Le premier couplet de cette chanson fut écrit sous l'occupation allemande en 1942. Lorsqu'on sait ça, évidemment la chanson prend un autre relief [...] Francis Dordor, [journaliste] des Inrockuptibles, a été alors un des rares à comprendre que notre démarche avait ces deux axes : ironie et message politique. »¹⁸⁹

Cette ironie se retrouve évidemment dans la musique, Rachid Taha chante les couplets utilisant un chant mélismatique avec une forme responsoriale : voix – oud. Cependant, à la différence de ce que nous avons entendu dans le répertoire *chaâbi*, les réponses du oud ne reprennent pas la mélodie du chanteur. Le refrain conserve lui une esthétique rock avec l'utilisation de la basse, de la guitare et de la batterie sur un rythme binaire.

L'engagement politique de Carte de Séjour ne s'arrête pas à cette chanson, en effet, le groupe est proche de l'association lyonnaise : Zâama d'Banlieue. Créée par des étudiantes d'origine maghrébine, cette association reprend le concept des concerts-débats sous la même forme que *Rock Against Police*. Finalement, en 1986 le groupe crée son association : Rif « *comme les montagnes du Maghreb et le jet musical d'une guitare électrique* »¹⁹⁰ d'après Paul Moreira. Dans le domaine musical en effet, un riff est une courte phrase mélodico-rythmique répétée *ad libitum*. Cette association a pour objet de faire des concerts en invitant des groupes tous genres musicaux confondus, comme le précise le groupe auprès du journaliste :

« On organise des fêtes. On invite des groupes africains, arabes, yiddish, flamenco... Toutes les musiques qui ne passent pas couramment. On projette des films indiens, arabes ou chinois, des vidéos aussi. »¹⁹¹

Le groupe profite de sa notoriété pour la mettre au service de cette ouverture culturelle qui est une de ses revendications, ce droit à la différence et à l'ouverture à la société française, à l'image du public du groupe. Paul Moreira se souvient :

« La preuve [...] se trouvait aussi dans la présentation [sic] de tous ces Français à leurs concerts. Et à voir le plaisir non forcé qu'ils prenaient à la chaleur du

¹⁸⁸ extrait article « Carte de Séjour » de Bruno Gaston, revue les *Inrockuptibles* n°5, mars-avril 1987.

¹⁸⁹ LACOUT, Dominique, TAHA, Rachid, *Rock la Casbah*, Paris, Flammarion, 2008, p.127

¹⁹⁰ MOREIRA, Paul, *Rock Métis...*, *op. cit.*, p.53

¹⁹¹ Ibid.

swing, il était clair qu'ils ne venaient pas par 'solidarité avec leurs camarades immigrés'...Les rockers métis prouvaient qu'on pouvait être à 100% en France sans laisser sa culture au vestiaire, ni s'enfermer dans un guetto [sic]. »¹⁹²

Le groupe se sépare en 1989, mais il restera le symbole de cette génération en devenir, dont on retient la marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983, emblématique du mouvement et qui démarre à Lyon.

La marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983 : entre affirmation d'appartenance identitaire et stratégies citoyennes

L'arrivée des socialistes au pouvoir en 1981 n'enraye pas la crise économique durable qui marque la France. La droite qui souhaite ardemment revenir sur le devant de la scène politique, suite à son échec à l'élection présidentielle, sort de l'ombre et attaque le gouvernement sur les questions de la délinquance et de l'immigration. Dans ce contexte politique, les médias ne manquent pas de relever aussi bien les bavures policières dans les quartiers d'habitat social, que la multiplication des crimes racistes, ou encore les rodéos (courses poursuites entre des voleurs de voiture et la police) notamment dans le quartier des Minguettes de Vénissieux, dans la banlieue lyonnaise.

Le 21 mars 1983 une intervention de la police aux Minguettes dégénère en émeute. L'abbé Christian Delorme, le jeune Toumi Djaïdja et d'autres personnes du quartier entament alors une grève de la faim du 28 mars au 8 avril. D'après Mogniss H. Abdallah, elle a pour but :

« [...] [d'] interpellier les pouvoirs publics sur une situation qui peut dégénérer à tout moment. Ils [...] formulent une série de revendications concernant la police ou la justice (arrêt de l'intimidation policière permanente et des poursuites judiciaires consécutives aux événements du 21 mars 1983, création d'une commission d'enquête indépendante sur les 'contentieux' avec certains policiers),

¹⁹² Idem, p.19

et la participation à la réhabilitation de la ZUP (embauche sur le chantier, relogement des familles dites "lourdes"...). »¹⁹³

Les quartiers d'habitat social vivent en effet, une véritable relégation sociale. Dans un tel contexte, comme l'explique le sociologue Saïd Bouamama :

*« Depuis plusieurs années déjà, ces jeunes n'ont pour seul interlocuteur avec la société, que leur confrontation avec les services sociaux et la police. Le rapport jeunes-police est quotidien et permanent. »*¹⁹⁴

Sur la base de ces revendications est créée l'association S.O.S Avenir Minguettes, présidée par Toumi Djaïdja. Le mois de mars 1983 est aussi le mois des élections municipales. D'après Christian Delorme :

*« Les élections municipales de mars 1983 ont, en de nombreuses villes, été l'occasion de défoulements xénophobes. Les mois qui vont suivre vont voir s'additionner les meurtres de jeunes Maghrébins appelés facilement gestes "d'auto-défense" ou "d'énervement", et dont leurs auteurs vont bénéficier de la mansuétude scandaleuse des magistrats. »*¹⁹⁵

Au mois de juin 1983 Toumi Djaïdja est victime d'un tir de policier, il reçoit une balle à l'estomac alors qu'il essaye de desserrer les crocs d'un chien policier du bras d'un jeune adolescent¹⁹⁶. Suite à cet événement, Toumi et le prêtre Christian Delorme ont l'idée d'organiser une grande marche pour l'égalité et contre le racisme à l'échelle nationale, à l'image des marches de Martin Luther King ou de Gandhi¹⁹⁷. Le 10 août 1983, François Mitterrand, alors président de la République, se rend dans la ZUP des Minguettes pour se rendre compte par lui même de la situation de ce quartier. Il rencontre alors le père Christian Delorme et plusieurs jeunes de l'association qui lui expliquent l'idée de la marche. Il leur dit qu'il est d'accord pour les recevoir à leur arrivée à Paris.

¹⁹³ MOGNISS, H. Abdallah, Agence IM'média « 1983 : La marche pour l'égalité », *Plein Droit*, n° 55, décembre 2002 : <http://www.gisti.org/doc/plein-droit/55/marche.html> dernière consultation le 10.02.2013.

¹⁹⁴ BOUAMAMA, Saïd, *Dix ans de marche des Beurs chronique d'un mouvement avorté*, Paris, Coll. Épi/Habiter, Desclée de Brouwer, 1994, p.45

¹⁹⁵ DELORME, Christian, « La marche c'était, et cela reste, la fraternité vécue », *Marseille-Paris je marche, moi non plus...*, [s.l.], édition Sans-Frontières, 1984, p. 12-27, p.18

¹⁹⁶ Pour plus d'explication voir DJAÏDJA, Toumi, *La Marche pour l'Égalité*, entretiens avec Adil Jazouli, Mayenne, Éditions de l'Aube, 2013, p. 52-55

¹⁹⁷ D'après l'article de Christian Delorme cité ci-dessus les adolescents ont vu des films retraçant les actions de Martin Luther King et de Gandhi. L'abbé précise qu'à l'occasion des projections, les jeunes : « [...] s'étaient déjà quelque peu identifiés à ces Noirs Américains en lutte pour leur dignité, et ils avaient été frappés par les méthodes que ceux-ci avaient employées, dont des marches. » DELORME, Christian, « La marche c'était..., op. cit., p.18

Cet accord de principe rend légitime cette idée de marche pour l'égalité et contre le racisme qui s'organise alors. Elle partira finalement de Marseille le 15 octobre 1983 avec un petit groupe de jeunes, accompagnés par le père Christian Delorme et le pasteur Jean Costil. Inconnus au départ, les marcheurs intéressent petit à petit la presse, passent de ville en ville où ils sont attendus et hébergés par des comités organisés par la CIMADE (association protestante), les ASTI (Association de Soutien aux Travailleurs Immigrés), les communautés chrétiennes, etc. Elle s'achèvera à Paris le 3 décembre 1983 avec plus de 100 000 personnes d'après la presse de l'époque. Une délégation est reçue, comme convenu, par le Président François Mitterrand qui annonce la création d'une carte unique de séjour pour 10 ans pour les étrangers et qui fait du développement des quartiers d'habitat social une priorité nationale.

Christian Delorme conclut :

« De toute évidence, la Marche a “fait bouger quelque chose” dans de nombreuses têtes [...] la majorité des gens de notre pays, ont découvert grâce à la Marche la mutation ethnique que les dernières immigrations de peuplement apportent à notre société, et ils ont découvert cette mutation sous un angle souriant faisant d'abord appel à l'universalisme de l'homme. »¹⁹⁸

La marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983 correspond aussi à une prise de conscience, pour l'ensemble de la société française, de l'existence d'une jeunesse urbaine multiculturelle voulant pleinement participer à la construction du vivre ensemble.

À Toulouse, des jeunes de la cité des Izards regardent de loin cette marche à laquelle ils ne participent pas. Cependant, largement relayée par les médias ils ne peuvent pas ignorer ce qu'il se passe à Paris. La marche et ses revendications font écho dans la vie quotidienne de ces jeunes. Ils prennent alors conscience qu'ils ne sont pas seuls dans cette situation « d'enfants de l'immigration » habitant un quartier d'habitat social, mais qu'il existe un mouvement à l'échelle nationale. Lors de mon terrain dans les archives de l'association Tactikollectif, j'ai retrouvé des entretiens réalisés en 1996 et 1997 par Claire Duport, des extraits sont publiés

dans son mémoire intitulé *Les gens de Vitécri*¹⁹⁹. Il apparaît opportun pour notre propos de présenter ici quelques extraits des entretiens. Voici par exemple ce que pense Monir Bendib²⁰⁰ de la marche :

*« S'il n'y avait pas eu les rodéos et le feu aux Minguettes, on serait probablement tombés dans un phénomène de ghetto à l'américaine. Mais avec ces phénomènes comme aux Minguettes, les gens ont pris conscience qu'on n'était pas tout seuls, un peu comme les noirs aux Etats-Unis autour de Martin Luther King. Encore aujourd'hui [...] marcher sur Paris c'est un symbole. »*²⁰¹

Ou encore Mustapha Amokrane, chanteur de Zebda et membre de Vitécri, se souvient :

*« La première [marche], on en entend parler, ça me fait frémir, ces discours contre l'exclusion parce qu'on est déjà là dedans et qu'on s'aperçoit qu'un tas de gens est aussi là dedans. Et notre vision des choses change : on s'intéresse à la politique, on regarde la France, on réfléchit sur notre place dans le pays. On commence à être français. »*²⁰²

J'analyserai dans la prochaine partie la comparaison revendiquée par ces jeunes dits *Beurs* entre leur histoire et l'histoire de l'émancipation des Afro-américains aux Etats-Unis. Je m'intéresse plus ici aux témoignages de l'émergence d'une conscience de groupe constituée autour de la marche de 1983 qui transparaît dans ces citations. Dans toute la France, les jeunes issus de l'immigration postcoloniale maghrébine des années 1960-1970 prennent conscience de leur nombre. Ils ne sont plus seuls, isolés dans leurs quartiers. Le phénomène est national. Ils s'aperçoivent aussi qu'ils peuvent s'exprimer, questionner leur place dans la société. Ils ont le droit de se dire, de parler de leur vie de Français au sein d'une société française qui reconnaît bien des *Beurs* mais pas des Français à part entière. Le mot *Beur* sous-entend en effet une définition par la négative de ces jeunes qui ne sont : ni tout à fait des immigrés, ni tout à fait des Français. La société française valorise ses *Beurs*, mais elle les valorise dans un processus de « *mise en étrangeté* » d'après

¹⁹⁸ Idem, p.27

¹⁹⁹ DUPORT, Claire, *Les gens de Vitécri*, Toulouse, archive Tactikollectif, 1996, mémoire réalisé dans le cadre d'une bourse Michel Anselme, qui a pour but de soutenir et faire connaître les initiatives citoyennes.

²⁰⁰ Membre de Vitécri, Monir Bendib participera entre autre en tant qu'acteur au premier film réalisé par l'association « Autant en emporte la gloire » en 1982.

²⁰¹ Entretien réalisé par Claire Duport le 5.09.1996, p.4

²⁰² Entretien réalisé par Claire Duport le 25.01.1997, p.3

l'expression du psychanalyste Nabile Farès²⁰³, qui permet toujours un maintien à distance. D'ailleurs, si l'obtention de la prolongation de la carte de résidence de 10 ans (elle était de 5 ans avant 1983) est présentée par le Parti Socialiste et dans les médias comme une « victoire » de la marche elle est à nuancer. Si elle concerne effectivement les populations immigrées vivant en France, elle ne concerne pas tous les jeunes *Beurs* qui sont pour la plupart de nationalité française.

Les médias participeront aussi à ce maintien à distance. Ils se feront en effet les promoteurs d'une culture *beur* (qui n'est donc pas toute à fait française...). Il y a un cinéma *beur*, une musique *beur*, une littérature *beur*, bref un « art beur ». La marche pour l'égalité et contre le racisme sera appelée par les médias la marche des *Beurs* et valorisée en tant que telle (et non pour ses revendications sociales et politiques) par le gouvernement socialiste de François Mitterrand. Comme l'explique le sociologue Saïd Bouamama, c'est finalement une réponse « culturisante » qui sera faite à ces jeunes. Dans un contexte marqué par la montée du Front National, la gauche et notamment le Parti Socialiste suite à la marche de 1983 apparaît comme proche des *Beurs*. Mais la valorisation par les pouvoirs publics de ce mot *Beur* signifie une idée de passage, de transition vers une assimilation, c'est-à-dire l'adoption d'une « réelle » identité française. Pour Saïd Bouamama :

*« Les Beurs ne semblent pouvoir être reconnus qu'à condition qu'ils nient leur identité arabe. Derrière la mode Beur et le discours multiculturel, se cachent le maintien d'une volonté assimilationniste et la persistance d'une situation d'inégalités sociales. »*²⁰⁴

Finalement, c'est aussi sous-entendre une non-intégration : celle des parents immigrés d'Afrique du Nord de ces *Beurs*. Si les parents sont immigrés c'est donc qu'ils ne sont pas français, or s'ils n'ont pas la nationalité française, d'après cette logique assimilationniste, ils ne pourront être reconnus en tant que citoyens. Cet amalgame entre nationalité et citoyenneté est repris par Abdelmalek Sayad dans

²⁰³ dans VIDAL, Dominique, BOURTEL, Karim, *Le mal-être arabe, enfants de la colonisation*, Marseille, Agone, 2005, p.19

²⁰⁴ BOUAMAMA, Saïd, *Dix ans de marche des Beurs...*, op. cit., p.88

son explication de la double exclusion : *de fait* et *de droit*, subie par les populations immigrées.

Pour le sociologue, un étranger est exclu *de droit* du politique puisqu'il est extérieur à l'ordre national, il « appartient » à l'ordre national de son pays d'origine. Cependant, il est aussi exclu *de fait* du politique puisqu'il est en situation de migration, donc il ne réside pas dans son pays d'origine. En d'autres termes :

*« Exclure et s'exclure, de droit ou de fait, d'une part de l'ordre politique dans lequel on est amené à vivre et d'autre part, de l'ordre politique auquel on continue à appartenir (en théorie) en dépit de l'absence, c'est être privé et se priver du droit le plus élémentaire et le plus fondamental, le droit d'avoir des droits, d'être sujet de droit, d'appartenir à un corps politique en y ayant sa place, sa résidence, sa participation active, c'est-à-dire le droit de donner sens et raison à son action, à ses paroles, à son existence. »*²⁰⁵

Le sociologue explique ici toute la problématique d'avoir ou non une identité civile, une existence valable aux yeux de la société. Il applique cette question de l'exclusion de droit ou de fait aux enfants issus de l'immigration, en expliquant le décalage perçu par cette génération. En effet, s'il y a bien une égalité de droits politiques, dans la mesure où la majorité des enfants issus de l'immigration sont français, c'est-à-dire « *français de droit* »²⁰⁶ ou « *français par les papiers* »²⁰⁷, il n'y a pas forcément une égalité de fait. Il poursuit :

*« [...] savoir en droit (théoriquement) qu'on est français de droit et devant le droit, et découvrir quotidiennement de manière quasi expérimentale, que cela ne suffit pas pour être vraiment et complètement français, c'est là une donnée qui peut faire qu'on se retourne contre la naturalisation. On ne peut être pleinement français de droit quand on ne l'est pas pleinement dans les faits, c'est-à-dire tant qu'on ne l'est pas ordinairement dans la vie ordinaire ; et, symétriquement, on ne peut être pleinement français dans les faits si on ne l'est pas légitimement de droit. »*²⁰⁸

²⁰⁵ SAYAD, Abdelmalek, *La double absence*, Paris, Seuil, 1999, p.324

²⁰⁶ Idem, p.357

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Id., p. 357-358

C'est aussi contre cette exclusion vécue par leurs parents que les jeunes se battent. Ils cherchent à faire reconnaître leurs droits, ou plutôt, leurs pleins droits à une participation citoyenne.

Conclusion

Ce chapitre a permis de rappeler les relations historiques qui lient la France et l'Algérie et de donner des éléments d'analyse des phénomènes migratoires. Il y a toujours eu des échanges entre ces deux pays comme le montre l'histoire de la chanson maghrébine de l'exil. Véritable chronique de la vie quotidienne, ce répertoire s'est créé dans cet espace entre deux : entre la France et l'Algérie, entre la douleur de l'exil et la nostalgie du pays, entre la femme occidentale et la « femme natale », autour de la mer Méditerranée et de la mère patrie. Avec la crise économique et culturelle des années 1970, la France reçoit de nouveaux migrants qui fuient l'arabisation massive de l'Algérie et qui viennent en France chanter leur fierté d'être kabyle. Ils utilisent les mêmes procédés musicaux que ceux de la chanson maghrébine de l'exil, en adoptant des instruments plus actuels et en chantant les poèmes et légendes transmis par les anciens. Mais, les années 1980 introduisent bientôt une rupture culturelle et sociale avec les débuts des mobilisations des enfants issus de l'immigration maghrébine postcoloniale : les *Beurs*. Cependant, cette revendication d'appartenance à une culture dite *Beur* n'est-elle pas finalement une autre forme de catégorisation identitaire d'un entre-deux : ni tout à fait immigré, ni tout à fait français ?

L'analyse de la marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983, a montré la volonté de ces jeunes d'être considérés comme des citoyens ordinaires. Ils veulent une reconnaissance de leur participation *de droit* et *de fait* à la société française, pour reprendre l'expression du sociologue Abdelmalek Sayad. Sortir de l'amalgame nationalité-citoyenneté, qui était le problème de leurs parents, pour construire un autre vivre ensemble à l'écoute des revendications de cette jeunesse française multiculturelle. Pour mieux comprendre ce raisonnement, je vais étudier plus en détail, dans le prochain chapitre, la formation de l'association Vitécric à Toulouse dans la cité des Izards au début des années 1980.

2. Toulouse et la « seconde génération »

2.1. De la cité d'urgence à la cité des Izards

2.1.1. Les Izards

Le quartier des Trois-Cocus²⁰⁹, qui comprend la cité des Izards, est situé au nord-ouest de l'agglomération toulousaine (cf. la carte de Toulouse en annexe). Dans son dictionnaire des rues de Toulouse, Pierre Salies²¹⁰ explique que la cité des Izards est construite sur une ancienne propriété du grand séminaire appelée : le Lazaret de Lalande. Comme son nom l'indique, ce lazaret était un établissement de mise en quarantaine des personnes susceptibles d'apporter, dans Toulouse, une maladie contagieuse. Racheté par la Ville en 1907, ce domaine très isolé et difficilement accessible depuis le centre de Toulouse, devient alors un dépotoir à ordures. À la fin des années 1930, la municipalité, ayant besoin d'espaces constructibles, réhabilite le terrain et quelques maisons apparaissent. Dans les années 1950, une cité ouvrière est construite : la cité Blanche. D'après Claire Duport :

*« Elle est composée de 25 bâtiments de 4 logements à un étage avec un petit jardin privé pour chacun sur le modèle des cités ouvrières. »*²¹¹

En 1956, Toulouse connaît de fortes précipitations qui inondent le camp de Ginestous (situé aussi au nord de la ville), habité par des familles gitanes et maghrébines. Suite aux actions entreprises par l'Abbé Pierre lors de l'hiver très froid de 1954, une cité d'urgence est construite dans le quartier des Trois-Cocus, rue Van Dick, où des familles peuvent être relogées. Certaines familles habiteront cette cité d'urgence pendant vingt ans jusqu'à sa destruction en 1974 (pour donner naissance à une autre cité : la cité Van Dick). Les archives municipales de Toulouse précisent aussi que la municipalité fait construire dans le même quartier une cité de transit : la cité Raphaël, en 1958. Elle comprend des logements

²⁰⁹ « Trois-Cocus » vient de la langue occitane « Tres-Cocuts », cocuts est le pluriel de l'oiseau le coucou.

²¹⁰ SALIES, Pierre, *Dictionnaire des rues de Toulouse*, vol.I-Z, Toulouse, édition Milau, 1989

²¹¹ DUPORT, Claire, *Les gens de Vitécri...*, op. cit., p.11

provisoires qui s'inscrivent dans un programme de réinsertion des populations. Enfin, la cité des Izards prend forme. Construite en 1963 la première tour a pour but de reloger les rapatriés d'Algérie, la seconde tour est bâtie en 1975 et la troisième en 1977.

Reflet des modifications sociales et démographiques de la ville de Toulouse, ce territoire a connu une évolution considérable des années 1930 aux années 1970. Un nouveau quartier est finalement sorti de terre. Peu desservi par les transports en commun, il reste (jusqu'à l'arrivée du métro dans les années 2000) très éloigné du centre ville. Quartier d'habitat social en grande majorité, sa population est d'origines très diverses.

À titre d'exemple et pour relier directement ces changements urbanistiques au sujet de cette recherche, la famille Amokrane (famille des chanteurs Mustapha et Hakim de Zebda) emménage en 1970 dans la cité Raphaël (elle partira en 1975 pour la cité Bourbaki dans le quartier des Minimes). Elle y rencontre la famille Cherfi (famille du chanteur et parolier Magyd), relogée du camp de Ginestous (la famille Cherfi quittera la cité en 1982, pour s'installer dans le village de Gratentour à 20 km de Toulouse). Ces familles, qui ont en commun de vivre l'expérience de la migration et de l'immigration dans ce quartier isolé du reste de la ville, se rencontrent, créent des liens, leurs enfants jouent, grandissent ensemble et vont dans les mêmes écoles.

Les habitants, isolés du centre ville toulousain, organisent une vie sociale dynamique dans le quartier. De plus, des travailleurs sociaux sont omniprésents et des membres de communautés religieuses, notamment chrétiennes, interagissent avec les habitants. Magyd Cherfi se souvient par exemple de cours de soutien scolaire donnés par :

« [...] *sœur Marie-untel, le Père Cela et des travailleurs sociaux... Tout l'univers d'adultes, français, un peu cathos, un peu gauchos, un peu bons sentiments....* »²¹²

Il évoque aussi dans son livre le regard que Sœur Marie-Madeleine posait sur lui:

« *J'aimais cette femme, tout le temps gaie, tout le temps disponible, pêchue. Je*

²¹² Entretien de Magyd Cherfi par Claire Duport dans DUPORT, Claire, *Les gens de Vitècri..., op. cit.*, p.44

l'aimais pour cette façon de ne jamais nous plaindre, pleine de compassion avec un poil d'autorité aussi [...] Elle prononçait nos noms avec tendresse, c'est là que j'ai compris que je pouvais exister en français. J'aimais ça, entendre mon prénom dit avec bienveillance, j'aimais cette prononciation qui m'embellissait : - Magideu ! Avec une pointe d'accent. »²¹³

La vie quotidienne s'organise autour de l'église (une salle de la paroisse est prêtée pour des cours d'arabe²¹⁴), de l'école, du centre d'animation (financé par la mairie de Toulouse, ayant une sensibilité politique à droite à l'époque) et du club de prévention (financé par le conseil général, ayant une sensibilité politique à gauche à l'époque). Dans les années 1970 en effet, les pouvoirs publics s'intéressent de plus en plus aux quartiers d'habitat social qu'ils perçoivent souvent comme des foyers de délinquance. Le quartier des Trois-Cocus n'échappe pas à cette vision et possède donc son club de prévention.

2.1.2. Club de prévention

Les clubs de prévention regroupent des éducateurs, qui vont à la rencontre des jeunes de quartier d'habitat social pour engager un dialogue et tisser des liens, dans le but de prévenir la délinquance. Ils proposent par exemple aux jeunes de participer à diverses activités (sorties culturelles, aide scolaire, camps de vacances, suivi des démarches administratives, etc.) et font le lien avec les familles. À la fin des années 1970, une jeune animatrice Maïté Débats intègre le club de prévention des Izards. Elle se souvient de la réputation du quartier des Trois-Cocus à l'époque:

« Donc c'était un quartier qui avait très, très mauvaise réputation surtout à cause des gitans en réalité. Ça avait la réputation d'être le coupe-gorge, mythique mais quand même, cette fameuse cité Raphaël était très, très, très mal vue. Voilà. Donc c'est pour ça qu'il y avait un club de prévention mais c'est vrai que c'était un quartier où il y avait très peu de bus, très peu de milieu associatif. »²¹⁵

²¹³ CHERFI, Magyd, *La trempe*, Arles, Actes Sud, 2007, p.103

²¹⁴ Les cours d'arabe sont donnés par Monsieur Bendib, le père de Monir Bendib membre de l'association Vitécrici.

²¹⁵ Entretien avec Maïté Débats, Toulouse, le 11.01.2012

Le quartier apparaît en effet comme livré à lui-même. Il n’y a pas d’infrastructure culturelle : bibliothèque, cinéma ; les enfants jouent entre eux sur un terrain vague ou pour certains sur l’unique terrain de foot. Pourtant, comme l’indique Maïté Débats, la vie culturelle y est intense. Après son arrivée, l’animatrice cherche des subventions pour réaliser des activités culturelles avec les jeunes. Sur les textes qu’elle écrit à l’époque on peut lire :

« Le quartier des Izards est bien connu par son “manque d’équipement culturels, socio-éducatifs etc...”. Ce serait extrêmement dommage de confondre ce manque d’équipements et de structures avec un manque de vie culturelle. Il y a au contraire sur ce quartier une VIE CULTURELLE INTENSE [sic] qui s’exprime de façons diverses [...] Il est net que sur ce quartier DES [sic] cultures et non UNE [sic] culture s’expriment. La population est hétérogène : Français, immigrés, Gitans – Personnes âgées – Enfants.»²¹⁶

Ce que la jeune animatrice d’alors entend par culture, ou plutôt par des cultures, ce sont tout d’abord les cultures d’origine des habitants comme elle le rappelle. Mais ce sont aussi les éléments du quotidien qui animent, forment, constituent les cultures : les rencontres informelles entre les habitants, les entraînements de l’équipe de foot du quartier ou encore de l’équipe de handball :

« [...] constituée de jeunes Maghrébins du Lycée Toulouse-Lautrec qui fonctionnent depuis plusieurs années sans entraîneur, organisant eux-mêmes leurs propres tournois »²¹⁷

Elle parle aussi de réseaux de lecture, d’écriture, d’échanges de livres, de discussions autour des livres, alors que le quartier ne possède pas de bibliothèque. Elle présente enfin un phénomène culturel dominant pour les jeunes :

« [...] le goût pour la télévision, le cinéma et depuis quelques années l’engouement pour la création de films vidéo. »²¹⁸

À son arrivée, en effet, Maïté sympathise avec un groupe de jeunes adolescents : Magyd Cherfi, Dada Bo Abdellah, Monir Bendib qui ont entre 16 et 17 ans. À l’occasion d’une activité, elle apporte une caméra vidéo (prêtée par une amie,

²¹⁶ Archive personnelle Maïté Débats, texte rédigé en 1982, p. 1-2

²¹⁷ Idem, p.3

²¹⁸ Ibid.

Marie-Françoise Vabre²¹⁹). À la fin des années 1970, posséder une caméra vidéo est tout à fait nouveau, voire un privilège. Maïté en a évidemment conscience et n'a pas apporté cette caméra par hasard.

Issue d'une famille d'agriculteurs du Gers, elle arrive à Toulouse pour faire des études et entre à l'université en 1968. Elle se souvient :

« Je suis arrivée en fac en 68 carrément. Donc on était en plein mouvement, les années 70 tout ça, les héritiers de Bourdieu²²⁰, moi quand j'ai découvert les héritiers de Bourdieu mais c'était la révélation pour moi c'était vraiment extraordinaire et c'est vrai que ma vie a changé à partir de là. Et puis surtout les contacts avec les gens, j'ai vécu dans un milieu très politisé. J'étais très copine avec les Mao, j'ai jamais été encartée, mais les Mao parce qu'en fait ils s'intéressaient à la classe paysanne, donc plutôt les Mao que la Ligue, mais en fait moi j'ai pas lu Marx, j'ai pas lu Lénine, j'avais toujours l'impression que les autres ils avaient tout lu donc j'étais...mais c'était comme une nouvelle famille pour moi, de gauche extrême gauche. »²²¹

Apolitique avant son arrivée à Toulouse, ces années à l'université en sciences de l'éducation vont profondément marquer sa vie. Elle y découvrira d'ailleurs le mouvement féministe²²². Elle poursuit:

« Après le mouvement 68 il y a eu le mouvement féministe. C'est-à-dire que de la même façon que les classes sociales me sont apparues et après les rapports de domination, de la même façon les rapports de domination masculine, ça a été aussi très important dans ma vie [...] C'était les premiers temps où on disait y a pas assez de films faits par les femmes, il faut vraiment s'armer de cet outil [...] il y avait tout un mouvement de caméra militante il y avait tout un mouvement de la caméra pour dénoncer aussi les injustices pour dénoncer voilà, pour se chercher trouver une identité, voilà, pour révéler sortir de l'invisibilité. Il y avait vraiment toute une réflexion sur disons vidéo et militantisme, dans les années entre 70 et 80 [...] j'ai fait plusieurs films avec des femmes. J'étais débutante, je me suis formée

²¹⁹ Marie-Françoise Vabre travaille pour la ville de Toulouse, notamment au sein d'un projet de sensibilisation à la télévision nommé « jeunes téléspectateurs actifs ». Elle s'investira aussi dans l'association Vitécéri.

²²⁰ BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit coll. « Le sens commun », 1964

²²¹ Entretien avec Maïté Débats, Toulouse, le 11.01.2012

²²² Maïté Débats est membre fondateur de l'APIAF (Association pour les initiatives autonomes des femmes) à Toulouse, elle y travaille toujours aujourd'hui.

*sur le tas. Et ça, c'est très important parce que quand je suis arrivée avec les jeunes je me suis dit finalement, je me suis dit ben c'est pareil, parce que eux ils avaient pleins de trucs à dénoncer. »*²²³

Cette analogie avec le mouvement féministe reviendra souvent dans les entretiens avec Maïté et Magyd. S'intéresser à la vie de Maïté est important car, comme elle le dit, elle s'est formée à la vidéo sur le tas. Elle arrive au club de prévention avec un outil, pas avec un savoir-faire professionnel, elle apporte donc cette caméra aux jeunes sans prétention. L'objectif est de faire quelque chose avec eux et qu'ils se forment ensemble à ce nouvel instrument. Comme elle le précise dans cette citation, la vidéo est bien un outil pour « dénoncer » pour « sortir de l'invisibilité ». L'art visuel est ici associé à une revendication d'identité qu'il est possible de résumer ainsi : filmer pour se dire, pour prendre la parole, faire des vidéos dans le but de se voir mais aussi d'être vu. On retrouve ici une idée fondamentale, déjà évoquée dans la partie précédente avec les concerts *Rock Against Police* : utiliser le champ artistique pour dénoncer des phénomènes identitaires (de représentations, d'identifications) complexes ; non pas filmer pour se voir et essayer de se comprendre, mais aussi dans l'optique d'un « art pour l'art » (comme théorisé par les poètes parnassiens au 19^{ème} siècle). L'autre caractéristique importante de Maïté est sa sensibilité politique de gauche, et même d'extrême gauche à l'époque. Cela implique, pour elle, que l'art ne puisse se suffire à lui-même. Cependant, si elle exprime son opinion devant les jeunes, elle n'est pas là pour les politiser, elle continue sa réflexion politique avec eux.

Maïté va devenir un personnage essentiel pour les jeunes. Comme le dit Magyd :
« Je rencontre Maïté et en fait ce qui fonctionne avec elle c'est une forme de charisme. C'est-à-dire qu'on sent un traitement à l'autre différent. Elle s'ouvre dans son intimité idéologique, politique, professionnelle, elle explique son boulot [de travailleuse sociale] tout en ayant de la distance sur son propre travail [...] Elle a cette espèce de théorie comme ça d'émancipation par la création plus que par le....le dogme politique, parce que souvent tous ces travailleurs sociaux sont issus de 68, ex-maoïste, ex-marxiste, trotskiste toute cette idéologie là et

²²³ Entretien avec Maïté Débats, Toulouse, le 11.01.2012

*chacun vient avec le tri qu'il a fait. Et Maïté, elle se désidéologise des gauchismes pour embrasser plus de féminisme, plus d'universalité en fait quoi. »*²²⁴

La rencontre entre Maïté, certains jeunes des Izards et l'outil vidéo se fait dans cette optique de parler de soi et de sa vie quotidienne. Les adolescents se saisissent alors de cet instrument et font, sans préparation précisée Maïté lors de notre entretien, une première vidéo.

2.1.3. Première vidéo avec les jeunes du club de prévention

Aucune trace n'a été conservée de cette première vidéo. Voici comment Maïté la décrit :

*« Ils ont commencé à se filmer, ils ont commencé à faire un sketch d'ailleurs c'est dommage qu'on l'ait pas, parce que premier truc, ils se sont déguisés en vieil Arabe. Ils ont fait un plateau de télé dans le local du club de prévention et là y en a un qui faisait l'animateur et les autres voilà qui étaient déguisés en Arabes et voilà, le truc c'était "on va montrer qu'on est pas des mange-merde". Ils ont caricaturé ce qu'il se passait, comment on traitait les Arabes, voilà. Donc déjà c'était ça le premier message qu'ils avaient envie de donner quoi. »*²²⁵

Cette première vidéo faite plus ou moins spontanément témoigne de ce besoin de se dire dont parle Maïté. L'aspect cathartique de cette séquence est évident. L'objectif est de se mettre en scène, ou plutôt de mettre en scène ses parents en tant qu'immigrés, de montrer par l'intermédiaire de l'animateur télé, qui pourrait représenter la société française, en quoi cette image construite de l'arabe (« du vieil arabe ») est marquante pour les jeunes. L'expression « mange-merde » est importante à relever car, outre son signifié dévalorisant évident, elle revient beaucoup dans les entretiens. Magyd explique par exemple :

*« Il y avait ce terme de mange-merde [...] qui était pour nous une identification. »*²²⁶

²²⁴ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

²²⁵ Entretien avec Maïté Débats, Toulouse, le 11.01.2012

²²⁶ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

Cette expression marque une auto-dévalorisation certaine de ces enfants issus de l'immigration. Cette identité assignée est une étiquette qu'ils se collent en fonction de ce que la société française (mange-merde par rapport aux autres qui ne sont pas immigrés) perçoit d'eux et contre laquelle la vidéo apparaît tout d'un coup comme un outil pour se faire entendre, ou au moins extérioriser ce traumatisme d'une perception de soi dévalorisante.

Un autre élément est à prendre en compte dans la description ci-dessus, c'est l'origine de ce « vieil arabe ». Ce vieux rattache les jeunes au Maghreb, à une identité maghrébine dévalorisée par les adolescents à l'époque, car en opposition à l'image du Français.

Il est important de bien comprendre que, pour ces adolescents, l'histoire de l'Algérie est dans l'ensemble rarement évoquée avec leurs parents. De plus, la plupart des familles de la cité Raphaël et plus tard de la cité des Izards sont d'origine Kabyle algérienne. Mohand Amokrane (le père de Mouss et Hakim chanteurs de Zebda) explique :

« La cité là y a beaucoup de Kabyles qui habitent là, nous sommes presque regroupés et presque je vous dis, c'était, parce que en partie la cité ça appartient à la mairie de Toulouse et la seconde partie ça appartient à l'OPAC. Mais on appelle ça les HLM à l'époque, mais y a une autre partie, c'est la commune, c'est la mairie. Nous, nous sommes dans le parc de l'OPAC des HLM, nous sommes tous des Algériens qui habitent, des Kabyles, enfin des Arabes, enfin des Algériens quoi. Et le plus ce sont des Kabyles comme nous et c'est pour ça on se connaît, les enfants ils se connaissent, les femmes elles amènent les enfants après l'école. »²²⁷

Si les Kabyles doivent migrer vers des centres urbains comme Alger (ou émigrer en France par exemple) pour trouver du travail, comme je l'ai évoqué dans la partie précédente, ils gardent pour leur grande majorité de la famille dans leurs villages ou leurs villes d'origine. Pour les enfants et adolescents, l'Algérie, ou plutôt la vision qu'ils ont de ce pays, se façonne en fonction de leurs voyages dans les villes ou villages de leurs parents, pendant leurs vacances. Mais, pour ceux qui n'y retournent pas, leur vision se construit à partir de ce qu'en dit la société française. La représentation que certains jeunes ont de l'Algérie à l'époque est

²²⁷ Entretien avec Mohand Amokrane, Toulouse, le 30.03.2012

celle d'un endroit qu'ils dévalorisent. Maïté abordera évidemment ce thème avec eux, adoptant la même démarche que pour la vidéo. Elle ne cherche pas à leur donner son avis, elle voit que cette question identitaire est omniprésente pour les jeunes, elle va donc leur donner les outils pour qu'ils se fassent leur propre opinion.

Magyd explique :

« Elle [Maïté] nous amène voir des films d'auteurs au cinéma euh... j'ai vu avec elle Chronique des années de braise [film de Mohammed Lakhdar-Hamina, 1975] et L'opium et le bâton [film de Ahmed Rachedi, 1969, d'après le roman de Mouloud Mammeri] qui sont des films algériens pour donc me recaler au niveau de mon identité, c'est par elle que je vais voir ce qu'est l'Algérie. Et c'est véritablement une révolution chez moi parce que l'Algérie pour moi c'est la montagne, des bergers, des oignons, des galettes de pain, du lait caillé, des femmes voilées, voilà pour moi c'est la Kabylie où je vais quoi.

Armelle Gaulier : *Vous y alliez toujours en vacances ?*

Magyd Cherfi : *Pas très souvent mais on y allait, ouais. Donc oui je connaissais cette Algérie-là, Maïté nous fait découvrir l'Algérie des années 70, une Algérie urbaine, politique. »*²²⁸

Ce personnage du « vieil arabe » est à mettre en relation avec les catégorisations identitaires données par Mohand Amokrane lorsqu'il dit : *« nous sommes tous des Algériens qui habitent, des Kabyles, enfin des Arabes, enfin des Algériens quoi. Et le plus ce sont des Kabyles comme nous »*. Ce « vieil arabe » personnifié par les jeunes serait donc arabe et non kabyle, ou arabe en plus de kabyle, d'après la citation de Maïté. Cela témoigne finalement de cette image stéréotypée, manifestement intégrée par les jeunes, de ce « travailleur arabe » immigré au sein de la société française, évoqué dans le premier chapitre.

Maïté organise des ateliers vidéo et le club de prévention obtient un financement pour que les jeunes puissent se former lors de stages. Ils rédigent plusieurs scénarios et un premier film voit le jour en 1981.

²²⁸ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

2.1.4. Premier film : *Autant en emporte la gloire* 1981

Autant en emporte la gloire est un film de 28 minutes, l'intrigue est la suivante : un groupe de musique cherche à obtenir un contrat auprès d'un producteur. Mais, malgré la voix off qui vante les mérites du groupe et les nombreuses prestations de ce dernier, le producteur ne veut pas signer le contrat. Les musiciens devront alors employer la force. Le film est rythmé par des scènes d'altercation entre le producteur et les musiciens, entrecoupées par les performances scéniques du groupe.

Ce groupe de musique de fiction chante et joue en play-back sur les versions originales des chansons. Le groupe est à géométrie variable en fonction des instruments nécessaires à la réalisation des chansons. Trois personnages sont cependant le fil conducteur du film : Dada, Monir et Magyd.

Les 11 chansons (plus un générique de fin uniquement instrumental) choisies par le groupe sont intéressantes à mentionner. Mise à part la reprise du titre « Antisocial » du groupe français Trust²²⁹, toutes les chansons appartiennent aux répertoires de musiques populaires américaines et afro-américaines : rock'n'roll façon Elvis Presley pour une reprise et, pour les 9 restantes, disco et funk.

Reprendre ces répertoires n'est pas anodin. Les jeunes idéalisent les Etats-Unis et s'identifient aux afro-américains et à la défense de leurs droits (comme je l'ai déjà analysé lors de l'organisation de la marche de 1983). Mais cette analogie de la lutte pour l'égalité et la reconnaissance des noirs américains avec la lutte pour l'égalité et la reconnaissance des *Beurs* français, se voit surtout avec le succès en France des « Black musics », comme les appellent Vincent Sermet²³⁰.

D'après le chercheur, avec la libéralisation de la radio et le développement des boîtes de nuit en France, les musiques soul, funk et disco trouvent un public au début des années 1980. A cela il faut ajouter l'importance de la télévision française, avec des émissions musicales qui voient le jour (*Les enfants du rock* sur

²²⁹ Trust, « Antisocial », *Répression*, label Epic, 1980

²³⁰ SERMET, Vincent, *Les musiques soul et funk. La France qui groove des années 1960 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2008

Antenne 2, *Rocking chair* sur FR3, *Hip Hop* sur TF1), mais aussi les nombreuses séries américaines qui utilisent ces répertoires de musique. Pour le chercheur :

*« Plus que les artistes eux-mêmes, ce sont les séries américaines avec des bandes-son caractéristiques qui ont inondé la télévision française [...] Les séries policières s'imposent sur le petit écran avec des bandes sons essentiellement soul et funk accompagnant de façon conventionnelle poursuites en voiture et fusillades dans un environnement urbain. »*²³¹

L'auteur apporte un autre fait capital : ce sont les jeunes d'origine maghrébine qui apprécient le plus cette musique. Il explique :

*« J'ai régulièrement demandé aux nombreux amateurs arabes (ou berbères) que j'ai rencontrés s'ils pouvaient expliquer cet engouement massif du nord au sud de la France des jeunes d'origine maghrébine pour ces musiques soul/funk [...] Saoud me répond qu'il s'est souvent posé la question du pourquoi de cet engouement généralisé parmi les jeunes d'origine maghrébine. “ Ce que je crois, c'est qu'il existe un problème culturel pour tous les jeunes Beurs nés en France avec des parents qui ont des coutumes et une culture traditionnelle de leur pays d'origine. Les enfants sont au milieu avec la culture française dans laquelle ils ne se reconnaissent pas du tout d'un côté, et de l'autre, la télévision, la culture américaine... Cette culture afro-américaine a permis d'unir tous les jeunes d'origine maghrébine... Car, selon le pays du Maghreb de leur origine, les coutumes divergent. D'ailleurs, on plaisante souvent à ce niveau-là entre nous [rires]... De plus, je pense qu'il y a une notion de classe, de style et de frime qui existe beaucoup chez les Maghrébins et chez les Latins, en parallèle des Noirs aux Etats-Unis. C'est la flambe avec la danse, un moyen de séduction. Tu montres ce que tu sais faire en pas de danse... “ Interview personnelle [sic]. »*²³²

Une des figures emblématiques d'après l'auteur du répertoire de la musique funk est le chanteur James Brown. Plusieurs de ses concerts à l'Olympia seront d'ailleurs diffusés par la télévision française. Pour Vincent Sermet, ce chanteur marquera la jeunesse *Beur* de France. Ses brushings, ses costumes et surtout ses pas de danse seront beaucoup copiés. Cela se vérifie avec le film *Autant en*

²³¹ Idem, p.264

²³² Id., p. 383-384

emporte la gloire ou la chanson de James Brown « Get up (Sex machine) » est reprise en intégralité. Des passages de la chanson sont aussi diffusés à trois reprises pendant le film, à chaque fois pour signifier et chorégraphier une bagarre. La danse est omniprésente, les chorégraphies des groupes originaux sont reprises fidèlement par les chanteurs et musiciens. L'important pour les acteurs n'est pas de caricaturer mais bien d'incarner leurs personnages. Ils ne sont plus Monir, Dada, Magyd, ils sont des stars de Hollywood. Ils se filment dans cette image idéalisée et valorisante d'artistes majoritairement afro-américains, vivant aux Etats-Unis. Aux yeux de ces jeunes du club de prévention des Izards, ces artistes sont le symbole d'un combat réussi pour une égalité avec « les blancs » qui peuvent correspondre dans leur imaginaire aux « français ».

Le film sera diffusé auprès des familles du quartier, mais aussi devant des groupes de jeunes du lycée Toulouse-Lautrec (lycée de Magyd). Des débats ont même été organisés à partir du film avec la participation des jeunes acteurs dans deux écoles d'éducateurs, grâce aux réseaux de Maïté. *Autant en emporte la gloire* conduit donc aussi les jeunes à sortir de leur quartier, aller expliquer leur choix, justifier une prise de vue ou même leur scénario. Cela leur permet finalement une première prise de parole publique. Présenter le film suppose de savoir s'exprimer correctement, se dire, se raconter, bref se montrer et assumer ce qu'on est. Maïté se souvient :

*« Donc c'est vrai que ce moment de...parler du film de diffuser le film a été très, très, très important. Surtout qu'après ils disaient : "non là j'ai envie de bien parler" [...] Et puis le plaisir de parler, le plaisir de raconter leur vie, parce que après on leur demandait de raconter, de parler de leur vie dans la cité, ils pouvaient dire qu'ils étaient mal traités, alors là ils en profitaient là ! Ils y allaient à fond ! Donc du coup ça a révélé une première parole politique, une parole de dénonciation. »*²³³

La créativité de ces jeunes via l'outil vidéo leur permet de mettre en images et en mots les difficultés de leur quotidien. Toujours avec l'aide de Maïté, le groupe apprend à contacter des partenaires, à dialoguer et à présenter son travail aux

²³³ Entretien avec Maïté Débats, Toulouse, le 11.01.2012

personnes institutionnelles. Il se confronte aux regards des autres en allant à la rencontre d'autres jeunes, d'autres éducateurs et des financeurs. Le film a été réalisé et subventionné grâce à plusieurs partenaires : le club de prévention bien entendu, le matériel ainsi que le studio de répétition (où certaines scènes de play-back sont tournées) ont été prêtés et un élève du diplôme audiovisuel de l'université de Toulouse le Mirail a aidé au montage.

Mais, les responsables du club de prévention n'approuvent pas ces ateliers vidéo. Béatrice Granchamp de la DRAC²³⁴ trouve au contraire cette activité très bénéfique pour les jeunes et aimerait donner une subvention pour réaliser un second film. Le Conseil d'Administration du club de prévention refuse cet argent. Maïté subit des pressions de la part de sa hiérarchie, elle pense abandonner. Béatrice Granchamp lui conseille alors de monter une association pour pouvoir faire un second film, elle lui réserve la subvention.

2.2. Les activités de Vitécricri : création artistique et prise de conscience de soi

2.2.1. Une association autonome : Vitécricri

L'association se monte très rapidement en 1982. Maïté demande à des amis de participer au Bureau et au Conseil d'Administration, elle, se met au poste de trésorière. Il faut aussi trouver le nom de cette nouvelle association, mais aucune des propositions ne satisfait l'équipe. Maïté se souvient :

« Au bout d'un moment un copain qui était aussi dans le CA me dit : "bon allez ça va tu arrêtes de nous emmerder avec tes noms tu mets vite écrit comme ça ce sera fait !" [...] et puis on s'est dit Vidéo Théâtre ECRIture "ouais !" [rire] »²³⁵

La création de l'association Vitécricri n'est donc pas préméditée, cependant elle s'inscrit de manière logique dans les idées d'éducation populaire de Maïté. Les clubs de prévention sont nés du raisonnement suivant : si les jeunes des quartiers

²³⁴ Direction Régionale des Affaires Culturelles

²³⁵ Entretien avec Maïté Débats, Toulouse, le 11.01.2012

d'habitat social sont désœuvrés, ils se tourneront vers la délinquance, il faut donc les occuper. Cependant, pour Maïté, l'objectif n'est pas de faire de « l'occupationnel » mais bien que les jeunes fassent preuve de créativité, comme le montre le film *Autant en emporte la gloire*. Le but de ce film n'est pas de faire un film sur les jeunes, mais bien que ces derniers réalisent, eux-mêmes, un film.

Enfin, pour l'animatrice la création de l'association rejoint des revendications d'ordre politique plus fondamentales :

« Déjà pour moi faire des films c'était pas du tout faire de l'occupationnel, j'estimais qu'ils avaient des choses à dire, moi j'espérais que leurs films rentrent dans le patrimoine culturel autant que n'importe quel objet culturel, d'accord ? C'était pas du tout pour les amuser, au fond j'avais une très haute ambition comme voilà, comme Ken Loach qui fait des films sur les classes populaires, pour moi c'est le top de restituer la vie, le romanesque, tout ce qu'on veut des classes populaires, la misère, la grandeur, le beau, le laid, la vie enfin voilà quoi [...] Mais donc pour moi il y avait ce truc de je sais pas ce truc de témoignage, oui la valeur de l'objet culturel, on disait d'ailleurs "la reconnaissance du vécu social comme source privilégiée de culture", le vécu social est une source privilégiée de culture faut-il lui donner de la valeur ? Et c'est à nous, enfin moi médiatrice, forme de médiatrice pour donner de la valeur artistique, ou donner de la valeur culturelle, au vécu social. En tout cas ça faisait partie des buts de Vitécrici ça. On avait, y avait un livre à l'époque qui s'appelle L'établi²³⁶, c'est un livre qui est écrit par Robert Linhart qui est quelqu'un qui s'était établi à l'usine, c'est un très beau livre, il avait écrit dans ce livre que j'adore : "la bourgeoisie n'a pas le monopole des itinéraires intenses et passionnants elle n'a que le monopole de la parole publique". Ça c'était notre devise, voilà. C'est ça, c'est dire que, parce que je trouve que ils savaient toutes ces personnes que leur parents, eux-mêmes avaient des itinéraires intenses et passionnants, voilà mais c'est que la bourgeoisie qui a le monopole de la parole publique donc pour nous la prise de parole publique c'était vraiment fondamental, et pour eux aussi, parce que pour moi à partir du moment où on appartient à une classe de dominés ou d'opprimés, dénoncer ça c'est fondamental [...] Moi-même appartenant, j'estime, à une classe

d'opprimés, j'ai pu expérimenter ça, le culturel et l'artistique c'est le luxe. Je vois dans ma famille c'était hors de question d'aspirer à un métier artistique, même il n'y avait pas d'art chez moi, y avait pas de tableaux, pas de musique, je veux dire c'était très....absent [...] Et justement quand on a démarré l'aventure de Vitécrici, je me suis dit ce luxe on va se le payer je me suis dit ce luxe on n'y a pas eu droit mais on va se le payer, donc là pour moi c'était on va se le payer ce luxe on va se le payer, on va parler culture, art et on va avoir la prétention de faire de l'art ! »²³⁷

Beaucoup de choses sont dites dans cette longue citation. Tout d'abord le refus de l'occupationnel, l'association Vitécrici à son démarrage est un projet culturel à part entière. Chacun peut, en choisissant son outil : vidéo, écriture ou théâtre, dire ce qu'il veut. Il est libre dans sa création qui le conduit à une quête de soi. Se payer le luxe de faire de l'art, comme le dit Maïté adoptant une vision marxiste, c'est aussi un autre regard qui est porté sur les jeunes. Ils ne sont plus des « inadaptés » à la société française car « handicapés » par leur origine d'enfants immigrés, ils sont replacés dans leur humanité la plus profonde avec une autonomie et une liberté de création presque totales. Maïté amène donc les jeunes à faire de l'art pour prendre la parole, pour dénoncer. Se payer le luxe de faire de l'art suppose que cet art ait une utilité, une finalité politique. Le but n'est pas uniquement de réfléchir sur soi, mais de prendre conscience de soi au sein d'une société qui nous entoure. Si *Autant en emporte la gloire* était un film dans lequel les jeunes incarnaient des stars américaines qu'ils rêvaient d'être, la prise de conscience de la société et de son regard, s'exprime dans le second film *Prends tes cliques et t'es classe* que réalise l'association en 1983.

2.2.2. Second film : *Prends tes cliques et t'es classe*

Ce film a pour point de départ une expression que les jeunes utilisaient tout le temps et dont Maïté se souvient : « t'es classe ». L'objectif du film était donc de

²³⁶ LINHART, Robert, *L'établi*, Les éditions de Minuit, 1978

²³⁷ Entretien avec Maïté Débats, Toulouse, le 11.01.2012

revenir avec eux sur l'apparence, à laquelle ils accordaient une grande importance. Le film est un court métrage d'une vingtaine de minutes, qui raconte l'histoire d'un jeune qui emménage avec sa famille dans la cité des Izards. Ses parents viennent du Gers, il est donc habillé « comme un paysan » et ne connaît pas les codes pour être « classe » au sein du quartier. Ses connaissances de la cité se moquent de lui. L'un d'entre eux lui donne même un prospectus qui fait la publicité d'un professeur de frime qui habite dans Toulouse. Voici ce qui est écrit sur le prospectus :

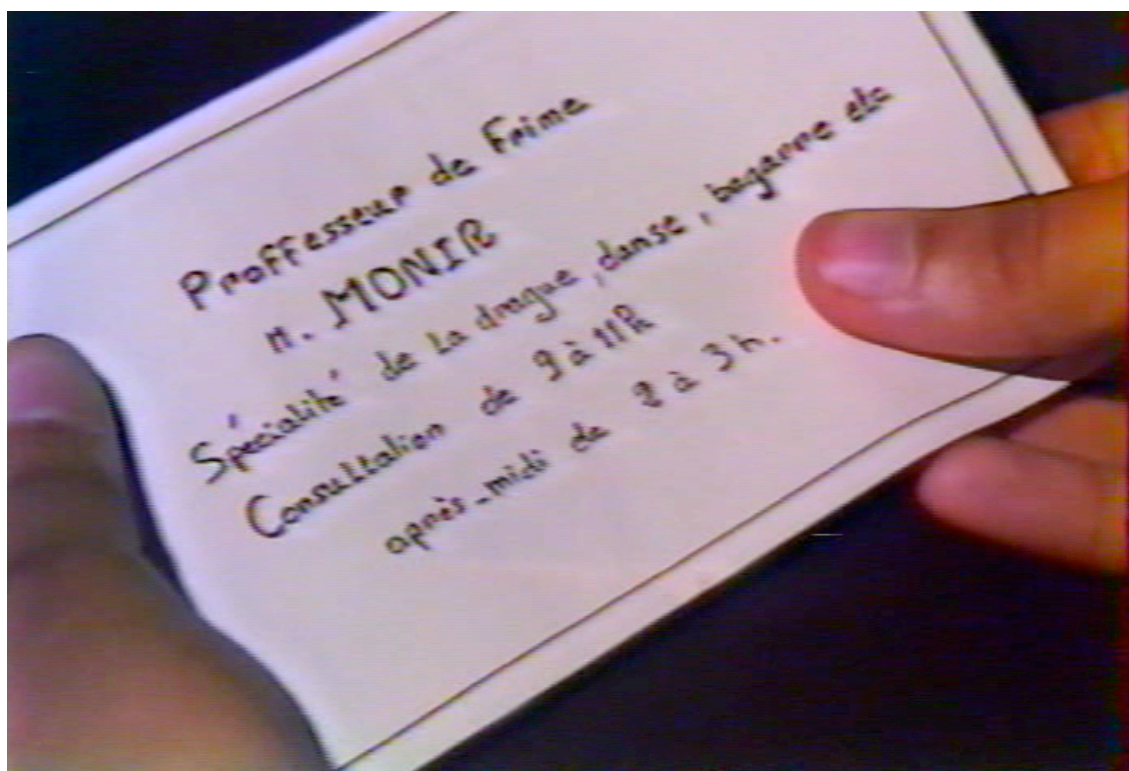


Figure 1 Professeur de Frime M. MONIR Spécialité de la drague, danse, bagarre etc Consultation de 9h à 11h après-midi de 2h à 3h.

Le jeune commence alors à prendre des cours de frime pour devenir classe. M.Monir lui enseigne la manière de s'habiller, de danser et de se bagarrer. Des connaissances vont aussi lui proposer de participer à un « casse » : un vol d'auto-radio dans une voiture. Les cours de frime portant leurs fruits, le jeune peut maintenant aller en boîte de nuit et danser avec des filles. Mais, il faut payer les cours, et comme le jeune n'a pas de revenu, il vole de l'argent à son grand frère. Ce dernier s'en rend compte et le lui reproche. Ayant bien assimilé ses cours, le

jeune n'a plus peur de son grand frère car il sait se battre, il lui donne un coup et le fait tomber par terre. Son frère connaît le prof de frime, il va chez lui récupérer son argent, mais il trouve ce mot sur la porte.

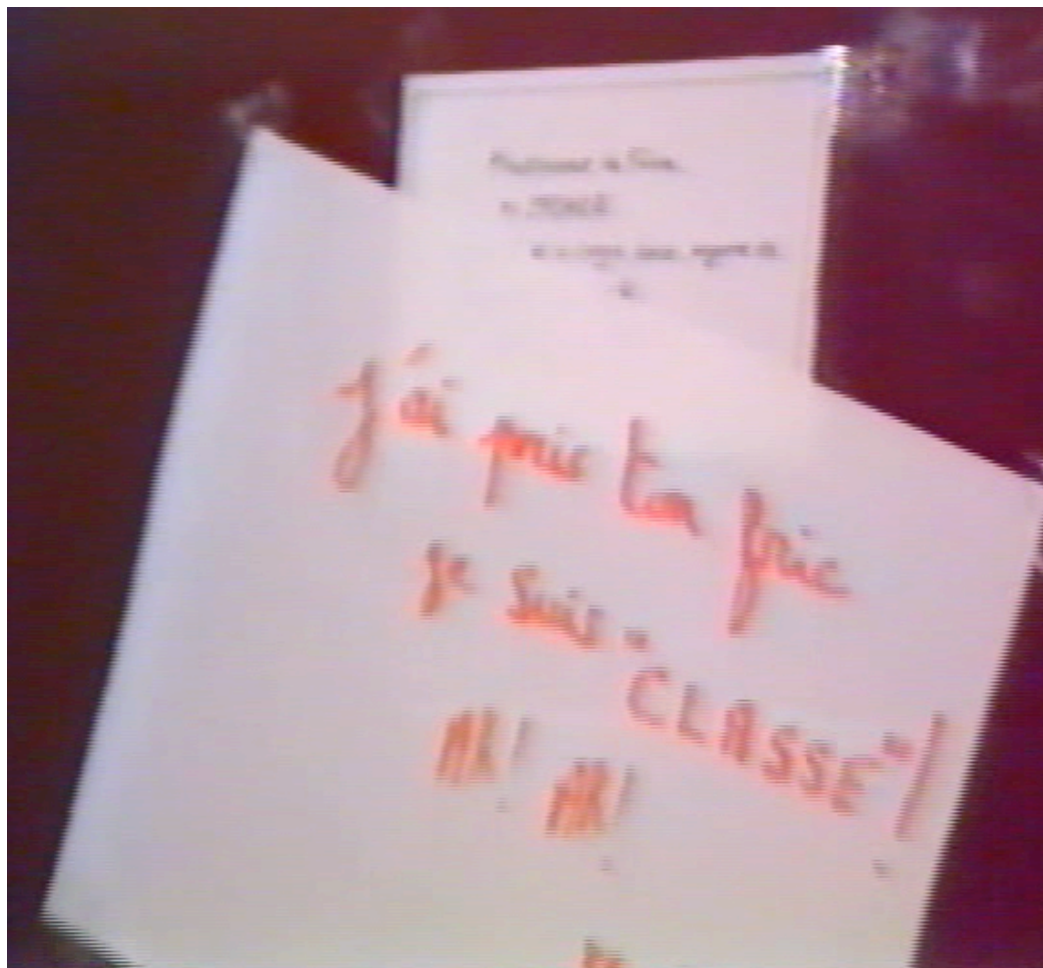


Figure 2 J'ai pris ton fric je suis "CLASSÉ"! Ah! Ah!

Plusieurs choses sont à noter à la lecture rapide de ce scénario. Tout d'abord le fait que le professeur de frime n'habite pas la cité mais bien le centre ville de Toulouse. Cela montre l'existence d'une hiérarchie pour les jeunes. Il est possible de la résumer ainsi, du moins classe au plus classe : campagne, cité en périphérie du centre ville et centre ville. D'autre part, ce film livre ce qui est perçu comme valorisant pour les jeunes de ce quartier d'habitat social au début des années 1980. L'influence des séries télé (notamment américaines) est assez perceptible. En effet, les comportements valorisés pour ces jeunes, comme le rappelle le mot du professeur de frime, sont de savoir s'habiller, savoir se bagarrer, savoir faire des « casses » comme voler un auto-radio dans une voiture, donc des petits larcins,

savoir danser, notamment pour aborder les filles et plus largement savoir draguer. Il est possible d'ajouter aussi savoir défier l'autorité, puisque le personnage du grand frère, s'il est respecté au début du film, est raillé à la fin (le jeune donne un coup au grand frère ; le grand frère ne pourra jamais récupérer son argent).

Enfin, il est important de s'arrêter un instant sur un des derniers plans du film, présenté ici en figure 2 : « J'ai pris ton fric je suis "CLASSÉ"! Ah! Ah! ». Le mot « classé » est utilisé ici avec une ironie qu'il faut analyser.

Cette expression « classe » revient sans cesse dans le film, cependant il est à noter la polysémie de ce mot utilisé ici au début des années 1980 dans un contexte politique de gauche. La classe, outre l'apparence, c'est aussi la catégorie sociale, la classe populaire, dont les jeunes ont bien conscience de faire partie. Magyd se souvient en effet :

« Dans tous les quartiers il se passe cette chose-là : des travailleurs sociaux, des minorités de mômes qui intègrent la mécanique de centre d'animation, de club de prévention, se conscientisent et émergent en bout de conscience parce que quand je dis qu'on est des têtes de fions y a quand même une émergence politique via ces travailleurs sociaux, ça peut être aussi via des profs, via des professions qui entrent dans les quartiers, toubibs, infirmières, curés, les religieux aussi ont servi pour nous aussi de prise de conscience, curé version Abbé Pierre, tu vois mouvement ouvert. Euh...Et donc il y a cette émergence là et nous [...] on intègre l'idée que le beur est le nouveau lumpenprolétariat en quelque sorte, il y avait des masses populaires euh...on les attendait pour la révolution, elles ont échoué à telle période, en 17, en 36, en 68, enfin la grande révolution a échoué, la quatrième révolution, elle, doit être dans les quartiers. Il y a eu ce mythe là et les gens nous ont regardé : "les nouvelles masses révolutionnaires c'est vous, c'est vous qui allez apporter cette troisième voie qui n'est pas le socialisme de l'Est, qui n'est pas le communisme de l'Est, qui n'est pas le libéralisme de l'Ouest, il est..." y a pas eu de mot, point d'interrogation, quelque chose d'un humanisme, un humanisme transculturel. »²³⁸

Certes le mot *beur* lors de la réalisation du film *Prends tes cliques et t'es classe* n'est pas encore à la mode, mais la réalité d'une politisation à gauche des jeunes

par les travailleurs sociaux notamment, est bien réelle et elle accompagnera l'émergence du mouvement de la marche pour l'égalité et contre le racisme, analysée précédemment.

Au contact des travailleurs sociaux, le discours des jeunes se politise comme en témoigne leur film. L'expression finale « je me suis classé » prend tout son sens, une fois remise dans son contexte. En effet, le tout début du film est une bande audio sur écran noir avec le dialogue suivant :

Magyd : « *Je t'explique bon on dit les Kholotos²³⁹ sont classes pourquoi, parce que toute leur vie ils ont été opprimés en classe, dans leur travail, à cause de leur couleur, à cause de leurs origines, à cause de tout un passé, d'une histoire, bon ils subissent une oppression...*

Monir : *décris-moi toi la définition de la classe*

Dada [?] : *pas « de », des classes*

Copain "français" : *On peut pas en parler puisque la classe on en parle pas ça se vit, ça se sent, ça se voit euh...mais ça sera un film pour des classes fait par des classes. Sinon bon je ne vois plus l'intérêt mais je peux m'en aller, je peux prendre mes cliques et mes claques et repartir plus loin.*

Monir : *Tu prends tes cliques et tes claques et tu t'en vas.*

Copain "français" : *Attention ce film s'adresse à des classes. »*

N'ayant pas pu identifier toutes les personnes du dialogue j'ai demandé à Magyd qui étaient les protagonistes que j'entendais. Il m'a expliqué que cette discussion était avec un « copain "français" »²⁴⁰ de l'époque qui était manifestement perdu dans l'utilisation à double sens du mot classe par les jeunes.

Placé juste avant le générique de début du film, cet extrait montre la réflexion politique de ces jeunes. Être classe s'entend finalement comme une expression à double sens, à l'image du titre du film *Prends tes cliques et t'es classe*. Certes, être

²³⁸ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

²³⁹ D'après le dictionnaire de la zone [en ligne] <http://www.dictionnairedelazone.fr/pda/definition-lexique-r-roloto.html> dernière consultation le 2.04.2013

« roloto ou kholoto [xoloto] *adjectif et nom*.

1. Se dit d'une personne d'origine maghrébine : « Ils veulent me prendre en photo, me faire signer des autographes, | Pourtant je suis comme les autres Rolotos. | Grave au niveau du cerveau, énervé par la vie. » Zoxea / *La pression* (A mon tour de briller - 1999) [...]

2. RARE. Fumiste, rigolo, nul : « Samia, c'est le genre de gonzesses qui préfère fréquenter les rolotos de sa fac plutôt que de traîner avec les mecs du quartiers ! » Syn.bouffon.

étym. De l'argot algérien *kholoto* (mauvaise fréquentation). »

²⁴⁰ Mail de Magyd Cherfi le 22.02.2012, j'ai conservé la typographie du mail.

classe c'est être dans l'air du temps, mais « être classé » c'est bien différent. Le mot classe pour les jeunes c'est à la fois l'idée de l'apparence : plaire, être beau, avoir de l'élégance, mais c'est aussi l'idée de la catégorie sociale. Comme en témoigne l'ironie du message de M.Monir, être classé se joue dans un rapport à l'argent. « J'ai pris ton fric je me suis "classé" » dans le sens ironique de partir (en sous-entendant l'expression familière « je me suis cassé » pour dire je suis parti) ou encore je me suis élevé, j'ai changé de catégorie sociale grâce à ton argent. Le titre du film peut donc être compris comme : *Prends tes cliques* de l'expression « prends tes cliques et tes claques » : donc va-t'en, part et *t'es classe* : tu seras valorisé, tu seras moderne, tu t'élèveras. Remis dans le contexte de ces jeunes habitant un quartier d'habitat social en périphérie du centre ville de Toulouse cela pourrait donner : pars de ce quartier et tu t'élèveras, tu changeras de classe, de catégorie sociale.

Au-delà de ces éléments d'analyse, être classe veut aussi dire avoir les codes de sa classe, connaître les us et coutumes de sa catégorie sociale. Être classe pour ces jeunes issus du quartier populaire des Trois-Cocus c'est savoir danser, savoir se bagarrer, etc. Ou bien plus simplement être classe dans le sens d'avoir la bonne apparence (celle attendue par ses pairs), qui marque un pouvoir d'achat, donc une réussite visible. Enfin, dans le dialogue qui introduit ce film, le terme « rholotos » (tel que orthographié par Magyd ci-dessous) est intéressant. Pour lui, le terme « rholotos » :

*« C'est l'ancêtre du mot beur à ceci près que "beur" induit une francisation de l'identité , alors que rholoto c'est la version péjorative de l'immigré pervers , sale , voleur et vicelard , mot que nous utilisions dans une espèce d'ironie morbide . »*²⁴¹

Les Kholotos, aux yeux de ces jeunes *Beurs* du quartier des Trois-Cocus sont donc « classes » parce qu'ils souffrent, parce qu'ils ont toujours subi une oppression. Ils sont surtout attirants pour les jeunes car une identification à ces personnages est possible. On retrouve ici l'auto-dévalorisation ambivalente de ces fils d'immigrés. D'un côté ils sont des « mange-merde », des moins que rien, mais d'un autre côté

²⁴¹ Idem

ils sont (ou plutôt aimeraient être) des Kholotos, des personnages qui par leur comportement de voyou s'opposent clairement à la société française.

La parole des jeunes se politise donc plus radicalement, ce film commence à s'éloigner un peu de l'idéalisation presque stéréotypée des stars américaines. Née dans l'imaginaire *Beur* et nourrie par des stéréotypes racistes véhiculés dans la société, la référence à ces kholotos montre bien qu'il existe en France des aînés qui comme eux, dans le temps présent, ont été méprisés.

La bande originale du film est là encore très parlante, deux chansons de Michael Jackson (cet afro-américain devenu blanc, ce qui replacé dans le contexte des Etats-Unis pourrait être perçu symboliquement comme un signe d'évolution de classe) sont reprises : « Beat it »²⁴² ainsi que « Billie Jean »²⁴³. Et une chanson de Bob Marley (figure de l'opposition à la ségrégation raciale dans la société jamaïcaine) « Jamming »²⁴⁴. On retrouve encore une fois l'attrait des musiques afro-américaines et reggae pour les jeunes issus de l'immigration que j'ai évoqué plus haut.

Au niveau des acteurs, Magyd (le grand frère du jeune qui veut devenir classe) et Monir (en professeur de frime) ont déjà participé au premier film. Dada n'est pas présent pour *Prends tes cliques et t'es classe* car il est parti faire son service militaire en Algérie. Pour lui rendre hommage, sa photo est affichée au-dessus du bureau du professeur de frime. Dada est montré en exemple « de classe » pour les élèves du professeur. Tayeb Cherfi, qui est le vrai petit frère de Magyd dans la vie, est le jeune qui veut devenir classe. A noter aussi la présence de Mustapha Amokrane (futur chanteur du groupe Zebda) qui est pris en exemple d'élève « de frime » qui sait, grâce aux cours de M. Monir, bien danser (Mustapha est connu ou plutôt reconnu dans la cité pour ses talents de danseur). Contrairement à *Autant en emporte la gloire* où les garçons se déguisaient en fille pour les besoins des play-back, les filles font de timides apparitions dans le film notamment au moment de la boum. Elles n'ont pas la parole cependant. Le fait de ne pas faire parler les filles sera un reproche souvent entendu par les jeunes lors des diffusions du film.

²⁴² Michael Jackson album *Thriller*, 1982

²⁴³ Idem

²⁴⁴ Bob Marley & the Wailers, *Exodus*, 1977

Les acteurs se diversifient donc à l'image de l'association Vitécrici qui s'organise autour d'un noyau dur de participants, comme en témoigne le générique de fin. Il est présenté avec la liste des participants masculins, puis la liste des participantes féminines :

« Avec les maghrébins de service : Tayeb, Monir, Magyd, Rachid, Mustapha, Djelloul, Fodel, Omar, Dada, Mohamed, Kamel, Sardène, Kamel

Les arabes d'adoption : Jacky, Thierry, Guy, Bernard

Avec les maghrébins de service : Bébé, Zina, Latifa, Malika, Zoulikha

*Les arabes d'adoption : Maïté, Marie-Joe, Sylvie, Véronique »*²⁴⁵

Il est à noter l'utilisation du terme « maghrébin » pour les jeunes, qui sont donc issus de parents d'origine maghrébine et le terme « arabe » pour désigner les français dits de souches qui travaillent avec eux. Cela fait aussi écho non sans ironie à la construction stéréotypée de l'image du « travailleur arabe » véhiculée dans la société française. Cette idée est renforcée par le fait que le nom « maghrébin » ne soit pas mis au féminin lorsqu'il désigne les jeunes filles et les femmes qui ont travaillé sur ce film.

La réalisation de films n'est pas la seule activité de Vitécrici. Si les garçons se sont emparés de l'activité audiovisuelle, les filles montent un atelier d'écriture avec Maïté, suivi bientôt d'un atelier de couture. Plusieurs textes seront d'ailleurs publiés dans des revues militantes suite à la marche de 1983. À Toulouse, si les jeunes ne participent pas à la première marche, ils se sentent solidaires du mouvement à l'image de leur troisième film *Salah, Malik : BEURS !*

²⁴⁵ Texte du générique de fin de *Prends tes cliques et t'es classe*.

2.3. Vitécri à l'échelle nationale : prise de conscience du groupe au sein de la société française

2.3.1. Troisième film *Salah, Malik : BEURS !* : la prise de conscience du nombre

Le film

Ce troisième film de 35 minutes, réalisé entre 1984 et 1985 (donc après la marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983) est particulièrement important pour les jeunes pour plusieurs raisons. Tout d'abord ils ont mûri. Avec les premiers films de l'association, les jeunes ont pu s'ouvrir aux autres, grâce notamment aux différentes projections. Leur monde ne tourne plus exclusivement autour de la cité des Izards et du quartier des Trois-Cocus. En outre, si les jeunes des Izards ne participent pas à la marche de 1983, ils en entendent parler et se sentent en adéquation avec les valeurs qu'elle véhicule. Cette marche a aussi une répercussion directe sur eux puisque la directive au niveau national (notamment du ministère de la Culture, j'y reviendrai dans le prochain chapitre) est de valoriser les *Beurs* et de faire connaître leurs actions²⁴⁶. Au niveau local, notamment à l'échelle de la ville de Toulouse, toute initiative « des enfants de l'immigration » trouve un écho favorable, comme les films de l'association Vitécri. Parallèlement, la politisation constante des jeunes via les travailleurs sociaux, mais aussi à l'initiative des jeunes et de leurs familles²⁴⁷, fait que le noyau dur de Vitécri s'ouvre à la société française en général en posant un discours politique, comme le montre le film *Salah, Malik : BEURS !*. Il est d'ailleurs à noter que ce titre peut aussi s'entendre de manière phonétique comme « Salaam aleik, *Beur* » : Salut à toi, *Beur*.

Le scénario raconte l'histoire de Salah, un adolescent de la cité des Izards en conflit avec ses parents, qui est mis à la porte par son père et qui décide d'aller

²⁴⁶ De janvier à avril 1984 par exemple, le centre Beaubourg à Paris propose l'exposition suivante : *Les enfants de l'immigration*.

rejoindre sa sœur dans le centre ville de Toulouse. Ayant refusé un mariage forcé organisé par son père, elle est aussi en rupture avec ses parents issus de l'immigration maghrébine. Le jeune quitte sa famille mais reste en lien avec des amis de la cité, notamment Mina une jeune fille. Cette dernière est la petite copine de Malik, chanteur du groupe de rock : Zebda Bird et meilleur ami de Salah. Le groupe est connu dans le quartier, il cherche un endroit pour faire un concert, Salah propose à Zebda Bird d'intégrer un festival, présenté pendant une semaine anti-raciste organisée par des étudiants. Mais le groupe n'est pas très enthousiaste à l'idée de participer à une semaine organisée par des « diplômés de la bouche »²⁴⁸. Pour trouver de l'argent rapidement et louer une salle où faire un concert Malik propose de faire « un casse » (braquer une station service). Salah doit y participer mais refuse finalement. A la suite du casse, les policiers débarquent dans le quartier. Ils embarquent Fredo, un jeune de la cité, pensant qu'il est l'auteur du vol (alors qu'il clame son innocence en disant : « mais j'ai rien fait moi » les policiers répondent : « c'est toujours toi »), puis ils reviennent pendant le concert de Zebda Bird pour embarquer Malik. Les jeunes de la cité se demandent qui a dénoncé Malik, ils pensent alors à Salah. Ils le retrouvent et le tabassent. Pendant ce temps-là Malik sort du commissariat, les policiers, n'ayant pas de preuves, sont obligés de le relâcher. C'est Mina qui vient le chercher. Malik et Mina ont alors une explication car Malik est jaloux et pense que Mina le trompe avec Salah. Le couple s'explique, retourne dans la cité, les jeunes de la cité demandent alors à Malik qui l'a dénoncé, il répond que ça n'est pas Salah. Comprenant le passage à tabac dont Salah a été victime, Malik part à sa recherche. Ils se retrouvent finalement et redeviennent amis.

Si ce n'est par les accents du sud-ouest identifiables chez certains acteurs, la ville de Toulouse n'est jamais directement mentionnée. L'action pourrait se passer dans n'importe quelle banlieue, n'importe quelle cité de France. En outre, contrairement aux autres films, le langage utilisé ici est un langage de banlieue. Des expressions comme « marave » : tabasser ; « chourave » / « tchourée » : volé ; des insultes (« tu pues », « salopards », « bande de PD », etc.) ; un peu de verlan « keum » :

²⁴⁷ A titre d'exemple, Salah Amokrane ira aux jeunes communistes, son père étant membre du parti. Il est important de rappeler que les jeunes reçoivent aussi une éducation politique dans leur famille.

²⁴⁸ Expression utilisé par le personnage Faudel minutage : 21'14

mec, sont utilisées. C'est aussi le premier film où il y a un passage en kabyle. Lorsque le personnage Salah rentre chez lui un soir, son père lui dit en kabyle (non sous-titré²⁴⁹) qu'il doit partir, qu'il ne peut plus habiter sous le même toit que ses parents. *Salah, Malik : BEURS !* est donc un film qui s'adresse à tout le monde. Il aspire à dépeindre les maux de la société française en général. En cela, ce film s'inscrit dans le mouvement de la marche de 1983 et cherche à décrire la réalité d'un quotidien. Cette prise de parole politique, autonome, s'entend aussi dans la musique utilisée pour le film. Contrairement aux autres vidéos, dans *Salah, Malik : BEURS !*, à part un extrait de « So lonely » du groupe rock Police²⁵⁰, le passage d'une chanson de musique maghrébine (que je n'ai malheureusement pas pu identifier) et un extrait d'un groupe de rap américain, les jeunes produisent leur propre musique, avec les compositions du groupe Zebda Bird.

Les acteurs de ce film forment le noyau dur de l'association Vitécéri. On retrouve Dada, de retour de son service militaire, qui joue *Salah*, Monir joue *Fredo*, Mustapha est un danseur de smurf de la cité, son frère Hakim (futur chanteur de Zebda) joue un des voyous qui va tabasser *Salah*. Leur grand frère Salah (actuel directeur de l'association Tactikollectif) est un des étudiants qui organisent la semaine anti-raciste. Magyd joue *Malik*, le chanteur du groupe Zebda Bird. Il demande à un ami du lycée, bassiste dans un groupe de rock, Joël Saurin et à son ami guitariste Pascal Cabero de venir jouer les musiciens. Le groupe Zebda est né²⁵¹.

Trois filles et une femme sont présentes dans le film. Madame Amokrane tout d'abord qui joue la mère de *Salah*, Nadia Amokrane²⁵² qui est *Mina* et Souad El Bouhati²⁵³ qui est *Nedjma*, la sœur auprès de qui *Salah* trouve refuge. Elles ont toutes un rôle et interviennent dans les dialogues. À noter aussi la présence des choristes du groupe Zebda Bird : Myriam Bendib (la sœur de Monir), Zina Cherfi (la sœur de Magyd) et Louisa Housseni.

²⁴⁹ Dans le scénario retrouvé dans les archives de Maïté la phrase du père est écrite en français : « Fais tes valises ! J'ai pas besoin d'un voyou, dégage ! »

²⁵⁰ The Police, *Outlandos d'Amour*, 1978

²⁵¹ Pascal Cabero (guitare) quittera Zebda en 2003, Magyd Cherfi (chant) et Joël Saurin (basse) participeront au nouvel album du groupe *Second Tour* sorti en 2012.

²⁵² Nadia Amokrane est la sœur de Mustapha, Hakim et Salah, elle sera très active au sein de Vitécéri, elle travaillera pour la tournée du groupe Zebda en 2011-2012.

²⁵³ Souad El Bouhati débute le cinéma au sein de l'association Vitécéri de Toulouse, elle est aujourd'hui réalisatrice (court-métrage : *Salam* 1999, film : *Française* 2008).

Comme les autres films, *Salah, Malik : BEURS !* sera présenté dans différentes projections où il sera commenté. L'effervescence de la marche de 1983 avec l'émergence de son cinéma *Beur* étant à son comble, les jeunes participent à un festival du film à Marseille où ils reçoivent : « le Prix Spécial des Jeunes Créateurs Méditerranéens » en 1985.

Mais ce qu'il faut retenir aussi de l'aventure de *Salah, Malik : BEURS !* c'est qu'elle n'est pas seulement une aventure cinématographique, elle devient prétexte à beaucoup d'autres activités autour de la musique et de la mode.

Autour du film

En 1983, le groupe Zebda Bird enregistre la bande originale du film sur un 45-tours (diffusé alors essentiellement dans l'agglomération toulousaine et pressé à 1000 exemplaires) appelé : *Oualou, Oualdi*. Mis à part « Mala Diural » sur l'album *L'arène des rumeurs* en 1992, chanté en kabyle, c'est la seule fois où Zebda Bird (et plus tard Zebda) ne composera pas de chanson en français. « Oualou », qui en arabe veut dire « rien » et « Oualdi », en arabe « fils », sont les titres de deux chansons chantées en arabe. Cela n'est pas anodin et participe bien à la mode *Beur*. Magyd explique :

« Effectivement on a enregistré ces deux titres dans l'idée de servir de bande originale pour le film ...Instinctivement j'ai voulu les chanter en arabe pour revendiquer alors une appartenance à l'identité "beur" fort courue à l'époque , cela donnait un ton politique et "fashion" en même temps , j'ai effectivement apporté le texte et le chant , les autres ayant mis tout ça en forme ...l'une se propose d'être sur le monde "funk" James Brown , l'autre plus "mélodie orientale à la façon "Clash"“ voilà. »²⁵⁴

Plusieurs aspects des propos de Magyd sont importants à retenir, tout d'abord le fait de vouloir chanter en arabe pour être à la mode. Les années 1980 sont marquées par des groupes de musique dits *Beurs* qui chantent en arabe et en français. Le plus connu est le groupe Carte de Séjour que j'ai déjà présenté. Au début des années 1980 le groupe chante en arabe comme le montre la chanson

²⁵⁴ Mail de Magyd Cherfi le 9.01.2013, j'ai conservé la ponctuation que Magyd a utilisé dans ce mail.

« Zoubida »²⁵⁵. Sur leur album suivant sorti en 1984, ils alternent arabe, français et anglais, comme en témoigne le texte de la chanson « Rhorhomanie »²⁵⁶. Ci-après un extrait avec en italique une traduction des passages en arabe :

Chkoune liguelle?	<i>Qui a dit?</i>
Les Kahlouches c'est louche?	<i>Les noirs c'est louche ?</i>
Chkoune liguelle?	<i>Qui a dit?</i>
Les Rhorhos y'en a trop?	
Chkoune liguelle?	<i>Qui a dit?</i>
Les Rhorhos y'en a trop?	
Asmaïni ya ghouya	<i>Ecoute moi mon frère</i>
C'est la rhorhomanie, la rhorhomanie	
Danse d'aujourd'hui yeah danse d'aujourd'hui	
James Brown wallah ça donne	<i>James Brown je le jure ça donne</i>
Jimmy Cliff ghir mel kif	<i>Jimmy Cliff c'est mieux que le kif</i>
Otis Redding ça swing	
Joe Tex ghir mel sexe	<i>Joe Tex c'est mieux que le sexe</i>
Oum Kelthoum ghir mel noum	<i>Oum Kelthoum c'est mieux que les rêves</i>
Asmaïni ya ghouya	<i>Ecoute moi mon frère</i>
C'est la rhorhomanie, la rhorhomanie, rhorhomanie	
[...]	
Sur la rhorhomanie danse d'aujourd'hui	
Arouah, arouah	<i>Viens, viens</i>
Smaâ l'oud is very good	<i>Ecoute l'oud is very good</i>
Smaâ l'oud is very good	<i>Ecoute l'oud is very good</i>

D'après Mohamed Meouak et Jordi Aguadé, le mot *rhorho* ou *rhorhomanie* (ou encore *kholotos*) comme le présente Carte de Séjour est une invention typiquement « beur ». Pour eux *rhorhomanie* veut dire :

²⁵⁵ Carte de Séjour, Mosquito, 1982

²⁵⁶ Carte de Séjour, *Rhorhomanie*, CBS/France, éditions Mosquito et Clouseau Musique disque/L.P 1984

« *Hohomanie*, les auteurs ayant utilisé la graphie >rh< pour transcrire le phonème arabe /h/ inexistant en français. Le mot *hoho* “compatriote, frère” est formé à partir du *hu* “frère” et c’est une appellation courante parmi les “Beurs”. »²⁵⁷

Magyd reprend cette manière de mélanger les langues dans le titre « Oualdi »²⁵⁸. Il alterne langue arabe avec mots anglais et phrases en français. Cette chanson est un dialogue entre une mère et son fils. La mère s’exprime en arabe, son fils répond à ses questions en français. Voici une version traduite de l’arabe qui figure au dos du 45 tours²⁵⁹. Les passages en français dans le texte originel de la chanson sont ici en gras, les mots anglais sont en italique, le refrain présenté ici en gras n’est pas noté au dos du 45 tours :

« Mon fils n’aime pas manger,

il me dit ma bouffe c’est *Rock*

Mon fils ne veut pas prier

sa prière c’est *Budy Holly*

Il ne connaît ni la ”sin” ni la ”shin”²⁶⁰

et se tape la *sex-machine*

Il ne s’habille qu’en *jean*

et blasphème !!!

Tu m as dit : **”t’es pas branché”**, et ensuite **”t’es largué”**

Tu m as dit **”t’es pas ok, laisse moi m’éclater”**

Il ne connaît vraiment rien

mais alors rien du tout

Mon fils n’aime pas manger

et répète qu’il vit de *rock*

Mon fils fume que du haschisch

me dit que **”c’est parce qu’on n’est jamais riches”**

²⁵⁷ MEOUAK, Mohamed, AGUADE, Jordi, « La rhorhomanie et les beurs : l’exemple de deux langues en contact », E.D.N.A, [en ligne], n°1, 1996.

http://www.ieiop.csic.es/pub/libro_segundo_art.7la_rhorhomanie_et_les_beurs_dd0e75c8.pdf, dernière consultation le 22.02.2013

²⁵⁸ 45-tours Zebda Bird bande originale du film : *Salah, Malik : Beurs !, Oualou Oualdi*, association Vitècri, Studio Oustal de Carcassonne, 1983

²⁵⁹ Cette version écrite au dos du 45-tours ne présente pas toutes les paroles de la chanson. Pour avoir l’intégralité des paroles voir annexe.

²⁶⁰ sin : س et šin (prononcé « shin ») : ش sont deux lettres différentes en arabe.

Il se saoule au **Ricard**

et c'est "**parce que j'ai le cafard**"

Tu m as dit : "**t'es pas branché**", et ensuite "**t'es largué**"

Tu m as dit "**t'es pas ok, laisse moi m'éclater**"

Oh ! Oh ! Oh ! mon dieu

Il me demande de la fermer

Oh ! Oh ! Oh !

Il ne connaît rien de chez lui

Il dit que chez lui c'est ici. »

La problématique « *Beur* » se retrouve dans cette chanson, elle exprime la distance qui s'installe petit à petit entre une mère immigrée et un fils né en France ou arrivé très jeune. La mère se rend compte que son fils n'est pas comme elle et qu'il lui échappe. Le fils, lui, rejette la culture de ses parents et : « dit que chez lui c'est ici [en France] », il revendique donc son appartenance à la société française. Au niveau musical, on retrouve la base rock : basse, guitare, batterie, sur un rythme binaire, qui rappelle le groupe Carte de Séjour.

Deux pochettes ont été réalisées pour ce 45-tours. Les paroles se trouvent au dos de la seconde pochette, qui a pour visuel un jeune homme photographié de dos qui joue de la guitare au bas d'une cité (vraisemblablement la cité des Izards). Le dessin réalisé sur la première pochette ne plaisait pas à Maïté, elle a demandé aux jeunes d'en réaliser un autre. Voici le premier visuel :

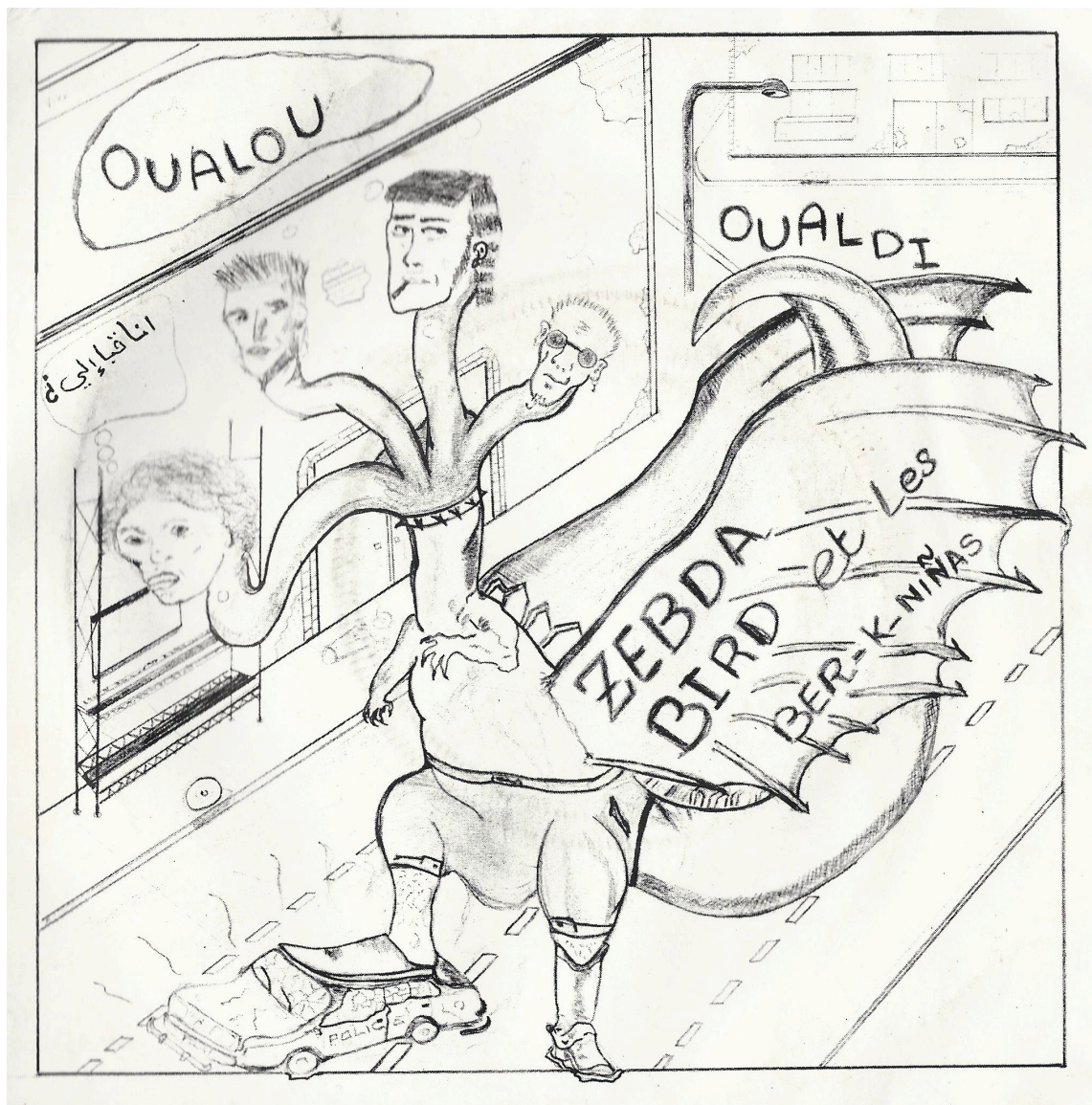


Figure 3 album OUALOU OUALDI Zebda Bird (1984)

Ce dessin a été réalisé par Hassan Khortab, un ami de Magyd, il mérite d'être analysé car il possède toutes les caractéristiques de cette époque de revendication des enfants de l'immigration ou plutôt de cette jeunesse urbaine multiculturelle. On voit un environnement urbain, comme le montre la rue avec sa bouche d'égout et le marquage au sol de la route, et une sorte de créature hybride entre le monstre, l'hydre ou le dinosaure et l'oiseau (peut-être une référence au *bird* : oiseau en anglais, dans l'appellation Zebda Bird). Les quatre têtes font penser aux musiciens et chanteur du groupe : à droite le batteur, au centre Magyd Cherfi le parolier-

chanteur, ensuite Joël Saurin le bassiste (qui sont tous les deux, encore aujourd'hui au sein du groupe Zebda) et Pascal Cabero le guitariste. Les choristes filles, les « Ber-k-niñas » ne sont pas représentées. La petite bulle au-dessus de la tête de Pascal comporte l'interrogation identitaire suivante : « Suis-je kabyle ? »²⁶¹. Outre cette interrogation, ce qui attire l'attention, ce sont les chaussures de cette créature. La chaussure de droite ressemble à une babouche²⁶², elle est en train d'écraser une voiture de police ; celle de gauche fait penser à une santiag. Ce 45-tours est publié pendant la réalisation du film en 1984-1985, donc après les concerts *Rock Against Police* et la marche pour l'égalité et contre le racisme. Cette dernière est aussi née de l'exaspération des jeunes *Beurs* face aux actes xénophobes et aux bavures policières. La babouche écrasant une voiture de police remise dans ce contexte est donc très parlante. L'oiseau Zebda cherche par ce geste à rétablir une vérité, à avoir une place légitime de citoyen français face aux institutions de la société, comme la police. De plus, la santiag du pied gauche témoigne d'une analogie évidente avec la marche. En effet, voici une des affiches de la marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983 :



À côté de la babouche il y a une pantoufle, une charentaise symbole de la France. Chez Zebda Bird cette charentaise se transforme en santiag perçue comme l'attribut des rockers.

Ce look de rocker affiché est à mettre en lien avec un autre élément de la citation de Magyd : la description de la chanson « Oualdi » comme une « "mélopée orientale à la façon "Clash" » ». Le groupe anglais The Clash a une influence majeure sur le groupe Zebda Bird d'alors. Le rock ou plutôt le punk rock

²⁶¹ Je remercie Monsieur Okbani pour cette traduction.

²⁶² Chaussures de cuir traditionnelles venant du monde Arabe.

britannique des années 1970-1980 amènera la transition entre le groupe de rock « *Beur* » Zebda Bird et le groupe Zebda. En effet, petit à petit l'étiquette du « *maghrébin de service* », comme les jeunes s'appellent sur le générique de fin du film *Prends tes cliques et t'es classe*, devient trop étroite et difficile à porter.

Parallèlement à la réalisation du film *Salah, Malik : BEURS !*, une autre marche pacifique est organisée, elle s'appelle : Convergence 84. Si elle reprend l'idée d'une marche pour l'égalité et contre le racisme, elle a pour particularité que les marcheurs deviennent des rouleurs. Lors de la marche de 1983 un slogan circule : « La France c'est comme une mobylette, pour avancer il lui faut du mélange ». Cette idée se concrétise avec Convergence 84 qui rassemble en novembre 1984 des jeunes de toute la France, qui font un parcours en mobylette et arrivent début décembre à Paris. Cinq trajets sont organisés, ils sont censés symboliser la diversité française comme l'explique Albano Cordeiro :

« A chaque trajet était associée une communauté (ou plus) de la France d'aujourd'hui : le trajet français-maghrébin, le trajet portugais, le trajet africain, asiatique, turc, etc. [...] Convergence se voulait aussi une démarche visant à populariser l'idée que la France était devenue un pays multi-ethnique et pluri-culturel, battant en brèche le républicanisme jacobin qui présuppose que la France est "à ses nationaux" puisque la France est et doit rester un État-nation englobant des populations non-françaises pour les franciser. Au contraire, les "rouleurs" étaient les messagers d'une France appartenant à ses résidents de toutes nationalités et origines culturelles. »²⁶³

Toulouse envoie une délégation de rouleurs. Rachid, membre de Vitécrici depuis les débuts de l'association (il joue notamment dans le film *Autant en emporte la gloire* et se forme à la prise de son à l'occasion du film *Salah, Malik : BEURS !*), part en mobylette rejoindre Paris. Il raconte son expérience à Claire Dupont :

« En 84, il y a eu CONVERGENCE [sic]. J'ai fait tout le parcours Ouest en mobylette, avec une dizaine de jeunes de Pau, Tarbes...Ca a vraiment été une aventure fabuleuse pendant un mois. On arrivait dans une ville pour trois ou quatre jours. Là, on était accueilli et hébergé par des gens, on participait à des

débats, on racontait nos histoires aux gens, on parlait de l'égalité, du logement... [...] En même temps, c'était crevant parce qu'on n'avait pas trop l'habitude de bouger comme ça. Et puis, il y a aussi eu des moments difficiles, des disputes entre nous...Mais l'essentiel c'était de partir, de rencontrer des gens, de parler de la question de l'immigration. Pour moi, ça a été une prise de conscience sociale et politique, une éducation politique. »²⁶⁴

L'ouverture à la société française grâce à l'association Vitécri continue donc pour ces adolescents. Un bus est loué pour que les jeunes de la cité des Izards (pas uniquement de l'association donc) puissent aller à Paris pour participer à la manifestation et à la fête de l'arrivée des rouleurs : organisée autour d'un concert. La location du bus a été financée par l'association grâce à une soirée de projection cinéma dans la cité des Izards. Une cinquantaine de jeunes iront à Paris. Salah se souvient :

« Rachid a fait Convergence en mobylette. On a décidé que ce serait lui qui partirait en mobylette, ça nous semblait évident. Il y avait un groupe qui partait de Toulouse, et les organisateurs avaient voulu faire un système un peu bidon où, de chaque ville, partait une communauté. Ils avaient décidé que ce seraient les Portugais qui partiraient de Toulouse, et comme on en trouvait pas de Portugais qui bougeaient dans les quartiers de Toulouse, ils nous ont envoyé des Portugais de Paris en avion, on leur a trouvé des mobylettes, et Rachid est parti avec les Portugais [...] Lorsqu'on est arrivé à Paris on s'est rendu compte que c'était tenu par SOS [Racisme]; à Toulouse, c'était les étudiants qui tenaient SOS, complètement hégémonique, avec des batailles entre associations avec Mimoun et toute cette racaille qui ont fait éclater le réseau sur Toulouse. On a été très déçus de tout ça et on s'est un peu replié sur nous-mêmes. »²⁶⁵

Convergence marque donc aussi une prise de distance avec ce mouvement national des marches. Les jeunes vont se recentrer à Toulouse et faire des actions de manière plus autonome. En effet, plusieurs directions sont proposées suite à la marche de 1983. Certaines associations veulent ouvrir le mouvement à toute la France dans la revendication d'une égalité pour tous face à un contexte social

²⁶³ CORDEIRO, Albano, « Convergence 84 : retour sur un échec », *Plein droit*, n° 65-66, 2005/2, p. 59-63, p.61

²⁶⁴ Entretien réalisé par Claire Dupont dans DUPORT, Claire, *Les gens de Vitécri...*, op. cit., p.30

²⁶⁵ Idem, p.31

difficile. D'autres en revanche veulent rester dans des revendications plus communautaires. Convergence 84 sera organisé avec ce conflit en toile de fond. Malgré tout, comme le présente Albano Cordeiro, Convergence 84 permet de s'opposer au mythe d'une nation française homogène et de valoriser un discours sur la différence et la diversité. Elle permet aussi un débat sur la notion de « nouvelle citoyenneté ». Le sociologue Saïd Bouamama rappelle en effet :

« L'affirmation multiculturelle est inséparable, dans l'appel de Convergence, de l'exigence d'égalité. Le droit à la différence sans l'égalité sociale, économique et politique, ne constitue qu'un processus visant à maintenir les injustices. L'égalité n'est plus posée comme un impératif moral comme au moment de la Marche, mais comme une nécessité et un besoin de la vie dans une société multiculturelle [...] Suite logique de l'exigence d'égalité, la revendication d'une "nouvelle citoyenneté" est un des apports de Convergence 84 [...] En particulier, l'égalité suppose que soit brisé le lien actuel entre nationalité et accès aux droits, c'est-à-dire, que la citoyenneté actuelle soit remplacée par une nouvelle citoyenneté. »²⁶⁶

Cette revendication d'une égalité et d'une justice sociale notamment pour les quartiers d'habitat social, les cités, délaissées par les pouvoirs publics s'inscrit directement dans la filiation de l'association SOS Avenir Minguettes qui a lancé la marche de 1983. Salah parle, lui, de SOS Racisme. Convergence 84 marque aussi la naissance de cette association qui sera très mal perçue par la plupart des jeunes et des associations ayant participé à la marche pour l'égalité et contre le racisme. Initiée par des membres du PS et largement soutenue par des artistes et des personnes du monde politique de gauche, l'association s'éloigne de la revendication d'une justice sociale pour les quartiers et d'une valorisation d'une France multiculturelle. Elle développe un discours général sur l'anti-racisme et le métissage, cherchant à prendre ses distances aussi avec la thématique de l'immigration maghrébine postcoloniale en investissant le mot *Beur* d'une connotation assimilationniste et culturisante²⁶⁷.

²⁶⁶ BOUAMAMA, Saïd, *Dix ans de marche des Beurs...*, op. cit., p. 102-103

²⁶⁷ « SOS-Racisme est une association antiraciste fondée en 1984 – immédiatement après les premiers succès électoraux du Front national – qui, par la diffusion d'un badge [« Touche pas à mon pote »] et l'organisation de rassemblements musicaux militants, est parvenue à susciter l'attention des journalistes. » Elle est créée par des jeunes du Parti Socialiste, notamment Julien Dray et sera vivement critiquée par certains militants de la marche qui voient dans cette association une récupération du mouvement au profit du Parti Socialiste. Pour en savoir plus voir : JUHEM Philippe, « Entreprendre en politique. De l'extrême gauche au PS : La professionnalisation politique des fondateurs de SOS-Racisme », *Revue*

L'association Vitécric prend alors ses distances. Malgré tout, la participation à la manifestation de Paris en décembre 1984 reste très marquante, surtout pour les filles qui ont pu y aller. Grâce aux ateliers d'écriture Maïté demande aux filles de raconter leur expérience de ce voyage à Paris pour la marche. Comme certaines n'ont pas pu y aller, l'animatrice n'hésite pas à demander aussi à celles qui sont restées à Toulouse d'écrire leur ressenti. Fidèle à son principe de valoriser les jeunes et de leur donner la parole, Maïté fait publier deux textes, dans une revue militante en 1985²⁶⁸. Zina Cherfi, 20 ans et Myriam Bendib, 21 ans, membres de l'association Vitécric, choristes du groupe Zebda Bird et présentées dans l'article comme « deux Beur(e)s de Toulouse », reviennent sur leur expérience de convergence 84. Voilà ce qu'elles en disent :



Figure 4 "L'une part, l'autre pas.", *Lutter ! Mensuel d'intervention libertaire*, N°10, mars 85

Zina Cherfi : « Je partais pour Paris. Pour une ville étrangère. Je partais surtout

française de science politique, vol. 51, 2001/1, p. 131-153. Sur l'implication de l'association SOS Racisme dans le mouvement des marches voir BOUAMAMA, Saïd, *Dix ans de marche des Beurs...*, op. cit. et son analyse p.118-124.

²⁶⁸ Myriam et Zina, « L'une part, l'autre pas. », *Lutter ! Mensuel d'intervention libertaire*, n°10, Mars 85, p.14-15

pour sortir de chez-moi [...] Paris. Chacun porte les banderoles du bonheur, comme par exemple : “Liberté pour Toumi“, et la plus belle, “Blanc, Black et Beur... “. C’est au son des tam-tams et des chansons kabyles que nous posons les pieds sur le sol de Paris pour avertir la population de notre arrivée [...] Il est 2h20. Chaque ville commence alors à chanter ses slogans. Après une heure de marche, la vraie ambiance commence, les chants de chaque pays se font entendre de partout puisque Vietnamiens, Noirs-Africains, Portugais, Algériens, Marocains, etc., sont tous réunis [...] Tout à coup, on est fier d’être des enfants d’immigrés. On ne se sent plus seuls. Cette chose on ne peut la vivre qu’une fois, je l’ai vécue en étant fière d’être Algérienne. Maintenant dans ma vie de Maghrébine j’ai été heureuse. Je pourrais dire qu’un jour j’ai marché et que j’ai CRIÉ NOTRE EGALITÉ [sic]. »²⁶⁹

Myriam Bendib : « Oh non, je ne suis pas allée très loin. J’ai juste fait un petit voyage dans mon cœur et à Paris par l’intermédiaire du petit écran, qui ne dit toujours que ce qu’il a envie de dire [...] Je guettais la moindre info à la télé, mais par rapport à ce que j’attendais, rien. Seulement deux-trois minutes à la télé [...] Pourquoi on n’y est pas allé ? Tout simplement, la question ne se pose même plus à la limite, tout simplement à cause de papa et de maman. Et pourquoi ont-ils donc refusé ? Va-t-en savoir ? Je ne sais pas du tout ce qui se passe dans leur tête. Même pour un truc aussi grand que ça, ils n’ont pas voulu m’y laisser aller. Il y avait mes frères pourtant. Ma marche à moi, dans le fond, et celle de beaucoup d’autres encore, c’est celle que je mène en moi, contre mes parents. C’est la bataille que j’engage en permanence pour gagner chaque fois un peu plus de liberté. »²⁷⁰

Revenons sur les paroles de Zina et Myriam. Tout d’abord chez Zina, il y a ce que j’ai déjà expliqué, le fait pour ces jeunes de ne plus être isolés, de se sentir au sein d’un groupe qui vit les mêmes choses qu’eux. Ensuite, on retrouve cette dichotomie entre identité assignée et auto-identification : Zina aime la banderole « Blanc, Black et Beur » et est fière d’être une enfant d’immigrés, sous-entendu au sein de la société française, elle ne se définit pas comme française. Elle est fière

²⁶⁹ Idem, p.14

²⁷⁰ Id., p.15

d'être Algérienne et parle de sa vie de jeune fille Maghrébine. Cela montre encore une fois les limites de l'identité *Beur* qui, au départ apparaît comme une identité auto-définie mais qui se referme petit à petit sur les jeunes en les catégorisant dans une identité assignée qu'ils intègrent eux-mêmes : s'ils sont beurs ils ne sont donc pas (complètement) français. Invisibles avant les années 1980, ils sont finalement tolérés en tant que « fils et fille de » l'immigration maghrébine postcoloniale des années 1970, au sein de la société française. Non pas en tant que jeunesse française de France.

Chez Myriam, on retrouve cet engouement pour la télévision, qui permet de s'échapper de la cité, qui est une véritable fenêtre sur l'extérieur. La jeune fille explique aussi la difficulté pour les filles issues de l'immigration maghrébine du début des années 1980 de vivre à égalité avec les garçons de leur âge. Pourtant, l'association Vitécrici essaiera toujours de proposer des activités avec les filles et les garçons, à l'image d'un événement qui marquera l'apogée de cette célébration du multiculturalisme et de la diversité valorisé par Convergence 84 : le rassemblement de Toulouse Multiple.

2.3.2. Toulouse Multiple 1985 : apogée du *beur is beautiful*

Avant d'entrer dans les détails de la création et de la réalisation du rassemblement Toulouse Multiple, il est important de s'arrêter un instant sur ce que le film *Salah, Malik : BEURS !* a créé chez les jeunes. Cette aventure du film et autour du film avec le groupe de musique Zebda Bird est le début d'une autre aventure humaine, non plus entre jeunes, mais entre adultes. Pour la création du groupe Magyd demande à un ami du lycée Joël Saurin, qui a lui-même un groupe de rock, de se joindre à la bande Vitécrici. Joël vient avec Pascal Cabero, son ami d'enfance, qui joue de la guitare. Les répétitions, pour préparer les scènes de concert du film, se font chez Joël. Il habite la campagne toulousaine, dans le village de Fronton à plusieurs kilomètres de la cité des Izards. Joël, alors âgé d'une petite vingtaine d'années, est en couple avec Marie, du même âge, qui a une petite fille d'une première union. La rencontre entre Joël, Pascal, Magyd et plus tard Marie, Magyd

et les choristes de Zebda Bird est importante à relever. En effet, si tout le monde habite à proximité de Toulouse, cette rencontre est une rencontre entre deux mondes qui ne se côtoient pas.

Joël Saurin grandit à Gratentour, village à 20 kilomètre de Toulouse, il est le dernier d'une fratrie de cinq garçons. Sa mère est arrivée d'Italie dans les années 1920, elle est mère au foyer, son père est employé dans un commerce d'électricité automobile. A 14-15 ans, il décide de monter un groupe de musique avec Pascal et son frère (qui sera le batteur). A son arrivée en seconde au lycée, Joël est dans la même classe que Magyd. Il se souvient :

« On se toise lui [Magyd] et moi de temps en temps de loin, moi pour résumer c'est la première personne d'origine arabe que je rencontre de ma vie quoi, moi je viens de la campagne même si on est à 15 km de Toulouse, moi j'allais chercher le lait à la ferme encore tu vois, y avait les vaches qui passaient dans la rue, c'était quand même la campagne même si j'habitais une cité, ce qui est quand même assez paradoxal. Une petite cité posée dans la campagne, c'était pavillonnaire c'était construit dans les années 60 mais c'était une cité déjà [...] Y a cette donnée d'origine et puis très vite y a cette espèce de connivence, je sentais un côté tendre chez lui et puis euh....Et puis après bon ben les trucs d'ado on frimait avec ce qu'on pouvait quoi, genre avec la littérature par exemple puisqu'on était en A quelque chose enfin en classe littéraire, disons la classe où on a pu aller.... on frimait avec la littérature, on se faisait croire qu'on avait lu 10 000 livres et on en parlait [rire] on en lisait un peu aussi quand même faut pas exagérer mais je crois qu'il y avait un peu de ça.»²⁷¹

Magyd redouble sa seconde, ils ne sont plus dans la même classe. Lorsque Magyd est en terminale les cours de philosophie lui posent problème, il va voir Joël pour lui demander des cours de soutien²⁷². Magyd réussit son bac, les deux amis restent en contact. Puis, pour les besoins de *Salah, Malik : BEURS !*, Magyd rappelle Joël, une première répétition du groupe Zebda Bird a lieu chez Joël :

Joël Saurin : *« Je me souviens très bien de ce moment où on se retrouve Magyd, Pascal, le batteur et moi et euh...et puis on se regarde dans le blanc des yeux et*

²⁷¹ Entretien avec Joël Saurin, Toulouse, le 27.02.2012

²⁷² Monsieur Cherfi quittera le quartier des Trois-Cocus pour se construire une maison à Gratentour, Magyd et Joël deviennent voisins.

puis on se dit : “qu’est-ce qu’on fait ?” mais vraiment “qu’est-ce qu’on fait ?”, il faut bien réaliser qu’à ce moment-là tout était possible.

Armelle Gaulier : Oui ça c’est important, c’est-à-dire que même par rapport au film il n’y avait aucune esthétique musicale voulue quoi, il fallait pas faire du punk, il fallait pas faire...

Joël Saurin : je sais pas, attends avec Pascal quand on était au lycée on disait le disco c’est un truc de nana quoi, c’était vraiment le style qu’on aimait pas quoi, on aimait le rock, c’était vraiment se dévoyer que d’écouter un truc pareil et le premier truc qu’on a c’est “qu’est-ce qu’on fait ?” et Magyd il a dit : “de la disco ?” On a dit : “bon....ouais d’accord“ [rires] »²⁷³

Cet exemple montre bien le choc culturel de cette rencontre dont parle Joël plus loin :

« Si tu veux avec tout cet univers, la rencontre de tous ces gens, les Izards où on n’allait jamais enfin tout ça, ça nous faisait vraiment un choc culturel et réciproque je pense, enfin il faudrait demander à Magyd peut-être, mais il y avait une espèce de rencontre un peu choc quoi. »²⁷⁴

Cette rencontre se manifeste aussi au niveau musical. Magyd propose de faire du disco, Joël et Pascal ont un groupe de rock new wave, c’est-à-dire le répertoire rock à la mode à l’époque. Ils n’écoutent pas du tout les mêmes genres de musique. Finalement, le groupe ne fera pas du disco, mais ira vers du rock façon Carte de Séjour (cf. analyse de la chanson « Oualdi » partie précédente, p.117-118). Marie Saurin, la femme de Joël, revient elle aussi sur cette rencontre qui provoque un choc culturel à l’occasion des répétitions :

« Voilà donc le film commence [tournage de Salah, Malik : BEURS !] et moi, et moi qui débarque au milieu de tous ces gens, qui n’avais jamais entendu parlé des Izards alors que j’habitais à Toulouse [...] Moi dans mon histoire jamais, jamais je n’avais eu l’occasion de rencontrer des immigrés, des Arabes, des Algériens, je ne savais rien du tout, j’étais ignarde tout à fait. Donc bien sûr à l’école je l’avais entendu mais comme on fait à l’école quoi. En plus moi j’avais fait des études plutôt sur le côté scientifique, donc moi histoire géo tout ça, j’étais pas du tout là-

²⁷³ Entretien avec Joël Saurin, Toulouse, le 27.02.2012

²⁷⁴ Idem

dedans. Voilà on était jeune en plus moi je sortais d'une histoire un peu compliquée parce que à l'époque j'avais 22 ans et j'avais un enfant, j'étais séparée du père de ma fille très tôt, très vite, et bon donc là je les rencontre. Et là je rencontre des fratries euh....énormes, je ne comprenais pas qui était le frère de qui, les prénoms je ne les retenais absolument pas y avait Mokrane, le frère à Magyd, mais y avait aussi la famille Amokrane...Enfin bon voilà euh...le frère de la sœur du truc du machin, enfin bon voilà et surtout ils avaient tous un vocabulaire très imagé c'est-à-dire qu'ils parlaient tous comme les manouches. Donc je te marave [tabasser], je te bouillave [faire l'amour], je te charave [voler], je tebon voilà autant dire que moi j'étais, comme dit Magyd dans une de ses chansons, pour moi c'était le Zoo...c'est qui ces gens ? Les filles, toutes les filles alors qui étaient hyper jeunes Zina [Cherfi, choriste de Zebda Bird], Nadia [Amokrane], Nadia elle était sage je trouve. Enfin bon elles étaient toute une équipe de filles, dès qu'elles sortaient on aurait dit qu'on les lâchait, des fauves, des fauves, elles avaient même pris des prénoms un peu français, enfin voilà elles étaient ado quoi ! Elles étaient ado mais avec quand même le côté on sort pas, nos frères ils nous surveillent, on sort pas, on fait pas n'importe quoi, on fait pas ce qu'on veut. Bon bref, je rencontre tout ce monde et là très vite on sympathise parce que le film bon a gagné un prix et très vite on voit bien que le petit groupe là, ben ça fonctionne bien quoi, voilà c'est festif, ça raconte des histoires rigolotes. »²⁷⁵

Le film permet donc à tous ces jeunes d'une vingtaine d'années pour les plus âgés de se rencontrer, d'échanger, de croiser leurs univers de la campagne à la périphérie toulousaine. Rencontre improbable au départ, le film devient prétexte à la découverte de l'autre, à l'échange, ce qui donnera la rencontre de Toulouse Multiple.

En 1985 c'est la période du *Beur is beautiful*, en référence évidente au *Black is beautiful* des Etats-Unis. Pour Naïma Yahi cette mode du « *Beur is beautiful* »²⁷⁶ est déjà visible dans l'exposition *Les enfants de l'immigration* présentée au centre Beaubourg à Paris en 1984. L'exposition n'est pas uniquement réservée aux *Beurs*,

²⁷⁵ Entretien avec Marie Saurin, Bouloc, le 17.05.2012

²⁷⁶ YAHI, Naïma, *L'exil blesse mon cœur...*, op. cit., p.248

mais les artistes *Beurs* sont les plus nombreux à y participer. A Toulouse, l'apogée du *Beur is beautiful* c'est la rencontre Toulouse Multiple, qui rassemble les initiatives culturelles faites par les *Beurs* de la région. Vitécri décide évidemment d'y participer. Les filles par exemple proposent de monter un défilé de mode, qui s'appellera : le look Beur. Zebda Bird assurera la musique du défilé.

Cet événement marque en quelque sorte l'apogée du mouvement *Beur* et de l'association Vitécri. Si la plupart des activités étaient initiées par Maïté Débats, l'association Vitécri grandissant, une équipe d'adultes encadrant les jeunes s'était constituée. Marie-Françoise Vabre, par exemple, était dans le bureau de l'association, elle prête des locaux et du matériel pour les tournages ; Evelyne Mabilat est une amie de Maïté et l'aide à créer l'association ; Michel et Marie-Jo Carrière, éducateurs, connaissent l'association suite à un stage au club de prévention, ils se sont beaucoup investis auprès des jeunes pour les tournages et les montages des films notamment. Mais les adultes se désengagent progressivement à partir de la fin de Toulouse Multiple, l'association est alors reprise par les jeunes, eux-mêmes devenus adultes.

Toutes les personnes de l'association Vitécri que j'ai interviewées m'ont parlé de ce défilé du look Beur. Pour tout le monde, il marque un tournant. Maïté par exemple se souvient :

*« C'était vraiment le succès de Vitécri avec ce défilé de mode magnifique, c'est vrai c'était magnifique, c'était très beau, c'était très émouvant et puis les filles étaient très, très, très contentes, les familles étaient très contentes. Voilà donc ça avait été un moment vraiment très, très particulier. »*²⁷⁷

Ce succès n'est pas anodin et marque les jeunes. Plus qu'un simple défilé de mode Vitécri propose une formule qui associe au défilé du théâtre, de la poésie et de la musique. Marie Saurin explique :

« Voilà on était une vingtaine de jeunes gens et on arrivait et donc il y avait le groupe et il y avait ce ballet là, ce théâtre, ce défilé de mode, c'était un peu tout et un peu rien en fait, très amateur mais je veux dire c'est vrai que les gens ils adoraient, je pense que c'était la spontanéité, la fraîcheur, ça sautait partout, ça

²⁷⁷ Entretien avec Maïté Débats, Toulouse, le 11.01.2012

*dansait, Magyd il avait un poème sur chaque personne qui passait donc c'était soit en référence au vêtement, soit à la personne [...] Bon alors le look beur voilà on tourne quelque temps avec cette formule alors c'était vraiment super. »*²⁷⁸

La remarque de Marie est importante, le look beur c'est à la fois théâtre, concert de musique, défilé de mode, il reprend toutes les activités de Vitécricri, cette forme montre la créativité des jeunes. Cela permet en plus aux filles comme aux garçons d'être sur un pied d'égalité. Ce look beur se regarde autant qu'il s'écoute et a un succès immédiat face au public. En 1985, cette forme didactique de performance, en pleine période du *beur is beautiful*, permet à l'association Vitécricri d'être invitée dans plusieurs rassemblements du même type que Toulouse Multiple. Zina se souvient :

*« La première fois qu'on a présenté ce défilé avec le groupe de rock, c'était à Toulouse Multiple. Ça a beaucoup plu. Je suis sûre maintenant que c'était même pas les fringues qui plaisaient, c'était le spectacle. On nous a demandé, je crois le week-end d'après ou 15 jours après, de représenter ce spectacle. Ça marchait bien, on ne gagnait pas d'argent mais on était content, ça nous faisait sortir. On a commencé à présenter ce spectacle dans des petits villages, dans des villes. On a été à Nîmes, à Montpellier. J'avais 18 ans [...] À un moment donné c'est devenu sérieux parce qu'Antenne 2 m'a contactée. Je crois que c'était aussi à partir de ces journées de la mode. L'émission c'était "Aujourd'hui la Vie" sur Antenne 2 l'après-midi. Ils recherchaient un jeune créateur de n'importe où, je ne sais pas pourquoi ils sont tombés sur moi [...] Et donc je [suis] montée à Paris, faire une émission avec Jean-Paul GAULTIER [sic], avec une copine à moi, Marie. Elle était grande, mince ; elle portait la robe...À l'époque mon Dieu si je n'avais pas eu des parents aussi sévères, si ça se trouve je serais à Paris, chez GAULTIER [sic]. »*²⁷⁹

Encore une fois, l'association Vitécricri permet aux jeunes de sortir de la cité des Izards et même dans ce cas de la ville de Toulouse. Cela leur permet de prendre de l'assurance, de gagner de l'autonomie. Le microcosme dans lequel les jeunes sont confinés entre le quartier des Trois-Cocus et la proche campagne de Toulouse

²⁷⁸ Entretien avec Marie Saurin, Bouloc, le 17.05.2012

²⁷⁹ Entretien avec Zina Cherfi réalisé par Claire Dupont dans DUPORT, Claire, *Les gens de Vitécricri...*, op. cit., p.48

commence à se fissurer. Zina et Marie montent à Paris pour rencontrer Jean-Paul Gaultier dans le cadre de cette émission de télévision. Marie explique :

*« Zina et moi nous montons à Paris, et c'est vraiment nous montons à Paris, parce que toutes les deux on était aussi ingénues l'une que l'autre hein, je raconte toujours cette anecdote on prend le train on est dans un compartiment, on ouvre le compartiment, le compartiment est mixte...oui les compartiments sont mixtes, on va se plaindre au contrôleur nous ! [sourire] On va se plaindre au contrôleur qu'il y a une erreur certainement voilà qu'est-ce que c'est ces garçons. Il nous dit : "ben c'est comme ça mesdemoiselles c'est mixte..." On rentre dans le compartiment on regarde les garçons et on dit : "inutile de tenter quoi que ce soit nous ne voulons pas !" et les mecs ils ont dû se dire : "mais c'est quoi ces folles !" »*²⁸⁰

Les jeunes de Vitécri continuent les ateliers vidéos et développent leur activité auprès de groupes scolaires du quartier, notamment le collège de Lalande pendant l'année scolaire 1984-1985. Les ateliers vidéos ont pour but de développer l'expression écrite au travers de la rédaction de scénario et l'expression orale lors de la réalisation de films. Ces ateliers sont rendus possibles car l'association, ayant obtenu une subvention, salarie Magyd Cherfi et Sylvie Vizcaïno chacun à mi-temps sur un poste. Mais les ateliers, comme la majorité des actions de Vitécri sont aussi réalisés avec l'aide de personnes bénévoles.

Vitécri organise un festival vidéo en septembre 1987, qui a pour objet la diffusion de films (plus de cent) dans trois quartiers d'habitat social sur l'agglomération toulousaine : le Mirail, Empalot et les Izards. Axé autour de trois thématiques : « Vidéo-crédation des jeunes », « Création-Communication », « Vidéo-Pédagogie », le festival engage une réflexion plus large sur la télé et la vidéo comme outil d'expression de proximité. Chaque projection est suivie de débats. *Salah, Malik : BEURS !* sera aussi diffusé. A l'occasion de ce festival, le journal Banlieue Boogie, revue trimestrielle, sort un hors série. Ce journal est réalisé au sein du centre d'animation des Izards, imprimé à peu d'exemplaires, il est financé par la mairie de Toulouse. C'est une reconnaissance de la mairie de Toulouse pour le

²⁸⁰ Entretien avec Marie Saurin, Bouloc, le 17.05.2012

travail de l'association Vitécrici et donc le travail des jeunes. Elle est perçue par eux comme très valorisante.

Toulouse Multiple, comme ce festival vidéo, marque aussi un tournant structurel pour l'association Vitécrici. Les adultes qui suivent les jeunes depuis le début : Maïté Débats, Michel et Marie-Jo Carrière, font de plus en plus de place aux jeunes devenus adultes pour reprendre l'association. C'est une période charnière aussi car l'euphorie du *Beur is beautiful* et l'effervescence du look beur commencent à retomber. L'étiquette devient un peu trop collante pour les jeunes qui soupçonnent d'être reconnus uniquement parce qu'ils sont *beurs*, et non comme des artistes français à part entière, le groupe Zebda Bird décide alors de s'arrêter²⁸¹.

Malgré tout, l'association Vitécrici aura été pour eux à l'image de son logo (comme représentée ci-dessous), une vraie boussole.



Figure 5 Logo Vitécrici boussole

²⁸¹ Le groupe se reformera, à l'initiative du guitariste Pascal Cabero, avec Joël Saurin et Magyd Cherfi en 1988 et prendra alors le nom de Zebda.

Conclusion : Vitécrici la boussole

Cette boussole c'est finalement ce que représente l'association pour les jeunes. Directement issue des financements débloqués grâce à la valorisation des *Beurs* voulue par les pouvoirs publics, l'association permet aux jeunes de se trouver. Cette prise de conscience de soi se fera par le développement de leur créativité, grâce aux activités ludiques proposées par l'association : pratique vidéo, atelier d'écriture ou de couture, théâtre, etc. Mais aussi par la diffusion de leur parole à travers les réseaux de militants de gauche et d'extrême gauche, partisans d'une vision de l'éducation populaire héritée de mai 68.

Cette association est née dans un quartier d'habitat social à l'initiative d'une animatrice : Maïté Débats, qui rejette l'idée d'inscrire ses ateliers dans de « l'occupationnel ». Elle veut croire en ces jeunes en leur donnant la parole et en « se payant le luxe » de faire de l'art avec eux.

Le film *Prends tes cliques et t'es classe* revient de manière symbolique sur le mépris et sur l'impression de relégation sociale qui pèsent sur ces jeunes. Ils donnent les codes de leur monde grâce à ce professeur de frime qui, face à un élève studieux, fait passer au bout de quelque temps un paysan du Gers pour un véritable habitant du quartier des Izards. Cette opposition campagne/ville, rappelle une opposition quartier d'habitat social/centre ville ou même immigrés/français perçue comme beaucoup plus douloureuse pour les jeunes. Ce film permet de poser une première parole politique qui s'affirme avec *Salah, Malik : BEURS !*. Marquée par la marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983 ou encore par la rencontre de Convergence 84, cette fiction s'inscrit totalement au sein de la société française. En reprenant les problématiques auxquelles sont confrontés les *Beurs* de ce début des années 1980, ce film apparaît comme une prise de conscience collective de la société qui entoure ces jeunes. Il devient aussi le prétexte pour vivre une autre aventure, qui préfigure l'apogée de l'association Vitécrici, avec la mise en place de cette forme hybride défilé-théâtre-concert du look beur.

Cet événement est encore le moyen de s'ouvrir vers l'extérieur pour les jeunes, puisqu'ils donneront des représentations du look beur dans plusieurs villes de

France ; de mobiliser à égalité la créativité des filles comme celle des garçons ; de se rencontrer, de se lier d'amitié encore un peu plus avec les membres de Zebda Bird ou encore de « monter » à Paris pour Zina et Marie. Mais ces découvertes sont aussi des désillusions, notamment par rapport à cette étiquette du « Beur de service », en référence à l'auto-désignation des jeunes en « maghrébins de service » sur le générique de *Prends tes cliques et t'es classe*. Pour les jeunes, l'association Vitécrici est considérée, notamment par les financeurs publics, comme un groupe de *Beurs* donc des personnes ni françaises, ni immigrées mais dans un entre-deux identitaire consensuel au sein de la société française. Cependant, ces films sont aussi le reflet d'une réelle prise de parole politique pour ces jeunes. Ils s'inscrivent dans les débats de revendication de justice sociale, d'égalité mais surtout de reconnaissance d'une citoyenneté, initiés par les marches.

Dans la seconde moitié des années 1980, l'association tourne une page, l'équipe qui encadrait les jeunes devenus adultes s'en va et laisse place aux jeunes qui continuent l'aventure Vitécrici. Ils gardent la boussole bien en main, décidés à décomposer le Vitécrici initial en un Vit et Crie nouveau et autonome. Cette prise de parole critique envers cette identité *Beur* assignée sera rendue possible, au sein de Vitécrici, grâce à un jeu d'échelle entre subventions pour des dispositifs socio-culturels nationaux et redéfinition au niveau local. Ce va et vient entre national et redéfinition locale sera facilité par le réseau et par la notoriété du groupe de musique Zebda.

3. De l'association Vitécrici au Tactikollectif via le groupe Zebda : les « mondes de l'art » au secours d'un conflit local.

3.1. Vitécrici et le socioculturel

L'objet de ce chapitre n'est pas de revenir sur tous les acteurs qui ont participé, de 1982 à 1995, à l'association Vitécrici. Ce travail a déjà été fait par Claire Duport dans sa thèse de doctorat²⁸². Dans son étude, elle présente les carrières militantes et les implications des différents acteurs au sein de l'association. Dans ce chapitre, je chercherai à comprendre comment l'association Vitécrici va permettre au groupe Zebda, au départ inclus au sein d'un projet de l'association, de s'épanouir et d'aider, en mobilisant son réseau, cette association. Le groupe Zebda Bird de 1984 à 1986, puis Zebda de 1988 à 1995, prendront finalement beaucoup de place et feront le lien entre la fin de l'association Vitécrici et les débuts d'une autre aventure associative et militante le Tactikollectif. Les années 1987-1988 marquent une transition pour l'association Vitécrici. Créée pour développer la créativité artistique et la connaissance de soi, elle devient petit à petit une association qui propose des activités d'animation socioculturelle dans la cité des Izards. Un élément d'explication de ce changement est à chercher dans le contexte sociétal de cette période et la naissance d'un nouveau type de travail social. Il est aussi à replacer dans la genèse d'une politique de la ville créée par la gauche au pouvoir. Enfin, il s'élabore surtout en parallèle d'une modification dans la représentation des *Beurs* d'hier qui ont grandi et qui font place dans les médias à un nouveau personnage : le jeune de banlieue.

²⁸² DUPORT, Claire, *Notables, militants, entrepreneurs : une histoire sociale du militantisme dans les cités*, sous la direction de Michel Péraldi, Thèse de doctorat en sociologie, Université Aix Marseille 1, 2007. Présentation de l'association Vitécrici et de ses acteurs principaux p.209

3.1.1. De la figure du *Beur* au jeune de banlieue

L'analyse de la thématique de l'immigration et des jeunes issus de l'immigration dans la presse pendant les années 1980, peut aider à comprendre ce phénomène. D'après Alain Battégay et Ahmed Boubeker²⁸³, la thématique de l'immigration est indissociable de la thématique des banlieues. La marche de 1983 commence entre autres par une médiatisation accrue d'évènements dans la banlieue lyonnaise. Ils sont la conséquence de l'inertie des pouvoirs publics, qui semblent ignorer l'urgence d'organiser la réhabilitation des quartiers d'habitat social. Mettre un coup de projecteur sur ces quartiers, en stigmatisant ces endroits comme des zones laissées à l'abandon, permet alors aux médias de contester directement le nouveau gouvernement socialiste et surtout de « faire » l'actualité nationale. Pour les chercheurs :

*« Les thèmes de la banlieue et des jeunes immigrés accèdent de façon concomitante à l'espace public au travers d'une actualité locale, traitée au niveau national par [des] journalistes inscrits dans des réseaux locaux. »*²⁸⁴

Utiliser simultanément le terme de « banlieue » et de « jeune » dans les médias permet un amalgame. Les médias actualisent un problème **des banlieues** qui petit à petit devient un problème **des jeunes de banlieues** victimes de tous les maux : chômage, racisme, bavures policières, violence, etc. Avec la médiatisation des marches de 1983 et 1984, les termes « banlieue », « jeune », « Beurs » et immigration commencent à se confondre. L'opinion publique ne peut plus ignorer ces « jeunes Beurs de banlieues », d'ailleurs le terme *Beur* s'institutionnalise :

« En passant des banlieues à la place de la Bastille investie par la marche le 3 décembre 1983, le terme beur apparaît alors comme un signe de reconnaissance "sympathique" qui s'impose dans le langage de la presse. Cette promotion médiatique lui permet très vite d'être adopté par les institutions. L'Académie française elle-même autorise cette reconnaissance symbolique d'une culture des banlieues : en 1984, le mot beur entre dans le dictionnaire. Le succès médiatique

²⁸³ BATTEGAY, Alain, BOUBEKER, Ahmed, *Les images publiques de l'immigration*, Paris, CIEMI l'Harmattan, 1993

²⁸⁴ Idem, p.57

du terme aboutit à la promotion d'une mode beur notamment dans les domaines du spectacle et de la mode. »²⁸⁵

Aidés aussi par une idéologisation du terme *Beurs*, notamment via le Parti Socialiste, les « jeunes Beurs de banlieues » deviennent une catégorie médiatique (englobant de manière floue aussi bien les quartiers d'habitat social, c'est-à-dire « les cités », « les jeunes de banlieues » et les jeunes issus de l'immigration maghrébine). Elle est utilisée au sein des médias comme au sein de la société française. Cette catégorie permet finalement :

« [...] de nommer un point de focalisation de l'attention publique, d'identifier une centralité dans de nouvelles thématiques de l'actualité, de mettre en place un jeu d'implications diverses et variées qui aboutissent à la création d'un label. »²⁸⁶

Mais ce label *Beur* fourre-tout, éclipse surtout les réels problèmes sociaux (urbanisme, discriminations, etc.) que la marche a essayé d'aborder. D'ailleurs, si en 1983 la « Marche des Beurs » (comme les médias la surnomment) mobilise beaucoup de jeunes *Beurs*, se reconnaissant alors dans cette catégorie identitaire endogène à l'échelle nationale, la manifestation Convergence 84 ne fait pas consensus. Ce label commence à se fissurer, il n'est plus (en admettant qu'il l'ait jamais été) reconnu par tous les jeunes. En effet, certains se retrouvent sur d'autres terrains :

« [...] une semaine après l'arrivée de Convergence, une manifestation adolescente contre la fermeture de la radio NRJ rassemble plus de jeunes de banlieue [sic] que Convergence. La preuve est faite selon certains éditorialistes que [...] [le] discours [des Beurs] ne représente pas les aspirations de l'immense majorité d'une jeunesse qui préfère le top 50 à la politique. »²⁸⁷

Comme le présentent les chercheurs, les médias font place à un nouveau « personnage » : le jeune de banlieue.

Ce changement de personnage est lié à une modification de la trajectoire des politiques culturelles et du travail social en France. Si, au début des années 1980, le mot d'ordre du gouvernement de gauche est de valoriser les jeunes *Beurs*, les dispositifs se transforment bientôt pour chercher à définir une nouvelle action

²⁸⁵ Id., p.60

²⁸⁶ Id., p.61

²⁸⁷ Id., p.78

sociale et culturelle pour les banlieues. Cette dernière est régie en partie au sein du ministère de la Culture par l'axe « socioculturel ». Appliqué dans les quartiers d'habitat social, notamment pour **les jeunes**, cet axe se concrétise en développant des techniques d'animation avec la création d'activités de loisirs. Cela conduira au début des années 1990 au lancement de la politique de la ville, dans laquelle le mot « jeune » aura aussi des connotations particulières.

L'anthropologue du politique Catherine Neveu, par exemple, observe dans son étude sur des associations Roubaisiennes (réalisée pendant les années 1990)²⁸⁸, l'espace d'entre-deux que sous-tend le terme « jeune ». Elle parle d'une « *injonction paradoxale* »²⁸⁹ inhérente en France au modèle individualiste de la citoyenneté. Ce modèle a pour principe premier que les citoyens doivent être de « purs individus » dans l'espace public. Ils ne doivent pas montrer une appartenance collective, ils sont citoyens parmi les citoyens. Mais, pour la chercheuse, les « jeunes de banlieues » ne peuvent pas être des « citoyens lambda ». Elle rappelle en effet que ces jeunes sont victimes de différentes formes de discrimination (emploi, logement, loisir, etc.) dans l'espace public, par conséquent, ils ne peuvent pas passer inaperçus. Elle écrit :

*« C'était donc au nom d'une particularité dont ils auraient dû se dépouiller pour être reconnus comme citoyens à part entière (mais dont on soupçonnait toujours qu'ils n'y parviennent pas) qu'ils se voyaient refuser l'accès à certains services ou ressources, les processus de discrimination faisant d'eux des citoyens "entièrement à part" [...] Le recours au terme de "jeunes" pour désigner cette fraction de la population roubaissienne constituait donc bien, et notamment pour les diverses institutions chargées de la mise en œuvre des politiques sociales et urbaines, une euphémisation d'une situation indicible, d'une position spécifique dans la société que les modèles dominants ne permettaient pas d'énoncer autrement. »*²⁹⁰

L'auteure précise ensuite que le terme « jeune » n'est finalement pas compris dans son sens premier. Elle montre comment ce mot devient un terme générique pour désigner : « [...] de jeunes hommes âgés de 23 à 30 ans, dans leur grande majorité

²⁸⁸ NEVEU, Catherine, « La citoyenneté entre individuel et collectif. Bref portrait de "jeunes" animateurs issus de l'immigration en citoyens », *Revue Ville-École-Intégration*, n° 118, septembre 1999, p. 68-80.

²⁸⁹ Idem, p.75

²⁹⁰ NEVEU, Catherine, *Anthropologie de la citoyenneté*, Volume 2. Document de synthèse. Dossier de candidature en vue de l'obtention à l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Provence, 2005, p.42-43

*animateurs sociaux dans des associations de quartier ou des centres sociaux, et tous issus de l'immigration maghrébine »*²⁹¹

Finalement, la jeunesse de ces « jeunes » n'est pas un critère déterminant.

Si l'auteure prend pour cas d'étude la ville de Roubaix, un parallèle peut être fait avec Toulouse et l'association Vitécrici. Je vais maintenant observer plus en détail l'origine de cette position spécifique que recouvre l'expression « jeunes de banlieues », en revenant sur les débuts de la politique de la ville et ses conséquences au sein de l'association Vitécrici.

3.1.2. Action sociale et culturelle : le « piège » des subventions

Dépendante des subventions des pouvoirs publics, l'association Vitécrici adapte son travail dans les quartiers pour répondre à une prétendue demande sociale. Autrement dit, elle se recadre en fonction des possibilités de financement pour des activités socioculturelles précises, qui s'éloignent de l'idée d'émancipation par l'art du début de l'association.

- Action sociale :

Une fois les « adultes » définitivement partis autour des années 1987-1988, l'association Vitécrici évolue et se place dans une histoire sociale du dispositif de l'animation socioculturelle qu'il est important de définir. Pour cela, je m'aiderai des travaux de Jacques Ion²⁹² et de Claire Dupont²⁹³.

Pour Jacques Ion, l'action socioculturelle se constitue en France comme sphère autonome à partir des années soixante. Elle possède ses propres équipements (centres sociaux, maison de la culture par exemple), liés à son idéologie héritée des mouvements d'éducation populaire. Pour mieux comprendre l'évolution de l'action socioculturelle, le chercheur revient sur sa genèse. Elle rejoint l'histoire du travail social en France, qui s'est construit à la fin du XIX^{ème} siècle, avec l'avènement d'un Etat social bourgeois. Dans cet Etat, l'idéal bourgeois du bon citoyen est un

²⁹¹ NEVEU, Catherine, « La citoyenneté entre individuel et collectif... », *op. cit.*, p.68

²⁹² ION, Jacques, « De la formation du citoyen à l'injonction à être soi : l'évolution des référents dans le champ de l'action socio-culturelle » *Espaces et Sociétés*, n°38-39, 1981, p.37-45

²⁹³ DUPONT, Claire, « Militants sociaux : passation diffuse d'une génération à l'autre », *Empan*, n°50, 2003/2, p. 86-89

individu instruit et cultivé, capable de réfléchir au vivre ensemble. Pour arriver à ce citoyen idéal il faut donc éduquer les masses, notamment au moyen de l'appareil scolaire. Cette idée va façonner les mouvements d'éducation populaire jusqu'aux années 1950. Il fonctionne de la manière suivante : une personne est reconnue comme détenant la connaissance et enseigne son savoir aux non-instruits. C'est, explique Jacques Ion, le modèle de la « *libération sociale par le savoir* »²⁹⁴ ou autrement dit la « *démocratisation culturelle* »²⁹⁵.

Au niveau juridique, les mouvements d'éducation populaire sont régis par le statut des associations définies par la loi de 1901. C'est donc pour le chercheur un contexte particulier qui annonce le développement de l'action socioculturelle à venir. Il le résume ainsi :

« [...] *un fonctionnement de type gigogne où l'apprentissage scolaire est la base du savoir raisonner, le savoir raisonner la condition du bien voter et le vote la condition du changement social dans une perspective où la science se présente comme le garant de la légitimité de l'Etat Nation.* »²⁹⁶

Les agents de cette cause sont des militants bénévoles qui « éduquent » (dans le sens enseignant-enseigné) les masses populaires, en vue du bon fonctionnement de la société, organisée autour de la notion d'Etat Nation. L'auteur perçoit trois types de changements à partir des années 1950. Tout d'abord les agents du travail social se professionnalisent²⁹⁷, ce qui induit un passage d'un projet politique au niveau national à un « *projet plus spécifique, celui du développement culturel* »²⁹⁸. L'outil pour mener à bien ce développement est l'animation :

« *On peut définir sommairement les méthodes de l'animation par trois caractéristiques qui l'opposent systématiquement aux méthodes liées à l'idéologie de la démocratisation culturelle : primo/travail en groupe et non plus auto-capacité de l'individu exerçant sa raison ; secundo/travail lié à une inscription territoriale ou à un milieu dont les « besoins » doivent être connus et pris en compte, et non travail indifférencié, a-localisé sur une surface supposée vide ou*

²⁹⁴ ION, Jacques, « De la formation du citoyen..., *op. cit.*, p.39

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Idem, p.41

²⁹⁷ Pour en savoir plus sur la professionnalisation des travailleurs sociaux cf : BLUM, Françoise « Regards sur les mutations du travail social au XXème siècle », *Le Mouvement Social*, n°199, avril-juin 2002, p. 83-94

²⁹⁸ ION, Jacques, « De la formation du citoyen..., *op. cit.*, p.41

seulement avide de connaissance ; enfin, tertio/action sur des groupes spécifiques homogènes définis par des critères démographiques, sociaux ou géographiques et non sur « le » peuple considéré comme entité en soi ou comme somme d'individus. »²⁹⁹

Le développement culturel vise donc un groupe qui dans sa spécificité (sociale, ethnique, démographique, géographique, etc.) aurait un besoin d'actions culturelles et sociales. Si le groupe a « un besoin » d'action culturelle c'est donc qu'il souffre d'un manque. Ce besoin est alors évalué en fonction de la représentation négative, parce que induisant un manque, de la ou des spécificités du groupe au sein de la société.

Cette notion de développement culturel provoque un changement pour les associations. Elles doivent être les garantes de ces (bonnes) actions sociales et culturelles et ne sont plus « *medium [du] projet sociétal* »³⁰⁰. Elles se spécialisent, deviennent expertes en animation sociale et collaborent aux circuits de l'administration, par exemple au sein des collectivités locales qui les financent. Enfin, l'animation en tant qu'outil du développement culturel induit aussi un changement de focale, passant du peuple à l'individu. Ce ne sont plus les masses, le peuple à éduquer mais bien un groupe spécifique d'individus homogènes, par exemple les jeunes des banlieues.

- Action culturelle :

Voyons maintenant plus en détail l'axe « culture » de l'animation socioculturelle. Pierre Moulinier explique en effet que, au sein du ministère de la Culture de Jack Lang³⁰¹, l'action culturelle poursuivait aussi des objectifs sociaux via l'animation socioculturelle :

« [...] l'animation socioculturelle se donnait pour tâche de promouvoir des activités liées aux pratiques des gens, partant de leur culture propre, ou de servir d'intermédiaire entre les œuvres d'art et le public. Elle oscillait entre "thérapie sociale" et gestion du temps de loisir. »³⁰²

²⁹⁹ Idem, p.42

³⁰⁰ Id., p.43

³⁰¹ Jack Lang sera ministre de la culture de 1981 à 1986, puis de 1988 à 1993.

³⁰² MOULINIER, Pierre, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, Harmattan, 2002, p. 25-26

Le ministère de la Culture imbriquait donc de manière officielle le social et le culturel. Son objectif était de développer un accès à la (et non les) culture pour tous, mais surtout, comme le précise le chercheur en parlant de « thérapie sociale », d'utiliser la culture comme un moyen d'améliorer la vie des citoyens. Des sous-directions du ministère sont chargées de gérer cet axe socioculturel en proposant des programmes « *d'insertion par la culture* »³⁰³, notamment pour « *des cibles sociales ou des minorités culturelles* »³⁰⁴. Ces soutiens seront fournis par exemple par le financement de lieux de répétitions ou de diffusion de musique.

Il est important de rappeler que, à partir de l'arrivée des socialistes au pouvoir en 1981, le ministère de la Culture va participer activement à la politique de la ville (qui d'ailleurs n'existe pas encore de manière autonome, le premier ministère de la Ville ne sera créé qu'en 1990). Le ministère de la Culture est accompagné par les ministères de la Jeunesse et des sports, de la Solidarité et des affaires sociales, de la Justice ou encore de l'Education nationale. Ils définiront conjointement les notions de développement social, développement culturel, d'insertion ou encore de loisirs.

L'intérêt de présenter rapidement cette vision de l'axe socioculturel du ministère de la Culture est de montrer l'imbrication totale entre action sociale, travail social et culture. Cette fusion ne sera pas sans créer des problèmes dans les milieux artistiques (qui critiquent cette unique représentation de la culture comme vecteur du lien social), comme au sein des associations de quartier. Vitécri, par exemple, doit mettre de côté ses principes fondateurs de construction de soi, d'ouverture aux autres (personnes, comme aux autres lieux), d'autonomie et de responsabilisation par la création artistique. L'association doit recentrer ses actions, se spécialiser pour un public spécifique, homogène et localisé (comme le précise Ion dans ses méthodes d'animation). Elle doit concentrer ses efforts au nord de Toulouse, dans le quartier des Izards.

³⁰³ Idem, p.65

³⁰⁴ Id., p.62

La sociologue Claire Duport³⁰⁵ revient sur les différentes générations de « militants sociaux » puis d'animateurs socioculturels, participants des changements évoqués par Jacques Ion.

Les premiers agents de l'action sociale et culturelle sont des militants issus du « catholicisme social ou du syndicalisme ouvrier »³⁰⁶. Dans l'immédiat après guerre ils s'occupent des questions de relogement et des premières vagues d'immigration pour reconstruire la France. Dans les années 1960, les équipements socio-culturels se développent (centres sociaux, clubs de prévention, etc). Puis, les années 1970-1980 voient arriver « un nouveau profil d'animateurs, issus des mouvements gauchistes et antiracistes »³⁰⁷ et issus d'une formation professionnelle de travailleur social ou d'animateur (le Brevet d'Aptitude aux Fonctions d'Animateur : BAFA par exemple est mis en place en 1973). Pour l'auteur :

*« En expérimentant le travail éducatif "de rue", en favorisant l'expression des jeunes issus des cités et de l'immigration par le militantisme associatif et l'animation socioculturelle, ils participent à la mise en visibilité publique et à l'initiation politique de ceux qu'on appellera les Beurs, ou encore la génération banlieue. »*³⁰⁸

Ce sont ces « jeunes Beurs » des années 1980, issus des quartiers d'habitat social qui constituent la nouvelle génération d'animateurs. Ils ont grandi avec les dispositifs d'animation de quartier (centres culturels, maisons des jeunes, maison de quartier, clubs d'animation, clubs de prévention, etc.) et les luttes antiracistes qui ont jalonné le début des années 1980. Ces nouveaux animateurs s'inscrivent finalement dans une histoire sociale (ou du travail social) française, qui est une histoire du politique (des choses de la cité, du vivre ensemble). Claire Duport explique en effet :

« Pour autant, en prenant le relais de l'action socio-éducative dans les cités, ils perpétuent l'idéal d'affranchissement et d'émancipation de ceux qu'on appelait autrefois "le peuple" et que l'on nomme aujourd'hui les "défavorisés", projetant

³⁰⁵ DUPORT, Claire, « Militants sociaux : passation diffuse... », *op. cit.*, et DUPORT, Claire, *Notables, militants, entrepreneurs...*, *op. cit.*

³⁰⁶ DUPORT, Claire, « Militants sociaux : passation diffuse... », *op. cit.*, p.87

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Idem, p.88

*pour leurs “petits frères” les aspirations d’élites issues de l’immigration et des quartiers que d’aucuns avaient souhaitées pour eux-mêmes »*³⁰⁹

Acteurs clés de cette histoire sociale, les pouvoirs publics vont créer des dispositifs visant à salarier les animateurs, les « grands frères », comme le BAFA ou le DEFA : Diplôme d’Etat aux Fonctions d’Animateur. Créée en 1982 par le ministère de la Solidarité, cette formation a pour objet de :

*« [...] faire accéder 300 jeunes adultes définis comme étant issus de milieux défavorisés, au Diplôme d’Etat aux Fonctions d’Animateur, diplôme reconnu de travail social. »*³¹⁰

Pour Claire Duport, le critère « *issus de milieux défavorisés* » reste flou. D’après ses recherches, les futurs animateurs qui se présentent au DEFA ont, pour la plupart, réussi leur baccalauréat et surtout :

*« [...] les pères ont milité avec le FLN, puis à la CGT ou au PC, et les mères ont croisé les dispositifs d’alphabétisation et de planning familial ; eux-mêmes ont été recrutés sur la base de leur reconnaissance dans le monde associatif. »*³¹¹

Ils sont directement issus d’une histoire politique et militante par leurs parents, la plupart ont aussi participé au mouvement des marches de 1983 et 1984 et ils sont pour la majorité déjà investis dans des associations. « *Issus de milieux défavorisés* » sous-entendrait donc en creux, les jeunes adultes ayant vécu enfants dans les cités de transit, puis les quartiers d’habitat social, en périphérie des grandes villes de France. Ils connaissent les us et coutumes, voire les *habitus*³¹² du travailleur social et de l’action culturelle.

L’association Vitécricri et ses membres s’inscrivent totalement dans cette histoire de l’animation socioculturelle. L’association embauche, sur des contrats aidés, une grande partie des (anciens) jeunes qui ont participé aux activités de Vitécricri. Magyd Cherfi, Sylvie Vizcaïno, Rachid Chetouani, Salah Amokrane, Nadia Amokrane, Zoulie Cherfi, par exemple seront, pour quelques mois ou pour plusieurs années, salariés de l’association. De plus, comme le dit Claire Duport, la plupart des jeunes

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ *L’opération DEFA 300, ses problématiques et ses enjeux*. Actes de la table ronde des 3 et 4 février 1986 à Lyon, ARIESE

³¹¹ DUPORT, Claire, PERALDI, Michel, *Action culturelle, politiques de la ville et mobilité sociale : la longue marche des classes moyennes*, Rapport au ministère de la Culture, ministère de la Jeunesse et des Sports, FAS, DIV, Plan urbain, 1998, p.70

³¹² BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.

passeront leur BAFA ou leur BEATEP³¹³ ou/et leur DEFA (notamment Nadia Amokrane, Sylvie Vizcaïno, Mustapha Amokrane, Monir Bendib).

Sollicités par les institutions car faisant figure de « bons » élèves, les salariés de Vitécri développeront des activités « traditionnelles » de l'animation socioculturelle en fonction des possibilités de financement. Du soutien scolaire car étant en Zones d'Education Prioritaires (ZEP), des loisirs dans le cadre des Loisirs Quotidiens des jeunes (LQJ) et des Opérations Prévention Été (OPE)³¹⁴ par exemple. Mais ce virage n'étonne pas Maïté Débats :

« [...] quand ils ont pris le relais, ils ont été dans la même gêne que moi, eux c'était un trop grand luxe pour qu'ils puissent oser dire qu'ils voulaient faire de la culture à cette époque. Moi je l'interprète comme ça. Et même vis-à-vis du quartier, le quartier s'attendait à ce qu'ils aident les petits frères et sœurs, qu'ils aident le quartier, le quartier les attendait à ce qu'ils fassent de l'insertion. Déjà ils étaient payés, archi privilégiés par rapport à d'autres, ce qui fait que je pense que c'était impossible à ce moment là qu'ils assument de dire moi je vais faire de l'art, je pense que c'était impossible. Eux-mêmes ne le savent pas, parce qu'on n'en a pas parlé, parce qu'on n'y a pas réfléchi mais je pense que c'était pas possible. D'abord c'était peut-être pas conscient et même c'est un interdit qu'on se met sans le savoir. À cause de l'urgence du quotidien, à cause des problèmes, c'est pour ça qu'ils ont fait très vite du soutien scolaire, je n'aurai jamais fait du soutien scolaire ! Mais vraiment moi c'était pas du tout, du tout que Vitécri fasse du soutien scolaire c'était pas du tout mon truc. Bon moi quand ils l'ont fait j'ai laissé faire ça ne m'a pas du tout dérangée, mais c'était une... voilà ça les a amenés à ne faire plus que de l'action sociale et du coup ça les a amenés voilà à lâcher ce défi culturel. »³¹⁵

Magyd se souvient lui aussi de ce tournant dans l'association :

« Il nous faut justifier des subventions très vite, elles....comment dit-on, elles pervertissent notre élan de créateur parce que la subvention nous oblige à nous

³¹³ Le BEATEP est le Brevet d'Etat d'Animateur Technicien de l'Education Populaire et de la jeunesse, il fait partie comme le DEFA des diplômes de l'animation socioculturelle.

³¹⁴ Mises en place par le gouvernement socialiste après les élections de 1981, les Zones d'Education Prioritaires ont pour objet de lutter contre l'échec scolaire et les Opérations Prévention Été proposent des activités pendant les vacances scolaires aux jeunes qui restent dans les cités.

³¹⁵ Entretien avec Maïté Débats, Toulouse, le 11.01.2012

soumettre à une idéologie qui veut que euh... soutien-scolaire, il faut intervenir dans la mécanique scolaire, donc intervenir dans les collèges, à l'intérieur, faire un lien avec le collège et un suivi du collège, quand y a plus le collège c'est vous qui prenez la relève donc on se fourvoie en devenant plus des animateurs que des créateurs. Parce que c'est difficile de justifier par exemple pour moi qui était dans l'écrit voilà par exemple "j'ai pris 6 mois pour écrire un scénario", "ah ouais c'est bien au frais de.... ?" Alors que si pendant 6 mois j'ai été au collège nanana, faire une activité pédagogique autour de vidéo et grand-mère ou je ne sais quoi.

Armelle Gaulier : Et ça donc c'est de l'animation socioculturelle pure et dure

Magyd Cherfi : Pas pure et dure, y a toujours une, un volet créatif parce que on discute les personnages avec les mômes, on voit ce qu'ils ont envie de jouer, leur façon de jouer, une valorisation par l'interprétation d'un personnage, y a toujours un petit truc, mais la pression devient de plus en plus forte pour être dans le travail social. »³¹⁶

Comme le dit Magyd, si l'association Vitécric joue le jeu de ces dispositifs de subvention de l'animation socioculturelle, elle sait malgré tout réadapter ses activités pour toujours introduire des notions de création et de développement de l'imaginaire. Si le seul espace d'expression qui est laissé à l'association est celui de l'animation socioculturelle, Vitécric va s'en saisir pour y réinvestir, au moyen de la culture, des revendications plus politisées. Culture et mobilisation par la culture restent toujours dans ses activités, à l'image du festival *Ça bouge au nord* créé au début des années 1990.

³¹⁶ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

3.2. Le festival *Ça bouge au nord*

3.2.1. Une influence déterminante : la caravane des quartiers

L'histoire du festival *Ça bouge au nord* est directement issue des rencontres initiées par le réseau d'associations créé grâce à la marche de 1983 et de l'histoire du groupe Zebda. En effet, à la suite de l'aventure des marches (marche pour l'égalité et contre le racisme et Convergence 84), un réseau d'associations s'est constitué au niveau national. Les membres se rassemblent souvent pour des assises ou des Etats Généraux. Lors d'une de ces rencontres au début des années 1990, Magyd³¹⁷ parle de Vitécri, présente le groupe Zebda et rencontre Jamel Kelfaoui organisateur du festival *Y'a d'la banlieue dans l'air* de Bondy (région parisienne). Dans ce festival un tremplin rock (qui rassemble des groupes de musique en compétition, évalués par un jury) est organisé. Le groupe finaliste gagne le droit de faire les premières parties de la Mano Negra (groupe de punk-rock français très connu à l'époque). Sollicité par Jamel Kelfaoui, Zebda vient à Bondy en 1991 et gagne le tremplin. En plus de l'aventure musicale, les membres du groupe se souviennent surtout de la découverte du festival de Bondy et de la région parisienne. Plébiscité par le réseau d'association issu des marches, Zebda vient à plusieurs reprises jouer dans les cités en banlieue de la capitale. Mouss explique par exemple :

« Alors avec Zebda quand même on va quelquefois aller jouer en banlieue parisienne et là on va rencontrer les gens de Mantes-la-Jolie, on va découvrir ce que c'est qu'un quartier de 50 000 habitants à 50 km de Paris [...] quand tu arrives à Montfermeil, à Sartrouville, des trucs comme ça tu te dis : "ah ouais ok, tu te dis oula ! C'est costaud quand même", tu prends ta tarte, même en venant d'ici [des cités nord de Toulouse] tu te dis ouais mais vraiment c'est beaucoup plus dur en apparence et puis y a ce côté quand même très cloisonné euh bon ici on a un côté...c'est quand même plus respirable j'ai envie de dire. Nous on a

³¹⁷ On l'aura compris à cette époque Magyd a une double casquette : chanteur du groupe Zebda et membre actif de Vitécri.

grandi aux Izards, c'est un côté presque rural j'ai envie de dire, même encore plus à l'époque tu vois euh... C'est tout petit, bon, c'est impressionnant et là-dedans y a des gens qui vont nous accueillir sur leur festival, donc on va jouer avec à l'époque avec Cheikha Rimitti et Cheba Fadeka et Cheb Sahraoui, qui sont un peu les vedettes du raï à cette époque là [...] on va organiser notre premier festival à la cité, sur le stade, on va être très inspirés par ce qu'on a vu à Paris par Jamel et leur festival [Y'a d'la banlieue dans l'air]. »³¹⁸

Zebda découvre donc un tout autre univers. De retour à Toulouse, Magyd décide avec Salah (alors salarié de Vitécrici) de créer le premier événement de quartier inspiré du festival de Bondy, mais revu façon Vitécrici. À Toulouse, il est pensé tout d'abord comme un événement de quartier, qui doit être fait *pour* mais surtout *par* les habitants des Trois Cocus. Autrement dit, *Ça bouge au nord* associe événement culturel et travail social. Le but est, à l'échelle locale, de valoriser les quartiers nord, majoritairement des quartiers d'habitat social qui ont mauvaise réputation dans Toulouse. Le titre du festival est assez évocateur : *Ça bouge au nord* (de Toulouse). Il faut montrer le dynamisme de ces quartiers qui s'évalue notamment en fonction d'une intense activité associative. Vitécrici par exemple, est aidée par cinq associations pour l'organisation de la première édition³¹⁹. Le festival se déroule sur une journée (le 6 septembre 1991), avec un tournoi de football l'après-midi et un concert le soir dans le stade Rigal, en plein cœur de la cité des Izards. Les groupes programmés sont évidemment Zebda, mais aussi un chanteur de raï Jimmy Oihid, un groupe de reggae appelé Natural et le groupe toulousain les Fabulous Trobadors. Majoritairement autofinancé, le festival reçoit tout de même des aides du Fonds d'Action Sociale (FAS), du dispositif DSQ³²⁰ Quartier Nord et une aide logistique de la mairie de Toulouse. Le public est au rendez-vous, l'association Vitécrici prend alors un nouveau souffle.

³¹⁸ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 8.03.2013

³¹⁹ A titre indicatif, les quartiers nord de Toulouse correspondent aux quartiers des Trois-Cocus, qui au début des années 1990 comprend environ 6000 habitants, l'activité associative y est importante, comme le rappelle le dossier de presse de l'édition 1992 de *Ça bouge au nord* : « Les communautés coexistent sans hostilité, sans véritable brassage non plus. La preuve ? Le nombre très élevé d'associations les plus diverses (Pétanque, Aquariophile, Association Tziganes Solidarité...) : elles sont trente (soit environ une pour 200 habitants) à se côtoyer » p.3

³²⁰ DSQ : Développement Social de Quartier

En avril 1991 pendant la préparation du festival, Zebda part en tournée et assure les premières parties de la Mano Negra³²¹. Groupe de rock alternatif français, la Mano Negra a un certain succès au début des années 1990. Constituée de huit musiciens (le plus connu étant le chanteur Manu Chao qui fera une carrière solo par la suite), la Mano Negra fonctionne sous la forme d'un collectif à géométrie variable et associe, sur une base de punk-rock, autant d'influences musicales que ses membres sont prêts à en proposer : reggae, raï, musette, salsa, etc. Le groupe chante aussi bien en français, qu'en espagnol (certains membres sont fils d'immigrés espagnols) et plus rarement en arabe. Lors de la tournée des premières parties du groupe, Zebda rencontre Ouali Fredanabou. Ami du chanteur Manu Chao, Ouali réalise les chœurs sur plusieurs chansons de la Mano Negra³²². Il est en lien avec une association de Mantes-la-Jolie : Culture des Banlieues, qu'il a présentée à Manu Chao. Cette association a monté un projet original appelé « Caravane des quartiers » qui associe concerts de musique encadrés par des professionnels, animation pour les enfants et expositions itinérantes dans les banlieues de France.

Voici comment François Taconet et Mogniss Abdallah définissent le concept de la caravane des quartiers :

« [...] associer musique rock et activités socioculturelles dans les quartiers délaissés par la ville ? C'est la vocation par essence de CARAVANE [sic], qui peaufine son concept de village culturel articulant activités éducatives inter-générationnelles et programmation artistique. »³²³

La caravane est à comprendre au sens propre, comme au sens figuré. Elle part de la région parisienne, s'installe dans une banlieue de France et monte un village à proximité de ou dans la cité. Au sein du village il y a un chapiteau : la salle de spectacle, mais aussi un bar et des lieux d'expositions. Dans ce lieu clos, se succèdent pendant plusieurs jours des animations pour les enfants, des concerts pour tous et des temps d'échanges et de rencontres. Les auteurs poursuivent :

³²¹ Cette tournée est organisée pour le groupe vainqueur du tremplin rock du festival *Y'a d'la banlieue dans l'air*.

³²² Notamment sur la reprise du chanteur Salim Halali « Sidi hhibi », appartenant au répertoire de la chanson maghrébine de l'exil.

³²³ TACONET, François, MOGNISS, Abdallah, *Caravane des quartiers l'aventure 95. La longue haleine*. Rapport pour le plan urbain. Commande n°22 (SPPU : 5. LCPEP 03 / chapitre 57-58 article 21), septembre 1995, p.7

« *CARAVANE* [sic] sur un quartier, c'est aussi de l'extraordinaire. Un village dans la cité, ouvert et fermé, lieu d'accueil et de fête, mais lieu retranché derrière ses canisses, lieu d'ouverture et de découverte, mais lieu clos... Avec sa vie propre, son rythme. Car quand *CARAVANE* [sic] débarque, ce sont une soixantaine de personnes, professionnels de la technique ou de l'animation, (à salaires de militants) et bénévoles à savoir-faire social, le social de la relation ordinaire, le social sociétal... »³²⁴

Événement autonome, presque clés en main puisque encadré par des professionnels, et surtout événement pour un quartier, fait en collaboration avec des associations de quartiers et des travailleurs sociaux, autant d'éléments qui font écho au festival *Ça bouge au nord*. L'année 1992 est particulière pour la caravane des quartiers puisqu'elle entame une tournée des banlieues dans quatorze villes de France. Vitécrici, décide d'accueillir le village-caravane pour la seconde édition du festival *Ça bouge au nord*.

Avec le soutien de la Caravane, le festival prend une autre dimension. D'une journée en 1991, l'édition de 1992 passe à une semaine (du 29 août au 5 septembre 1992). Si la caravane s'installe sur le site de Sesquières (à proximité de la cité des Izards) des activités se déroulent aussi au sein des quartiers, notamment dans la cité des Izards et dans la cité Bourbaki. Selon les principes de la caravane, la programmation associe sport (tournoi de foot et boxe), défilé de mode et pièce de théâtre (réalisés par des associations locales), projection de cinéma en plein air, animations pour les enfants (mur d'escalade, jongleurs, jeux, etc.) et bien sûr de la musique. Un concert gratuit est organisé chaque soir, avec un concert de clôture payant (30 francs, soit 4,5€ donc accessible pour le plus grand nombre) le dernier soir. Des groupes locaux comme les Raggas du Mirail (le Mirail est un quartier situé au sud de Toulouse) ou encore Bourbaki Vaï (groupe de la cité Bourbaki) côtoient des artistes de plus grande importance comme le chanteur de reggae Linton Kwesi Johnson ou encore les chanteurs de raï, très connus à l'époque, Cheba Fedaka et Cheb Sahraoui.

L'appui du réseau de la caravane des quartiers associé au réseau de la Mano Negra, qui apporte son soutien au projet, est primordial pour Vitécrici. Association de

³²⁴ Idem, p.4

quartier, elle n'a pas le savoir-faire professionnel pour accueillir un festival d'une aussi grande envergure. Les membres de Vitécri saisissent donc cette occasion pour se former, se professionnaliser et acquérir encore un peu plus d'autonomie et de confiance en eux. Magyd se souvient :

« [...] chaque ville a sa façon et son réseau pour organiser et financer sa propre caravane. Et nous on fait un projet d'enfer ! Parce que on est hyper organisé, parce que ça fait plusieurs années qu'on monte des mini-festivals, qu'on fait venir nos premiers groupes de rock dans la cité qui se font lapider d'ailleurs tu vois [rires] "rock PD !! Il joue de la guitare, PD !" donc avec des spectacles de danse tu vois tout mêlé mais avec les premières scènes, les premières sonos, lumières, régies, catering [buffet pour les artistes] et on... voilà on a une certaine expertise du truc et là il faut juste la multiplier par dix d'un coup. Et puis s'agglomèrent autour de nous des tas de bénévoles, des tas de gens qui permettent, sans qu'on s'en rende compte, que tout est possible. On peut, on peut accueillir 2 ou 300 jeunes venus de partout, donc via Zebda puisqu'on fait la connaissance d'un tas de groupes dans les villes, dans les tournées et donc on vient, on vient, on vient et puis tout d'un coup y a 3 ou 400 bénévoles venus de partout donc il faut des tentes, il faut qu'ils soient nourris et euh....voilà c'est une espèce de, oui, de, de l'île de Wight là tu vois ? Ces méga concerts là comme ça où le monde s'arrête où on tente une fraternité de façade, comme ça où tu t'arrêtes de vivre pour humer un autre rapport humain, un autre rapport à l'autre. »³²⁵

La caravane offre donc, outre l'expérience d'une formation professionnelle, une ouverture à un réseau national d'associations, de bénévoles qui suivent la caravane dans toute la France. Enfin, elle offre aussi un moment de pause, un « temps à soi » celui du festival, dans un lieu protégé (du quotidien) fermé par des cannisses où tout devient possible, même de prendre le temps d'une ouverture à l'autre comme l'explique Magyd. Le festival est perçu finalement comme un moment idéal de construction d'un autre vivre ensemble. Mais, *Ça bouge au nord* n'est possible que par l'intermédiaire de Zebda, qui met son réseau au service de Vitécri.

³²⁵ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

3.2.2. Un « monde de l'art » au service d'une association :

Les analyses du « monde de l'art »³²⁶ proposées par Howard Becker, s'appliquent tout à fait au groupe Zebda. Pour Becker, un « monde de l'art » est un réseau de coopération qui comprend l'œuvre artistique en elle-même, mais aussi le contexte de sa création, sa production, sa diffusion et sa consommation. Tout travail artistique demande une activité humaine, mais l'auteur explique qu'un « monde de l'art » comprend :

« [...] *les activités conjuguées d'un certain nombre [...] de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération.* »³²⁷

Je présenterai beaucoup plus en détail « l'œuvre » de Zebda, à savoir la musique du groupe, dans une prochaine partie. Je m'intéresse ici au réseau de coopération qui a été engendré par le groupe Zebda ; ou autrement dit aux « *structures d'activités collectives* »³²⁸, provoquées par l'activité du groupe, notamment autour de la diffusion de sa musique. Pour expliciter son concept Becker prend comme exemple l'émergence du rock aux Etats-Unis dans les années 1960. Ce genre musical n'était pas différent du blues et du rock'n'roll chanté majoritairement par les Noirs américains. Mais, en utilisant de nouveaux canaux de diffusion comme les concerts en plein air et les médias, un nouveau public « blanc » s'est identifié à ce monde de l'art :

« *Il n'y eut donc pas à proprement parlé de mise en place d'institutions nouvelles. Cependant, les nouveaux groupes et les types d'acteurs qui coopéraient à la production et la consommation du rock étaient si nombreux qu'il est permis de dire qu'un nouveau monde avait vu le jour.* »³²⁹

Cet exemple m'intéresse car le groupe Zebda met aussi en jeu toute une série de nouvelles coopérations qui sont, selon la logique de Becker, constitutives d'un nouveau monde de l'art. Né dans les années 1980, le groupe revendique une

³²⁶ BECKER, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Champs Flammarion, 2006

³²⁷ Idem, p.27

³²⁸ Ibid.

³²⁹ Idem, p.313

filiation directe avec des groupes comme Carte de Séjour (notamment pendant la période Zebda Bird) et la Mano Negra. Pour les critiques ou les journalistes, Carte de Séjour serait un groupe de rock *beur* issu directement de l'histoire de la marche de 1983. La Mano Negra serait plutôt un groupe de punk-rock indépendant, au cœur de la scène rock alternative française du début des années 1990. Ces groupes vont exercer une influence sur Zebda, qui, au niveau de son réseau de coopération, apparaît presque comme une fusion de ces deux groupes. Carte de Séjour et la Mano Negra sont tous deux des groupes dits de musiques amplifiées diffusées par une industrie du disque sur un support marchand. Ils pourraient donc appartenir au même monde de l'art, même s'ils ne se revendiquent pas du même réseau de coopération. En effet, pour Becker, les mondes de l'art s'interpénètrent et contribuent à la formation de nouvelles structures d'activités collectives, de chaînes de coopération pour de nouveaux artistes. Dans le cas de Zebda la diffusion de la musique du groupe se fait par des concerts dans les réseaux d'associations issues du mouvement des marches des années 1980 (qui a vu naître le groupe Carte de Séjour), et de la rencontre avec la Mano Negra et son initiative de la Caravane des Quartiers. Zebda a donc mis son « monde de l'art » au service de l'association Vitécrici qui, à la suite de la réalisation de *Ça bouge au nord* 1992, se rend compte qu'elle est capable de faire les choses par elle-même (sans l'appui structurel de la Caravane des Quartiers) et reconduit l'aventure du festival en 1993. L'édition de 1993 aura lieu aussi pendant une semaine (du 28 août au 4 septembre 1993), sur les mêmes lieux que l'année précédente. La programmation suit toujours la même ligne : activités socioculturelles pour tous les âges mélangées à des propositions artistiques. Il y a du sport (basket et boxe), du théâtre de rue, des projections cinéma, un défilé de mode, des expositions et des animations (pétanque, loto, jeux, peinture, etc.). De la même manière des concerts gratuits sont prévus chaque soir, avec un concert de clôture payant (60 francs, soit 9€). La programmation de ce concert sera aussi éclectique que l'année précédente, mais avec des groupes ayant une notoriété encore plus importante comme : Idir, Yvette Horner, Noir Désir, par exemple.

Pour cette édition Zebda mobilise encore son « réseau de coopération », le groupe ayant acquis une certaine reconnaissance dans le milieu musical. Grâce au parcours

de Zebda et au soutien de la Mano Negra (et des affinités qui se créent avec le chanteur Manu Chao notamment), l'événement culturel *Ça bouge au nord* a une certaine crédibilité au niveau national. Jean-Louis Foulquier (animateur radio d'émissions musicales et créateur du festival de musique : Les Francofolies de la Rochelle) sera d'ailleurs le parrain de l'édition 1993. Il explique dans le journal du festival :

Journaliste : « *Vous êtes le parrain de ce festival ; pourquoi, comment ?* »

J-L F : *D'abord parce que j'ai bien sympathisé avec l'équipe ZEBDA [sic] et ensuite parce que le chanteur de la MANO NEGRA [sic] m'avait parlé de cette opération et de la façon dont c'était réalisé. Et moi, j'adhère complètement à ce genre de chose. »*³³⁰

La reconnaissance de Zebda dans le milieu artistique permet à Vitécrici de contacter des groupes comme Noir Désir³³¹ et de leur présenter le projet. Mouss se souvient : « *On réussit grâce à notre parcours à avoir leurs coordonnées et sur l'explication sociale et tout ça et tout, ils captent. Ils captent tout de suite quoi, c'est pour ça qu'on a toujours défendu ce groupe quoi parce que c'est quand même des gens, d'abord c'est des gens ils sont très gros [ils ont de la notoriété] et ils sont tout de suite hyper dedans quoi. "Oui, oui on vient pour pas cher." Ils viennent un peu avant, Bertrand [Cantat, chanteur] il joue au foot avec nous, il fait le montage avec nous, t'hallucines quoi ! Alors en plus on n'est pas du tout dans cette culture rock là nous. Ce rock un peu froid tu vois c'est pas tellement notre culture donc on connaît pas tellement en fait, mis à part "ô sombre héros de la mer", tu vois bon on connaît pas tellement. C'est juste qu'on se dit bon pourquoi pas c'est intéressant. Et ils vont nous amener une grande ouverture parce que leur réactivité, tout ça et tout ça va être super quoi. Parce que mine de rien la musique ça nous a fait progresser parce que chaque fois qu'on a fait des rencontres tu te dis bon c'est pas un style de musique que j'écoute, mais je découvre des gens qui sont dans un esprit comme le mien puis du coup j'écoute et du coup j'apprécie quoi mais vraiment. »*³³²

³³⁰ Journal du Festival *Ça bouge au nord* 1993, archive Vitécrici au Tactikollectif

³³¹ Groupe de rock français, Noir Désir est très sollicité en 1993 car en train de faire la tournée de leur album *Tostaky* (Barclay, 1992), vendu à 350 000 exemplaires.

³³² Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 8.03.2013

Encore une fois, à l'image des objectifs de la caravane des quartiers, le festival *Ça bouge au nord* permet une réelle découverte de personnes, d'échanges et d'ouvertures comme le précise Mouss. Les personnes pensées comme inaccessibles, les chanteurs Manu Chao ou Bertrand Cantat par exemple, deviennent proches. Organisateur, artistes, bénévoles évoluent ensemble, participant à un même projet, maîtrisé et ordonné par les membres de l'association Vitécrici.

Cette ouverture de la cité grâce au festival (le festival n'est évidemment pas uniquement réservé aux habitants des quartiers nord, il s'adresse à toute l'agglomération toulousaine) va aussi permettre un travail social efficace. *Ça bouge au nord* est un véritable tremplin pour les éducateurs de ces quartiers, qui sont pour certains membres de Vitécrici depuis ses débuts. Dada par exemple (membre fondateur de Vitécrici, il participe aux films *Autant en emporte la gloire* et *Salah, Malik : BEURS !*), est devenu éducateur de rue pour le Conseil Communal de Prévention de la Délinquance. A l'occasion du festival *Ça bouge au nord* 1993, il encadre l'équipe de sécurité qui se compose des jeunes des quartiers nord. Il explique dans le journal du festival:

« [le festival] *c'est la cerise sur le gâteau. C'est un tout, c'est une finition. Un épanouissement, une occasion de plus de donner [aux jeunes] le goût du travail, du militantisme, de se rendre compte "qu'on n'a rien sans rien".* »³³³

Nadia Amokrane (membre de Vitécrici) est éducatrice, elle a monté l'association « Bourba Qui Vit » au sein de la cité Bourbaki. Au début des années 1990 elle est présidente et bénévole dans cette association qui aide Vitécrici pour l'organisation du festival. Elle explique par exemple :

« *De 91 à 94, avec les éditions du festival, avec ce que vit Vitécrici, tout est en explosion sur les quartiers nord [...] Vitécrici est très financée par le Conseil Général pour le festival, ce sont des volontés politiques. Les politiques à un moment donné te diront, "si ça marche, si c'est calme, si tout va bien, c'est grâce à nous" et puis quand ça pète, ils diront, "les éducateurs ne font pas leur boulot et Vitécrici n'a pas fait son travail parce qu'en plus on les a financé". Mais il y a une sorte de contre-pouvoir qui est en train de se mettre en place et on voulait que les*

jeunes en aient conscience. C'est pour ça qu'il y a plein de trucs qui ont été mis en place, c'est pour ça que même si on a utilisé le culturel, le contre-pouvoir c'est aussi dire aux jeunes, "prenez votre place dans la société en disant je ne suis pas d'accord avec ça", et c'est aller voter [...] Après, avec les éditions du festival, les familles sont plus intéressées, plus impliquées parce que d'autres associations sont interpellées comme l'association de rencontres des maghrébins de Toulouse, l'association les Izards Club, l'association des parents d'élèves, telle autre association. Là, tu interpelles les familles tu intéresses les adultes parce que tu ne peux pas fonctionner sans eux de toute façon. »³³⁴

Il y a donc, grâce aux éditions du festival, une effervescence voire un contre-pouvoir qui se met en place comme l'indique Nadia. Contrairement à une logique de dépendance induite par les demandes de subventions (seules les « bonnes » activités socioculturelles sont financées), le festival véhicule l'idée que tout est possible, qu'il suffit d'essayer. Les éditions des *Ça bouge au nord* investissent en effet les jeunes dans un projet, dans une réalisation concrète. D'ailleurs, ils ont chacun une place : ils assument le service de sécurité, ils sont en cuisine ou bien ils participent au journal du festival, édité pendant la semaine. Selim, par exemple, explique avec fierté :

« Aujourd'hui je fais 18 ans, c'est mon anniversaire aujourd'hui et voilà, j'oublierai pas parce que j'ai sorti le quatrième journal [du festival appelé Rat d'Hauteur], à 18 ans c'est quand même un bon truc. Ce qui m'intéressait c'est qu'on ait réussi à faire un journal [...] On est motivé, peut-être, peut-être qu'on est motivé et on a voulu montrer que les gens des quartiers sont pas, sont pas tous des mecs euh...délinquants et tout, que nous aussi on arrive à sortir des journaux, y a pas que La Dépêche. »³³⁵

Cet espoir d'une autre vision des « jeunes de banlieues » et cette fierté de participer au festival sont partagés aussi par les bénévoles (de tous âges). Chaque édition des *Ça bouge au nord* a son film (qui dure à chaque fois 30 minutes), il en relate l'ambiance et les moments forts. Pour la dernière édition en 1994, le film

³³³ Journal du Festival *Ça bouge au nord* 1993, archive Vitécri au Tactikollectif

³³⁴ Entretien de Claire Dupont avec Nadia Amokrane, Toulouse, le 23.10.1996

³³⁵ Extrait du vidéomathon, film de l'édition de *Ça bouge au nord* 1994, réalisation Zoulie Cherfi, Sylvain Luini, Agnès et Xavier Poirier, copyright Tactikollectif 2000

donne la parole aux bénévoles. L'idée d'être utile à quelque chose, de participer à une aventure collective revient très souvent :

« [...] *t'as l'impression d'être utile, ça change de Paris où tu vas à l'école, tu fais autre chose que ta vie toute bateau de d'habitude.* » « *T'as l'impression de faire quelque chose, tu viens pas ici en consommateur, tu donnes quelque chose.* » « *C'est simple quoi uni, on a des chances de réussir quelque chose si on fait ça ensemble, uni.* »³³⁶

De 1991 à 1994 l'affluence du public ne cesse de grandir, outre l'implication des associations de quartier et des habitants, c'est aussi la conséquence d'une programmation musicale qui ne cesse d'accueillir des groupes avec une notoriété nationale (100% Collègues, Noir Désir), voire internationale (Linton Kwesi Johnson, Mano Negra). Accessibles grâce aux réseaux développés par Zebda et sensibles à la démarche sociale du festival, ils s'impliquent aussi bien dans la préparation (les films des éditions montrent Manu Chao, chanteur de la Mano Negra, en train d'aider pour le montage de la scène ou Bertrand Cantat, chanteur de Noir Désir en train de jouer au foot), que dans 'l'esprit' de la manifestation en réduisant leur cachet (Noir Désir). Ils offrent aussi une tout autre visibilité au festival et à Vitécri, comme le montre la couverture presse nationale : *La Croix*, *l'Humanité*, *Libération* parlent de l'édition de *Ça bouge au nord* 92 par exemple. Des radios nationales aussi comme Europe 2 ou RMC et un reportage télé sur France 3 Sud³³⁷. *Ça bouge au nord* provoque donc un autre regard sur la ville de Toulouse dans son ensemble. Cela n'est pas anodin pour Vitécri, car le festival se fait aussi dans l'optique de créer localement un contre-pouvoir (au profit d'une autonomisation de l'association par rapport à ses financeurs), une opposition sur la scène locale en se rattachant à un mouvement national. Salah Amokrane explique :

³³⁶ Extrait du vidéomathon, film de l'édition de *Ça bouge au nord* 1994, réalisation Zoulie Cherfi, Sylvain Luini, Agnès et Xavier Poirier, copyright Tactikollectif 2000

³³⁷ Diffusion dans le journal du 6 septembre 1992, <http://www.ina.fr/video/TLC9306101199/quartier-d-ete-ca-bouge-au-nord-video.html> dernière consultation le 7.05.2013

« La Caravane, bénéficie d'une grosse infrastructure : scène, éclairages, sonorisation, et une équipe d'animateurs. Dans les villes, elle prend en charge l'organisation des concerts. Mais à Toulouse, c'est l'association [Vitécri] qui a choisi. La Caravane, par contre nous a aidés à prendre contact avec certains artistes. C'est aussi, pour nous, une façon de se raccrocher à un mouvement national. »³³⁸

Se raccrocher à un mouvement national, grâce à la caravane et surtout au réseau de coopération créé par Zebda est une des seules possibilités d'épanouissement pour l'association Vitécri. En effet, au niveau local, le festival *Ça bouge au nord* est source de conflit avec la municipalité qui a, elle aussi, son propre festival : le festival Racine.

3.3. Ça bouge au nord : musique et mobilisation

3.3.1. Un festival par opposition

Dans le film de la dernière édition du festival (1994), Salah Amokrane explique :
« Une des motivations première c'est euh...de vraiment créer un événement qui soit un vrai évènement dans la ville, ça je crois qu'on y arrive à peu près. On arrive petit à petit à inspirer le respect à certaines personnes qui avaient bien envie de nous cataloguer comme les petits arabes de service, et quand ils viennent ici, ils sentent bien que tout ça c'est en place, que ça fonctionne bien mais que euh...C'est pas grâce à eux que ça fonctionne quoi, hein ? »³³⁹

L'association Vitécri investit le champ culturel et non plus uniquement socioculturel en donnant le *pouvoir de faire* aux habitants des quartiers nord. Cette autonomie d'action et cette liberté de programmation déplaît à « certaines personnes » notamment au sein de la mairie.

L'objet de cette sous-partie est d'évoquer l'opposition entre l'association Vitécri et la mairie, cristallisée autour du festival *Ça bouge au nord* et du festival Racine. Ce

³³⁸ Revue de presse du festival *Ça bouge au nord* 1992 : article de *la Dépêche du Midi* du jeudi 27 août 1992

dernier a déjà été analysé par l'ethnologue Geneviève Zoïa³⁴⁰. En m'aidant de cette analyse, je reviendrai sur les contrastes entre ces deux festivals, car ils permettent d'expliquer le manque de reconnaissance de la municipalité pour l'association Vitécric. Ce rapport de forces se terminera d'ailleurs par l'échec du projet de café-musique qui était, pour l'association, l'aboutissement du festival *Ça bouge au nord*.

Organisé de 1988 à 1994, le festival Racine est un festival de musique du monde plébiscité par la mairie de Toulouse qui a pour objet de valoriser un quartier de l'agglomération : le Mirail. Situé au sud-ouest de Toulouse, ce quartier est constitué essentiellement de logements sociaux. Construit dans les années 1960, le quartier du Mirail est considéré alors comme une ville nouvelle, voire comme « *un lieu d'expérimentation sociale* »³⁴¹. Lié aux modifications urbanistiques de Toulouse, ce quartier est au début des années 1990 habité majoritairement par des populations immigrées.

Dans les années 1980, la mairie de Toulouse³⁴² d'après Geneviève Zoïa souhaite : « [...] *faire sous-traiter une partie des actions socioculturelles par des associations de quartier.* »³⁴³

L'association Cavale devient alors l'association relais au sein du quartier du Mirail et se structure petit à petit autour du festival Racine (financé majoritairement par la mairie). Zebda sera programmé dans le cadre de ce festival lors des deux premières éditions en 1988 et en 1990. Cependant, le groupe n'est pas le bienvenu. D'après Magyd :

« *On y a été programmé une ou deux fois mais avec les réticences municipales qui nous considéraient comme subversifs , dangereux , sectaires , gauchistes et communautaristes .* »³⁴⁴

³³⁹ Extrait du vidéomathon, film de l'édition de *Ça bouge au nord* 1994, réalisation Zoulie Cherfi, Sylvain Luini, Agnès et Xavier Poirier, copyright Tactikollectif 2000

³⁴⁰ ZOÏA, Geneviève, « La médiation culturelle en périphérie urbaine et ses références », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 70, 1996, p. 68-77 et ZOÏA, Geneviève, VISIER, Laurent, « De Zebda à Motivé-e-s, une association des quartiers à la conquête du politique », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°89, 2001, p. 87-94.

³⁴¹ ZOÏA, Geneviève, VISIER, Laurent, « De Zebda à Motivé-e-s, une association des quartiers à la conquête du politique », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°89, 2001, p. 87-94, p.90

³⁴² Dominique Baudis est élu maire de Toulouse en 1983, il le restera jusqu'en 2001, il appartient à l'UDF : Union pour la Démocratie Française, parti du centre ou du centre droit, qui participera à la fondation du MODEM en 2007

³⁴³ ZOÏA, Geneviève, « La médiation culturelle..., *op. cit.*, p.72

³⁴⁴ Mail Magyd Cherfi le 13.05.2013

Pour les organisateurs, le festival est pensé comme un outil pour valoriser les différentes identités culturelles présentes dans le quartier du Mirail, à l'image de l'idée de développement culturel. En effet, il y a dans le festival Racine l'idée d'une folklorisation des identités, Geneviève Zoïa parle même d'une « *exotisation des rapports sociaux* »³⁴⁵. Le texte de présentation du festival est un bon exemple : « *L'association cavale est créée en 1984 par ceux qui désiraient transformer les murs en paroles ou en fresques. C'est en 86 que le déclic est venu. Lors d'une fête sur le parking de l'ANPE, des groupes laotiens ont fasciné les familles maghrébines et vice versa : nous avons pris conscience qu'en montrant la culture du voisin, celui-ci serait regardé et pris en compte.* »³⁴⁶

Le quartier du Mirail apparaît pour les organisateurs du festival comme une sorte de village idéal ou plutôt vivant l'expérience d'un communautarisme parfait ; développant l'idée que les spécificités culturelles de chaque communauté immigrée ne seraient pas un obstacle au vivre ensemble. Chacun y trouverait sa place grâce au travail des médiateurs culturels de l'association, qui seraient des passeurs entre les habitudes « ethniques » des habitants et la réalité de la société occidentale. Geneviève Zoïa explique :

« *Elle [l'exotisation des rapports sociaux] implique alors l'existence de médiateurs qui sont des traducteurs entre deux mondes, l'un défini plutôt comme celui de la rationalité, l'autre comme celui de la subjectivité [...] L'esthétisation des composantes ethniques des populations des quartiers donne implicitement une interprétation statique des cultures prises dans le carcan d'une beauté et d'une tradition qui ne "s'exposent" pas au frottement urbain.* »³⁴⁷

Il y a donc une idée de fixité de ces populations qui vivent, aux regards des organisateurs du festival Racine, dans un entre-deux culturel et géographique (ils habitent ici, mais avec leurs coutumes de là-bas), qui rappellent l'ambiguïté de la figure du *Beur*. Geneviève Zoïa pousse plus loin cette idée en expliquant que finalement, le festival Racine apparaît comme une injonction pour les habitants à effectuer un retour sur eux-mêmes. Cela conduit à un paradoxe : la négation de

³⁴⁵ ZOÏA, Geneviève, « La médiation culturelle..., *op. cit.*, p.76

³⁴⁶ Extrait de « *Vivre sa ville, Initiatives culturelles dans les quartiers.* » Publication DRAC Midi-Pyrénées, Toulouse 1991

³⁴⁷ ZOÏA, Geneviève, « La médiation culturelle..., *op. cit.*, p.76

« leur expérience particulière d'immigré »³⁴⁸, qui sous-entend finalement l'idée d'une intégration impossible à la société française. Elle poursuit :

« S'intégrer au monde actuel, devenir citoyen, se socialiser, qui sont autant d'injonctions permanentes pour les habitants des quartiers, revêtent dans ce langage symbolique l'aspect d'une faute, la faute de celui qui a mêlé et troublé les identités, de celui qui a franchi une ligne qu'il n'aurait pas dû franchir. »³⁴⁹

Le festival *Ça bouge au nord*, s'inscrit en totale opposition avec cette vision essentialiste et ethnicisante des identités. A l'opposé de l'association Cavale et du festival Racine, l'association Vitécri prône une autonomie, une participation active des habitants des quartiers nord pour qu'ils façonnent leur festival comme ils le veulent (et non pas en fonction de représentations construites, notamment par des médiateurs extérieurs, de communautés immigrées qu'ils seraient supposés incarner). D'ailleurs, il est important de noter que les genres musicaux programmés sont le plus souvent du rock, du reggae, du rap, le répertoire dit de « musique du monde » n'est pas majoritaire. Le festival *Ça bouge au nord* est à l'image des goûts des gens du quartier. Au vu de sa programmation, le festival Racine se pense comme au service des habitants du Mirail en tant que manifestation interculturelle³⁵⁰ (qui est d'ailleurs intégralement gratuite), qui révélerait la richesse culturelle de chacun. Le festival prend de la « sono mondiale », de la world music, du global pour mieux expérimenter le local, le quartier, ou plutôt un quartier idéal où toutes les communautés vivraient en harmonie dans leurs différences. En cela, le festival s'inscrit dans l'idéal d'un multiculturalisme³⁵¹ parfait. Les cultures spécifiques (entendues ici comme des choses fixes) peuvent s'exprimer, les unes à côtés des autres et non pas dans un agir commun. Il y a là l'idée d'une dépendance vis-à-vis des médiateurs, qui seraient des passeurs permettant une transition, pour une assimilation au monde occidental.

³⁴⁸ ZOÏA, Geneviève, VISIER, Laurent, « De Zebda à Motivé-e-s, une association..., *op. cit.*, p.90

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ COHEN-EMERIQUE, Margalit, FAYMAN, Sonia, « Médiateurs interculturels, passerelles d'identités », *Connexions*, n°83, 2005/1, p. 169-190.

³⁵¹ TAYLOR, Charles, *Multiculturalisme différence et démocratie*, Aubier, Champs Flammarion, 1994, traduction française par Denis-Armand Canal.

À l’opposé, le festival *Ça bouge au nord* se veut une aventure locale (rendue possible grâce à un réseau national), que les habitants des quartiers nord se sont appropriée. Vitécrici n’hésite pas pour cela à faire appel à de l’extra-ordinaire, hors du temps et du lieu quotidien de la cité, avec un nouveau village clos, le village du festival où tout est possible. Grâce au réseau tissé au niveau national, via Zebda et la Caravane des Quartiers, l’extraordinaire se matérialise par exemple avec le parrainage et la participation d’acteurs culturels reconnus comme le journaliste Jean-Louis Foulquier ou le chanteur de Noir Désir, Bertrand Cantat.

Les critiques adressées au festival *Ça bouge au nord* restent axées sur une problématique de la différence ethnique (« *nous cataloguer comme les petits arabes de service* » comme le dit Salah). Mais l’association Vitécrici trouve des réponses efficaces. Mouss se souvient par exemple :

« Je pense que dans nos têtes y a un truc qui se passe, cette autonomie que nous procure Zebda, qui nous permet de faire des festivals avec Noir Des qui claquent, c’est en 93 qu’on va faire Yvette Horner aux Izards, y a des trucs fort qu’on fait tu vois vraiment, qui sont des réponses hein complètement. Je me rappelle, on dit on fait Yvette Horner parce qu’ils nous disent en 92 que ce qu’on fait c’est trop ethnique. C’est la mairie qui à l’époque, la mairie c’est Baudis, qui dit que ce qu’on a fait en 92 avec la caravane c’est trop ethnique parce qu’il y a beaucoup de raï. Donc nous on se dit : “tiens bah on va faire de l’ethnique on va faire Yvette Horner.” Juste un contre pied en disant : “putain vous voulez de l’ethnique on va vous en donner !” »³⁵²

L’ironie dont fait preuve l’association Vitécrici dans sa programmation musicale lui permet de répondre directement aux critiques de la mairie. La venue d’Yvette Horner et de son accordéon musette peut aussi être comprise comme une revendication d’appartenance à ce patrimoine « ethnique » et « folklorique » français.

Grâce au succès du festival *Ça bouge au nord* et au réseau national de Zebda, l’association Vitécrici accède à une certaine liberté de parole. Elle sort du rôle de travailleur social que l’équipe municipale lui avait attribué. Elle retrouve son objet

³⁵² Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 8.03.2013

initial de rendre la culture ou plutôt l'art accessible à tous. Le festival, comme les films ou encore le look beur, permettent aux habitants des quartiers nord, de tous âges, de se mobiliser autour d'une action concrète, positive et valorisante pour soi, de se définir en tant que citoyen des quartiers Nord de la ville de Toulouse. La dynamique enclenchée par le festival devait prendre forme au sein d'un projet pérenne de café musique porté par Magyd et Salah au sein de Vitécrici.

3.3.2. Du réseau national au conflit local

Etant en conflit avec la municipalité de Toulouse, Vitécrici cherche des appuis au niveau national via le réseau de coopération de Zebda. Elle découvre les dispositifs « café-musique » du ministère de la Culture.

Une des prérogatives du ministère de la Culture des années Lang, était de faire entrer les « musiques amplifiées »³⁵³ et plus précisément le rock, dans des lieux labellisés soumis aux règles de l'action publique « *auparavant réservés à une culture plus "légitime"* »³⁵⁴. L'objectif est aussi de chercher à réglementer un secteur en plein essor en associant initiatives culturelles d'associations locales, notamment « *d'acteurs investis dans les fédérations d'éducation populaire* »³⁵⁵ et politiques publiques. Dès la fin des années 1980, le ministère propose des aides à la réalisation de projets et à la professionnalisation, Gérôme Guibert explique :

« *Le ministère de la Culture, suivi des collectivités territoriales, proposera des subventions à l'investissement, puis au fonctionnement via plusieurs programmes d'aides (Agence des lieux musicaux dès la fin des années 1980, puis programme "cafés-musiques", avant la labellisation SMAC- "Scène de musiques actuelles" au milieu des années 1990).* »³⁵⁶

³⁵³ Pour une définition des musiques amplifiées voir GUIBERT, Gérôme, « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux*, n°141-142, 2007/2, p. 297-324.

³⁵⁴ Idem, p.300

³⁵⁵ Id., p.301-302

³⁵⁶ Ibid., voir aussi GUIBERT, Gérôme, SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, *Musiques actuelles : ça part en live Mutations économiques d'une filière culturelle*, IRMA, Ministère de la Culture et de la Communication, 2013, p.62, ou encore TEILLET, Philippe, « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées" », dans POIRRIER, Philippe (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Comité d'Histoire de Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2002, p. 361-393.

Le groupe Zebda, satellite de l'association Vitécrici s'inscrit pleinement dans cette logique. Si le projet d'ouverture d'un café-musique dans les quartiers nord était bien engagé, c'est finalement une personne de l'association Cavale qui est choisie pour ouvrir ce lieu. Le café-musique se crée à proximité du quartier du Mirail sur le site de la Mounède.

Cet événement est vécu comme un échec pour l'association Vitécrici. Encore aujourd'hui lors des entretiens que j'ai pu réaliser avec Salah, Mouss et Magyd, le souvenir de cet échec est douloureux. Salah explique :

Salah Amokrane : *« C'était l'ancêtre des salles de musique actuelle comme ça tu vois. C'était pas des gros lieux mais l'idée c'était de faire des lieux avec une salle de concert, des studios de répétitions tout ça et puis une dimension de médiation, de proximité, de convivialité, c'est pour ça que ça s'appelait café-musique [...] Et donc du coup on a rencontré des gens je me rappelle c'est l'époque où ils avaient créé la DIV [Division Interministérielle de la Ville], tous ces trucs, la politique de la ville, le ministère de la Culture. Donc on a rencontré des gens comme ça, la Caisse des dépôts, on correspondait bien au profil parce qu'on [Vitécrici] était une association culturelle, on organisait des petits événements, dans un quartier tout ça et donc on a eu écho de ça et on a commencé à monter un projet. Le projet c'était un...comment dire...en fait à un moment donné le ministère de la Culture il labélisait et puis il finançait, mais il fallait que localement à un moment donné la ville fournisse des murs, un terrain quelque chose. Donc nous on a monté le projet, on a avancé dessus et on avait même bien avancé puisqu'on avait les promesses écrites de subvention du ministère de la Culture, tu vois signées du ministre qui disait on attribue tant [...] puis après la mairie a trainé des pieds. Y a eu des réunions et puis c'est allé loin parce que à un moment donné on s'est retrouvé à une réunion, je me rappellerai toujours, à la DRAC où y avait ce fameux [Christian] Grenet qui organisait le festival Racine, qui euh...a été missionné par la ville, par la région [pour donner son avis] sur ces trucs là et en fait il a pris notre projet et il l'a fait au Mirail. Et évidemment même si on avait des soutiens au ministère de la Culture, on avait les financements, on avait....mais dans la mesure*

où la mairie a dit : "le projet des quartiers nord pourquoi pas mais au Mirail on a déjà les murs"

Armelle Gaulier : C'est-à-dire que la mairie n'était pas fondamentalement contre votre projet alors.

Salah Amokrane : Pas ouvertement mais fondamentalement oui, pas ouvertement contre mais fondamentalement oui. Et donc ça s'est fait au Mirail, nous en avons évidemment conçu quelques ressentiments et quelques amertumes... »³⁵⁷

Ou encore Mouss :

« Ils [Salah et Magyd] vont monter le projet en parallèle avec justement des réseaux que nous, avec Zebda, on va croiser qui vont nous dire : « oui y a moyen d'avoir des financements, il suffit d'avoir un label », enfin tu vois des trucs un peu technique de financement. Ils vont monter ce projet, ils vont aller très loin et puis la mairie va nous mépriser, va refuser de nous donner le terrain, va nous balader pour finalement donner le terrain à un pote à eux qui s'appelle Christian Grenet et ils vont monter la Mounède. On le soupçonne même de nous avoir volé le projet pour tout te dire, donc euh...donc là on va vraiment prendre les boules et c'est là qu'on va rentrer en conflit ouvert [...] C'est ça qui va faire le conflit avec la mairie, c'est-à-dire qu'après 94, après cette histoire de "droit d'auteur" [nom du projet] de café musique, on va sentir que le truc alors que ça représentait beaucoup de travail, d'énergie, de concentration, d'investissement, on va décider d'arrêter Vitécri. De rendre les subventions tu vois, parce que avec Zebda et toute la logique par ailleurs, on va euh...acquérir l'autonomie de parole, l'esprit critique, la possibilité de dire les choses parce qu'on va sentir que ça y est on sera pas éducateur, on aurait fini travailleurs sociaux peut-être bien si on n'avait pas fait Zebda. Certainement. Il se trouve que comme on fait Zebda, on est intermittent et on se dit ça y est c'est bon, c'est ça qu'on va faire. Voilà de parole contenue et on va se mettre à les critiquer ouvertement et donc on va rentrer en conflit ouvert avec la mairie parce que en plus ils nous méprisent par ailleurs et tout ça. Ils nous refusent cette logique là donc nous on prend vraiment les boules on dit on arrête, on n'est pas là pour assurer la paix sociale dans le quartier. »³⁵⁸

³⁵⁷ Entretien avec Salah Amokrane, Toulouse, le 15.10.2011

³⁵⁸ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 8.03.2013

Vitécri décide donc de rendre les subventions données par la mairie et de stopper ses activités en 1995. Le groupe Zebda permet à Vitécri littéralement de quitter le quartier des Izards, de sortir du circuit traditionnel des travailleurs sociaux³⁵⁹. Une parole critique se libère au sein du groupe, comme au sein des membres de Vitécri. Si cette parole est exacerbée par le conflit avec la municipalité autour du projet de café-musique, elle a toujours existé de façon plus sous-entendue.

Voici comme exemple les quatre affiches des éditions des festivals *Ça bouge au nord* de 1991 à 1994.



Figure 6 Visuel de l'affiche *Ça bouge au nord* 1991 1992



Figure 7 Affiche *Ça bouge au nord*

³⁵⁹ cf DUPORT, Claire, *Notables, militants, entrepreneurs : une histoire sociale du militantisme dans les cités*, sous la direction de Michel Péraldi, Thèse de doctorat en sociologie, Université Aix Marseille 1, 2007

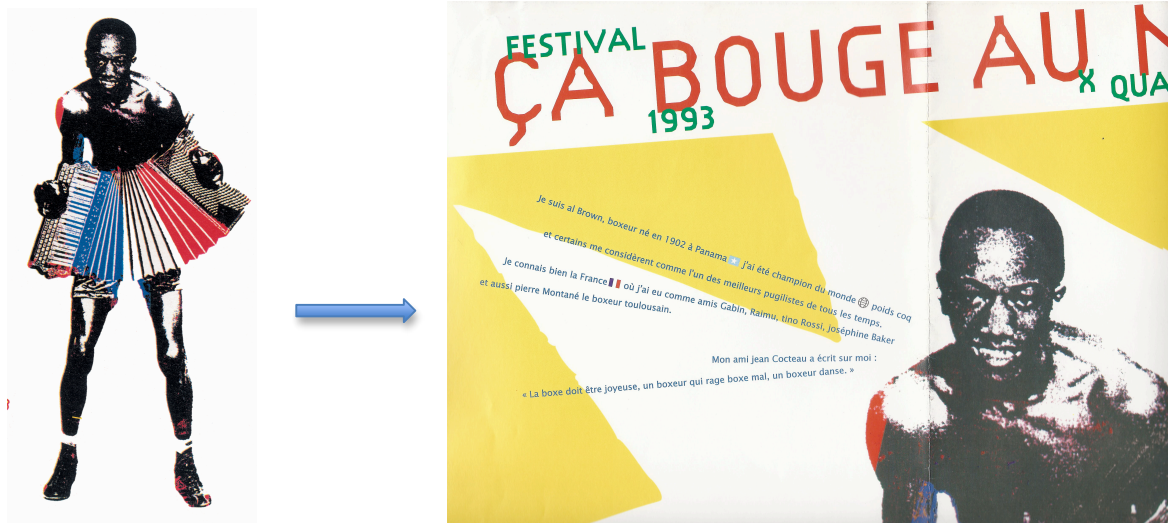


Figure 8 Visuel de l'affiche et légende *Ça bouge au nord* 1993



Figure 9 Visuel *Ça bouge au nord* 1994

Les quatre visuels des éditions *Ça bouge au nord* symbolisent chacun une idée de combat, de lutte utilisant la musique comme une arme. A chaque fois ce sont des figures masculines qui sont présentées (trois hommes et un garçon), avec un rapport direct à la musique. Sur le premier logo il y a une guitare, le second présente un bec qui pourrait être celui d'un saxophone et sur le troisième il y a un accordéon. Le quatrième rappelle aussi une musique puisque le lion est le symbole

de l'identité rastafarienne et donc de la musique reggae³⁶⁰. Dans chaque visuel il y a un rapport à la mobilisation, au combat. Dans le premier, la guitare du premier plan apparaît comme une arme puisque le second plan montre des notes de musique portées en bandoulières par l'homme et rangées comme des munitions. Sur le second visuel, l'homme du premier plan apparaît avec des muscles saillants, le troisième visuel représente un boxeur, donc un sport de combat. Enfin, dans le troisième visuel, la lutte est toujours symbolisée par le lion, animal féroce et symbolique du mouvement rastafarien³⁶¹. En parallèle des évolutions du festival : l'influence de la caravane des quartiers, les relations difficiles avec la mairie et l'importance croissante du réseau de coopération national de Zebda, il est possible de noter un changement dans les visuels des éditions de 1993 et 1994. En effet, les deux derniers visuels ont clairement une dimension politique. L'accordéon du visuel de 1993 est bleu, blanc, rouge, donc aux couleurs du drapeau français. Quant au visuel de 1994, il possède lui aussi un drapeau et l'allusion directe au mouvement politique du rastafarisme (qui combat une oppression) avec l'utilisation de son code couleur : rouge, or et vert³⁶². Il faut aussi ajouter, à cette idée d'expression du politique, que les hommes et l'enfant représentés apparaissent comme non blancs. La note présente sur l'affiche de 1993 (à côté du boxeur : fig.8) permet d'éclairer ce point. Il est écrit :

*« Je suis Al Brown, boxeur né en 1903 à Panama j'ai été champion du monde poids coq et certains me considèrent comme l'un des meilleurs pugilistes de tous les temps. Je connais bien la France où j'ai eu comme amis Gabin, Raimu, tino [sic] Rossi, Joséphine [sic] Baker et aussi Pierre [sic] Montané le boxeur toulousain. Mon ami Jean [sic] Cocteau a écrit sur moi : "La boxe doit être joyeuse, un boxeur qui rage boxe mal, un boxeur danse. " »*³⁶³

Immigré en France pendant l'entre-deux guerre, Al Brown devient un boxeur à succès. Quand il ne combat pas il joue dans des comédies musicales avec Joséphine Baker ; sa vie parisienne lui fait aussi rencontrer Jean Cocteau. Il quitte

³⁶⁰ CLARKE, Tracey-Anne, « From Mythologies to Realities: The Iconography of Ras Daniel Heartman », *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, Issue 23, volum 11, number 2, Jun 2007, p. 66-87.

³⁶¹ Né dans les années 1930, le culte rastafarien proposait une image de l'homme noir contraire à celle sur laquelle reposait la colonisation britannique en Jamaïque. Son système de croyance, ses imaginaires étaient opposés à la colonisation comme à toute domination des noirs par les blancs.

³⁶² CLARKE, Tracey-Anne, « From Mythologies to Realities... », *op. cit.*

³⁶³ Note à côté du visuel sur l'affiche *Ça bouge au nord* 1993, j'ai conservé la typographie d'origine.

la France pour les Etats-Unis au début de la seconde guerre mondiale et il décédera au début des années 1950 dans la pauvreté et l'anonymat. Au niveau symbolique, il est possible de constater une identification évidente entre le champion de boxe immigré en France, qui par son sport accède à une certaine reconnaissance et les membres de l'association Vitécrici et du groupe Zebda. Certains musiciens venus pour le festival *Ça bouge au nord* seront sensibles à l'utilisation de ce visuel. Camilo Azuquita, chanteur de salsa, lui aussi panaméen, refusera par exemple d'être payé pour sa prestation au festival, en hommage à Al Brown, se sentant solidaire de l'association Vitécrici.

En plus de ces logos, un nombre important de petites phrases (la plupart écrites par Magyd) comme des leitmotifs, seront éditées sur des cartes postales (surtout pour l'édition 1994). On trouve par exemple : « *une idée s'impose si t'es pas fils de calife : une seule tactique le collectif* ». Cette phrase préfigure la suite de l'association Vitécrici avec la création du Tactkicollectif : résumé en un mot de la phrase précédente. Déçus par le comportement de la mairie et fatigués d'organiser un festival d'une aussi grande ampleur, sans oublier le fait que le groupe Zebda commence à avoir une activité musicale intense, l'association Vitécrici décide d'arrêter ses activités en 1995. Mais l'aventure des éditions *Ça bouge au nord* aura permis plusieurs choses aux organisateurs. Tout d'abord, à l'image des festivals comme *Rock Against Police*, les membres de Vitécrici ont pu prendre confiance en eux et acquérir une compétence professionnelle dans l'évènementiel (cette compétence est importante car elle sera développée au sein du Tactkicollectif). De plus, ce festival permet aux membres de s'affranchir du travail social et de l'animation socioculturelle, comme le dit Mouss « *on n'est pas là pour assurer la paix sociale du quartier* ». Enfin, cette expérience pousse les membres à plus d'autonomie et à libérer une parole politique.

Conclusion : la fin de Vitécri, la libération

L'année 1988 marque donc un moment de rupture pour l'association Vitécri. Avec le développement d'une politique de la ville encore embryonnaire, l'association change d'orientation. Elle se spécialise dans le « développement culturel » et l'animation, elle crée des activités socioculturelles pour les « jeunes de banlieue », qui cadrent avec les subventions proposées par les pouvoirs publics. Prise dans une logique de demande de financement, le « piège » de l'injonction au travail social va se refermer sur Vitécri. L'association met de côté son principe fondateur : la création artistique comme vecteur de connaissance de soi. Cependant, aidée par les réseaux des marches et le monde de l'art créé par Zebda, les membres de Vitécri réinvestissent la notion de mobilisation par la culture en créant le festival *Ça bouge au nord*. En cela, ils cherchent à s'émanciper de l'appellation fourre-tout « jeunes de banlieue » et de la chaîne d'amalgames suivante : quartiers nord de Toulouse = quartiers d'habitat social (cité) = jeunes de banlieue = travail social, que la municipalité de Toulouse notamment leur attribue.

La situation apparaît finalement comme paradoxale, l'association Vitécri face aux injonctions du travail social se recentre, voire donne l'impression de se replier, sur le quartier des Izards, mais pour cela elle s'aide d'un réseau de coopération tissé au niveau national. De 1991 à 1994 le festival *Ça bouge au nord*, grâce notamment au village-clos hors du temps quotidien de la Caravane, apparaît comme une sorte de village gaulois (à la renommée nationale). Cette poche de résistance se crée aussi en opposition à un festival municipal, le festival Racine, présenté comme l'exemple d'un développement (inter-)culturel (entre des cultures prises séparément) parfait à Toulouse.

Les relations entre la mairie et l'association se cristallisent alors dans un rapport de forces presque ethnicisé (« *inspirer le respect à certaines personnes qui avaient bien envie de nous cataloguer comme les petits arabes de service* » comme le dit Salah). Cela donne une nouvelle dimension aux éditions du festival qui, à l'image des affiches, se politisent au niveau symbolique pour les deux dernières éditions (1993 et 1994). Après avoir utilisé la musique comme arme de mobilisation (cf

visuel de 1991), c'est finalement le « folklore » français : le musette (« *“on va faire de l'ethnique on va faire Yvette Horner [...] vous voulez de l'ethnique on va vous en donner !”* », comme le dit Mouss) avec l'accordéon aux couleurs du drapeau de la France (cf. visuel de 1993) et l'iconographie rastafarienne (cf visuel de 1994) qui sont convoqués. En 1995, l'association s'émancipe totalement du monde des travailleurs sociaux avec l'arrêt de Vitécrici. Les membres rendent symboliquement les subventions lors d'une conférence de presse. Ils construisent une nouvelle aventure associative deux ans plus tard en 1997 avec le Tactikollectif.

Cet acte symbolique fort est une manière de critiquer la politique de la ville et de retrouver une autonomie. C'est renoncer à une forme de dépendance financière qui suppose d'adhérer à un cahier des charges de l'animation socioculturelle. Ce qu'il est possible de retenir du rapport de forces entre le festival Racine et le festival *Ça bouge au nord* c'est surtout deux visions différentes de la construction d'un vivre ensemble. D'un côté, pour le festival Racine il y a une « co-production » presque traditionnelle entre l'État qui donne les grandes lignes d'une politique que la ville applique via l'association Cavale (développement inter-culturel, valorisation des différences culturelles dans une célébration d'un vivre ensemble via les musiques du monde) ; de l'autre côté, il y a l'association Vitécrici qui par son festival promeut l'autonomisation des habitants, la valorisation des associations de quartier et la mobilisation des forces collectives véhiculant l'idée que collectivement tout est possible. C'est donc deux manières de donner la parole aux habitants, l'une officielle, l'autre motivée par un sentiment d'exclusion d'une politique locale sans consultation des acteurs. Cyril Avenel explique par exemple :

« Elles [les associations locales] sont alors bien souvent confinées à “retisser le lien social” ou à développer la médiation interculturelle. Mais l'engagement sur un terrain plus politique semble voué à demeurer embryonnaire alors que la nature des revendications place les individus directement en face du politique. À peine l'initiative est-elle libérée qu'elle semble devoir être “prise en charge” par les municipalités et les intervenants locaux. De la sorte, la question de la

*citoyenneté apparaît étroitement limitée au domaine de l'animation socioculturelle. »*³⁶⁴

En rendant ses subventions l'association Vitécri dénonce une « *démocratie administrative* »³⁶⁵ qui ne répond pas à son idéal de démocratie participative, à ce que Claire Duport³⁶⁶ appelle l'« *utopie sociale* » portée par *Ça bouge au nord*. Les membres de l'association veulent sortir de cette logique du militant social-culturel, seul espace d'expression dont ils disposent localement, pour devenir des militants du culturel-social autonome avec l'association Tactikollectif.

Ce nom évocateur, éloge du collectif, reprend cette expérience presque idéale vécue pendant les éditions du festival. Recevant la Caravane des quartiers, des bénévoles de toute la France, comme des chanteurs et musiciens de groupes reconnus (nationalement et internationalement), l'association prouve que des individus peuvent être acteurs d'un autre vivre ensemble (« *C'est simple quoi uni, on a des chances de réussir quelque chose si on fait ça ensemble, uni.* », comme le dit un des bénévoles de l'édition 1994). Cette expérience vécue du collectif, cet agir en commun est transmis par Vitécri. Le Tactikollectif se construira à ses débuts en utilisant le réseau de coopération du groupe Zebda. Par leurs différentes actions, l'association comme le groupe, chercheront toujours à diffuser et à mettre en pratique cette « utopie sociale » développée avec l'expérience Vitécri.

³⁶⁴ AVENEL, Cyprien, « Les émeutiers de la politique de la ville » Des espoirs d'intégration aux désespoirs d'insertion, *Mouvements*, n°44, 2006/2, p. 36-44, p.42

³⁶⁵ DE MAILLARD, Jacques, *Réformer l'action publique. La politique de la ville et les banlieues*, Paris, LGDJ, 2004

³⁶⁶ DUPORT, Claire, *Notables, militants, entrepreneurs : une histoire sociale du militantisme dans les cités*, sous la direction de Michel Péraldi, Thèse de doctorat en sociologie, Université Aix Marseille 1, 2007

Conclusion de la partie 1

D'une « mise en étrangeté »...

Dans le premier chapitre j'ai contextualisé mon sujet de recherche, en caractérisant la chanson maghrébine de l'exil. Ce répertoire de l'entre-deux, entre France et Algérie, entre douleur de l'exil et nostalgie du pays est composé de chansons qui sont de véritables chroniques de la vie quotidienne en immigration. Utilisant la forme responsoriale, elles dénoncent les conditions difficiles de ces hommes migrant d'Algérie vers la France, rejoints par leurs familles dans les années 1970. Dans le sillage de ce répertoire, ceux qui seront appelés les enfants de l'immigration ou la seconde génération, utiliseront aussi la musique pour dénoncer la dureté du quotidien, comme par exemple le groupe Carte de Séjour. Ces enfants qui se proclament « *Beurs* » au début des années 1980, se retrouveront au niveau national avec la marche pour l'égalité et contre le racisme en 1983. Par ce mouvement, ils entendent revendiquer leur place *au sein de* et leur *appartenance* à la société française. Mais, repris par les médias et notamment par le Parti Socialiste arrivé au pouvoir, les revendications d'égalité et de justice sociale sont évacuées pour faire place à un label culturel : *Beur*. Un *Beur is beautiful* est décliné en une littérature *Beur*, une mode *Beur*, une musique *Beur*. Ces étiquettes culturelles du label sous-entendent donc une assimilation en marche voire peut-être une intégration en devenir. Si ces enfants sont *Beurs* alors ils ne sont plus comme leur parents (« arabes » comme leurs parents) et ils seront bientôt français. L'appellation ainsi chargée idéologiquement, ceux que les médias appellent les *Beurs* (donc les auteurs d'une littérature *Beur*, d'une musique *Beur*, etc.) deviennent la caution d'un système d'intégration assimilationniste à la française ; d'une « naturalisation » par étape pour reprendre l'idée d'Abdelmalek Sayad. Le sociologue explique en effet qu'il y a deux manières d'exister dans une nation :

« [...] une manière "naturelle", celle qui va de soi et qui est propre aux "naturels" de la nation, aux nationaux, et aussi à l'extrême rigueur, celle des

“naturalisés“, qui se sont faits “naturels“ ; une manière extraordinaire qui échappe à l’orthodoxie “nationale“ et qui, en elle-même, est fondamentalement illégitime et est, à ce titre, justiciable d’un travail intense et continu de légitimation. »³⁶⁷

C’est justement une nouvelle réflexion sur la citoyenneté et la reconnaissance que cette jeunesse urbaine multiculturelle revendique avec la marche de Convergence 84.

Une fois ce contexte rappelé, les chapitres suivants montrent la place difficile et en permanente négociation des membres de Vitécrici, ou autrement dit, des jeunes issus de l’immigration maghrébine postcoloniale des années 1960 - 1970 en France. En effet, le second chapitre met en évidence la situation de relégation sociale vécue par ces jeunes, même s’ils cherchent à montrer qu’ils ne sont pas des « *mange-merde* », des moins que rien. C’est finalement grâce à la rencontre avec une animatrice du club de prévention, Maïté Débats, qu’ils trouveront comment regagner confiance en eux.

Elle décide de développer leur créativité autour d’activités artistiques, notamment la réalisation de films vidéo, pour cela elle crée l’association Vitécrici. Grâce à ces films, les jeunes prennent du recul et mettent des mots sur leur vie quotidienne dans la cité. Ils sont capables d’un premier regard critique, qu’ils affineront en allant présenter leurs films à travers un réseau de militants de gauche, partisans d’une éducation populaire. C’est grâce à l’association que ces jeunes peuvent sortir de leur quartier, de leur quotidien et adhérer à un mouvement national, le mouvement des marches de 1983 et 1984, comme le montre le court métrage *Salah, Malik : BEURS !*. Ce film est aussi le début d’une autre aventure, musicale cette fois, avec le groupe Zebda.

Dans le troisième chapitre, j’ai présenté comment, à la fin des années 1980, les jeunes de l’association, devenus adultes, prennent la direction de Vitécrici. Si l’association leur avait permis de se socialiser en dehors du quartier, elle va finalement, en apparence, les contraindre à s’y cantonner.

Depuis 1981, une nouvelle orientation est adoptée par l’Etat à propos du travail social. Il est associé à la notion de culture, qui devient vecteur de lien social, on

³⁶⁷ SAYAD, Abdelmalek, *La double absence...*, op. cit., p.321

parle alors de « développement culturel ». Suite à la réponse culturalisante du label *Beur* aux revendications des marcheurs de 1983 et 1984, les pouvoirs publics mobilisent encore la culture en l'associant au travail social pour occuper les jeunes des quartiers (dans le quartier) appelés alors jeunes de banlieues. Les quartiers sont labélisés « sensibles » et « prioritaires » : c'est le tout début de la politique de la ville. À Toulouse, la municipalité finance des associations de quartiers afin de créer des activités pour le développement culturel. L'association Vitécrici s'engage alors dans cette nouvelle voie du travail social et fait de l'animation socioculturelle pour les jeunes du quartier. Malgré une image de « bons élèves », les membres de l'association n'arrivent pas à se sortir d'une identité assignée et passent du label « *Beur* » au label de « travailleurs sociaux du quartier ». De plus, cette spécialisation en animation socioculturelle les enferme dans une relation de dépendance financière vis-à-vis de la mairie, qui ne les voit d'ailleurs que comme travailleurs sociaux attachés au quartier des Izards. Mais, un phénomène d'appropriation intéressant s'amorce alors : les membres de Vitécrici redéfinissent le label travailleur social, en développant en parallèle de leurs activités un festival appelé *Ça bouge au nord*. La réalisation de ce dernier n'est possible que grâce au groupe de musique Zebda, qui se professionnalise et met son réseau de coopération, son « monde de l'art » au service de l'association. Si les 4 éditions du festival (de 1991 à 1994) sont un succès, les relations entre l'association et la mairie deviennent conflictuelles.

Le festival apparaît comme une sorte de compromis entre une injonction au travail social auprès de la figure du « jeune de banlieue », voulue par les pouvoirs publics et un travail social axé sur une émancipation par la culture des premiers temps de Vitécrici. Maïté Débats parlait de se « payer le luxe de faire de l'art », reprise par les jeunes adultes de l'association en 1990 cette phrase pourrait être simplement : se payer le luxe de faire, se payer le luxe d'être autonome. Ou autrement dit, réinvestir positivement la notion du collectif, de l'agir en commun : construire un autre vivre ensemble. Ne plus être un quartier d'habitat social, ce qui sous-entend un rapport de dépendance (par rapport aux travailleurs sociaux, au service public), mais être un quartier où les gens s'affirment dans leurs histoires personnelles, avec un vécu d'immigration, ont des envies, organisent des concerts, des expositions,

des défilés de modes, des pièces de théâtre, sont actifs. Grâce au mouvement des marches, les jeunes de Vitécri ont pu sortir de la cité, s'ouvrir et participer pleinement à la société en se raccrochant à ce mouvement national. Dans le même temps, ils ont commencé une réflexion politique sur l'égalité et la citoyenneté qui ne s'est jamais arrêtée depuis. Dans ce même rapport entre échelle nationale et échelle locale, ils vont sortir du label « travailleur social » grâce à un réseau national, une chaîne de coopération tissée par le groupe de musique Zebda. En invitant la caravane des quartiers, les bénévoles, les groupes de musiques ayant une certaine notoriété et en mobilisant les « jeunes de banlieue » des quartiers nord, comme les habitants en général, Vitécri va montrer qu'une « utopie sociale » basée sur un autre vivre ensemble est possible. Au niveau national, le ministère de la Culture reconnaît leur travail et donne son accord pour la création d'un café musique. Mais, encore une fois, un effet boomerang va jouer contre eux et la mairie ne leur donnera pas les moyens de mettre en place la structure. Elle ne leur permet pas de sortir de cette identité assignée de travailleur social de banlieue.

À chaque fois que les membres de l'association cherchent à se redéfinir, à s'émanciper d'une identité assignée, c'est un échec. Cela les place dans un processus sans fin de mise en *étrangeté*³⁶⁸. Derrière ce mot, il y a certes la notion d'étranger, c'est-à-dire le stéréotype du *Beur* et sa définition par la négative en ni-français, ni-immigré, mais aussi la notion d'être en périphérie, être étranger à la vie interne de la ville, être à la marge, enfermé dans le quartier ; n'ayant pas vocation à faire autre chose que du travail social *dans* le quartier et *pour* le quartier.

Sur le plan plus théorique, cette première partie pourrait faire penser à la théorie de la reconnaissance comprise dans une « société du mépris » d'Axel Honneth³⁶⁹. Mais, s'il est possible de parler d'une forme de mépris social, par exemple au travers du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil ou encore dans la situation de l'association Vitécri par rapport à la municipalité de Toulouse, il n'y a pas perte de l'estime de soi. Les membres de Vitécri vivent l'expérience d'une relégation sociale, les effets de boomerang (labélisation du *Beur* et du travailleur social de

³⁶⁸ VIDAL, Dominique, BOURTEL, Karim, *Le mal-être arabe enfants de la colonisation*, Marseille, Agone, 2005, p.19

³⁶⁹ HONNETH, Axel, *La société du mépris Vers une nouvelle théorie critique*, Paris, La Découverte, 2008

quartier) montrent bien la construction de ces identités assignées. Cependant, ils ne perdent pas la conscience de leur valeur et ont toujours manifesté leur refus d'être étiquetés dans les films de l'association comme avec le festival *Ça bouge au nord*. Ils cherchent à combattre une mauvaise perception de « ceux » qu'ils sont, une « *reconnaissance inadéquate* »³⁷⁰ comme le dit le philosophe canadien Charles Taylor. Grâce au retour réflexif que permet la créativité artistique, ils construisent leurs oppositions à ces représentations identitaires imposées. Ils cherchent à opérer une mise en égalité. C'est cette démarche qui pousse les membres de l'association à arrêter leurs activités pour créer une association nouvelle, autonome, ne se rattachant pas à l'histoire d'un quartier en particulier : le Tactikollectif. Cette association est pensée comme étant une association de Toulouse parmi d'autres. Un collectif d'individus appartenant à la société française, une association réunissant des citoyens français.

...à une mise en égalité

C'est finalement ce qui devrait être le plus petit dénominateur commun, une appartenance à la société française, qui doit à chaque fois être réaffirmé par l'association. Même si tous les membres ne sont pas issus de l'immigration maghrébine, c'est pourtant cette étiquette, au travers du stéréotype des « jeunes de banlieue » (qui ne sont d'ailleurs plus très jeunes), qu'on utilisera pour les présenter. Ce que j'ai voulu montrer en filigrane de l'histoire de l'association, c'est la demande constamment renouvelée par les membres de Vitécri d'un droit à la participation, d'un droit à la vie de la *Cité* (dans le sens de la société). Ce droit passe par la revendication d'une mise en égalité, c'est-à-dire l'affirmation de leur valeur en tant que citoyens français, à l'égal d'autres citoyens français. Dans le programme du festival *Ça bouge au nord* 1993 on trouve par exemple ce mot, signé Magyd Cherfi :

³⁷⁰ TAYLOR, Charles, *Multiculturalisme différence et démocratie*, Aubier, Champs Flammarion, 1994, traduction française par Denis-Armand Canal, p.41

« Ce festival est un chemin initiatique de la citoyenneté avec comme but de voir s'établir une reconnaissance de fait de l'individu qui naît, grandit et vit dans un espace. »

Ce que revendiquent les membres de l'association, c'est que leur vécu d'enfants d'immigrés soit reconnu en tant que constitutif de leur citoyenneté française. Ils veulent une reconnaissance à l'égal de cette différence. Sur ce point, Patrick Savidan explique :

« [...] il s'agit désormais de restituer à l'égal sa différence, et ce, paradoxalement, pour aller plus loin encore dans l'instauration de l'égalité et pour que l'égalisation ne dissimule plus une négation des différences réelles. Il s'agirait donc d'avancer dans la dynamique de l'égalité, moins par la neutralisation des différences que sous la forme inédite, et par là même hautement problématique, d'une égalité dans la différence reconnue. »³⁷¹

L'égalité dans la différence reconnue forme une des bases de la pensée multiculturaliste. En effet, les motivations présentes dans toutes les actions de Vitécri rappellent les principes fondateurs d'une société républicaine multiculturelle. Cependant, chaque activité ou réalisation artistique proposée est confrontée aux limites du multiculturalisme comme l'explique Taylor :

« Ce qui est apparu avec l'époque moderne n'est pas le besoin de reconnaissance mais les conditions dans lesquelles la tentative, pour être reconnue, peut échouer. »³⁷²

Dans la théorie du multiculturalisme que propose Charles Taylor, la démocratie inaugure une politique de la reconnaissance égalitaire. Elle se base sur une *« identité individualisée, particulière à ma personne et que je découvre en moi-même. »³⁷³*. Cette identité est donc propre à chacun et elle apparaît sous forme d'un *« idéal d'authenticité »*, c'est-à-dire le fait d'être fidèle à soi-même, à ses convictions à sa manière d'être à sa subjectivité : à soi en tant que sujet pensant et agissant³⁷⁴. C'est parce que les jeunes de Vitécri ont accès à une pratique artistique telle que la vidéo, qu'ils peuvent se filmer, se mettre en scène, puis se voir et aller

³⁷¹ SAVIDAN, Patrick, *Le multiculturalisme*, Paris, Que sais-je Puf, 2009, p.42.

³⁷² TAYLOR, Charles, *Multiculturalisme...*, *op. cit.*, p.53.

³⁷³ Idem, p.44.

³⁷⁴ En cela, elle s'oppose à un modèle de société monarchique absolu où l'idéal d'authenticité est donné par l'ordre moral divin.

parler d'eux qu'ils sont en mesure de se découvrir, de se connaître. C'est la créativité artistique de la vidéo puis de la musique du groupe Zebda qui leur permet de se confronter au regard des autres, de prendre du recul et de s'affirmer. Taylor précise en effet qu'il n'y a d'identité que dans la relation dialogique, c'est-à-dire dans l'échange voire dans la confrontation aux autres. Ces identités et ces différences ne sont pas fixes, elles évoluent en fonction des « dialogues » et interactions, des situations, des enjeux, etc. L'auteur explique aussi :

« Ce qui est sous-jacent aujourd'hui à l'exigence de reconnaissance est un principe d'égalité universelle. La politique de la différence dénonce toutes les discriminations et refuse toute citoyenneté de seconde classe. Cela fait du principe d'égalité universelle une porte d'entrée à la politique de dignité [...] Autrement dit, nous n'accordons de reconnaissance légitime qu'à ce qui est universellement présent- chacun a une identité- et ce par la reconnaissance de ce qui est particulier à chacun. L'exigence universelle promeut la reconnaissance de la spécificité. »³⁷⁵

Cette « citoyenneté de seconde classe », fait écho à la notion de citoyen à part rencontrée dans l'étude de Catherine Neveu et qu'il faut maintenant analyser plus en détail. Citoyenneté et problématique de reconnaissance, telle que présentées par Taylor dans la citation ci-dessus, obligent à revenir un instant sur les fondements de l'Etat-Nation en France pour mieux cerner les enjeux de cette démonstration.

L'Etat-nation a pour idéologie première le nationalisme, c'est-à-dire un processus d'homogénéisation culturelle et identitaire. À une nation, il fait correspondre des frontières étatiques et des frontières culturelles. L'idéal type du nationalisme, comme l'a envisagé la III^{ème} République en France, c'est un nationalisme civique : dans lequel les institutions comme l'école ou l'armée ont pour mission de transmettre les fondements culturels et identitaires communs à tous citoyens, qui forment l'identité nationale. Cette conception homogénéisante de la nation française correspond à l'idée d'une République une et indivisible. Le politiste Marco Martiniello revient sur la différence entre le modèle assimilationniste à la française (opposé au modèle pluraliste à l'anglo-saxonne) :

³⁷⁵ TAYLOR, Charles, *Multiculturalisme...*, *Op. Cit.*, p.58

« Les éventuels particularismes et identités culturels des citoyens relèvent exclusivement de leur vie privée. Sur la scène publique, l'appartenance à la nation est exclusive et indivisible. Seule est reconnue la "communauté des citoyens", pour reprendre la belle formule de Dominique Schnapper, c'est-à-dire l'ensemble des individus unis à l'Etat par un même contrat social qui définit notamment les valeurs universelles à défendre par chacun. »³⁷⁶

Présenté ici de manière théorique et dans sa forme idéale, ce modèle commence à être questionné à partir des années 1960, suite au démantèlement progressif de l'empire colonial français. Bientôt, le développement de revendications régionalistes (comme en Corse par exemple), mais aussi le flux d'immigration de travail dans les années 1970 (cf chapitre 1) et bien entendu la mondialisation obligent à repenser un modèle de société. Si dans le champ politique le modèle assimilationniste n'est pas abandonné, au niveau social une nouvelle idéologie émerge petit à petit : le multiculturalisme. Le politiste la caractérise en un multiculturalisme *soft*, c'est-à-dire l'engouement de certaines personnes pour une forme d'exotisme au travers d'une cuisine du monde ou de l'écoute d'une musique du monde par exemple ; et un multiculturalisme *hard* qui :

« [...] envisage la possibilité d'inclure les groupes ethniques, culturels et religieux minoritaires ou leurs membres en tant que citoyens dans le processus de redéfinition de cette culture et de cette identité nationale dont une extension est ainsi proposée. Il amène finalement à débattre de la place respective des individus et des communautés dans la construction de la société et à justifier par des critères éthiques et moraux le principe de reconnaissance des communautés culturelles dans les démocraties contemporaines. »³⁷⁷

Cette idéologie implique donc aussi une évolution de la perception de la citoyenneté, abandonnant l'idée d'une identité nationale unique. Pris au sens premier, la citoyenneté a pour objet de mettre en relation, de mettre en lien soit un Etat avec le peuple : ses citoyens, soit les citoyens entre eux. Mais la citoyenneté n'est pas rigide, elle n'est pas à rapprocher uniquement d'un Etat, d'un droit de vote ou d'une nationalité, elle désigne un corps social. Cette première partie a

³⁷⁶ MARTINIELLO, Marco, *La démocratie multiculturelle citoyenneté, diversité, justice sociale*, Paris, Les Presses de Sciences Po. 2^{ème} édition, 2011, p.66

³⁷⁷ Idem, p.104

permis de retracer la recherche par des gens qui sont perçus localement comme des non-citoyens, d'une reconquête voire de la réappropriation d'une appellation « citoyen ». Pour les membres de l'association Vitécric et pour le groupe Zebda l'objectif est de vivre sa citoyenneté française, de s'approprier cette notion, de construire sa citoyenneté en tant que processus inclusif et dynamique. En cela, ils s'inscrivent dans la définition de Jacques Rancière. Pour lui, la citoyenneté c'est la capacité à *prendre part*³⁷⁸. Plus qu'un nom, elle est un état voire une activité dissensuelle, une capacité à prendre part au conflit, à lutter contre les dénis de citoyenneté, ou autrement dit à s'affirmer en tant que sujet politique. Il explique :
*« Par conséquent, la citoyenneté n'est pas une identité. Elle est un écart entre des identités. Cet écart est ce qui caractérise les sujets politiques [...] Les sujets politiques sont des sujets du litige – ou du dissensus. Ils mesurent l'écart de la citoyenneté à elle-même. Ils en font l'objet d'une démonstration et d'une manifestation. »*³⁷⁹

Jacques Rancière pose ainsi le problème de la subjectivation politique : se dire en tant que sujet politique c'est dénoncer son incapacité symbolique, imposée par une identité assignée (et donc des représentations et des stéréotypes qui en découlent), pour mieux se dire, s'approprier ce qui est relevé comme différent en tant que constitutif de sa citoyenneté française. Récuser la « naturalité », pour reprendre l'expression de Sayad, de cette identité imposée du *Beur* ou du *jeune de banlieue* pour mieux aller vers ce qui transcende cette condition : le dispositif de citoyenneté. Ou en d'autres termes sa capacité à prendre part au monde social et républicain à construire une utopie sociale, un autre vivre ensemble. S'il y a bien des dénis de citoyenneté, il n'y a pas véritablement de citoyenneté fixe, elle est un corps social inclusif en permanente reconfiguration. Pour Rancière la citoyenneté est donc la capacité à prendre part à ou à créer une opposition pour signifier une injustice, faire apparaître les questions du droit et du non-droit.

J'ai jusqu'à présent observé et analysé les relations et les conflits entre des institutions et des individus qui subissent une relégation sociale. Je vais maintenant

³⁷⁸ RANCIERE, Jacques, « Citoyenneté, culture et politique », dans ELBAZ, Mikhaël (dir.) et HELLY, Denise (dir.), *Mondialisation, citoyenneté et multiculturalisme*, Paris, Edition l'Harmattan, les Presses de l'université Laval, 2000, p. 55-86, p.57

³⁷⁹ Idem, p.63

voir comment ces conflits ont permis au groupe Zebda et au Tactikollectif d'entrer dans un processus d'affirmation de leur citoyenneté, né d'un déni de reconnaissance pour ces enfants dits issus de l'immigration. Cette « *citoyenneté problématisée* »³⁸⁰ les obligera à opérer un retour réflexif que je vais analyser au sein de la musique du groupe Zebda.

L'idée du Tactikollectif est née de cette volonté de participer pleinement, en tant que citoyens français aux activités et aux débats d'idées de la société française. Ce collectif est né d'un besoin de se donner la parole, d'affirmer sa légitimité en tant que citoyen au niveau local. L'objectif est de prendre part à la société civile non pas dans un rapport direct à l'état mais dans la construction d'une réflexion en tant que citoyen autonome au niveau local. Ce que montre aussi cette première partie c'est la critique sociale et sociétale que fait l'association grâce aux films et au festival *Ça bouge au nord*. C'est pris dans ce sens que le groupe Zebda pourrait apparaître comme une fabrique de citoyenneté, une sorte de laboratoire d'idées qui a alimenté l'association Vitécrici et les débuts du Tactikollectif. Je vais maintenant analyser comment et en quoi la musique du groupe va permettre un retour réflexif pour les membres de Vitécrici et ouvrir finalement une autre voie/voix à une prise de parole publique et politique.

³⁸⁰ NEVEU, Catherine, *Anthropologie de la citoyenneté. Volume 2. Document de synthèse*, Dossier de candidature en vue de l'obtention à l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Provence, 2005, p.7

2^{ème} Partie Itinéraire de création : l'outil Zebda

Magyd Cherfi : « *Moi quand je dis rebeu c'est parce que j'ai plus la sensation quand on me voit qu'on dit : "tiens un portugais" ou un juif ou un maghrébin, jamais un français, là dans ma vie au quotidien la projection que je fais de moi-même c'est celle-là, les gens voient un arabe la plupart du temps. Pas quelqu'un de....le simple fait de ne pas être anonyme si tu veux, parce que quand on voit un blanc on ne dit pas un blanc, mais quand on voit un rebeu on l'intègre pas à la francité et donc je préfère être dans cet axe là de comment je suis perçu, que de comment je suis vraiment [...] je suis immensément plus français que rebeu. Pas dans la rue, si je rentre dans une grande surface je peux être épié pour mon apparence, dans divers bureaux, administrations y a une espèce de suspicion résiduelle.*

Armelle Gaulier : *t'es un rebeu social*

Magyd Cherfi : *Oui, oui, on pourrait le dire aussi comme ça, donc j'assume moi quand je dis rebeu pour moi-même ou pour Hakim et Mouss par exemple, pour les gens qui sont dans mon....dans mon univers euh...je préfère dire rebeu parce que je préfère me fier au regard de la rue qu'à mon propre regard. »³⁸¹*

³⁸¹ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

1. Parcours d'une professionnalisation : Zebda ou le rêve à la française

1.1. Des réseaux de la marche aux réseaux du rock alternatif français : à la conquête d'un espace de parole

1.1.1. Pas des virtuoses

L'objet de cette partie n'est pas de faire une chronologie totale du groupe mais de relever les faits marquants qui ont permis au groupe Zebda de se professionnaliser. En effet, cette professionnalisation a eu des conséquences sur le développement de l'esthétique et de la création du son Zebda. Enfin, elle induit dès les débuts du groupe que la musique de Zebda est pensée comme un outil.

Suite à l'aventure du Look Beur au milieu des années 1980, le groupe Zebda Bird d'alors, pensé comme une expérience temporaire, s'arrête. Magyd s'investit dans les activités de Vitécry, Joël trouve du travail à la DRAC et Pascal part faire des petits boulots en Australie. Arrêté par les services de l'immigration, son visa de touriste ayant expiré depuis longtemps, Pascal est expulsé d'Australie et rentre à Toulouse en décembre 1987. En 1988, pompiste dans une station service, il est bien décidé à devenir musicien, il sollicite alors Joël et Magyd. Le groupe se reforme, sans les choristes filles, sous le nom de Zebda. Joël et Pascal auditionnent un batteur, Vincent Sauvage est recruté. Le trio Pascal, Joël, Magyd a déjà joué ensemble, Vincent a pris des cours de batterie mais personne n'est réellement musicien professionnel. Les membres de Zebda sont alors des musiciens amateurs³⁸². Pascal revient sur les débuts de Zebda :

³⁸² Le mot « amateur » est ici employé tel que le définit Antoine Hennion. La pratique amateur est comprise comme un dispositif révélateur du goût. C'est ici le goût pour la musique rock qui est le résultat de différentes médiations que nous allons étudier. Cf. HENNION, Antoine, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux* n° 153, 2009/1 p. 55-78 et HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie, GOMART Emilie, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, 2000.

« L'idée c'est de relancer l'histoire, on est loin d'être des professionnels, Magyd ne sait pas chanter, nous on sait pas jouer. »³⁸³

Zebda ayant déjà une expérience de la scène grâce aux représentations du Look Beur, le groupe cherche à faire des concerts. Mais Magyd trouve qu'il manque quelque chose à leur formation classique de groupe de rock associant chant-basse-guitare-batterie. Il propose que deux jeunes de la cité Bourbaki (quartier nord de Toulouse à côté des Izards) viennent faire les chœurs.

L'arrivée de Mouss et Hakim dans le groupe est primordiale dans l'élaboration de la musique de Zebda. Les deux frères sont connus et reconnus dans la cité Bourbaki pour être des danseurs. Bien qu'ils ne soient pas musiciens, ils apportent une touche visuelle essentielle au groupe. D'ailleurs plus que des danseurs, ils sont pour Magyd des « ambianceurs ». Mouss explique :

« [...] quand on [Mouss et Hakim] fait les défilés [de mode], vu l'ambiance qu'on met ce côté qu'on a on est des danseurs, on est des ambianceurs, on est plein d'énergie et quand on fait des défilés, on s'éclate, on le fait avec grand plaisir, beaucoup de joie, on est très...et puis on fait un peu les choses sérieusement, quand même un minimum, on plante pas les rendez-vous tu vois y a un côté comme ça et en même temps on est vraiment plein d'énergie. Donc on commence à répéter avec Zebda, mais seulement on sait pas chanter tu vois, bon donc, remarque ils savent pas tellement jouer non plus hein. [Rires] »³⁸⁴

Très vite, le groupe décide malgré tout de se professionnaliser : Pascal veut être musicien, Vincent vient de Perpignan à Toulouse pour essayer de vivre de sa batterie et Magyd ne conçoit pas d'écrire des textes qui ne soient pas entendus par le plus grand nombre³⁸⁵. L'objectif du groupe Zebda est donc de faire des concerts pour se faire connaître : tout d'abord être vu à défaut d'être écouté, mais être visible et capter l'attention d'un public. C'est d'ailleurs l'expérience de la scène qui va construire la musique du groupe. Après quelques répétitions, Zebda décide de faire un premier tremplin Rock organisé à Toulouse par l'université du Mirail. Le groupe gagne le tremplin. Cette première victoire marque le passage d'une

³⁸³ Entretien avec Pascal Cabero, Toulouse, le 5.04.2013

³⁸⁴ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 8.03.2013

³⁸⁵ Le groupe s'agrandira en 1990 avec l'arrivée de Christophe Delannoy qui sera le clavier de Zebda jusqu'en 1994. Il sera remplacé par Rémi Sanchez, alors sonorisateur du groupe.

aventure associative à l'échelle de la cité, à une aventure musicale et collective à l'échelle de Toulouse et bientôt de la France.

Il est possible de faire un parallèle ici avec les premiers temps de Vitécry où les jeunes allaient présenter les films de l'association auprès d'un public extérieur à la cité des Izards. Pour le groupe Zebda, le concert de musique fournit l'occasion de créer un espace de liberté et de prise de parole. La situation de compétition avec d'autres groupes au sein des tremplins rock, est envisagée comme bien plus qu'une simple compétition musicale. Pour les trois chanteurs, dans une situation de relégation sociale parce que perçus comme étant *beurs* et venant des quartiers d'habitat social de Toulouse et pour les musiciens (notamment Pascal et Joël), qui viennent de la campagne environnante, les tremplins deviennent la conquête symbolique d'un espace de reconnaissance. Hakim, par exemple, se souvient du premier concert de Zebda :

« [Le concert] m'a marqué parce que c'était le premier, je me souviens je mangeais un sandwich sur scène, je me rappelle de ça moi [rires] parce que c'était du pur amusement, pendant des années on a fait plein de concours et on s'est retrouvé voilà à être dans un truc de...voilà de sportif, on a gagné un concours on sautait partout "on a gagné, on a gagné", tu vois ? Et Joël nous disait mais c'est pas comme ça que ça se passe dans la musique, dans la musique tu fêtes pas ta victoire, alors que nous on était "wahouou champion du monde !! ". On gagne on saute partout. Ouais, comme dans un vestiaire de foot pareil. »³⁸⁶

L'image de la compétition sportive est importante car, bien que les membres ne soient pas tous formés musicalement en 1988 (Mouss et Hakim n'ont jamais chanté), la musique s'envisage petit à petit comme un outil pour aller dans ces compétitions, pour se faire connaître, être vus et être valorisés. La professionnalisation du groupe passe alors par une démarche offensive. Les membres de Zebda se partagent la France, chacun est responsable d'un espace géographique au sein duquel il doit démarcher les bars et les associations qui organisent des concerts. Joël explique ce tournant :

« Alors très naïvement début 90 je démissionne de la DRAC [...] Donc on entre

³⁸⁶ Entretien avec Hakim Amokrane, Toulouse, le 24.04.2012

dans le concret, on y va. Le concret c'était aussi bien faire la vidange du camion que démarcher des bars des trucs comme ça. Très naïvement on avait pris une carte de France, on avait dit on est 7, on va séparer la France en 7, enfin par région et chacun fera ses démarches dans sa région. Donc y a des endroits où on est jamais allé [rires]. Magyd avait Paris, moi j'étais plutôt Midi-Pyrénées et tout ça, Pascal avait l'Ouest, je me souviens on est allé jouer en Bretagne quelques fois. »³⁸⁷

A l'image de Joël, les membres du groupe quittent leur travail : Hakim était manutentionnaire, Mustapha engagé dans une formation pour être animateur socioculturel. La motivation et l'énergie de Zebda sont alors importantes à souligner, une réelle vie collective s'organise dans le groupe, tous s'engagent, même si cela nécessite des sacrifices personnels. Magyd revient sur cette période : *« On y a injecté une telle énergie et étant arrivé dans le succès tard, tu vois parce que pour arriver à Essence Ordinaire³⁸⁸ qui est un succès démesuré, les dix années qui précèdent y en a six - sept vraiment dures parce qu'il faut jouer pour manger, tu joues à midi, tu joues le soir, tu joues à 4h du matin, tu joues que t'as plus envie de jouer, tu joues que tu es dégouté de jouer, tu pleures de pas être avec ta femme, ta mère, ton chien...euh... moi c'est ce qui m'est arrivé à l'intérieur, qu'est-ce que je fous là à 1000km de chez moi à jouer dans la pluie et le froid devant personne ?! Pourquoi ?*

Armelle Gaulier : Et quand tu gagnes tes sous tu ré pares le moteur du camion qui pète ou tu achètes du matos.

Magyd Cherfi : Oui, oui, oui !! Alors là c'est vraiment ça. »³⁸⁹

A partir de 1988 les concerts s'enchaînent pour le groupe tout d'abord pour pouvoir « remplir le frigo »³⁹⁰, mais pas uniquement. Le postulat de départ de Zebda est, à l'image de ce que j'ai dit en première partie pour l'association Vitécrici : de mettre sa musique au service d'un combat social et politique. Mouss explique :

³⁸⁷ Entretien avec Joël Saurin, Bouloc, le 21.11.2012

³⁸⁸ *Essence Ordinaire*, album paru en août 1998, vendu à plus de 600 000 exemplaires. Le groupe Zebda est connu du grand public principalement pour cet album.

³⁸⁹ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

³⁹⁰ Entretien avec Hakim Amokrane, Toulouse, le 24.04.2013

« On est les plus bigarrés de tous quoi, on est les plus métissés, mais on est quand même un peu plus dans le rock, donc on va se retrouver avec euh...avec quelque part un sens du combat, un sens du combat même pour la musique hein, plus fort, plus développé que bien d'autres groupes quoi. Donc on va partir à l'attaque, dormir par terre euh faire du camion, faire des dates pas possibles, ne pas être payés pendant des années euh...Ce que font, je veux dire beaucoup de musiciens font ça, mais nous on va le faire d'une manière euh...joyeuse, constructive en développant une identité autour de Zebda quoi si tu veux, c'est-à-dire que c'est d'emblée, Zebda devient quelque chose pour nous qui est euh...voilà euh...comme une sorte de mégaphone quoi, tout de suite on est dans la parole, dans la parole physique et concrète quoi, physique c'est important c'est-à-dire vraiment le fight, le combat, le truc de dire : "tu vas te rappeler de nous, tu vas te rappeler de nous parce qu'on a vraiment la patate, bon tu vas pas te rappeler de nous pour notre musique ça c'est sûr, mais tu vas surtout te rappeler de nous parce qu'on a vraiment du jus incroyable." [...] Le sens politique il y est tout de suite. Bon on s'appelle Zebda³⁹¹ hein donc on est tout de suite dans des registres, on représente ça très souvent, on est souvent le seul groupe, ou un des rares groupes, enfin on peut jouer aussi bien dans n'importe quel bar de campagne où ils ont jamais vu un arabe ou dans n'importe quel bas d'immeuble où aucun groupe de rock peut jouer. »³⁹²

Dès le départ, la musique de Zebda est donc envisagée comme un « mégaphone », un outil pour se dire et être entendu, qui passe partout au sein de la société française. Pour Mouss en effet, la musique rock « bigarrée » et le côté « métis » de Zebda sont un atout. Contrairement aux clichés qui voudraient qu'un groupe de musique emmené par trois chanteurs issus de l'immigration habitant dans un quartier d'habitat social fassent du hip hop, Zebda affirme sa position de groupe de rock. Pour Pascal, comme pour Mouss, la dimension politique de l'outil musical Zebda s'est imposée au groupe dès sa formation. Pascal l'explique par le fait que le groupe est en lui-même une expérience intéressante :

³⁹¹ Comme dit plus haut, zebda veut dire beurre en arabe et rappelle donc de manière ironique la polysémie en français du mot, entre beurre à tartiner et classification identitaire *beur*.

³⁹² Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 11.05.2011

« On comprend, surtout Magyd, qui a toujours été doté de ce don de double vue, on se voit, on fait et on se voit faire. Lui il a le recul nécessaire pour voir qu'il y a quelque chose de l'ordre du groupe musical mais que ça va plus loin, on est un groupe mixte, on est une expérience intéressante. C'est-à-dire que on est trois maghrébins, quatre français et y a une mayonnaise qui commence à prendre. Il sent ça, nous aussi et on a notre pourquoi, on a un pourquoi, le comment on s'en fout encore mais le pourquoi on l'a [...] on a encore cette perception d'être en phase, on est bien réglé avec les horloges universelles. »³⁹³

En effet la professionnalisation de Zebda se fait aussi grâce à un contexte particulier notamment avec l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 et le développement des dispositifs mis en place par le ministère de la Culture de Jack Lang.

1.1.2. Un contexte favorable : des politiques publiques...

Il est possible de faire une lecture de la trajectoire de professionnalisation de Zebda au moyen des outils de la sociologie des mouvements sociaux. Dans cette partie je vais aborder les structures d'opportunités politiques³⁹⁴ qui ont permis au groupe Zebda d'arriver à une forme de reconnaissance, qui comporte aussi certaines limites. D'après Charles Tilly, les structures d'opportunités politiques : « Renvoie[nt] à l'ensemble des caractéristiques d'un régime ou de ses institutions [...] qui, à un moment donné facilitent ou au contraire entravent l'action collective de certains acteurs politiques. »³⁹⁵

Avec l'arrivée de Jack Lang au ministère de la Culture dans les années 1980, l'accessibilité à la culture pour tous, notamment par la valorisation de la pratique amateur des musiques amplifiées va se développer. Le groupe Zebda est loin d'être un épiphénomène, des scènes locales de musique rock se développent à l'échelle de toute la France. Le sociologue Gérôme Guibert explique cet engouement :

³⁹³ Entretien avec Pascal Cabero, Toulouse, le 5.04.2013

³⁹⁴ TILLY, Charles et TARROW, Sidney, *Politique(s) du conflit, de la grève à la révolution*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2008, p.106

³⁹⁵ Idem, p.94

« Alors que les groupes de musiques amplifiées sont de plus en plus nombreux, ils cherchent des lieux pour jouer, pour rencontrer leur public, ils jouent dans les MJC [Maison des Jeunes et de la Culture] mais aussi, après les « cafés-cabarets » dans les cafés-concerts, plus nombreux à compter des années 80 [...] Ces groupes ne sont pas isolés. Ils se connectent et circulent au sein de réseaux culturels, qui correspondent aux styles qu'ils défendent. »³⁹⁶

C'est grâce aux différents dispositifs publics élaborés au sein du « Plan Rock » de Jack Lang³⁹⁷ que Zebda va pouvoir se produire à de nombreuses reprises en concert et finalement se professionnaliser. N'ayant pas de contacts ni de réseau dans le monde musical, c'est grâce à ces tremplins nationaux réservés aux artistes amateurs, que Zebda peut se faire connaître. Sur le programme de l'édition de 1988 du tremplin Hexagonal Rock de Toulouse on peut lire :

« L'HEXAGONAL [sic] 88 arrive avec son nouveau cru de groupes amateurs, tous aussi désireux les uns que les autres de caresser et d'accéder un jour au premier rang d'un hit parade ou d'une première page de magazine rock. Comme pour la plupart des grands groupes contemporains plusieurs moyens d'expression doivent leur être offerts à leurs débuts afin de montrer au public ce dont ils sont capables, artistiquement parlant. Ces moyens varient d'un pays à l'autre, en fonction de l'intérêt porté au phénomène rock et d'une manière plus large à la culture. »³⁹⁸

Financé par des fonds publics, le tremplin Hexagonal 88 est aussi soutenu par la revue musicale *Best* (spécialiste du Rock). Ayant une notoriété débutante sur la scène toulousaine, Zebda continue les tremplins et se présente à la sélection régionale du festival du Printemps de Bourges. Il est important de revenir sur ce festival car il a une place fondamentale dans l'émergence et la professionnalisation de Zebda (et de bien d'autres groupes à cette époque). Créé en 1976 par la structure Ecoute s'il Pleut puis en collaboration avec la Maison de la Culture de Bourges, le festival a pour objet à ses débuts de donner un espace d'expression à une autre scène musicale que celle de la musique de variétés, diffusée massivement

³⁹⁶ GUIBERT, G r me, *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France, génèse, structurations, industries, alternatives*, St. Amand Tallende, Mélanie S teun, Irma, 2006, p. 234-235

³⁹⁷ Conférence de presse "Rock et variétés", lundi 25 septembre 1989 :  l ments du discours de Jack Lang, ministre de la Culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire, Paris : ministère de la Culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire, 1989, cf extrait en annexe.

³⁹⁸ Brochure de présentation Tremplin Hexagonal Rock 88, p.2, archives personnelles de Joël Saurin.

par la télévision et la radio. Petit à petit, le festival prend de l'ampleur et devient un tremplin pour les artistes qui cherchent à se faire connaître des professionnels du secteur (maisons de disques, tourneurs, producteurs, média). Financé de manière importante par le ministère de la Culture après 1981, le festival cherche à devenir un véritable révélateur de nouveaux talents. Pour cela, les organisateurs mettent en place des sélections de groupes de musique dans toute la France, en créant des antennes régionales appelées : Réseau Printemps. Gérôme Guibert explique :

*« Une réponse apportée à la découverte de jeunes talents "émergents" sera alors le Réseau Printemps, organisme présidé par D. Colling qui crée ses premières antennes locales en 1985 et cherche à s'implanter sur l'ensemble du territoire. Il en totalise une trentaine à la fin des années 90, couvrant l'ensemble des régions françaises et plusieurs pays européens. À partir de tremplins, ces antennes sélectionnent chaque année une trentaine de groupes. Les lauréats sont ensuite présentés au Printemps de Bourges. »*³⁹⁹

Zebda bénéficiera de cette sélection. Le groupe gagne le tremplin du Réseau Printemps Midi-Pyrénées et sera présenté en tant que découverte pour l'édition du festival en 1990. En plus de la possibilité de jouer à Bourges, les lauréats enregistrent une cassette et font une tournée de plusieurs dates, financée par le Réseau Printemps, avec les autres « révélations ». Pour les membres du groupe Zebda, aujourd'hui encore, le Printemps de Bourges représente un tournant dans leur carrière. Magyd explique :

*« Donc, à partir de Bourges on tourne beaucoup et on répand un bruit "y à un truc de fou, c'est mauvais comme tout euh... ça t'écorche l'oreille tellement ça joue mal et ça chante mal, mais quelle générosité et quelle énergie !" et on vit de ça, on vit de l'énergie et on ne se pose même pas la question de savoir si on joue et si on chante. L'important c'est que "on est passé tu vas te rappeler toute ta vie que ce jour-là on est passé là". »*⁴⁰⁰

Ou encore pour Mouss :

³⁹⁹ GUIBERT, Jérôme, *La production de la culture, le cas...*, Op. Cit., p.161

⁴⁰⁰ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

« On va faire les sélections du Printemps de Bourges. Pareil on va se retrouver en face de groupes qui sont un peu mythiques de la scène toulousaine, on va se retrouver notamment en face d'un groupe qui s'appelle Marie et les Antoinettes, on sera en finale face à eux, le chanteur s'appelle Antoine c'est James Brown quoi, mais c'est...ça joue super bien, ça chante super bien, c'est de la soupe de la mort, mais c'est James Brown quoi. Le jury à un moment il va se dire oui mais Zebda c'est super original. Donc on va être sélectionné aux sélections du Printemps de Bourges, on va faire cette sélection et on...on va être en plus à Bourges top des découvertes, c'est-à-dire qu'il y a une trentaine de découvertes qui viennent de toutes les régions de France et ils en choisissent deux. »⁴⁰¹

Le Printemps de Bourges amène le groupe à une professionnalisation concrète, qui se confirme grâce à l'obtention du statut d'intermittent du spectacle. De plus, suite au festival, le groupe Zebda se déclare à la SACEM (Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique). Enfin, en 1991, Joël crée une association (loi 1901) appelée l'APOM : Association Pour les Opportunités Musicales, pour gérer les cachets perçus par le groupe. Pascal se souvient :

« On écume tous les bars de Toulouse, on fait des tremplins, on se fait repérer un petit peu parce que évidemment rien ne nous arrête, on est une furie générale. Là on va se déclarer à la SACEM, ensuite on monte une association, on commence à se structurer, on monte une association qui permet de nous déclarer. Parce que à chaque fois on nous payait au black, on avait une petite camionnette donc on nous donnait les sous au black pour le concert et ça permettait de payer l'essence. Mais là on sent qu'on a besoin d'un ancrage, d'une organisation, d'une structuration qui ne nous fera pas faire l'économie des cadres du spectacle vivant, comment on peut se faire payer ? Ça s'appelle l'APOM : l'association pour les opportunités musicales. C'est pas beau ça ? [Rire] »⁴⁰²

L'APOM permet donc de déclarer les cachets et d'accéder au statut d'intermittent, mais dans un premier temps les membres du groupe se déclarent à tour de rôle, en fonction du montant des cachets. Cependant, l'accès à l'intermittence permet aux

⁴⁰¹ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 8.03.2013

⁴⁰² Entretien avec Pascal Cabero, Toulouse, le 5.04.2013

membres de Zebda d'avoir une certaine crédibilité et de continuer à croire en leur aventure musicale et collective. Hakim se souvient :

Hakim Amokrane : « *Quand il y a cette décision [de se professionnaliser], voilà on ne touche pas d'argent pendant un moment parce que voilà il faut économiser [...] Ça a toujours été [comme ça] Zebda, tu sais au départ on gardait l'argent qu'on faisait dans les bars on achetait une sono, un camion avec, on a toujours économisé, on a mis des sous de côté, on a toujours fonctionné comme ça. Ca a été le truc du studio même après où on gagne beaucoup d'argent⁴⁰³, on garde cet esprit là. Mettre dans un pot commun pour faire quelque chose de concret, un outil, toujours avoir l'outil à côté.*

Armelle Gaulier : *Servir le collectif ?*

Hakim Amokrane : *Voilà exactement. Après pour en revenir au statut d'intermittent voilà, c'est ce qui fait l'exception culturelle française aujourd'hui, c'est ce qui a fait ça toutes ces années-là. Quand je suis intermittent en 91, 92 je crois, ça change la vie, à l'époque je traîne avec des gars qui ont les mêmes salaires que moi et qui travaillent huit heures par jour dans des usines et là tu te rends compte, à l'époque c'était cinq-mille francs par mois, c'était énorme. »⁴⁰⁴*

L'outil Zebda est lancé, suite au Printemps de Bourges, Magyd fait les démarches pour inscrire le groupe à la sélection du FAIR : Fonds d'Aide à l'Initiative Rock. Ce dispositif de soutien (toujours actif) est créé en 1989 par le ministère de la Culture, financé à ses débuts en partie par l'entrepreneur Ricard. L'objectif initial est de créer un autre dispositif que les tremplins qui sont sur un temps court et ne font que repérer un groupe. Le FAIR est soutenu par un réseau de partenaires du secteur des musiques amplifiées, il propose donc un accompagnement des artistes et un soutien financier. Mis en place par le « Plan Rock » du ministère de la Culture, le FAIR avait aussi pour but de lutter contre le travail non déclaré, de salarier les groupes et plus généralement de structurer le secteur des musiques amplifiées. C'est exactement ce dont va bénéficier Zebda. En 1991, les groupes sélectionnés pour le FAIR se retrouvent pour une soirée de concerts à Paris, dans la salle de l'Elysée Montmartre. Joël explique :

⁴⁰³ Suite au succès de l'album *Essence Ordinaire*, Zebda se fera construire un studio d'enregistrement dans le quartier des Minimes à Toulouse.

⁴⁰⁴ Entretien avec Hakim Amokrane, Toulouse, le 24.04.2013

« Le FAIR ça doit être octobre 91. On a rencontré le producteur qui nous fait signer chez Polygram, ancêtre de Universal, le soir de l'Elysée Montmartre et on a signé le contrat quelques mois après dans les loges du Zénith de Montpellier. On avait fait notre premier Zénith ce soir-là, bien sûr en première partie d'un festival où il y avait au moins dix groupes ce soir-là et des groupes très connus à l'époque, peut-être les VRP, bon des groupes de rock "alternatifs" entre guillemets. On faisait la première partie de la Mano à l'époque. C'est-à-dire que tout en faisant le premier Zénith on faisait des bars, donc notre réalité économique c'était les bars pour manger. Et ça, c'était le must, la première partie même à 18h avec personne en face, mais quand même t'es passé au Zénith de Montpellier quoi [rires]. [...] Donc après Peter Murray [producteur] nous fait signer les contrats, donc t'imagines dans la loge d'un Zénith on est en 91 mais on a l'impression qu'on est dans les années 40, c'est-à-dire tu n'as pas d'avocat, tu ne relis pas ton contrat, en gros. Bon peut-être qu'on a eu une mini lecture avant, bon on signe on est sept y a beaucoup de documents à signer puis quand le dernier a signé il récupère les contrats, il nous regarde et il nous dit : "je vous ai bien enculés" [rires] avec un grand sourire. Alors c'était sa façon d'être, de l'humour second degré, bon il était producteur des Négresses Vertes, c'était voilà il jouait son personnage, à part que c'était vrai. En même temps on était prêt à se donner à n'importe qui et puis y avait que lui.»⁴⁰⁵

Cette citation de Joël est importante car elle fournit plusieurs informations. Tout d'abord, la professionnalisation de Zebda est assez rapide, pour autant elle n'apporte pas tout de suite de stabilité financière au groupe, il doit encore « faire des bars ». Zebda signe avec le producteur Peter Murray pour le label Nord/Sud en 1991, cela veut dire qu'au terme de trois ans d'existence seulement, le groupe a trouvé un producteur. Pendant ces années, Zebda a littéralement enchaîné les concerts pour se faire connaître. À titre d'exemple, j'ai retrouvé dans les archives du groupe un décompte des concerts par lieux et dates réalisé par Vincent (à partir de 1988 et jusqu'en 1995). Entre 1988 et 1991, le groupe totalise 204 concerts sur toute la France (soit une moyenne de cinq concerts par mois pendant trois ans). Il est important de noter que ces trois années sont vraiment décisives car cette

⁴⁰⁵ Entretien avec Joël Saurin, Bouloc, le 21.11.2012

aventure collective de la scène fédère le groupe autour d'un objectif commun. Au départ, seul Magyd connaît et fait le lien entre tous les membres, excepté Vincent qui vient d'être recruté (et Christophe, clavier à partir de 1990). Zebda n'est pas né d'un groupe d'amis qui veulent faire de la musique, mais d'une histoire d'engagement et de militance. Le groupe s'est formé avec l'envie de réussir, en n'ayant rien à perdre mais beaucoup de choses à dire, pour conquérir un espace de parole et de reconnaissance. Le groupe comme le son de Zebda s'est constitué en *live*, dans le temps présent du concert, sur scène (ce qui n'est pas anodin comme je le démontrerai dans le prochain chapitre). Mais, outre l'investissement total des membres du groupe dans cette quête de réussite, il est nécessaire de prendre en compte les structures d'opportunités politiques favorables à l'émergence de Zebda, notamment le « Plan Rock » mis en place par Jack Lang. En effet, c'est aussi grâce à une volonté du pouvoir de régulariser et d'harmoniser le secteur des musiques amplifiées au niveau national, que Zebda a pu accéder à la professionnalisation. Cependant, si les politiques publiques sont favorables, elles comportent tout de même certaines limites révélatrices de représentations identitaires ethnicisantes. Derrière les dispositifs culturels de la gauche socialiste des années 1980-1990, il y a l'idée d'un mélange entre social et culture. La culture est au service du lien social via la création de l'axe socioculturel. La politique culturelle de Jack Lang a d'ailleurs un public cible : les jeunes et notamment les jeunes des quartiers d'habitat social⁴⁰⁶. Au début des années 1990, le groupe Zebda apparaît comme un exemple, une sorte de rêve à la française en référence à une idéalisation, vu de France, du melting-pot américain et au développement des théories multiculturalistes. Pascal l'évoquait plus haut en parlant de « *l'expérience originale* » de Zebda : trois chanteurs maghrébins issus de l'immigration et quatre français dits de souche font de la musique ensemble⁴⁰⁷. Un groupe de rock dit métis, voire groupe de rock *beur*, mais surtout d'après les médias de l'époque, Zebda serait le groupe de musique représentatif des « cités » françaises. Voici par

⁴⁰⁶ Cf. Partie 1, chapitre 3 : 3.1/3.1.1 De la figure du *Beur* au jeune de banlieue

⁴⁰⁷ Pascal, dans son livre, présente le groupe ainsi : « *Les chanteurs [...] étaient autant que nous, les "fromages", emmêlés dans la logique d'un processus marketing implicite : le produit s'étiquetait "groupe beur".* », p.105 dans CABERO, Pascal, *Tomber la chemise*, Paris, coll. Danger Public, La Martinière, 2006

exemple un extrait d'article du magazine *Flash* de décembre 1988, écrit suite à la victoire de Zebda au tremplin Hexagonal Rock de Toulouse :

« *Zebda, le grand gagnant (de justesse devant Loryan) est l'appelé de la dernière heure. Sa musique : un mélange de funk, de rythm'n'blues, rap et culture maghrébine, avec un sens certain de l'occupation de la scène.* »⁴⁰⁸

Le mot « rap » est important à relever car la fin des années 1980 est marquée par l'émergence du hip hop en France, associée aux cités et aux jeunes dits issus de l'immigration⁴⁰⁹. Pour le quotidien *Le Monde* du samedi 14 avril 1990 par exemple : « *Zebda (une formation de beurs et de métropolitains de la région Midi-Pyrénées), très influencé par le rap.* »

À noter, la différence de niveau symbolique entre les « beurs » et les « métropolitains ». Cela sous-entend que les *beurs* ne sont pas des métropolitains et donc viendraient d'un ailleurs géographique, ils ne seraient pas réellement de France, ou autrement dit, la métropole ne serait pas vraiment « chez eux ». Enfin, dans le *Journal de Toulouse* daté du 27 juillet 1990 :

« *“Zebda” rape, chante et danse sa musique de cité H.l.m [sic]. Belle ambiance partout où ils passent.* »

Il y a donc une association claire entre le groupe Zebda et sa musique qui viendraient des, ou qui appartiendraient aux, quartiers d'habitat social de France c'est-à-dire aux « cités HLM ». Leur musique serait donc faite par des *Beurs* : des personnes issues de l'immigration maghrébine, mais avec dans le cas de Zebda justement une originalité ou une particularité : un métissage. Cependant, l'idée de métissage reste à définir, cette notion étant parfois sujette à caution. Le poète martiniquais Edouard Glissant écrit par exemple :

« *La damnation de ce mot : métissage, inscrivons-là en énorme dans la page.* »⁴¹⁰

En effet, si le poète n'est pas contre ce mot dont la réalité signifiée est certaine : les échanges, les cultures de métissage sont évidentes, il faut cependant se méfier de l'utilisation de cette notion et en décrypter les contours. L'auteur replace le

⁴⁰⁸ Les extraits d'articles de presse sont issus des revues de presse de Zebda que j'ai retrouvées dans les archives du groupe.

⁴⁰⁹ FAURE, Sylvia, GARCIA, Marie-Carmen, *Cultures hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute, 2005

⁴¹⁰ GLISSANT, Edouard, *L'intention poétique, poétique II*, Paris, Gallimard, 1997 [1969], p.213

terme dans une dynamique plus large de la poétique de la Relation⁴¹¹. Pour le poète, la Relation forme des processus de construction des cultures de métissages. Elles naissent d'une mise en contact permanente, imprévisible où chacun emprunte et s'approprie des éléments de culture des uns et des autres. Les cultures de métissages préservent alors des limites et des intolérances et aboutissent à des dynamiques de créolisation. Mais, ce mot est à chaque fois à redéfinir en fonction du contexte de son utilisation.

J'ai expliqué la problématique du *Beur*, ici présentée en creux comme appartenant à un ailleurs hors de France, hors de la « métropole ». Cela révèle une manière de penser l'identité en tant que « identité-racine unique » (et non « identité-relation ») comme l'a définie Edouard Glissant. Cette identité-racine sous-entend une dualité de la pensée, qui peut se trouver sous-jacente à la notion de métissage. Il explique par exemple que :

*« La dualité de la pensée de soi (il y a le citoyen, et il y a l'étranger) retentit sur l'idée qu'on se fait de l'Autre (il y a le visiteur, et le visité : celui qui part, et celui qui demeure ; le conquérant et sa conquête). »*⁴¹²

C'est bien ici ce que ces articles de journaux laissent à penser : deux entités ou plutôt deux représentations identitaires. Plus qu'un seul et unique groupe de musique, les journalistes parlent toujours de l'association de deux entités distinctes (ce qui rajoute un caractère original, presque surprenant au groupe), sachant qu'il y a un degré de hiérarchisation tacite entre les deux parties. La distinction faite entre « beurs » et « métropolitains » et la marginalisation des *Beurs*, ramenés à un statut symbolique d'étrangers, témoignent d'une forme de violence symbolique. Cette idée est présente dans cet article du *Journal de Toulouse* daté de novembre 1989 :

« L'arme imparable de Zebda est sans doute le métissage socioculturel, cette confrontation de cultures qui électrocute les dogmes musicaux pour recréer ces moments d'équilibre précaire où hésitations et doutes donnent naissance aux mélodies et à la musique viscérale. Le melting-pot de Zebda, situé au confluent des cultures méditerranéennes, déroule un tapis de rythmiques souples et ondulatoires, bordé de mille couleurs musicales qui se fondent en un discours non figuratif. »

⁴¹¹ GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 2^{ème} édition, 2007

⁴¹² Idem, p. 29-30

Si la caractérisation musicale appartient plus à la figure de style littéraire que réellement à l'analyse musicologique, cet extrait est intéressant car il reprend l'idée d'un métissage et d'un melting-pot méditerranéen, associé au socioculturel, c'est-à-dire à la société française. En effet, j'ai défini le mot socioculturel conceptualisé par le ministère de la Culture pendant les années 1980. Il est lié aux quartiers d'habitat social et sous-entend la rencontre des populations immigrées ou issues de l'immigration avec la société française. Cependant, dans ces articles le groupe est présenté de manière positive par les médias. Zebda est un groupe de musique qualifié de « *fleur de béton* »⁴¹³ à l'énergie scénique festive et communicative. Cela conduit à un raccourci important : Zebda est un groupe « du quartier », de la cité composé de *Beurs* et de français, qui propose une musique mélangeant les styles, une musique métisse, au sens de pensée duelle que lui donne Glissant. Au travers de ces extraits de presse, ce qu'on retient de Zebda c'est surtout ce que représente le groupe aux yeux des médias français. Il serait finalement la réalisation concrète d'un métissage à la française : entre *Beurs* et français « métropolitains ». Cette image véhiculée par les médias permettra au groupe d'être programmé dans beaucoup de cités de France, mais elle n'en est pas moins caricaturale.

Il est possible ici de faire un lien entre cet exemple, repris par les médias et revendiqué par les institutions, d'un métissage à la française avec le groupe Zebda et l'institutionnalisation du mouvement hip hop en France comme le présente les chercheuses Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia⁴¹⁴. Dans leurs recherches, elles reviennent sur le contexte sociopolitique d'émergence du hip-hop en France. D'après elles, ce mouvement culturel est à comprendre dans un contexte particulier d'élaboration :

« [...] *d'une catégorie d'individus – les amateurs de hip-hop - qui est interdépendante de la construction de la jeunesse comme catégorie de l'action publique et du projet global "d'intégration sociale" »*⁴¹⁵

On retrouve ici les principes de la valorisation de la musique Rock et de l'axe socioculturel en tant que vecteur de lien social ou « d'intégration sociale » pour les

⁴¹³ Expression du journaliste Jacme Gaudas, article du *Journal de Toulouse* de novembre 1989.

⁴¹⁴ FAURE, Sylvia, GARCIA, Marie-Carmen, *Cultures hip hop, jeunes ..., op. cit.*

⁴¹⁵ Idem, p.35

jeunes. Les auteures parlent d'ailleurs de coproduction institutionnelle du mouvement hip-hop grâce au travail des institutions culturelles et éducatives, mais aussi par certaines études de chercheurs en sciences sociales et surtout par certains artistes de hip-hop institutionnellement reconnus. Cette coproduction prendrait forme dès la transmission de l'histoire de la création du mouvement hip-hop, les institutions faisant une sélection des faits historiques en recréant une sorte de mythe fondateur du mouvement hip-hop qui cadre parfaitement avec leur politique. C'est une guerre de gang dans le Bronx aux Etats-Unis, dans les années 70, entraînant la mort d'un homme qui aurait fait naître le mouvement hip-hop. Plutôt que de venger son ami par les armes, un chef de gang décide de prôner tolérance et respect. Il prend le nom d'Afrika Bambaataa qui serait attribué à un chef africain (l'Afrique ici est totalement mythifiée, elle symbolise une résistance, notamment par la reconquête des différents territoires colonisés, c'est ici l'ensemble du nom qui est perçu comme « africain » aux yeux des américains du Bronx) et crée la Zulu Nation. Cette nouvelle nation s'accompagne d'une philosophie positive de la création. L'idée principale est d'évacuer sa violence par la pratique artistique, de faire quelque chose de valorisant en créant dans le respect, la non-violence, la non consommation de drogues et l'ouverture culturelle. Les auteures précisent qu'en France plusieurs acteurs du mouvement hip-hop s'émancipent dès les années 1980 de cette vision du mouvement. Cependant :

« [...] certaines valeurs les plus proches des valeurs républicaines sont largement reprises et valorisées par les acteurs institutionnels, qui incitent les artistes professionnels [...] à les diffuser parmi les plus jeunes, et notamment dans le public scolaire. »⁴¹⁶

Cette vision du hip-hop uniquement comme vecteur d'expression des populations marginalisées et victimes de relégation sociale, parce que vivant dans un quartier sensible gangréné par la violence, est largement reprise en France, notamment par les médias. Ils font ainsi une assimilation entre « jeunes des cités » et Américains (ou plutôt Afro-américains) habitants des « ghettos » avec toutes les connotations négatives que ce terme comporte (violence, drogue, marginalisation, chômage, etc.).

Les institutions travaillent donc une image du hip-hop dans sa forme « positive » permettant aux institutionnels de mettre en avant une « éthique du local »⁴¹⁷, en laissant à chaque quartier et à chaque animateur ou acteur social le soin de développer les idées de respect, de tolérance et de non-violence.

Les auteures confirment la valorisation de cette « vision populiste »⁴¹⁸ du hip-hop et de son émergence, qui cadrent bien avec les problématiques institutionnelles, allant jusqu'à dire :

*« L'histoire de l'émergence du hip-hop en France en est tronquée ; le rôle des acteurs institutionnels dans la coproduction du hip-hop est, en effet, largement mis de côté, pour laisser apparaître l'idée que le "mouvement hip-hop", en tant que mouvement social autonome, offre une possibilité d'expression artistique et politique aux jeunes populaires urbaines. »*⁴¹⁹

Dans une moindre mesure Zebda va bénéficier de ce « bon regard » ou en tout cas d'un regard qui se veut bienveillant et d'une coproduction institutionnelle qui vont permettre au groupe d'être présenté comme un exemple de groupe qui a réussi socialement.

Mais si, comme les pouvoirs publics, les journalistes voient en Zebda une preuve de la réussite des politiques de la culture, le groupe, lui, perçoit un décalage par rapport à la réalité des jeunes des quartiers d'habitat social des années 1990.

Mouss et Magyd expliquent :

Magyd Cherfi : *« Ben alors si tu veux on bénéficie d'un appel de quartier parce que y a beaucoup de subventions et que euh...l'idée de jeunes beurs portant des paroles positives etc., intéresse animateurs, éducateurs, travailleurs sociaux euh...structures pédagogiques et donc on atterrit dans toutes sortes de quartiers, souvent devant personne, souvent dans des conditions surréalistes, au bas des bâtiments sous le soleil [...] Si tu veux le truc c'est que les travailleurs sociaux ont une analyse qui n'est pas celle des mômes de quartier et donc on est dans un...même dans des endroits où le concert sera gratuit, la salle sera vide et les mômes dehors dans la cité parce que [ils disent] "on s'en branle nous" tu vois ? Y*

⁴¹⁶ Id., p.38

⁴¹⁷ Id., p.31

⁴¹⁸ Id., p.42

⁴¹⁹ Ibid.

a pas tout simplement l'éducation du spectacle vivant et je t'en passe et des meilleures et donc on est tout le temps en porte à faux dans tous ces trucs supposés, des gens qui pensent banlieue "Zebda, Zebda, Zebda" et d'entrée de jeu c'est ce qui fait qu'on a jamais démordu à tourner sans arrêt et à tourner dans le vide beaucoup entre autres rapport à ces trucs de banlieues parce que c'est une réflexion des intellec....des penseurs de banlieue, pas de la jeunesse de banlieue, alors que nous on est un groupe de rock. Et le rock, même encore aujourd'hui, tu peux pas programmer un groupe de rock dans une cité, même encore aujourd'hui ça sera beaucoup le hip hop et à l'époque déjà.

Mustapha Amokrane : *On est en plus en plein dans l'émergence du hip hop hein, c'est un truc où nous on est particulier on a une double fonction d'abord dans les discours mais aussi dans la diversité musicale. Et on arrive quand même un peu à s'en...on prend pas des cailloux tout le temps [sourire] c'est arrivé une fois vraiment violemment⁴²⁰. On arrive tout le temps à s'en sortir, on commence "Salam Aleikoum !" on a le tee-shirt de l'Algérie [Mouss et Hakim portent des maillots de foot de l'équipe algérienne sur scène au début des années 1990], bon ça aide. [rires] Mais on prend pas...on a pas autant d'impact, là on s'en rend compte tout de suite, que dans les festivals de punk ou alternatif, là on défonce tout. »⁴²¹*

Comme le disent Moustapha, Magyd et Joël plus haut, Zebda est pour eux un groupe de rock revendiquant, notamment à ses débuts, une appartenance à la scène du rock alternatif français.

1.1.3. ...au mouvement rock alternatif français

La partie précédente a permis de comprendre les liens existant entre le groupe Zebda et le groupe de rock alternatif la Mano Negra. Grâce au réseau des marches, le groupe Zebda rencontre la Mano Negra dont il fera les premières parties à

⁴²⁰ Mustapha fait ici référence au concert de Zebda donné dans une cité de la ville de Farébersviller (Moselle, près de Forbach), pendant lequel des « gamins » (d'après Pascal Cabero) ont lancé des pierres sur la scène. Pascal Cabero relate ce concert dans son livre : CABERO, Pascal, *Tomber la chemise...*, op. cit., p. 88-89

⁴²¹ Entretien avec Moustapha Amokrane et Magyd Cherfi, Bordeaux, dans les loges du Rocher de Palmer, le 28.11.2012

plusieurs reprises. C'est entre autres à cette occasion que Zebda peut commencer à jouer devant le public de la scène rock alternative⁴²².

D'après le sociologue Gérôme Guibert, le mouvement rock alternatif en France comporte plusieurs caractéristiques. Tout d'abord, il est directement influencé par le mouvement punk anglais. Apparue au milieu des années 1970, il a pour mot d'ordre : « *Do it yourself* » (fais-le toi-même). Les groupes fondateurs du genre sont les Sex Pistols ou les Clash. Tous les membres de Zebda se déclarent influencés par les Clash. L'ouverture musicale que propose le groupe anglais, associant rock et reggae, impressionne Zebda⁴²³. Joël se souvient de ses influences musicales :

*« Il se trouve que j'écoutais pas mal de musique médiévale à onze ans douze ans quoi. Et puis les Clash sont arrivés et j'ai adoré aussi [...] Après j'ai acheté London Calling quand il est sorti, les Clash bien sûr c'était fondamental, j'écoutais du reggae que s'il était joué par les Clash, tu vois ? »*⁴²⁴

Pour Hakim, la Mano Negra s'inscrit directement dans la lignée des Clash :

*« Un métissage musical, [la Mano Negra] c'est un des premiers groupes qui fait tout ça quoi l'alchimie de latino, rebeu, rock, reggae tout quoi. Tu vois les Clash français quand même dans l'esprit. »*⁴²⁵

Rémi Sanchez (clavier, programmation)⁴²⁶, explique que la composition du deuxième album a été guidée par une envie d'ouverture musicale. Cet album est pour lui un très bon exemple du *son Zebda* qu'il qualifie de « *clashien* »⁴²⁷, c'est-à-dire musicalement ouvert avec une base rock.

Le musicologue Christophe Pirenne distingue effectivement le groupe Clash par cette ouverture stylistique :

« Ce dernier [l'album London Calling] figure aussi dans le peloton de tête des "meilleurs albums rock de tous les temps". Et c'est à nouveau justifié tant le groupe réussit à y proposer un état du rock qui soit à la fois chronologiquement

⁴²² La Mano Negra permet à Zebda de jouer devant un public plus important au niveau national. Cependant, il faut rappeler que le groupe s'est déjà fait connaître au sein de la scène rock alternative de Toulouse en jouant dans les bars.

⁴²³ D'après Christophe Pirenne, les musiciens des Clash font partie des premiers groupes à avoir utilisé le reggae comme source d'inspiration.

⁴²⁴ Entretien avec Joël Saurin, Toulouse, le 27.02.2012

⁴²⁵ Entretien avec Hakim Amokrane, Toulouse, le 24.04.2013

⁴²⁶ Sonorisateur en concert au début de Zebda, Rémi devient musicien du groupe en 1994, en remplacement de Christophe Delannoy.

⁴²⁷ Entretien Rémi Sanchez, Toulouse, le 23.04.2012

daté et intemporel. C'est un mélange de punk, de reggae, de ska, de rockabilly et de rock traditionnel, assumant donc pleinement le fait que l'histoire du rock ne débute pas en 1977 [...] Le triple album Sandinista ! (1980) puis Combat Rock (1982) allaient poursuivre cette ouverture stylistique notamment vers le dub et le rap. »⁴²⁸

Le mouvement punk inspire le rock alternatif français des années 1980. Le *Do it yourself* est symbolisé par un partenariat regroupant musiciens, labels de disque indépendants, associations qui organisent des concerts, journaux ou fanzines. Les groupes emblématiques du rock alternatif français sont les Bérurier Noir, La Mano Negra, Les Garçons Bouchers, Les Négresses Vertes par exemple. Le sociologue Gêrôme Guibert définit le mouvement alternatif de la manière suivante :

« Artistiquement pourtant, la plupart des groupes alternatifs chante en français, des textes allant de l'humour à la contestation anarchisante, une tradition certes dans la lignée punk mais aussi proche de la "tradition française" de la chanson de café-concert du début du siècle. D'autre part, à côté de la langue française, ce qui fonde l'originalité du mouvement alternatif, c'est l'intégration progressive d'influences musicales et d'instruments extérieurs au punk [...] une seconde vague de groupes alternatifs, influencés par la sono mondiale (ou world music) se penche sur ce qu'elle estime être les racines populaires du rock français (chanson réaliste, musette, jazz manouche). Par exemple, alors que l'accordéon avait été aussi bien rejeté par les groupes de pop music/rock depuis le début des années 60 que par les cultures folk et pop, de nombreux groupes alternatifs tels que les Endimanchés, Pigalle ou les Négresses Vertes le réintègrent comme instrument populaire et typiquement français. Dans ce nouveau contexte d'expression des minorités propre aux musiques du monde, cet instrument devient au sein de l'alternatif vecteur d'originalité, d'indépendance et d'authenticité. Plus largement, dans cette logique d'ouverture musicale propre au mouvement alternatif de la fin des années 80, de nombreux groupes s'inspirent d'expressions musicales venues d'autres pays. »⁴²⁹

⁴²⁸ PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock...*, op. cit., p.299

⁴²⁹ GUIBERT, Jérôme, *La production de la culture...*, op. cit., p. 259-260

Cette citation est capitale car elle définit très clairement les influences qui vont marquer le son du groupe Zebda. Il est important de préciser que, outre une esthétique musicale commune, Zebda partage avec les Négresses Vertes le même producteur : Peter Murray. Il y a donc des ponts évidents entre Zebda et le mouvement du rock alternatif français. Comme va le montrer l'analyse de l'utilisation des samples⁴³⁰, le groupe Zebda est ouvert à tous types d'influences musicales, les musiciens échantillonnent aussi bien un répertoire de musette que des musiques dites du monde, tout en gardant une base rock avec un trio basse-guitare-batterie. Cette association musicale plaît à un public précis. Mouss et Magyd se souviennent des premiers concerts qu'ils ont réalisés devant un public de punk-rock alternatif :

Mustapha Amokrane : *« Ben c'est ce qu'on vit aujourd'hui en fait, de ce moment-là on commence à avoir la visibilité que notre public n'est pas un public de quartier, même s'il y en a quelques-uns qui viennent nous voir, mais d'ailleurs ça va concerner déjà ceux qui sont plus étudiants euh... »*

Magyd Cherfi : *Voilà !*

Mustapha Amokrane : *Tu vois on n'est pas dans la logique de quartier dans ce sens-là, on a beaucoup de succès, enfin de reconnaissance et de réussites concrètes dans l'alternatif, donc un public de l'alternatif : blanc, punk, rock, ouvert d'ailleurs !*

Armelle Gaulier : *Le "clashien" entre guillemet ?*

Magyd Cherfi : *Le clashien tout à fait*

Mustapha Amokrane : *Voilà là oui, là ça marche.*

Magyd Cherfi : *Et au départ si tu veux on agresse visuellement parce qu'il y a un côté show à l'américaine, donc avec Hakim et Mouss tout ça et donc : "mais non un groupe de rock ça doit être strict" et puis au fil des années y a une mentalité qui adhère au fait qu'il y ait dans l'énergie un côté....Et on a construit notre public euh...fédéré notre public par rapport à la variation musicale et à la fois l'énergie et le côté show qui fait sa place dans le secteur alternatif quoi [...] Nous on est trois rebeus et on amène une algérianité je dirais presque...*

⁴³⁰ Cf définition du *sampling* ou échantillonnage p.16 note de bas de page n°16.

Mustapha Amokrane : *Et une toulousinité aussi.* »⁴³¹

Zebda confirme donc qu'il n'est pas un groupe de « quartier », qu'il se positionne en dehors de la cité, à l'échelle de la France et de la ville de Toulouse. Même si les textes des chansons reviennent fréquemment sur une description de la vie quotidienne dans un quartier d'habitat social, Zebda ne se revendique pas pour autant porte-parole des habitants d'une cité comme on peut le voir dans le rap par exemple. La référence à « l'algérianité » dont parle Magyd apparaît finalement comme reconstruite de manière presque ironique. Elle pourrait s'inscrire dans ce que le sociologue Abdelmalek Sayad appelle la sociologie du stigmaté. Plutôt que de lutter contre une stigmatisation (imposée notamment par les médias), qui veut que Zebda soit un groupe de *Beurs*, le groupe utilise une stratégie de subversion. Pour le sociologue c'est s'attacher :

« [...] *en s'attaquant précisément aux rapports de forces symboliques, à renverser l'échelle des valeurs qui autorise la stigmatisation plutôt qu'à effacer les traits stigmatisés* »⁴³²

Dans le cas de Zebda cette algérianité est conçue en référence et en opposition à la stigmatisation du *Beur*, c'est-à-dire à la dénégation de l'appartenance de certains membres du groupe à la société française. Comme le précise Mouss, cette « algérianité » est constitutive de leur « toulousinité » ou toulousianité. La musique du groupe Zebda, comme les membres du groupe, pose question tant dans le milieu du rock alternatif que par les représentations identitaires que projettent certains médias et spectateurs sur le groupe. Pourtant, comme le disait Mouss, leur musique est un « mégaphone », un outil pour dire, pour poser un regard critique sur la société française mais aussi apporter des éléments de définition des personnes qui la composent et qui la font changer. L'outil musical Zebda est utilisé pour chercher à réaffirmer sa place au sein de la société.

⁴³¹ Entretien avec Moustapha Amokrane et Magyd Cherfi, Bordeaux, dans les loges du Rocher de Palmer, le 28.11.2012

⁴³² SAYAD, Abdelmalek, *La double absence...*, *op. cit.*, p.362

1.1.4. Zebda : outil musical d'un contre-dispositif ?

J'ai rappelé dans la conclusion de la première partie la volonté de l'association Vitécry, comme du groupe Zebda, de lutter contre la relégation sociale et identitaire. Ils s'inscrivent dans la revendication d'un droit de participation à la vie sociale et politique de la société. Dans le cas du groupe Zebda, l'outil musical lui donne une autonomie de parole, un droit de réponse, voire même conduit le groupe à créer un contre-dispositif, en référence au dispositif foucauldien. L'analyse musicale du groupe Zebda sera présentée dans le prochain chapitre, je vais à présent définir ce que j'appelle le contre-dispositif.

Jean-Samuel Beuscart et Ashveen Peerbaye rappellent que chez Foucault le dispositif est pensé comme quelque chose de l'ordre du contrôle de l'activité humaine, de l'encadrement, de la contrainte, du conditionnement, voire de l'assujettissement des individus :

« [...] *des travaux de Foucault sur le dispositif, on a surtout retenu ses développements consacrés au "dispositif de surveillance", incarné par le panopticon, (Foucault 1975), et au "dispositif de sexualité" (Foucault, 1976), le dispositif foucauldien est souvent apparu comme le lieu de l'inscription technique d'un projet social total, agissant par la contrainte, et visant le contrôle aussi bien des corps que des esprits.* »⁴³³

Ce sont finalement, les relations de pouvoirs qui intéressent en premier lieu Foucault, sachant que le pouvoir :

« *C'est le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société.* »⁴³⁴

Dans ce sujet d'étude, ces rapports de pouvoir sont compris au sein de relations identitaires tissées autour de problématiques de dénominations et d'assignations identitaires. Car le pouvoir ne s'exprime qu'au travers de relations. Foucault précise ainsi :

⁴³³ BEUSCART, Jean-Samuel, PEERBAYE, Ashveen, « Histoires de dispositifs (introduction) », *Terrains & travaux*, n°11 (2), 2006, p. 3-15, p.5. FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 ; FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976

⁴³⁴ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité...*, *op. cit.*, p.122

*« La condition de possibilité du pouvoir [...] c'est le socle mouvant des rapports de force qui induisent sans cesse, par leur inégalité, des états de pouvoir, mais toujours locaux et instables »*⁴³⁵

C'est dans ces relations de pouvoir en redéfinition qu'un ensemble d'éléments divers prend forme et, mis en synergie, constitue le dispositif. D'après Foucault il est un :

*« Ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit. »*⁴³⁶

Le dispositif est donc un ensemble d'éléments matériels et immatériels qui permet à une ou des actions de se produire. Il offre un cadre, un espace pour une mise en relation comme le précisent Hugues Peeters et Philippe Charlier, le dispositif ouvre un espace *« de l'entre-deux »*⁴³⁷ au sein duquel plusieurs entités nouvellement mises en relation se mélangent. De cette interaction naît une dialectique, un problème nouveau.

Gilles Deleuze dans sa lecture du dispositif foucauldien élargit la notion. Le dispositif ne serait plus dans un cadre prédéterminé de surveillance mais en perpétuelle reconfiguration, toujours associé à une nouveauté. Pour lui, il est :

*« Un ensemble multilinéaire. Il est composé de lignes de nature différente. Et ces lignes dans le dispositif ne cernent ou n'entourent pas des systèmes dont chacun serait homogène pour son compte, l'objet, le sujet, le langage, etc., mais suivent des directions, tracent des processus toujours en déséquilibre, et tantôt se rapprochent, tantôt s'éloignent les unes des autres. »*⁴³⁸

Le dispositif serait donc un réseau de lignes ou de courbes, qui entretiennent des rapports de forces entre elles, où s'entremêlent du matériel et de l'immatériel, de l'institutionnel et du non-institutionnel. Il est mouvant, inscrit dans le temps. Il dépend de la mise en relation des acteurs sociaux et de la créativité dont ils font

⁴³⁵ Idem, p. 122-123

⁴³⁶ FOUCAULT, Michel, « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits II.*, Paris, Gallimard, 1976-1988, p. 298-329, p.299

⁴³⁷ PEETERS, Hugues, CHARLIER, Philippe, « Contribution à une théorie du dispositif », *Hermès*, n°25, 1999, p. 15-23, p.21

⁴³⁸ DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale.* Paris 9, 10, 11 janvier 1988, Paris, Seuil, 1989, p. 185-195, p.185

preuve pour conduire et modifier les lignes du dispositif, en fonction de l'organisation de rapports de forces (nés des nouvelles interactions entre les acteurs sociaux). Car le dispositif comprend une part d'histoire des acteurs sociaux, de ce qu'ils ont été, qui sous-entend une part de présent, c'est-à-dire ce qu'ils sont ou plutôt ce qu'ils cessent d'être à chaque instant pour devenir cet Autre (qui naît grâce au dispositif).

*« La nouveauté d'un dispositif par rapport aux précédents, nous l'appelons son actualité, notre actualité. Le nouveau, c'est l'actuel. L'actuel n'est pas ce que nous sommes, mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, c'est-à-dire l'Autre, notre devenir-autre. »*⁴³⁹

Je vais chercher à démêler les lignes du dispositif pour en comprendre la structure et dans un second temps, voir ce que cette notion peut m'apprendre sur les acteurs sociaux que j'étudie. D'après Foucault, ces courbes entretiennent des rapports avec les notions de savoir, de pouvoir et de subjectivation. Deleuze regroupe tout d'abord les courbes liées aux notions de savoir avec des courbes de visibilité et des courbes d'énonciations. Les courbes de visibilité ne correspondent pas à une lumière sur le dispositif, mais ce sont des mises en lumière (ce qui sous entend des mises en ombre) sur des éléments du dispositif, en fonction de son évolution. Les courbes d'énonciations sont les règles, les régimes d'énoncés qui sont présents dans un mouvement social, un Etat de droit, un genre musical ou littéraire par exemple.

*« Ce ne sont ni des sujets ni des objets, mais des régimes qu'il faut définir pour le visible et pour l'énonçable, avec leurs dérivations, leurs transformations, leurs mutations. »*⁴⁴⁰

A ces courbes, Deleuze ajoute les lignes de forces qui lient, relie, « tirent des tangentes »⁴⁴¹ entre courbes de visibilité et courbes d'énonciations. Il y aurait donc toujours des rapports de forces entre ce qui est perçu (par les médias, les acteurs sociaux, les institutions, etc.) et ce que les membres du dispositif cherchent à montrer. Ces lignes de forces correspondent à la dimension du pouvoir au sein de l'espace du dispositif. Enfin, les lignes de subjectivation ne sont ni un savoir ni un

⁴³⁹ Idem, p.191

⁴⁴⁰ Id., p.186

⁴⁴¹ Ibid.

pouvoir, mais forment un processus d'individuation d'une personne comme d'un groupe d'individus. Ce processus permet une intériorisation du dispositif et de ses pouvoirs, qui conduit l'individu à penser ses stratégies à l'intérieur du dispositif. Il est donc un entre-deux, un réseau où interagissent lignes de visibilité, lignes d'énonciations, lignes de forces et lignes de subjectivation. Au sein de ce dernier, ces lignes s'assemblent, s'entrecroisent, se fissent, se fracturent, bref font vivre le dispositif, le font varier, se modifier et conduisent à un espace transitionnel, vers un nouveau dispositif. Cette lecture du dispositif comprenant des interactions entre savoir, pouvoir et subjectivation peut être reprise dans le cadre de mon sujet. En effet, ce que cherchent le groupe Zebda, comme l'association Vitécrici, c'est à utiliser la création artistique (ou ce qui seraient les règles des lignes d'énonciations) pour mettre en lumière une problématique de relégation sociale et identitaire des populations, donc en creux une dialectique de la non-participation citoyenne ou du déni de citoyenneté. L'association utilise la vidéo, puis les festivals *Ça bouge au nord* et le groupe Zebda, la musique, pour créer une ligne de force voire même un rapport de forces au sein de la société.

La revendication de participation est perceptible au sein du groupe Zebda, par exemple, dans les changements du processus de composition. Groupe de musique amateur à ses débuts, il va se construire petit à petit en fonction des structures d'opportunités favorables (politiques publiques, réseaux commerciaux, relations avec d'autres musiciens, innovations technologiques), mais à chaque fois dans une certaine limite. Pour mieux comprendre cette caractérisation du dispositif et cette problématique du déni de citoyenneté, je vais la relier aux travaux du sociologue Charles Tilly. D'après lui, chaque groupe ou organisation maîtrise un nombre donné de formes d'action, qu'il peut utiliser pour se mobiliser et entreprendre une action collective :

*« Toutes les formes de conflit reposent sur des représentations, mais celles-ci offrent un large éventail de possibilités, de l'attaque physique de l'adversaire à de simples spectacles mis en scène à destination du public local ou mondial. »*⁴⁴²

Il poursuit en expliquant que ces possibilités sont des « répertoires »⁴⁴³, qui forment donc des répertoires d'action. Ils peuvent prendre des formes multiples

(meeting, pétition, pièce de théâtre, film, etc.), en fonction des groupes de personnes qui se mobilisent et de l'objet de leur mobilisation. La musique de Zebda peut être vue comme un répertoire d'action car elle induit une forme symbolique de rapport de forces qui peut entraîner une mobilisation. Le groupe utilise sa créativité musicale pour affirmer son autonomie tant d'action que de parole. Le rapport entre musique et politique a d'ailleurs toujours été évident pour le groupe. Pascal Cabero explique dans son livre :

« Déjà dans les textes, un deuxième degré de lecture intellectualisait le propos. L'approche journalistique des sujets traités disséquait une réalité de terrain. Nos morceaux n'étaient pas juste ludiques, nous les voulions aussi utiles. Ils entraînaient le public dans une fête intelligente [...] La question du rôle de l'artiste et de son degré d'engagement politique dans son art ne s'est jamais posée, elle était implicite. »⁴⁴⁴

De la même manière, en revenant sur la participation de certains membres de Zebda en tant que co-organisateurs des festivals *Ça bouge au nord* au début des années 1990, Magyd explique que le groupe est porteur d'un label en France, un label politique :

« Zebda est le label, aujourd'hui dans la scène française, le label politique c'est Zebda, tu n'as aucun autre groupe, et déjà à l'époque [dès Ça bouge au nord] y en avait pas. Tu avais une imagerie, tu vois ? Un Manu Chao il a un label, un label...le label altermondialiste, chaque groupe a une espèce de label, nous on a un autre label, je ne saurais comment te le qualifier mais il le faut absolument pour en être, [rire] et en contrepartie, nous on a pas la notoriété de ces groupes là [Noir Désir, La Mano Negra qui ont été programmés pendant le festival], nous on ramène pas 20 000 personnes. Loin de là. Et c'est à choisir ou tu as le label ou tu as la notoriété [...] Zebda c'est la référence de l'engagement politique citoyen artistique. »⁴⁴⁵

Pour Magyd, écouter Zebda, venir aux concerts c'est en quelque sorte participer à ce label « *d'engagement politique citoyen artistique* ». La musique de Zebda

⁴⁴² TILLY, Charles, TARROW, Sidney, *Politique(s) du conflit...*, op. cit., p.35

⁴⁴³ Idem, p.39

⁴⁴⁴ CABERO, Pascal, *Tomber la chemise...*, op. cit., p.75

⁴⁴⁵ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

apparaît donc comme un répertoire d'action, cependant le label Zebda, inclut le groupe dans quelque chose de plus large au sein de la société française. De par cette revendication d'une participation citoyenne totale, le groupe s'inscrit dans une thématique des processus identitaires qui associe : l'entre-deux identitaire, le continuum ou encore les superpositions, les combinaisons ou les bricolages entre identités assignées, identités auto-définies et identifications choisies. La stratégie adoptée par le groupe est l'utilisation du champ artistique, de la création musicale pour conduire à la reconnaissance d'une légitimité à participer, d'une appartenance à la société française, d'une citoyenneté pleine et entière de ces populations en situation de relégation sociale. En d'autres termes, et mis en relation avec la caractérisation du dispositif foucauldien, le groupe Zebda utilise toutes les caractéristiques du dispositif (stratégies, lignes d'énonciations, de visibilités et de forces) pour mettre en place un contre-dispositif au moyen de la musique. Si les membres du groupe, comme l'association Vitécrici et le Tactikollectif, s'inscrivent dans un dispositif public de cadrage et de contrôle des quartiers d'habitat social - notamment via l'axe socioculturel et ses subventions, le Plan Rock du ministère de la culture, les lois de l'offre et de la demande de l'industrie du disque et les théories multiculturalistes - ils retrouvent leur autonomie de parole et d'action au sein d'un contre-dispositif musical de participation citoyenne qu'ils créent. Pour mieux comprendre cette idée de contre-dispositif musical, il faut maintenant observer et comprendre la formation musicale de Zebda et entrer dans les détails de l'analyse musicale.

1.2. Une formation musicale accélérée

1.2.1. De la « cave à Joël » à la réalisation d'albums

Avant de procéder à l'analyse musicale des productions du groupe Zebda, je vais dans cette sous-partie caractériser le processus de composition inhérent au groupe. Je reviendrai plus en détail sur la réalisation de certains albums qui ont marqué la dynamique de création du groupe. Entre 1988 et 2003, Zebda réalisera quatre

albums : *L'arène des rumeurs* (Barclay/Polygram) en 1992, *Le bruit et l'odeur* (Barclay/Universal) en 1995, *Essence ordinaire* (Barclay/Universal) en 1998, *Utopie d'occase* (Barclay/Universal) en 2002, puis *Second Tour* (Barclay/Universal) en 2012 (avec une formation musicale différente).

Dès 1988, après quelques répétitions dans un préfabriqué des quartiers nord, le groupe s'installe dans la cave du bassiste Joël, dans la campagne environnante de Toulouse. Les membres y répéteront jusqu'en 1995. Vincent se souvient de la composition du premier album :

« *Alors à cette époque-là [pour la création du 1^{er} album L'arène des rumeurs en 1991] comment se passait musicalement les compositions ? Tout se passait dans la cave de Joël c'est une vieille cave toute froide en hiver, noire, qu'on éclairait mal, enfumée et en même temps on fermait avec de la laine de verre le soupirail pour pas que le son sorte, donc c'était encore plus enfumé, c'était rock'n'roll. Et on enregistrait, Joël avec son petit magnétophone à cassette qu'il mettait par terre qui nous servait de seul témoin.* »⁴⁴⁶

Les compositions se font le plus souvent *en live* (ou en « prise directe », le son est celui des instruments qui jouent ensemble, comme lors d'un concert), c'est-à-dire sans préparation, dans l'instant de la répétition. À part Christophe Delannoy, le clavier, les membres de Zebda ont soit de vagues notions, soit ne savent ni lire ni écrire la musique. Le seul équipement leur permettant de fixer leurs idées musicales est donc un enregistreur mini-cassette. Les membres du groupe se souviennent de ces débuts de recherche musicale de la manière suivante : Joël à la basse, ou Pascal à la guitare, commencent un motif mélodico-rythmique : un riff, les autres musiciens viennent ajouter leurs instruments dessus. Ou bien, Magyd propose une idée de mélodie sur un de ses textes et le reste du groupe propose différentes variations mélodiques. Finalement, tout le monde apprend à composer en même temps mais de manière autonome. Joël se rappelle les répétitions un peu fastidieuses du début de Zebda. :

« *On composait en répétant euh... À part ce petit magnétophone souvent on avait des illusions, des illusions quoi souvent on écoutait un truc on trouvait ça génial, le lendemain on trouvait nul quoi tu vois ; donc euh... [souponne] c'était vraiment à*

tâtons, en cherchant, en tâtonnant et jamais sûr, jamais stable. Outre nos incapacités de musiciens, de chanteurs, y avait aussi cette donnée quoi aucun recul et puis il fallait crouter et le temps imparti à la composition il était quand même assez secondaire, enfin pas secondaire mais il fallait le partager entre ça et faire les concerts quoi. »⁴⁴⁷

En 1989, suite à leur victoire au tremplin Hexagonal Rock de 1988, Zebda enregistre un 45-tours avec deux titres « Des mots crasseux » et « Cadence ». Des cuivres et des percussions viennent compléter la formation musicale. Là encore, l'enregistrement se fait *en live* comme il est d'usage à l'époque. Puis, Zebda réussit à enregistrer des cassettes de démonstration pour pouvoir trouver des dates de concerts. Certaines chansons des cassettes sont des reprises de morceaux joués lors des représentations du Look Beur (« Oualou » et « Oualdi » par exemple), d'autres sont des titres qui figureront sur leur premier album (« Arabadub », « La bague à Danièle » notamment). Le groupe continue à composer son premier album au fur et à mesure des propositions de concerts. Cette manière de « *composer en répétant* » comme le dit Joël, fonctionnera pour les deux premiers albums du groupe. Cependant, des différences d'approche de composition sont audibles entre le premier et le second album car l'enregistrement de *L'arène des rumeurs* sera une expérience professionnalisante déterminante pour le groupe.

Comme l'explique Christophe Pirenne, les répertoires de la musique rock ont en commun d'appartenir aux « musiques amplifiées »⁴⁴⁸ et enregistrées. Lors de leurs enregistrements, elles mettent en collaboration un réseau de personnes. Certes les musiciens composent, mais il y a toujours un autre traitement du son, un album s'effectue en effet en plusieurs étapes. Il y a tout d'abord l'enregistrement des instruments et des voix par le groupe de musique, puis il y a un premier mixage avec un ingénieur du son qui permet d'équilibrer les chansons (faire une balance, c'est-à-dire harmoniser les niveaux sonores entre la guitare et les cuivres ou la batterie par rapport à la basse par exemple). Ce premier mixage permet d'orienter et de choisir l'esthétique de l'album en collaboration avec les membres du groupe

⁴⁴⁶ Entretien avec Vincent Sauvage, Toulouse, le 8.03.2013

⁴⁴⁷ Entretien avec Joël Saurin, Toulouse, le 27.02.2012

⁴⁴⁸ PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock...*, op. cit., p.12

et le producteur. Ensuite, il y a le *mastering* c'est-à-dire la balance sonore, la recherche d'équilibre de volume entre chaque chanson, pour ne pas avoir à changer de volume entre une chanson douce et une chanson plus énergique par exemple, enfin un travail sur les timbres pour donner un « son » à la pièce enregistrée. Enfin, le CD est réalisé. Ces étapes obligent à certains choix musicaux qui induisent un positionnement esthétique et de création artistique.

C'est ce que va apprendre le groupe à ses dépens lors de l'enregistrement de son premier album. Peu après la signature avec Peter Murray sur le label Nord/Sud, Zebda rencontre le producteur exécutif de leur album (la personne qui réalise l'album et qui propose des mixages) Peter Barney Chase. Vincent raconte :

« On signe donc avec Peter Murray à Montpellier au mois de mars [1991] après un concert et au mois de mai on se retrouve à préparer l'album avec lui c'est à une petite salle à Toulouse nord que Magyd s'est fait prêter. Ça dure deux-trois jours la préparation de l'album, c'est rien trois jours ! [On est] avec le producteur exécutif Barney [...] On prépare les douze titres comme ça et dans la foulée, vraiment dans la foulée on part enregistrer l'album et on a jamais enregistré dans ces conditions là quoi. Là c'est vraiment à l'ancienne, on joue tous en même temps mais en fait on ne garde que la batterie, x prises...et ça dure un mois ou peut-être même quarante jours c'est le vrai truc professionnel à l'ancienne au [Studio du] manoir dans les bois. Donc nous on découvre tout et il s'avère que y a des morceaux ça va et y en a d'autre ça va pas du tout une fois enregistrés, donc à un moment donné ça va tellement pas, ils en discutent là Peter Murray, les rosbifs et ils disent : "bon on va faire venir un programmeur"⁴⁴⁹ [...] Et donc ils font venir un programmeur, un mec, c'est un requin de studio, c'est un mec qui a des références avec des pointures mondiales, hop il vient ici, il vient prendre je sais pas ses dix-mille euros, il vient deux jours et en deux jours il fait tout, enfin il fait tout, il en met partout, enfin on lui demande. Il prend les morceaux un par un et il a toutes ses bibliothèques [de sons], ça va super vite, à une vitesse incroyable, donc y a des morceaux où il en met pas, pas beaucoup ou pas du tout et y a des morceaux qui sont complètement refaits. »⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Un programmeur est une personne qui possède des sons préenregistrés sur un logiciel et qui peut arranger, recomposer les morceaux en utilisant ses différents sons, organisés dans ce qu'on appelle une banque de sons.

⁴⁵⁰ Entretien avec Vincent Sauvage, Toulouse, le 8.03.2013

Comme l'explique Vincent, le groupe est novice et ne sait pas comment se construit un album. De plus, Zebda se cherche encore musicalement et ne sait pas comment imposer ses choix esthétiques. Le producteur essaie, lui, de masquer les imperfections musicales et de faire en sorte que les chansons correspondent à l'esthétique musicale à la mode à l'époque, déterminée par l'industrie du disque en fonction des albums qui se vendent le mieux. Pour cela, il utilise des banques de sons ou de rythmes enregistrés pour les plaquer sur les chansons de Zebda. Il recompose l'album en somme, mais sans l'accord du groupe. Les membres de Zebda font des concessions, ou comme l'explique Rémi⁴⁵¹, ils n'ont pas les moyens musicaux de dire, d'exprimer ce qui ne va pas. Pour lui cet album c'est :

« Le fruit d'un travail commun qu'on avait fait en répétition mais on ne savait pas vraiment ce qu'on voulait faire. On avait tous une vague idée mais quand même assez floue d'un truc entre James Brown et les Clash et euh...et qu'en fait on venait de signer avec un label qui s'appelait Nord/Sud et qui dépendait de Barclay et sans rien y connaître et en débarquant dans cet univers-là on s'est fait imposer un ingénieur du son qui était une espèce d'erreur monumentale de casting. On nous a imposé un mec qui a propulsé le groupe dans un univers qui n'était pas le son du groupe, et on en garde tous un souvenir atroce parce qu'en fait entre ce qu'on avait tous projeté et imaginé, moi le premier, on sentait bien qu'au quotidien dans cet enregistrement de disque ça allait pas du tout dans le bon sens et qu'on n'avait pas le choix en gros. On n'avait pas le choix et aucune arme, finalement, de rébellion et aucune arme de discernement et de savoir pourquoi ça n'allait pas dans le bon sens [...] Pour l'anecdote à la fin on enregistrerait parce qu'on se disait faut enregistrer on se disait c'est un album ça nous fera tourner et puis voilà c'est un ratage total, la production c'est pas du tout ce qu'on en attendait, c'est pas du tout ça, c'est pas du tout le son du groupe euh...on n'a pas le choix. »⁴⁵²

Ce premier album, même s'il n'est pas l'exact reflet de ce que voulait faire Zebda, est très important car il va permettre au groupe de découvrir ses exigences et de

⁴⁵¹ Rémi s'investit dans la réalisation du premier album en faisant quelques parties de claviers avec Christophe Delannoy et en tant que sonorisateur. Sonorisateur du groupe en concert, il est finalement présent pendant toutes les phases de créations de l'album (composition, répétition, enregistrement) et découvre ainsi le travail de studio.

⁴⁵² Entretien avec Rémi Sanchez, Toulouse, le 23.04.2012

donner une réelle direction à ses choix esthétiques. Suite à la sortie de l'*Arène des rumeurs*, Zebda continue à faire beaucoup de concerts (soixante-dix-huit pendant l'année 1992 d'après les documents de Vincent). Même si les membres du groupe ne sont pas contents du rendu, ils sont fidèles aux morceaux de l'album en concert. Ils introduisent donc sur scène, pour les morceaux qui le nécessitent, des sons de boîtes à rythmes et des sons préenregistrés donnés par le programmeur. Ces sons sont enregistrés sur une cassette DAT⁴⁵³ (que Vincent démarre à chaque début de chanson), Zebda joue par-dessus pendant le concert. Cela comporte une prise de risques car la boîte à rythmes est « fixe », elle reste au même tempo pendant le morceau. Cela a pourtant un effet positif sur le groupe, la cassette formate les morceaux sur scène et donne au groupe une nouvelle assurance. Ces sons préenregistrés prennent tellement d'importance que le groupe décide de les utiliser pour la composition du prochain album. Les banques de sons étant le plus souvent intégrées au clavier, Christophe doit travailler sur de la programmation de sons. Pianiste classique de formation il ne se retrouve pas dans cette nouvelle esthétique. Les membres du groupe demandent alors à Christophe de quitter l'aventure. Rémi remplace Christophe au clavier et commence à rechercher des sons. La technique du *sample* sera présentée dans une prochaine partie, cependant il est important de dire que Rémi, dans cette recherche de sons se fait aider par un ami pianiste de formation : Jean Haas surnommé Jean Valjean. Rémi se souvient :

« Christophe Delannoy quitte le groupe, moi je commence un travail sur les claviers et sur de la recherche de sons, de sonorités, je fais appel à un copain qui à l'époque faisait du sampling chez Bouducon Production⁴⁵⁴ : Jean Haas et donc je fais appel à ce gars [...] parce qu'on bossait ensemble sur des tas de projets et puis j'avais vraiment été séduit par son boulot sur Bouducon Production, son boulot de sampling quoi. »⁴⁵⁵

Jean Haas arrive donc au sein du groupe avec une solide formation musicale. Outre l'initiation au *sampling* (qui va durablement marquer l'esthétique du son Zebda),

⁴⁵³ Digital Audio Tape

⁴⁵⁴ Album Bouducon Production, *Bouducon Prod*, Roker Promocion/Indépendance, dist. Danceteria, CD HD 9241, 1992. Cet album regroupe notamment Jean Haas et Ange B, musicien du duo des Fabulous Trobadors.

⁴⁵⁵ Entretien avec Rémi Sanchez, Toulouse, le 23.04.2012

Jean Haas va donner une rigueur incontestable aux chansons du groupe. Vincent explique :

« [Jean Haas] a un bagage incroyable, c'est le premier vrai musicien, il connaît le classique enfin tout. Donc je pense aussi que ça lui plait d'être avec nous parce qu'on est un peu les barbares. On va essayer de faire une tournerie un peu ragga tu vois en fait on est un peu pataud. Du coup, on se retrouve à faire un truc complètement raide et lui ça l'éclate parce que c'est pas conventionnel c'est un truc tellement raide que tu l'entendras jamais ailleurs [...] il nous apprend surtout à construire des chansons : couplet, refrain, couplet, refrain, petit pont⁴⁵⁶, solo ce que tu veux, refrain ad lib⁴⁵⁷ c'est plié. Parce que nous on était les champions du monde des fioritures si tu veux. Parce que nous on se prenait la tête sur les débuts et les fins des morceaux, on aurait pu y passer des journées. »⁴⁵⁸

Deux personnes auront une influence majeure dans la formation musicale du groupe : Jean Haas et le producteur américain Nicholas Sansano. Après la réalisation du *Bruit et l'odeur*, Jean Haas quittera le groupe pendant la tournée. Ce départ précipité obligera Rémi à prendre encore plus de place sur scène (et non plus en tant que sonorisateur). Nicholas Sansano accompagnera le groupe pour la réalisation de *Essence Ordinaire*, *Utopie d'occase* et *Second tour*. Suite à la composition compliquée du premier album, Zebda saura s'entourer de personnes musicalement compétentes. Grâce à celles-ci, le groupe acquiert au fil des albums une solide formation musicale.

Mouss explique :

« A partir du deuxième album c'est vraiment là qu'on va créer des chansons, avec vraiment une conscience de la chanson en tant que telle [...] on arrive en 95, on sort *Le bruit et l'odeur* on a travaillé avec les machines mais enfin cet album-là aussi comme je te disais sur cet album là on travaille les chansons et on va commencer à tout défoncer, on va réussir dix concerts sur dix et on va commencer à faire des salles de six-cents, sept-cents, mille personnes donc on a franchi un

⁴⁵⁶ La partie appelée « le pont » est dans une chanson ce qui va permettre de relancer l'attention de l'auditeur. Elle peut avoir une harmonie différente du début du morceau, situé chez Zebda en fin de chanson elle fait le plus souvent la transition entre le dernier couplet et le refrain final.

⁴⁵⁷ « *Ad libitum* » ou « *ad lib.* » locution latine utilisée en musique pour dire que la fin du morceau peut être répétée à volonté, le plus souvent en faisant un *decrecendo*, en baissant le volume sonore progressivement.

⁴⁵⁸ Entretien avec Vincent Sauvage, Toulouse, le 8.03.2013

cap. L'album est tout de suite dans un succès d'estime, il va se vendre entre quarante-mille et cinquante-mille exemplaires et puis la scène commence à être un vrai succès et puis à partir de là on va commencer à travailler sur le prochain album qui va être un carton. »⁴⁵⁹

Le Bruit et l'odeur marque un changement car il permet à Zebda d'obtenir encore un peu plus de notoriété. L'année 1995 est aussi un tournant pour le groupe car il change de manager et entre dans l'équipe de Jacques Renaud, établie à Paris, qui travaille pour le tourneur Corida. Les concerts commencent vraiment à s'enchaîner.

Pour la composition de l'album *Essence Ordinaire* sorti en 1998, une évolution technique va être décisive pour le renouvellement musical du groupe : l'apparition de l'enregistreur multipiste. Chanteurs et musiciens vont pouvoir prendre du recul et écouter dans le détail chaque partie. L'enregistreur permet d'isoler chaque piste et donc chaque instrument ou chaque voix. Pour Joël, il marque un vrai tournant dans l'esthétique du groupe :

« Je vais te dire y a une autre étape décisive dans la façon de composer, pour moi qui m'a vraiment marqué c'est l'arrivée du multipiste [...] Quand on s'est mis à composer pour Essence ordinaire on s'est acheté un premier multipiste pour nous quoi en tout cas, à bande à ce moment-là. Et tout d'un coup, on avait seize pistes et y a une grosse différence qui est arrivée c'est que je pouvais aller poser mes basses à six heures du matin sans qu'il y ait personne et on était pas soumis si tu veux à être là, à notre présence tous en même temps au même moment à la répétition, le rendez-vous obligatoire etc., ce qui a changé beaucoup les choses. »⁴⁶⁰

D'une manière générale, tous les membres de Zebda s'accordent pour dire que la composition de l'album *Essence Ordinaire* avait quelque chose de l'ordre du magique. Les chansons se composent plus facilement que d'habitude, le groupe est vraiment « en phase ». Cela s'explique aussi peut-être par le fait que le groupe atteint un réel savoir-faire musical. En effet, l'apprentissage musical se fait

⁴⁵⁹ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 11.05.2011

⁴⁶⁰ Entretien avec Joël Saurin, Toulouse, le 27.02.2012

également en dehors de Zebda, notamment pour les chanteurs Mouss et Hakim, qui petit à petit s'imposent au sein du groupe.

1.2.2. Un apprentissage sur la scène toulousaine

Au sein du groupe Zebda, les ambienceurs, puis chanteurs, Mouss et Hakim ont une place particulière. Ils se lancent dans l'aventure en 1988 sans réellement savoir quelle sera leur fonction. Ils vont petit à petit prendre pleinement leur place de chanteurs, grâce à une intégration dans la scène musicale toulousaine des années 1990, qui va leur apporter un certain savoir-faire.

En 1990 Mouss et Hakim ont une vingtaine d'années et ils aiment faire la fête. Ils vont à Toulouse écouter tout type de musique. Hakim se souvient des sorties au Cactus (bar de Toulouse), où ils vont écouter Bernardo Sandoval musicien toulousain de flamenco :

« Parce que c'est du flamenco on aimait bien, c'est la musique qu'on aimait bien. On y allait avec des mecs du quartier on cassait les faux plafonds, sur le plafond y avait des faux plafonds on les cassait sur le bar, le patron y gueulait et tout ça, le cactus quoi. Et nous c'était au début de Zebda ça quand on allait voir Sandoval, 94, 93 vraiment au début. Et après euh...on voit Sandoval dans la cave du Cactus on descendait [...] on buvait des coups et puis on a commencé à faire des bœufs⁴⁶¹ comme ça dans la cave du cactus et euh...à force d'en faire des bœufs on s'est dit, Mustapha et Bernardo surtout se sont dit "tiens et si on montait une histoire, et si on montait un truc" et tout ça et de collègues on est devenu "100% Collègues". C'est venu comme ça, c'est Mouss qui trouve le nom. C'est Bernardo qui montait l'équipe musicale. »⁴⁶²

Fils de parents espagnols immigrés à Toulouse, Bernardo Sandoval est un musicien flamenquiste reconnu notamment pour son ouverture musicale, il croise flamenco et jazz ou musique classique par exemple. Il s'engage dans le projet 100% Collègues, pensé au départ comme ponctuel, avec ses musiciens. Le groupe fait des

⁴⁶¹ « Faire des bœufs » est une expression utilisée en musique pour parler de sessions musicales improvisées.

⁴⁶² Entretien avec Hakim Amokrane, Toulouse, le 24.04.2012

concerts sans trop d'organisation, ils jouent dans des bars de Toulouse juste pour échanger avec le public sans vraiment de répétition, juste pour se faire plaisir musicalement. Finalement 100% Collègues sortira deux albums : *100% Collègues en concert* paru en 1996 et *100% Collègues* sorti en 2000.

En plus d'être temporaire, cette aventure en parallèle de Zebda est tout d'abord pensée comme exclusivement locale (c'est-à-dire réservée à Toulouse). Elle associe des musiciens de Toulouse qui ont chacun une carrière musicale active (le chanteur, Bernardo Sandoval, le guitariste, Serge Lopez, l'accordéoniste, Jean-Luc Amestoy, etc.), à commencer par Mouss et Hakim avec Zebda. Face au succès des concerts, une petite tournée sera réalisée en France. Mais le groupe 100% Collègues est surtout une aventure fondatrice pour Mouss et Hakim.

Mouss se souvient :

« Au départ on crée des soirées 100% Collègues on se dit on fait de l'urgence musicale, on s'amuse on ne répète pas, on joue, c'est live, c'est direct, on va entrer dans une logique où à chaque fois qu'on fait des concerts c'est gavé de chez gavé en même temps ça continue à s'appeler 100% Collègues parce que Sandoval a sa carrière, son parcours, Serge Lopez aussi, nous aussi, c'est que au coup de fil : "Salut tu fais quoi vendredi ?" [...] À ce moment-là on va se retrouver avec des musiciens on sera moins dans le concept comme avec Zebda, on va se retrouver dans le côté musical pur, donc ils vont plus directement nous apprendre à chanter par exemple : "ouais tu chantes un peu trop fort, t'es pas obligé de pousser autant" tu vois, euh...ils vont nous amener vers plus une pratique avec eux où ils vont nous dire : "mais non, mais tu es musicien, qu'est-ce que tu racontes, on voit bien que tu es musicien." Il va y avoir cette rencontre entre eux qui font une musique super intimiste souvent où t'oses à peine respirer quand tu es dans la salle, c'est limite symphonique et tout ça et nous qui sommes dans l'énergie. Alors eux ils vont nous apporter ce côté heu...d'accepter le calme et la sérénité...

Armelle Gaulier : *Décomplexé ?*

Mustapha Amokrane : *Décomplexé et nous on va les décomplexer sur un truc de contact avec le public : "Et tu vas voir ce que c'est qu'un concert de feu". »*⁴⁶³

⁴⁶³ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 11.05.2011

Le groupe prend forme dans un échange de bons procédés ou plutôt de compétences. Si les musiciens leur apportent des bases solides, Hakim et Mouss aiment et partagent le côté *live*, « *l'urgence musicale* » comme le dit Mouss, la spontanéité, qu'ils connaissent déjà au travers de Zebda. Mais pour eux 100% Collègues représente aussi une échappatoire, une aventure musicale simple en comparaison avec Zebda au sein duquel la composition est plus longue et se fait par tâtonnement. Le répertoire du groupe est assez hétérogène, il va de reprises de chansons qu'ils connaissent : des chansons kabyles entendues par Mouss et Hakim dans leur enfance, des chansons espagnoles, des morceaux de Bernardo Sandoval à quelques compositions. Mais l'échange se fait aussi par l'énergie que le duo apporte. Hakim reprend la comparaison sportive pour expliquer le décalage perçu, au début, avec ces musiciens de flamenco tout en introspection face au duo des ambianceurs. Il explique :

« Moi je retiens que ça ces moments-là de musique avec Serge, Jean-Luc qui étaient des vrais musiciens donc ça veut dire que si tu chantes faux, ils jouent de l'accordéon donc si t'es pas sur la note, t'es pas sur la note quoi, donc il faut que tu refasses et que tu chantes mieux c'est tout [...] Ils nous ont vachement appris à poser la voix, à être dans une dynamique de chant. Même Bernardo Sandoval [...] Parce que dans leur groupe y a une énergie flamenco avec Bernardo tout ça, nous c'était une énergie pure de footballeur, celle-là ils ne la connaissaient pas et du coup ça a...y a eu de vrais échanges. »⁴⁶⁴

C'est donc grâce à ces échanges avec des musiciens toulousains hors Zebda, mais aussi une ouverture à des genres de musique différents que Mouss et Hakim apprennent. Le guitariste Serge Lopez se souvient de l'évolution musicale des chanteurs :

« Ce que nous amenaient Mouss et Hakim, cette énergie-là, nous on la connaissait pas. C'est un mélange de rock de ...je sais pas, enfin c'est dix ans de moins que nous [Bernardo Sandoval, Jean-Luc Amestoy et Serge Lopez]. Nous c'était ça, on était un peu assis dans notre truc, ça nous a bien réveillés et eux je pense que ça les intéressait donc de voir toutes les possibilités qu'il y avait au niveau émotionnel, parce que la musique n'était pas que de la danse tout ça...et je crois

que c'est là même où ils ont commencé à chanter, à même travailler leur chant quoi à se dire bon les notes c'est pas n'importe quoi. Au début ils chantaient comme ça à peu près, petit à petit ils ont ciselé leur truc [...] nous on a toujours fait des deuxièmes voix à la tierce des trucs comme ça et eux ils le faisaient pas ça au début, ils savaient pas que ça existait. Eux quand on chante c'est on chante tous la même note et on a tendance à chanter fort. [rires] »⁴⁶⁵

Suite à cette aventure, Mouss et Hakim prennent pleinement leur place et surtout assument de chanter au sein du groupe Zebda. 100% Collègues leur a aussi permis de créer un réseau de musiciens toulousains professionnels qui les aideront par la suite, notamment dans leur collaboration avec le Tactikollectif pour la réalisation de l'album *Motivé*. Ce collectif de musiciens toulousains influencés aussi bien par le flamenco que la musique occitane ou le jazz laissera une empreinte d'ouverture et de formation musicale importante dans la carrière des chanteurs.

⁴⁶⁴ Entretien avec Hakim Amokrane, Toulouse, le 24.04.2012

⁴⁶⁵ Entretien avec Serge Lopez, Toulouse, le 30.03.2012

Conclusion : Mise en place d'un contre-dispositif musical

Ce chapitre a permis de contextualiser la professionnalisation et l'apprentissage musical du groupe. L'outil Zebda est conçu dès le départ pour produire une musique à voir, comme en témoignent les « ambianceurs » Mouss et Hakim ; leur première fonction étant de masquer le niveau musical débutant du groupe et de capter l'attention du public. Dès sa création, Zebda fait des concerts, va à la conquête d'un espace de parole et de reconnaissance. Ce « combat », comme le dit Mouss, va construire aussi le son du groupe et poser les fondements d'une aventure collective. Grâce à des structures d'opportunités politiques favorables, Zebda va petit à petit se faire connaître au niveau national, notamment grâce aux différents dispositifs du « Plan Rock », portés par le Ministre de la Culture Jack Lang en 1989, comme les Tremplins Rock et le FAIR (Fonds d'Aide à l'Initiative Rock). Cela permettra aux membres du groupe d'obtenir le statut d'intermittent. Vu par le ministère de la Culture, le parcours de Zebda apparaît alors comme sans faute. Le groupe devient une sorte de caution, un exemple de réussite d'une professionnalisation pour ces « jeunes de banlieues » dans le secteur des musiques amplifiées. Ainsi, le groupe est reconnu mais dans la limite des représentations identitaires du phénomène de l'immigration postcoloniale en France, avec en filigrane l'image du *Beur*. Autrement dit, emmené par trois chanteurs d'origine kabyle algérienne, le groupe est perçu comme le porte-parole des « cités H.L.M ». Le « mégaphone » Zebda entendu par les pouvoirs publics et les médias devient une sorte d'illustration de la réussite du métissage à la française. Il a pour base une « identité-racine » et non pas une pensée de la Relation, telle que la définit Edouard Glissant. Le groupe Zebda cherche alors à brouiller les pistes, à sortir d'une stigmatisation grâce à sa musique pensée dans un contre-dispositif de participation libre et autonome. Par exemple, il revendique une appartenance au mouvement rock alternatif français, en affirmant une filiation avec la Mano Negra et avec le groupe anglais punk rock Clash. Comme le présentait Hakim, Zebda utilise sa musique comme un outil, dans chaque album, pendant chaque concert, il sort son « arme » musicale pour se dire, pour s'exprimer de manière autonome et

pour amener l'auditeur, le spectateur, le journaliste, toute personne qui prêtera attention au groupe à se questionner sur le contenu des chansons.

Les membres du groupe se professionnalisent et apprennent à réaliser un album, parfois à leurs dépens. Malgré tout, le son Zebda s'affine petit à petit. Les musiciens découvrent différentes technologies comme l'échantillonneur et l'enregistreur multipiste, ou bien, de manière plus empirique, les chanteurs Mouss et Hakim se forment avec des musiciens de la scène toulousaine appartenant à d'autres genres musicaux.

Ce panorama dans lequel s'inscrit la musique du groupe Zebda étant précisé, il convient maintenant d'interroger un peu plus l'objectif stratégique du contre-dispositif de participation, dans lequel la musique du groupe s'inscrit. Lawrence Olivier rappelle que :

*« Un dispositif, formation historique constituée à un moment donné, est toujours dominé par une fonction stratégique. Les dispositifs répondent à des nécessités stratégiques. »*⁴⁶⁶

Conditionnés par une conjoncture historique et sociale, les dispositifs naissent pour répondre à des nécessités stratégiques par rapport à un pouvoir politique. C'est en fonction d'un rapport de forces (entre acteurs sociaux du dispositifs et pouvoir politique) que les lignes et les courbes définies par Deleuze se modifient, donnent lieu à des réactions imprévues, mais alimentent toujours le dispositif. Elles permettent une reconfiguration en continu, en fonction de l'objectif stratégique de départ (qui lui-même, à l'image du dispositif, peut évoluer). Autrement dit, le dispositif est toujours soumis aux effets, contrôlés ou non, qu'il engendre. C'est dans cette capacité d'adaptation et donc de créativité que, tout en gardant son objet de départ (qui est la condition de sa naissance), le sens global donné au dispositif par les acteurs sociaux peut évoluer en fonction des stratégies choisies. J'ai jusqu'à présent expliqué en quoi le groupe Zebda propose un contre-dispositif. Ce dernier cherche des réponses à une urgence de reconnaissance, motivé notamment par une population pour qui le qualificatif de « issu de l'immigration » ou « *beur* » est vécu comme une identité assignée et qui souhaite être reconnue comme citoyen

⁴⁶⁶ OLIVIER, Lawrence, « La question du pouvoir chez Foucault : espace, stratégie et dispositif », *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique*, n°1, vol. 21, Mar. 1988, p. 83-98, p.94

français à part entière. Ce contre-dispositif de participation citoyenne s'inscrit finalement dans une urgence stratégique de trouver des réponses à une définition de soi, comme nous allons le voir dans notre analyse musicale du groupe Zebda.

2. Zebda : Une musique au service du texte

En comptant les cinq albums du groupe et les 45-tours de la période Zebda Bird, environ soixante-douze chansons ont été publiées entre 1985 et 2011. Elles ne pourront malheureusement pas toutes être analysées dans cette recherche. J'ai sélectionné un corpus de onze chansons de la manière suivante. Tout d'abord, celles des anciens albums, reprises à l'occasion des concerts de la tournée 2011-2012 ont été conservées. Cette étude s'intéresse autant à la création qu'à la réception des chansons auprès du public de Zebda et des médias ; par conséquent les chansons ayant eu du succès auprès du grand public ont également été choisies. C'est le cas par exemple de « Tomber la chemise », consacrée « meilleure chanson de l'année » aux victoires de la musique en 2000⁴⁶⁷. Enfin, les chansons qui ont été mentionnées par tous les membres du groupe lors des entretiens ont été retenues.

Voici le corpus (titre de chanson entre guillemets et album en italique) :

- 1) « Arabadub », *L'arène des rumeurs*
- 2) « La France au chaoui », *L'arène des rumeurs* et « La France 2 »⁴⁶⁸ *Le Bruit et l'odeur*
- 3) « Taslima », *Le Bruit et l'odeur*
- 4) « Le bruit et l'odeur », *Le Bruit et l'odeur*
- 5) « Toulouse », *Le Bruit et l'odeur*⁴⁶⁹
- 6) « Je crois que ça va pas être possible », *Essence ordinaire*
- 7) « Y'a pas d'arrangement », *Essence ordinaire*
- 8) « Tomber la chemise », *Essence ordinaire*
- 9) « Oulalaradime », *Essence ordinaire*
- 10) « La promesse faite aux mains », *Second tour*
- 11) « Le théorème du châle », *Second tour*
- 12) « Ici ou là-bas ? », *Second tour*

Les textes des chansons sont présentés en intégralité en annexe.

⁴⁶⁷ Cette même année, *Essence Ordinaire*, album dont est issue « Tomber la chemise », a obtenu la victoire de la musique du « meilleur groupe de l'année ».

⁴⁶⁸ « La France 2 » est une reprise de « La France (au chaoui) » avec un ajout de paroles et des modifications de l'accompagnement instrumental.

⁴⁶⁹ Si la chanson « Toulouse » est évoquée dans l'analyse générale de ce corpus, elle sera étudiée plus en détail dans le chapitre 4 « Jeu d'échelle : « toulousiantié » et citoyenneté ».

L'album *Utopie d'occase* ne figure pas dans ce corpus. Réalisé en 2002, juste avant la pause de Zebda (qui durera huit ans et qui conduira le guitariste Pascal Cabero et le batteur Vincent Sauvage vers d'autres activités), cet album a été composé dans la précipitation. Tous les membres du groupe expliquent en entretien qu'ils ont manqué de temps pour assimiler le succès important d'*Essence ordinaire* et les tournées éreintantes ; *Utopie d'occase* serait « une erreur », un album « de la douleur ». D'ailleurs, pour certains, ce quatrième album de Zebda est un album solo de Magyd. Le parolier ne dit pas le contraire :

*« J'espère qu'on n'oubliera pas dans Utopie d'occase que cet album est un album perso, je nous ai fourvoyés, c'est-à-dire que j'ai glissé des plans perso dans la dynamique Zebda. Oui des trucs noirs, sombres, imposés [...] c'est avec le recul que j'ai compris. J'ai eu une préoccupation perso strictement perso. Pas pour dire d'ailleurs que c'est un mauvais album, c'est un album personnel que je leur ai imposé en kidnappant Zebda. »*⁴⁷⁰

De même pour Mouss :

*« Vu ce que ça impliquait comme déchirure, tu vois si j'avais eu la maturité que j'ai aujourd'hui j'aurais dit non, non rien à foutre, je vais pas m'embarquer là-dedans [dans la composition de l'album Utopie d'occase]. On fait ce qu'on a à faire, vas-y Magyd fait ton album solo. Nous d'ailleurs, à l'époque [avec Hakim] on fait le deuxième album des 100% collègues. Nous, on part en tournée et tout, on revient ils ont avancé, ils ont commencé à travailler et tout, nous, on revient on essaie de se mettre dedans et tout, bon on fait la méthode Coué on est positif, on essaie d'y croire donc on le fait quand même, mais y a une ombre sombre sur les thématiques sur lesquelles on n'est pas au clair. Et on va le faire dans la souffrance. »*⁴⁷¹

Dans cette partie, après avoir donné les caractéristiques générales du corpus et de l'écriture de Magyd, je reviendrai en détail sur les thématiques abordées par les chansons.

⁴⁷⁰ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

⁴⁷¹ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 8.03.2013

2.1. Caractérisation générale des textes

Chez Zebda la musique est au service du texte, Pascal Cabero résume ainsi l'esthétique du groupe :

« *La musique c'est le contenant et les textes c'est le contenu.* »⁴⁷²

En effet, depuis les débuts du groupe les textes du parolier et chanteur Magyd Cherfi sont des supports qui permettent l'élaboration d'une direction musicale. Si Magyd a écrit toutes les paroles de notre corpus, il n'est pas seul à les chanter. À partir du deuxième album de Zebda, *Le bruit et l'odeur*, Mouss et Hakim s'impliquent beaucoup plus dans le chant. Magyd leur laisse progressivement s'approprier ses textes. Les deux frères peuvent par exemple changer des mots ou des phrases. Hakim revient sur l'élaboration du chant au sein du groupe et sur cette phase d'appropriation des paroles :

« *Magyd amène des textes, sur certains textes il a des idées mélodiques et musicales*⁴⁷³, *d'autres textes sont blancs et puis après on prend les textes qui nous correspondent, et puis après c'est comme on a travaillé là sur [l'album] Second Tour aussi avec des textes avec deux mélodies, trois mélodies différentes, on choisit celle qui plait le plus aux trois chanteurs [...] On a la totale liberté de changer les mots, la tournure de phrase et tout ça. Par contre on ne se permet pas de changer le sens, mais il a toujours été comme ça Magyd, il amène une chemise trente textes puis après voilà.* »⁴⁷⁴

Le tableau ci-dessous reprend des exemples d'appropriation des textes chantés par Hakim :

⁴⁷² Entretien avec Pascal Cabero, Toulouse, le 5.04.2013

⁴⁷³ Les membres de Zebda utilisent le terme "musical" dans un sens restrictif qui désigne seulement l'accompagnement instrumental et n'inclut pas la mélodie.

⁴⁷⁴ Entretien avec Hakim Amokrane, Toulouse, le 24.04.2012

Chansons	« Taslima » ⁴⁷⁵	« Le Bruit et l'odeur »	« Oulalaradime »
Texte de Magyd	<i>”C’est le souci de cette putain de pullosité⁴⁷⁶”</i>	<i>”D’en bas, j’ai puisé un combat ”la bonne affaire””</i>	<i>”Dribbleur comme Scifo, j’ai dit Meco”⁴⁷⁷</i>
Chant par Hakim	<i>”C’est le souci avant tout de la pilosité”.</i>	<i>”Du gouffre, j’ai puisé un combat ”la bonne affaire””</i>	<i>”Dribbleur comme Scifo, en plus grossier”</i>

Dans le cas de l'analyse des textes je conserverai les versions présentées sur les livrets de chaque album. En revanche, l'analyse musicale comprendra les textes chantés.

2.1.1. La forme poétique

L'écriture de Magyd rappelle le répertoire de la chanson maghrébine de l'exil. En effet, chaque chanson s'inscrit dans le réel, dans la vie quotidienne et peut même être autobiographique. Les exemples pris dans le quotidien du parolier, sont mis en mots (ou parfois en maux) pour proposer une critique sociétale.

Voici une typologie (non exhaustive) des principaux thèmes des chansons du corpus :

⁴⁷⁵ Pour plus de lisibilité, les titres des chansons seront signalés par ces guillemets « » et les citations de paroles par ces guillemets ””

⁴⁷⁶ Le mot « pullosité » est inventé par Magyd. Il est construit avec le mot pilosité, c'est-à-dire les poils du corps et avec le « pull » de pull-over, j'y reviendrai dans l'analyse de la chanson « Taslima (et les tisserands) ».

⁴⁷⁷ Eric Di Meco et Enzo Scifo sont des joueurs de football.

Racisme, discrimination	« Arabadub », « Je crois que ça va pas être possible », « la France »
Laïcité	« Taslima », « Le théorème du châte »
Famille et « Cité » (lieu de résidence)	« Oulalaradime », « La promesse faite aux mains », « Tomber la chemise »
Histoire, immigration, appartenance	« Le Bruit et l'odeur », « Ici ou là-bas ? », « Toulouse »
Engagement	« Y'a pas d'arrangement »

Pour ce qui est de la forme, les normes « classiques » du texte poétique sont respectées : métrique, figures de style, rimes en fin de phrase de type AA/BB/CC (« Taslima ») ou AAA/B/AAA/B (« Toulouse ») ou A/B/A/B (« Y'a pas d'arrangement »), sachant que les combinaisons de rimes peuvent aussi varier au cours des chansons.

2.1.2. Les figures de style

Différentes figures de style sont utilisées : la répétition, l'anaphore⁴⁷⁸, la métaphore, la comparaison, l'antiphrase et la périphrase.

Dans le premier album, présenté dans le corpus à travers les chansons « Arabadub » et « La France (au chaoui) », répétitions et anaphores sont souvent adoptées pour structurer les textes. Le syntagme nominal "*spécial dédicace*", par exemple, sur « La France (au chaoui) » est répété seize fois dans le premier couplet. Mais ces répétitions font place dès le deuxième album *Le bruit et l'odeur* à des textes au découpage plus classique avec couplets et refrain.

La métaphore culinaire est très souvent utilisée par Magyd. Les paroles de la chanson « Toulouse » par exemple, valorisent une identité toulousaine construite

⁴⁷⁸ Anaphore : « Du latin *anaphora*, retour, d'après le grec *ana* « de nouveau » et *pherein*, « porter ». L'anaphore est, particulièrement en poétique, la répétition d'un même mot, d'un même syntagme nominal, en début de vers, de phrase ou de paragraphe ». POUJEOISE, Michel, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Belin, 2006.

autour de cultures de métissage, alimentées par différents flux migratoires. Cependant, le mot immigration n'est jamais mentionné. Magyd utilise le champ lexical de la nourriture pour exprimer cette idée, soulignée par la répétition de la conjonction de coordination « et » (en **gras** dans le texte) :

*"Y'a tous ceux qui croient
Qu'ici la cuisine est un rite
Le Z-E-B-D-A catapulte, catapulte
Y'a pas de cassoulet non pas dans toutes les marmites
[...]
Dans mon quartier...
Dans ma cité
C'est épicé
Et moi j'aime ça
Je butine
Mes racines
Sont latines
Et de bien au delà
J'ai dans l'idée
Qu'on peut aimer
Et la violette **et** l'odeur du tajine au naseau"*

Le cassoulet est le plat typique de la région toulousaine. La violette est la fleur emblème de la ville de Toulouse. Enfin, le tajine, est un plat préparé dans tout le Maghreb. De la même manière, dans la chanson « La France », la thématique culinaire se présente ainsi :

*"Je mange pas du halouf,
Je mange pas du cochon !
Je mange que du poulet et du couscous mouton
[...]
Ta spécialité, brother ?
C'est le couscous au magret,
Le tajine au cassoulet."*

Dans cet exemple, c'est la culture musulmane qui est directement sous-entendue. *Halouf* en arabe veut dire porc, or la religion musulmane interdit à ses fidèles de manger du porc. En écrivant ces paroles, Magyd indique clairement d'où il vient, dans quelles habitudes alimentaires et donc dans quelle culture il a été élevé. Ou plutôt, dans quelle double culture puisqu'il associe ensuite "*le couscous au magret*" et "*le tajine au cassoulet*".

Une évolution est perceptible, au fil des albums du corpus, dans l'écriture du parolier. La périphrase est de plus en plus utilisée, mais, paradoxalement, l'écriture de Magyd devient beaucoup plus directe. Dans le premier album, des mots comme la France, la police, intégrés, nationalités, carte d'identité sont présents. Puis, l'expression du champ lexical juridique et politique se fait grâce aux périphrases suivantes : dans la chanson « Le bruit et l'odeur » pour parler de discrimination et de racisme : "*Quand j'ai compris la loi, j'ai compris ma défaite / Intégrez-vous disait-elle, c'était chose faite*" ; ou bien dans la chanson « Le théorème du Châle » : "*Y a bien quelque chose qui cloche / Embrouille au pays de Gavroche*". Prénom d'un des personnages des *Misérables* de Victor Hugo, Gavroche symbolise ici la France.

2.1.3. Registres de langue

L'écriture de Magyd n'est pas exclusive. Elle se veut accessible à tous, comme en témoignent les références à la vie quotidienne et l'utilisation d'un registre de langue courant, parfois même argotique. "*On mouillait le maillot*", sur « Y'a pas d'arrangement », par exemple, est une expression familière, utilisée notamment par les sportifs. Elle évoque un investissement total, un effort. De la même manière sur « Taslima » :

"Le soleil se lèverait pas pour des prunes

Si tu pouvais nous décrocher la lune"

"*Se lever pour des prunes*" est une expression familière qui signifie se lever pour rien, et "*décrocher la lune*" veut dire faire quelque chose d'incroyable. En plus de ces expressions, il est à noter l'utilisation de mots en verlan ou en argot, comme par exemple "*les meufs*" (femmes) et "*les mecs*" toujours sur « Taslima » ;

“barbaque” pour dire viande sur « Je crois que ça va pas être possible » ; “la frippe nipponne” pour dire les vêtements japonais, le mot japonais n’étant pas pris ici dans son sens premier, mais sous-entendant plutôt l’Asie, sur « Toulouse » ; “trente balles” pour dire trente francs sur « Tomber la chemise » ; “tarin” mot d’argot qui veut dire nez et “marave” ou encore “je garoffé” qui, dans le parler manouche, signifient respectivement tabasser et je mens ou j’embrouille, sur « Oualalaradime » ; il y a aussi le mot “daron” utilisé en argot pour dire père sur « La promesse faite aux mains » et “y piper que dalle” pour dire ne rien comprendre sur « Le théorème du châte » ; enfin, les mots “poulet” et “condé” pour dire policier, qu’on retrouve sur « La France » et « Y’a pas d’arrangement ».

2.1.4. Culture populaire

Cette idée d’une écriture inscrite dans la vie de tous les jours, se perçoit aussi dans les personnages auxquels Magyd fait référence. Ils appartiennent pour la plupart à la culture populaire, notamment sportive. Zatopek, par exemple, cité dans « Y’a pas d’arrangement » (“*Il eut fallu derrière nous, un Zatopek à la course*”), est un coureur marathonien tchèque connu pour ses quatre titres olympiques ; ou encore Enzo Scifo, Éric Di Meco et Éric Cantona (Canto) sur « Oualalaradime », (“*Dribbleur comme Scifo, j’ai dit Meco [...] Oui bon, j’étais comme Canto*”), sont trois footballeurs. De la même manière, Magyd fait parfois référence aux contes pour enfants. Il parle par exemple “des Bottes de Sept lieues” sur « Y’a pas d’arrangement » : “*On a caché ce qu’on avait de plus précieux / La cagoule et les bottes de sept lieues*”, en référence aux bottes du Petit Poucet, ou encore sur « Oualalaradime » la référence directe à Pinocchio : “*Et comme Pinocchio mais sans la fée / J’ai méchamment menti et ça l’a fait*”. Enfin, outre ces éléments, le trait stylistique caractéristique de tous les textes de Magyd est l’utilisation de ce que Patrick Charaudeau appelle « *le fait humoristique* »⁴⁷⁹.

⁴⁷⁹ CHARAUDEAU, Patrick, « Des catégories pour l’humour ? », *Questions de communication* [en ligne], n°10, 2006, p. 19-41 mise en ligne le 03 mai 2012, <http://questionsdecommunication.revues.org/3375> dernière consultation le 30.07.2013

2.2. L' Humour : ironie et autodérision

Ce que j'ai appelé le contre-dispositif de participation Zebda se retrouve ici dans l'outil musical *via* les textes de Magyd. Le but des chansons du groupe est de capter l'attention, de susciter un questionnement chez l'auditeur. Le parolier utilise pour cela l'humour en tant que moyen offensif (pour faire rire) mais aussi défensif (pour rire de soi). Comme l'explique Patrick Charaudeau, l'humour au sens large possède plusieurs degrés. Il est employé avant tout pour créer des situations de complicité et de proximité avec un public, par exemple en utilisant le rire. Il précise que l'acte humoristique :

« [...] *est plutôt une certaine manière de dire* [...] un acte d'énonciation à des fins de stratégie pour faire de son interlocuteur un complice. »⁴⁸⁰

Pour mieux comprendre les textes des chansons de Zebda, il est important de saisir les différentes manières de dire que l'humour peut proposer. Magyd utilise l'humour de façon stratégique pour capter l'attention de l'auditeur et finalement créer une certaine complicité avec son public. Comme l'expliquent Brigitte Bouquet et Jacques Riffault, l'humour a une fonction « *personnelle et sociale* »⁴⁸¹ et il comporte une part de :

« [...] *subjectivité qui requiert la connivence entre partenaires* [...] *Il a un aspect de correcteur social. L'humour serait en quelque sorte un outil thérapeutique qui permet d'échapper à la violence que chacun a en lui. De plus, il est un facteur d'altérité et de la sociabilité* »⁴⁸².

En tant que créateur de complicité et de connivence, le fait humoristique est donc important à analyser dans les textes de Magyd. Mais, si la dimension stratégique de l'humour doit être décryptée, c'est aussi, comme le dit Jankélévitch, son sérieux qui doit être révélé. Il explique :

« *L'interprétation de l'humour a donc trois niveaux à franchir : il faut comprendre la farce qui est dans la simulation sérieuse, et puis le sérieux profond*

⁴⁸⁰ Idem, p.22

⁴⁸¹ BOUQUET, Brigitte, RIFFAULT, Jacques, « L'humour dans les diverses formes du rire », *Vie Sociale* [en ligne], vol. 2, septembre 2010, <http://www.travail-social.com/L-humour-dans-les-diverses-formes#nb15>, dernière consultation le 31.07.13

⁴⁸² Idem

*qui est dans cette moquerie, et enfin le sérieux impondérable qui est dans ce sérieux. »*⁴⁸³

Omniprésent dans l'écriture de Magyd, le fait humoristique peut prendre plusieurs formes comme l'ironie et la dérision. L'ironie est un procédé complexe qui induit un double sens. L'énonciation ironique est produite par une personne qui dit le contraire de ce qu'elle pense. Ce procédé, utilisé en invoquant parfois une fausse naïveté, permet de dénoncer et de ridiculiser quelqu'un ou quelque chose. Patrick Charaudeau explique :

*« Dans l'ironie – répétons-le – est opérée une discordance entre ce que pense le sujet parlant et ce que dit le sujet énonçant : l'énonciateur dit quelque chose de contraire à ce qu'il pense (c'est l'antiphrase), mais en même temps, il veut faire entendre ce qu'il pense. »*⁴⁸⁴

L'utilisation de la dérision, en revanche, est une pratique critique et négative qui peut ou non provoquer le rire. Elle permet de dénoncer, de contester comme l'affirment Brigitte Bouquet et Jacques Riffault :

*« [...] la dérision porte une dimension de contestation, de remise en cause de l'ordre établi, ou avec les normes sociales largement acceptés dans une société, notamment les rapports de pouvoir [...] Par sa fonction cathartique, et comme violence politiquement correcte, elle assure le bon équilibre d'un système social. »*⁴⁸⁵

Si l'ironie signifie une chose en disant son contraire grâce à l'antiphrase, la dérision, elle, se veut directe. Elle se moque, tourne en ridicule et est parfois teintée de mépris. Je vais maintenant observer les occurrences de l'ironie, de la dérision et de l'autodérision dans les textes des chansons du corpus.

⁴⁸³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Champs Flammarion, 1964, p.173

⁴⁸⁴ CHARAUDEAU, Patrick, « Des catégories pour l'humour... », *op. cit.* p.28

⁴⁸⁵ BOUQUET, Brigitte, RIFFAULT, Jacques, « L'humour dans les... », *op. cit.*

2.2.1. Procédés langagiers, détournement et double sens : l'ironie

« Taslima »

L'ironie est exprimée de différentes manières. Elle se perçoit par exemple dans l'emploi de procédés linguistiques qui jouent sur le sens signifié ou sur la polysémie des mots. Magyd utilise souvent des expressions françaises courantes, qu'il détourne de leur sens originel. La chanson « Taslima », par exemple, est un hommage à la Bangladaise Taslima Nasreen. Médecin gynécologue, mais aussi poétesse, elle défend le droit des femmes et se bat contre une vision extrémiste de l'Islam. Au début des années 1990, une fatwa⁴⁸⁶ a été prononcée contre elle au Bangladesh et l'a obligée à l'exil. Magyd écrit la chanson « Taslima » pour lui rendre hommage et utilise ce prétexte pour se prononcer contre une vision extrême de la religion musulmane. Le sous-titre de la chanson est « Taslima (et les tisserands) ». Dans ce texte, le parolier explique comment « les tisserands » finissent par dicter des règles de vie au nom de la religion. Par exemple, dans les vers suivants :

“Au passage y z'aiment pas les fenêtres

C'est pas des amoureux des chiffres et des lettres

[...]

Tous ces bourrins sont des mulets

C'est des têtes à claques.

C'est pour ça qu'ils veulent brûler l'école et la fac »

Dans le langage courant, le mot « bourrin », du vers “*Tous ces bourrins sont des mulets*”, veut dire mauvais cheval. Mais, dans le langage familier le mot « bourrin » est compris comme quelqu'un qui n'est pas intelligent, qui ne montre que sa force physique. C'est le second sens qui pourrait être attribué au mot dans ce vers, car il est associé directement au mulet. Ce dernier est un animal hybride, fruit d'une union entre un âne et une jument, il est infertile. Il y a donc là l'idée

⁴⁸⁶ « Fatwa : Dans l'islam, consultation juridique donnée par une autorité religieuse à propos d'un cas douteux ou d'une question nouvelle ; décision par décret qui en résulte » Dictionnaire, *Le petit Larousse illustré*, Paris, 2013.

d'une stérilité, de quelque chose ou plutôt d'une situation qui ne mènera à rien. Il est possible de traduire ce vers de la manière suivante : « tous ces mauvais chevaux ou ces brutes sont des mulets ou des ânes », car âne utilisé dans le langage familier signifie têtue, obstiné.

Dans le même ordre d'idée, toujours dans la chanson « Taslima », on trouve le vers suivant : *“Et les cons qui leur prêtent main-forte / Font pas des coupes, y taillent des shorts”*. Dans ces vers il y a l'insulte « con » mais aussi l'expression familière « tailler des shorts » qui est ici polysémique. En effet, la chanson parle de tisserands donc des personnes qui travaillent les vêtements, mais avec ici un double sens puisque l'expression est aussi à comprendre dans le sens familier de critiquer quelqu'un.

Pour dénoncer l'extrémisme religieux, Magyd prend l'exemple du port du voile (qui était aussi dans les années 1990, au moment où la chanson a été écrite, un phénomène présenté comme problématique et donnant lieu à un débat de société en France) et utilise le champ lexical du textile, d'où le sous-titre de la chanson : « Taslima (et les tisserands) ». Il explique dans le premier paragraphe :

*“Même si les mecs et les hamacs
Sont à mettre dans le même sac
Ils tissent et tu dis que c'est pas du coton
Des tissus que les meufs auraient sur le front
C'est à croire que tous ces imbéciles
Ont le souci de l'industrie textile”*

Les deux derniers vers reviendront comme des leitmotivs dans la chanson, variés de différentes manières :

*“C'est à croire que ces nazes ont une priorité
C'est le souci de cette putain de pullosité”*

Ou encore plus loin :

*“C'est vous dire si tous ces imbéciles
Ont une idée qui ne tient qu'à un fil”*

Dans ces extraits, sous couvert d'une fausse naïveté, Magyd utilise de manière ironique l'expression « c'est à croire » pour parler justement du fanatisme religieux. À noter aussi la métaphore entre industrie textile et développement

d'une propagande religieuse. Le parolier sous-entend que bien que la religion « ne tien[ne] qu'à un fil » (donc à pas grand-chose), elle se tisse et se propage malgré tout au sein de la société. De plus, le néologisme "pullosité" est à relever dans les phrases leitmotifs. Il évoque de manière détournée la pilosité, c'est-à-dire les poils du corps et les cheveux, puisqu'il est question du foulard islamique, mis en jeu de mots avec le « pull » de pull-over. Enfin, l'ironie de ces petites phrases qui prêtent à sourire, provoque un rapport de connivence entre Taslima, à qui la chanson est adressée et Magyd, mais surtout entre le parolier et ses lecteurs ou son public.

« Le théorème du châle »

Dans la chanson « Le théorème du châle », Magyd revient une nouvelle fois sur la question du port du foulard, qui est un prétexte pour aborder la thématique de la laïcité en France. Plusieurs vers sont à relever :

“Je tombe des nues est-ce Carnaval ?

Ces foulards et ces longues capes

Je tombe des nues à y piper que dalle

Devant ces drôles de sapes

[...]

C'est quoi ces filles qui se cachent ?

Est-ce qu'elles jouent à cache-cache ?

C'est l'été on dirait l'hiver,

On a dû dire « sortez couverts » !

[...]

Je me prends la tête à deux pales

Qu'a-t-elle vu qui soit si sale ? »

Différentes expressions courantes apparaissent détournées de leur sens originel. L'expression « tomber des nues » veut dire être surpris, étonné, comme l'expression tomber du ciel. D'après le dictionnaire⁴⁸⁷, le mot « nue » vient du latin *nubes* qui signifie nuage, « nue » de l'expression « tomber des nues » correspond donc au ciel, au divin. Cependant, le mot nu peut aussi s'entendre en tant que

⁴⁸⁷ Dictionnaire, *Le petit Larousse illustré*, Paris 2013

nudité symbolique qui viendrait s’opposer aux foulards des femmes, thème de la chanson. Je relève aussi une autre déformation de sens ou plutôt un autre double sens dans l’expression « *sortez couverts* », présentés entre guillemets dans le texte de la chanson. Rapportée à la thématique du foulard elle s’entend dans son sens courant de « ne prenez pas froid » ; mais, « *sortez couverts* » a aussi été un slogan rendu célèbre dans la lutte contre le sida en France pendant les années 1990 (allusion directe au préservatif). Enfin, l’expression finale « je me prends la tête à deux pales » mérite quelques explications. Utilisée dans le langage familier la formule « se prendre la tête » veut dire s’énervé ou être obsédé par, ne pas comprendre quelque chose. Le mot pale peut être utilisé dans l’expression suivante « être pâle » c’est-à-dire être malade ou encore pour signifier la main ou les bras comme l’a précisé Magyd lors d’un entretien⁴⁸⁸. Ici “*Je me prends la tête à deux pales*” a un signifié très fort car elles rappellent les pales d’une hélice. Mises en mouvement elles sont donc dangereuses, elles signifient ici les questionnements violents, la « prise de tête ».

« La promesse faite aux mains »

Utilisant toujours l’ironie, Magyd revient sur la thématique de l’immigration et de l’exploitation des « travailleurs immigrés » en France, dans la chanson « La promesse faite aux mains ». Le père du parolier a émigré de l’Algérie vers la France, où il travaille comme maçon dans les années 1960. Dans cette chanson, la caractérisation des mains de Magyd, qui sont “*parfumées aux amandes douces*” et qui ne connaîtront jamais “*la formule du béton armé*”, devient alors une métaphore pour signifier une ascension et une réussite sociales. Elles sont un signe de richesse pour cet enfant de parents immigrés. Il explique :

*“Quand j’ai vu les mains du daron, lacérées
Essorées, fissurées toutes les rimes en « é »
Putain de mains depuis j’ai pas eu envie
De savoir ce que fut sa vie*

⁴⁸⁸ « " je me prends la tête à deux pâles " les pâles sont les deux bras qui s'enroulent autour de la tête comme effectivement des éléments fixes autour d'un noyau . avec ici un effet d'enserrement et de mouvement circulaire tout à la fois . les pales en mouvement étant dangereuses je signifie par là la prise de tête devant un questionnement qui perturbe » Mail de Magyd le 10.09.2013

Je leur ai promis, le deal est de taille

Qu'elles finiraient en éventail

Les doigts de pied, les doigts de main

Et ça sans attendre le lendemain...”

L'expression “*elles finiraient en éventail*” est couramment utilisée pour les doigts de pied. « Mettre les doigts de pied en éventail » signifie se reposer, ne rien faire. Ici, l'expression est détournée et adaptée aux doigts de la main pour indiquer que Magyd ne s'abaissera jamais à faire un travail manuel. Il le dit, s'adressant à ses mains, à la fin de la chanson :

“Je vous ferai faire hun, hun, hun, un détour

Devant un Crick ou une roue hou ! de secours

Jamais on ira parole de fils d'esclave

Ni dans le grenier ni dans la cave

Mais dans quelque coin de ce monde nouveau

Où on écrit « ici on bosse avec son cerveau »”

« Oualalaradime »

Dans la chanson « Oualalaradime », Magyd se moque de tous ceux qui se vantent et qui, pour justifier leurs mensonges, invoquent la grandeur de Dieu, donc blasphèment. Le titre de la chanson, par exemple, est un mot inventé par Magyd et dérivé de l'arabe : *wallah al adime* ou *oula laradime*, qui veut dire c'est juré au nom de Dieu ou je le jure devant Dieu. Francisée par Magyd, l'expression devient un mot : oualalaradime. J'utilise le terme francisé car voici comment la chanson est présentée lors des concerts du groupe. Mouss explique par exemple :

« Mesdames, Messieurs, et si on essayait de rajouter un nouveau mot dans le dictionnaire français, hein nous on essaye, ça fait déjà un petit moment, ce mot c'est Oualalaradime, oualalaradime ça veut dire je te le jure, je le promets, je te le promets mais... C'est pas sûr. »⁴⁸⁹

Ou bien Hakim :

« Mesdames et messieurs la chanson qui vient elle est dédiée à tous les menteurs et par les temps qui court y en a des menteurs et surtout en cette période

de campagne électorale je vous le dis ! Mesdames et Messieurs cette chanson est spécialement dédiée à tous les menteurs et en plus ils jurent ! Oualalaradime »⁴⁹⁰

La francisation de ce mot pourrait aussi peut-être venir des onomatopées « lala » placées au centre (dans la version arabe l'expression comporte deux mots distincts). Ces onomatopées sont souvent utilisées pour chanter ou fredonner une mélodie. De manière plus familière, elles peuvent aussi être utilisées pour signifier qu'on ne croit pas une personne. Cela fait écho au fait que Magyd, dans cette chanson, parle de son enfance en ne racontant que des mensonges :

*“Oui bon j'étais comme Canto
Je parlais aux mouettes même en argot
J'étais Walter Hugo, le poète !
Très tôt, j'ai voulu comme les grands
Faire le cow-boy avec des balles à blanc
Ramasser beaucoup d'oseille et vlan
À 10 ans, j'étais dur à cuire
Je voulais passer mon permis de conduire
A l'instructeur de l'auto-école
J'ai dit "signe, je veux une bagnole"
Tu me crois, tu vau pas un centime
Je le jure, oualalaradime”*

L'ironie passe aussi ici par la déformation du nom de l'écrivain et poète Victor Hugo, qui décrédibilise le vantard. Il est aussi possible de penser que Magyd fait la faute, pour prendre ses distances par rapport aux écrivains français appartenant à la « culture savante ». Le poète est en effet comparé plus haut au joueur de foot français Éric Cantona, souvent moqué dans les médias pour s'être orienté vers une carrière d'acteur (sa carrière sportive remettant en cause sa crédibilité artistique). Au lieu de se valoriser le personnage se ridiculise avec ses mensonges. En effet, les épisodes qu'il relate ne comportent finalement pas de grand danger.

⁴⁸⁹ Présentation par Mouss, concert à Créon (33) pour le festival Festin, le 23.03.2012

⁴⁹⁰ Présentation par Hakim, concert à l'Olympia (Paris), le 3.04.2012, pendant la campagne présidentielle.

L'utilisation du pronom « je », même si elle n'implique pas Magyd de manière directe, suppose tout de même de savoir rire de soi (ou au moins de ses pairs). Je vais maintenant analyser les formes que peut prendre cette dérision ou plutôt cette autodérision.

2.2.2. Dérision et autodérision: se nommer ou l'art d'éviter de se dire

« Arabadub »

Magyd utilise beaucoup la dérision pour se nommer, ou plutôt pour nommer les gens « comme lui » ou auxquels il s'identifie : les populations issues de l'immigration maghrébine en France, logées dans les quartiers d'habitat social. La chanson « Arabadub » reprend sous forme d'une mise en scène un interrogatoire de police. Sur la cassette audio « La France », enregistrée par Zebda en 1990, les paroles de la chanson « Arabadub » sont précédées de ce texte introductif :

*« Et sous le béton noir de l'efficacité,
Je faisais, dans le sable gris de ma cité,
Une sieste bien cool, orange et cocotier...*

Quand je fus réveillé (Boulibaï !)

Par deux îlotiers :

- Que fais-tu là, mon gars ?

'Mais c'est un basané !'

Lui dit son congénère à l'accent ashkénaze.

- Vous trompez pas les gars

Rétorquais-je un peu naze,

Je suis un cassoulet casher et pas fâché !

(quand soudain...l'interrogatoire) »

Cette introduction n'est pas présente dans le livret de l'album *L'arène des rumeurs*. Par conséquent, j'ai demandé à Magyd pourquoi il avait laissé ce dialogue sur le livret de la cassette. Magyd m'a expliqué :

« *Oui Armelle, effectivement c'était une simple introduction parlée pour suggérer un conte de fée "façon urbaine" et ensuite partait la chanson Arabadub. Une façon aussi de douceur pour faire contraste avec le rythme soutenu de la chanson.* »⁴⁹¹

Ce qui frappe dans cette chanson ça n'est pas forcément le « rythme soutenu » dont parle Magyd, mais plutôt toutes les appellations, les nominations qu'il met dans la bouche des îlotiers⁴⁹². Par exemple :

"Où est-ce que t'es né ? Qui t'as dépanné ?

Contrôle de police

Aux dirty-faces, aux basanés

Faut pas lésiner : À moi les gros nez,

À moi tous les falsificateurs d'identité"

Cet interrogatoire (répété trois fois dans la chanson), sert d'excuse à Magyd pour rapporter les surnoms racistes dont les populations immigrées ou issues de l'immigration en France, sont affublées⁴⁹³. On trouve les termes suivants : les "dirty-faces" qu'on peut traduire littéralement de l'anglais par les visages sales, les "basanés", "les frileux, les taches", "les couleurs pistache", "c'est un crouille", "tous les reggaes", "les apaches", "les malgaches", "les kanaks". Cette chanson apparaît finalement comme une forme de catharsis, au travers de laquelle Magyd chercherait à s'émanciper de toutes ces insultes racistes. La question "Où est-ce que t'es né ?" reprise sans cesse dans la chanson associée à la phrase "À moi tous les falsificateurs d'identité", dénonce aussi une vision essentialiste de l'identité en sous-entendant qu'un lieu géographique (le lieu de naissance) déterminerait l'identité d'un individu et que l'apparence physique dénoterait une origine étrangère. Cette liste d'appellations traduit une violence symbolique importante. Elle est à mettre en parallèle avec le titre de la chanson « Arabadub ». Comme l'explique le linguiste Frank Jablonka, ce titre peut être compris comme l'affirmation d'une identité auto-définie. Pour lui :

⁴⁹¹ Mail de Magyd Cherfi, le 5.06.2013

⁴⁹² Îlotier était le nom donné aux agents de la police de proximité (qui devaient surveiller un îlot de maison ou autrement dit un quartier).

⁴⁹³ Cette chanson, écrite à la fin des années 1980, exprime aussi une désaffection vis-à-vis de la police qui fait penser à la période des rassemblements de *Rock Against Racism* et de la marche pour l'égalité et contre le racisme (cf. 1ere partie 1.2.2 De la chanson maghrébine de l'exil des années 70 au groupe français Carte de Séjour), qui voulaient notamment dénoncer les bavures policières lors de contrôles d'identités.

« Ce mot-valise est un néologisme ludique dont la base est RUB-A-DUB [sic], terme désignant une forme musicale que nous trouvons dans le raggamuffin et dans le reggae [...] Le RUB-A-DUB est une version remixée d'un morceau. ARABADUB exprime donc une pratique symbolique courante banlieusarde qu'on retrouve plus particulièrement dans le rap français : il s'agit du 'remixage' de composantes culturelles et plus particulièrement linguistiques de l'univers arabo-musulman avec des composantes occidentales, notamment françaises, dans le sens de bricolage identitaire à partir d'une recomposition créative de ces éléments. »⁴⁹⁴

En d'autres termes, le parolier se met à la place du policier pour mieux dénoncer les sous-entendus racistes de ces appellations, mais aussi pour finalement revendiquer toutes ces identités. En cela, il nous rappelle ce que Sayad définit comme la stratégie de subversion de la sociologie du stigmaté :

« [...] renverser l'échelle des valeurs qui autorise la stigmatisation plutôt qu[e d'] effacer les traits stigmatisés. »⁴⁹⁵

Magyd fait ici une inversion de sens, il change l'échelle de valeur de ces appellations dévalorisantes pour justement s'en réclamer. Il tourne en dérision ces nominations en les exagérant. La liste interminable de ces surnoms n'a en définitive pas tellement de cohérence, si ce n'est de désigner des personnes victimes de relégations "les taches", des minorités "les kanaks", bref des « visages sales », des gens qu'on ne veut pas voir. La dérision, ou plutôt l'autodérision, vient du fait que Magyd, au contraire, revendique son « arabadubitude ». Il est un mixage de toutes ces constructions identitaires de ce que l'îlotier perçoit comme Autre, comme exogène. Véritable réponse à l'interrogatoire d'« Arabadub », la chanson « La France » reprend cette thématique de l'étrange étranger.

« La France »

La dérision comme l'autodérision comportent une forme d'agressivité, ou plutôt de contestation, de non soumission, mais aussi de catharsis et d'affirmation de soi.

⁴⁹⁴ JABLONKA, Frank, *Vers une socio-sémiotique variationniste du contact postcolonial : le Maghreb et la Romania européenne*, "Quo vadis, Romania?", n° 47, Vienne : Éd. Praesens, coll. Dirigée par Georg Kremnitz, p.196

⁴⁹⁵ SAYAD, Abdelmalek, *La double absence...*, op. cit., p.362

Pour les auteurs Brigitte Bouquet et Jacques Riffault :

« *L’auto-dérision est une aptitude à reconnaître ses défauts en s’en moquant soi-même et en en faisant rire autrui.* »⁴⁹⁶

L’auto-dérision est omniprésente dans les textes de Magyd, il l’utilise pour prendre du recul sur lui-même. Analyser cette auto-dérision pourrait donc donner des indices sur la façon dont le parolier pense qu’il est perçu et surtout sur la manière qu’il a de se percevoir.

Toujours dans la cassette audio *La France* (et aussi sur le premier album du groupe) est présente la chanson « La France (au chaoui) ». *Chaoui* est le nom des Berbères algériens vivant dans la région des Aurès. Ce titre en forme de provocation commence par l’anaphore suivante :

“Spéciale dédicace aux Français pas de l’hexagone

Spéciale dédicace on est d’accord

Spéciale dédicace à toutes les autres personnes !

Spéciale dédicace rubadub”

Outre l’évocation du genre musical, le « rubadub » a une connotation particulière chez Zebda. Lorsque Mouss et Hakim arrivent au sein du groupe, ils viennent avec leurs influences musicales, notamment le reggae et ses dérivés. Mais ce genre de musique ne plaît pas forcément à tout le monde. Appuyés par Magyd, Mouss et Hakim vont finir par imposer ces influences (notamment en passant des cassettes lors des longs trajet en camion du groupe). Mouss explique en entretien que cette influence est importante car elle correspond à l’énergie du danseur. En effet, pour les deux frères, reggae et rubadub sont associés au festif, à la scène, aux « Sound Systems »⁴⁹⁷ et au partage de la musique en live. Les chanteurs sont à cette époque très influencés par des groupes occitans de musique comme les Marseillais du Massilia Sound System. Le rubadub chez Zebda c’est aussi l’idée de compromis,

⁴⁹⁶ BOUQUET, Brigitte, RIFFAULT, Jacques, « L’humour dans les diverses... », *op. cit.*

⁴⁹⁷ Apparu en Jamaïque dans les années 1950, les *sound systems* (littéralement système de son, ici discothèques ambulantes) sont organisés autour de DJ qui passent de la musique dans n’importe quel lieu où leur matériel de sonorisation (ayant comme base : deux platines, un amplificateur, des haut-parleurs, des micros) peut être installé, par exemple dans la rue ce qui donne lieu à des *street parties* (fête de rue). Les *sound systems* sont organisés par différents individus en Jamaïque (par des collectifs en France) pour diffuser de la musique (reggae, rub-a-dub, dancehall en Jamaïque) pour faire danser les gens, pour faire la fête. Une influence majeure pour Zebda sera le groupe marseillais Massilia Sound System, connu en France dans les années 1990. Pour plus d’information voir BETHUNE, Christian, *Le rap une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, 1999, p.210.

tant sur le plan identitaire que musical. Le bassiste Joël expliquait par exemple lors d'un entretien qu'il n'aurait jamais fait du « rubadub » s'il n'avait pas rencontré Hakim. De la même manière, il pense que Hakim n'aurait peut-être jamais fait du rock ou de la chanson s'il ne l'avait pas rencontré. De par sa composition, le groupe Zebda amène donc obligatoirement à l'ouverture. Joël conclut :

Joël Saurin : « [...] il y avait aussi cette règle qui était un peu tacite entre nous, c'était de laisser 80% de ce qu'on est à la porte de la répétition pour que les choses soient possibles ensemble, sinon c'est le clash.

Armelle Gaulier : Le compromis quoi, trouver le compromis.

Joël Saurin : Ouais, ah ouais le compromis. J'ai dit dans une interview une fois le compromis jusqu'à la nausée.»⁴⁹⁸

Il y a donc derrière ce terme musical l'idée d'un compromis à faire, d'un équilibre musical à trouver entre différentes influences, d'un bricolage identitaire à créer comme l'évoque la chanson « La France ». Magyd débute cette chanson par une dédicace aux *”Français pas de l'hexagone”*, c'est-à-dire aux citoyens français qui seraient en dehors de la France, à qui on ne reconnaît pas une appartenance entière et légitime à la République. Mais aussi :

”Spéciale dédicace à tous les blondinets

Spéciale dédicace à vous Monsieur à vous Madame

Spéciale dédicace à tous les basanés”

La *”spéciale dédicace”* est importante car elle permet d'interpeller et d'inclure toutes les personnes dans la chanson, aussi bien les *”basanés”* que les *”Monsieur”/”Madame”*. Ces appellations évoquent aussi une hiérarchisation tant raciale que sociale, les basanés, par exemple, n'ont pas droit au respect d'un titre comme *”Monsieur”/”Madame”* et ne sont pas *”blondinets”*. Cela revient à catégoriser et à opposer d'un côté les blancs (blondinets et Monsieur, Madame) et d'un autre côté les non-blancs : les basanés. C'est rendre compte finalement d'un contexte social différencié et inégal. La chanson devient alors prétexte à une revendication d'appartenance à la société française. Celle-ci est visible, par exemple, avec la répétition du *”Moi je suis Français”* suivi de la reprise du

⁴⁹⁸ Entretien avec Joël Saurin, Toulouse, le 27.02.2012

pronom "je" (en **gras** dans l'extrait ci-dessous) :

*"Moi **je** suis Français, hé !*

***J'**ai tous mes papiers,*

***Je** suis en règle !*

Et pour les coutumes qu'est-ce que tu fais ?

***J'**ai tout enquillé,*

***Je** suis bien intégré.*

Nationalité, hé !

Depuis quatre années

***Je** suis Français*

Et dans ton quartier, qu'est-ce qu'il y a ?

Y'a des policiers,

Y'a des condés,

Qui viennent te chambrer, allez !

***Je** peux les narguer*

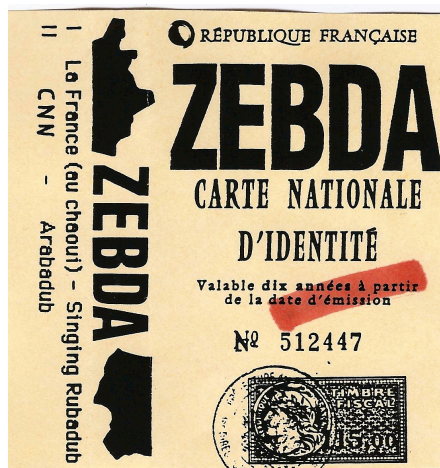
Et les auticher

Carte d'identité, montrez, montrez !

Jaune – blanc – cassé !"

Ce passage en dialogue (qui témoigne d'une autre forme d'interrogatoire, non plus entre un îlotier et un « passant » mais entre un « vrai Français » et potentiellement un « non Français ») est à analyser. À la première lecture, il montre la valorisation de la nationalité française, le "moi je" sous-entend un « vous qui n'êtes pas » Français. Cependant, à la deuxième lecture on peut aussi y lire une sorte de justification. Même si la légitimité juridique de la nationalité est incontestable ("j'ai tous mes papiers"), il y a un questionnement par rapport au vivre ensemble. On sent de la suspicion dans les questions par rapport à la réalisation des "coutumes" françaises (qui ne sont d'ailleurs pas définies), mais aussi au sentiment de relégation vécu au travers des contrôles de policiers qui viennent "chambrer" (en argot se moquer). Cela montre que le locuteur est considéré comme un citoyen français à part, même si malgré tout il peut maintenant "les auticher". Ce verbe vient de l'occitan *atisar* et veut dire attiser,

exciter. Cela montre aussi au niveau symbolique « l'intégration » du locuteur, puisqu'il utilise des expressions dérivées de l'occitan, langue parlée notamment à Toulouse. Les couleurs "Jaune-blanc-cassé" sont une référence aux couleurs de l'ancienne carte d'identité nationale française. Elle figure d'ailleurs sur la pochette de la cassette audio *La France*, comme le montre l'image ci-dessous⁴⁹⁹ :



**Figure 10 Pochette cassette audio
La France, Zebda, 1990**

Mais, ces couleurs évoquent aussi autre chose comme l'explique le linguiste Jablonka :

*« Le terme désignant la couleur de l'ancienne carte d'identité peut également désigner la couleur de la peau de certains immigrants d'origine maghrébine, une marque qui les expose bien facilement aux contrôles d'identité des autorités de l'Etat français. »*⁵⁰⁰

Ainsi les couleurs sont, comme la carte d'identité, parfois « cassé[es] », c'est-à-dire que l'identité Française, de ce français "bien intégré" ayant "tous ses papiers", comme le dit la chanson, est contestée. Elle est même suspecte aux yeux des îlotiers de la chanson « Arabadub » et des « non Français » qui interrogent le locuteur dans « La France ». Le blanc est "cassé" donc mélangé avec une autre couleur, donc pas tout à fait blanc. Cette chanson souligne donc un paradoxe, le

⁴⁹⁹ Joël m'a expliqué qu'il avait fait un collage à partir de sa carte d'identité pour pouvoir faire la pochette.

⁵⁰⁰ JABLONKA, Frank, *Vers une socio-sémiotique...*, op. cit., p.196

rejet, ou la suspicion vécue au sein de la société française, même lorsqu'on est « Français par les papiers »⁵⁰¹ ou français de droit (c'est-à-dire dans le cas de l'obtention de la nationalité française au niveau juridique). Pourtant, comme l'explique Magyd, cette identité française cosmopolite et de patchwork a toujours existé. Voici la suite des paroles :

*“Moi je danse easy, et j'ai des choses à dire
À ceux qui sont pas d'ici et aux souches profondes,
Si t'écoutes pas « easy » les discours de castagne
Du cochon de Bretagne aux sueurs maléfiques,
Tu finiras terré dans ton treizième étage,
Le fusil à grenaille posé sur la télé,
Le clébard enragé par tant et tant de haine
Eclatera sa chaîne, et viendra te bouffer”*

L'allusion au ”cochon de Bretagne” n'est pas anodine. Magyd explique :

« [...] le cochon de Bretagne ...c'est une simple allusion à Jean Marie Le Pen ...qui est d'origine bretonne et comme chacun sait la Bretagne est ent'rautre une région de grosse production porcine !! »⁵⁰²

Le parolier fait ici référence aux discours ouvertement racistes (« les discours de castagne » : de bagarre) de Jean-Marie Le Pen, ancien leader du Front National (parti d'extrême droite français). Ce paragraphe est renforcé par l'utilisation de la métaphore culinaire à la fin de la chanson :

*”Ta spécialité, brother ?
C'est le couscous au magret,
Le tajine au cassoulet.”*

Encore une fois, Magyd associe les plats du Maghreb qui sont perçus en France comme les plats « des immigrés » (notamment pour le couscous) à ceux du Sud-Ouest français (magret et cassoulet), pour signifier les recompositions identitaires. Cette métaphore culinaire placée dans le dernier couplet prête à sourire et apparaît aussi comme une manière de rire de soi. Comme le dit Daniel Sibony :

⁵⁰¹ d'après l'expression du sociologue Sayad dans SAYAD, Abdelmalek, *La double absence...*, op. cit.

⁵⁰² Mail de Magyd Cherfi, le 25.07.2013, j'ai conservé la typographie de son mail.

« Le rire donne une autoreconnaissance ; on se reconnaît narcissiquement ; on s'accorde après le conflit, on se réconcilie en contournant l'émotion. Faute de vaincre l'autre ou de s'accorder avec, on peut déjà en rire : et faute de s'accorder avec soi, on se moque de soi. Du coup, on est mieux en accord avec soi et avec l'autre. Le rire, même moqueur, comporte une réconciliation, parfois très détournée, avec le monde, y compris avec soi. »⁵⁰³

Dans ce dernier couplet Magyd s'accorde avec son interlocuteur « non Français » qui lui pose ces questions : *”Et pour les coutumes qu'est-ce que tu fais ? / Et dans ton quartier qu'est-ce qu'il y a ?”* mais aussi, finalement, avec lui même. Cette chanson est reprise dans une nouvelle version instrumentale sur le deuxième album *Le bruit et l'odeur*. Les paroles sont un peu modifiées mais elles poursuivent cette idée de processus identitaire en mouvement en France et d'un compromis trouvé par le rire (de soi comme des autres). Les dédicaces finales le montrent en effet :

“ Spéciale Dédicace

A ceux qui font semblant

A ceux qui font sans blé

[...]

Aux minorités qui s'éveillent

Qui veulent profiter du soleil

A l'Occident à son syndrome

Initiateur des droits de l'homme

A la sécu et à la caf

Au téléthon et même au paf

A ceux qui font l'amour aux mouches

Et à tous les français de souche

[...]

A ceux qui giclent au taf

A ceux qui jouent collectif“

Cette “*spéciale dédicace*“ se veut révélatrice des composantes multiples de la société française, du collectif qu'elle représente. D'une certaine manière, elle fait

⁵⁰³ SIBONY, Daniel, *Le sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010, p.20

écho à la liste grotesque des surnoms racistes de la chanson « Arabadub ». Magyd fait ici une spéciale dédicace à ce/eux qu’il considère comme l’ensemble de la société française. Cette autodérision dans la manière de se nommer et surtout l’utilisation d’un rire moqueur vecteur d’*autoreconnaissance* comme l’explique Daniel Sibony, est aussi visible dans la chanson « Tomber la chemise ».

« Tomber la chemise »

Chanson à succès de Zebda, elle apparaît au premier abord comme un texte qui revendique un droit à faire la fête. Cependant, il n’est pas demandé par n’importe qui. Cette chanson parle de :

“Tous les enfants de ma cité et même d’ailleurs

Et tout ce que la colère a fait de meilleur

[...]

Tous les enfants de mon quartier et même d’ailleurs

Et tous ce que le béton a fait de meilleur”

Ces enfants sont présentés sous un jour particulier, ils sont issus de “*la colère*” et du quartier d’habitat social. Ce sont donc des enfants qui appartiennent à la périphérie, au “*béton*” et non pas à la ville. Ils viennent de la banlieue, en cela Magyd sous-entend qu’ils sont en situation de relégation sociale. Voici comment le parolier les décrit :

“Des faces de stalagmites et des jolies filles

Des têtes d’acné, en un mot la famille

Sont là

Des qui voulaient pas payer l’entrée trente balles

[...]

Et y a là des bandits qu’ont des têtes de cailloux

Ceux qu’ont des sentiments autant que les voyous

[...]

Des pas beaux, des faces rondes comme des quilles

Des têtes rouges en un mot la famille

Sont là

[...]

Des qui voulaient profiter de la pagaille

[...]

Tous les petits gavroches et les têtes abîmées

Et les faces de pioches autant que les minets”

Dans le langage familier, le qualificatif se rapportant à la tête peut faire directement référence à une insulte. La moins violente, mais tout autant explicite, serait par exemple : « tête de linotte ». La linotte est un petit oiseau, cette expression est donc utilisée pour caractériser quelqu'un qui n'aurait pas beaucoup de cervelle, qui ne serait pas très intelligent. La tête, c'est aussi ce qu'on ne peut pas cacher. Mais, paradoxalement, avec toutes ces "faces" et ces "têtes" (répétées neuf fois dans la chanson), décrites négativement, Magyd montre aussi toute la diversité de ce "béton" et de cette "colère". Le parolier se moque, tourne en dérision ("Des têtes d'acnés", "des faces rondes comme des quilles"), mais finalement se décrit, parle de « sa famille ». Daniel Sibony rappelle à propos des histoires drôles :

« La plupart des histoires drôles touchent aux questions d'identité : on redéfinit les mots, les gestes, les personnes ; on casse leur identité pour feindre de la réparer. Et comme elle est irréparable, on en rit [...] Bref, on rejoue l'identité par tous ses bouts. Et comme c'est un stock d'identifications, on joue à s'identifier, encore une fois. »⁵⁰⁴

Cette citation s'applique ici à la chanson « Tomber la chemise », le parolier observe, identifie et s'identifie en montrant, en décrivant cette foule, si bigarrée soit elle. Il en tire d'ailleurs du positif, en montrant ce qu'il est possible de faire ensemble :

“Tout à coup le trac a fait coucou dans la loge

Oh maman qu'elle tourne vite cette horloge

Allez les gars vous avez promis le soleil

On peut vous dire ce soir qu'on n'a pas sommeil

[...]

Et c'est ainsi chez nous et c'est pareil ailleurs

⁵⁰⁴ SIBONY, Daniel, *Le sens du rire...*, op. cit., p.17-18

Tout ce que ce vilain monde a fait de meilleur

Se trouvait là juste pour le plaisir

Ce jour là je peux dire qu'on s'est fait plaisir

Tomber là,

On va la tomber, on va tomber la chemise"

Ces têtes de tous les noms, issues des "cités", le groupe Zebda entend bien les emmener à leurs concerts, faire la fête avec eux d'égal à égal, en "tombant la chemise". L'expression "Tomber la chemise" connote ici en effet la chaleur ressentie à la suite d'une forte dépense corporelle liée à la danse, au mouvement, à la fête.

Le parolier indique donc que malgré cette situation de relégation sociale et de discrimination que peuvent subir ces personnes "du béton", "du quartier", il y a la possibilité de quelque chose de positif. Le collectif est valorisé par le festif : faire la fête "pour le plaisir", connaître le bien-être, la satisfaction, être dans le temps présent, oublier le reste. Cette promesse "d'apporter le soleil" est une sorte de signature de Zebda, la définition de l'utopie sociale de ce groupe de musique : la caractéristique de son dispositif de contre-participation citoyenne. Si les quartiers sont fréquemment dévalorisés, eux y voient une même famille, qui sait vivre ensemble et faire le "meilleur" : la fête. La mission du groupe serait d'apporter du bonheur pour tous ici comme ailleurs, quelle que soit son espèce de "tête".

Cette chanson, si elle aborde l'idée d'une fête célébrant la beauté du collectif (parce que hétérogène avec aussi bien des jolies filles que des "têtes de cailloux"), n'enjolive pas la réalité. Magyd parle de manière honnête de « sa famille » composée des meilleurs comme des pires. Il se met en scène, il se raconte : par ses textes, il existe.

2.2.3. Se raconter et se mettre en scène : écrire pour exister

« Y'a pas d'arrangement »

Pour susciter l'attention sur le message des chansons, Magyd Cherfi n'hésite pas à utiliser l'autobiographie. La chanson « Y'a pas d'arrangement » revient sur

l'ascension du groupe Zebda. L'idée est de dépasser une vision simpliste qui associerait les membres du groupe à des "saltimbanques". La chanson explique le véritable engagement en musique (comme on peut s'engager en politique, par exemple) des membres de Zebda dans une quête effrénée de reconnaissance. Née d'une "folie", d'un groupe de musique de fiction, l'aventure est devenue réalité. Elle a cependant été semée d'obstacles, nécessitant des sacrifices et demandant même parfois d'aller au bout de ses limites physiques, comme le montrent les paroles suivantes : "il fallait qu'on s'y risque", "y'a pas eu de miracle", "on était tellement plié", "je peux plus rien avaler", "la tête cassée le reste à la dérive", "on n'a plus rien dans le ventre".

Le parolier décline en effet au long de la chanson un champ lexical associé à la médecine, pour rappeler que cet engagement est total, jusqu'à la limite de soi-même :

"Je me promène avec madame pharmacie

Kamol, Doliprane et Salgydal

Sont les trois mamelles des tueurs de bals

[...]

Plutôt que de changer les freins

Qu'est-ce que tu en penses

On s'achète, je sais pas moi, une ambulance

[...]

Cent petits tours et que les cachets suivent"

Le Kamol est un baume pour soulager les douleurs musculaires, le Doliprane et le Salgydal sont des antalgiques. Le mot cachet fait référence aux médicaments et aux rémunérations données à l'issue des concerts. En effet, les "tours" dans le langage des musiciens correspondent à une série de plusieurs concerts.

Systématiquement interprétée dans les concerts de la tournée 2011-2012, cette chanson agit comme un rappel des origines, du parcours qui a été fait et qui ne doit pas être oublié. Vouloir réussir apparaît au départ comme impossible, comme si les membres du groupe Zebda n'étaient pas légitimes.

"Mais en tout cas rien n'a coulé de source

Y'a pas d'arrangement, et y'a pas de grimace

*Juste le lendemain se regarder dans une glace
Faut le dire, on a fait ça pour faire la fête
Et se dire : cette folie, on l'a faite...au fait !
L'évidence n'était pas chez la voisine
Vous voulez chanter et ben casquez maintenant"*

Cette folie initiale pour ces jeunes que rien ne prédestinait à une carrière musicale, s'est réalisée grâce au travail et sans miracle. Magyd explique qu'il y a eu plusieurs obstacles notamment dans l'utilisation polysémique de l'injonction « *casquez maintenant* ». Employé dans le langage courant, « casquer » veut dire payer, dépenser et par extension se dépenser, voir se dépasser, se donner totalement. Reprise par Magyd, cette expression correspond aussi au verbe « se casquer », c'est-à-dire mettre un casque pour se cacher. Cette idée revient plus loin dans la chanson avec les paroles suivantes :

*"On a caché ce qu'on avait de plus précieux
la cagoule et les bottes de sept lieux"*

La cagoule (qui sert donc à se cacher la tête) est ici présentée comme quelque chose de précieux. Magyd confirme :

« En ce qui concerne la cagoule ...c'est une façon de dire que nous avançons masqués ...rapport au délit de faciès . Avancer masquer pour ne pas être dans le soupçon de " Marianne" »⁵⁰⁵

Le parolier utilise ici le prénom Marianne en référence à la personnification de la République au travers de la figure allégorique de cette femme. Il y a donc, en plus d'un obstacle technique puisque le groupe n'a jamais vraiment pratiqué la musique (sinon de façon amateur pour Pascal, Joël et Vincent), une contrainte « physique » d'après Magyd. Il faut, pour ces trois chanteurs issus de l'immigration maghrébine, tomber le masque, se présenter tels qu'ils sont. On retrouve ici une idée déjà exprimée dans la chanson « Tomber la chemise » : il faut faire avec son « espèce de tête », avec sa différence qu'on ne peut cacher. Mais cette « incapacité physique » exprimée par Magyd est vite balayée par la nécessité de cet engagement vital. S'ils veulent exister musicalement (ou même exister tout court),

⁵⁰⁵ Mail de Magyd Cherfi, le 25.07.2013

alors il faut avancer tête nue, sans se cacher. Cette prise de conscience se perçoit dans des expressions, se rapportant à l'enfance, qui marquent la fin d'une naïveté :

”Et c'est ainsi qu'on est parti sur les routes

Les kilomètres auraient mérité tu t'en doutes...quoi donc ?

Le mot respect, ou qu'on nous donne un diplôme

Parce qu'on n'était pas dans un beau sous-marin jaune

[...]

Pas de cadeau, pas de trêve, pas de fleur

Si t'as mal aux mollets, sèche tes pleurs

Y'a pas d'arrangement, c'est la formule

Sinon garde ta baignoire et va faire des bulles”

Le *”beau sous-marin jaune”* fait référence à la chanson pour enfant des Beatles « Yellow Submarine ».

Il y a dans cette chanson l'idée d'un combat permanent. Un combat personnel, jusqu'au bout de soi, mais aussi aller à la conquête de l'autre, de la reconnaissance. Par exemple :

”Ainsi va le spectacle et sa légende

Quand y'en a un qui tombe, l'autre en redemande”

Dans le vocabulaire militaire, la périphrase « il est tombé au combat » est utilisée pour signaler un décès. Ici, la comparaison est sous-entendue, les membres du groupe sont des soldats. Il n'y a d'ailleurs pas *”de trêves”* (*”Quand y'en a un qui tombe, l'autre en redemande”*), la machine Zebda est lancée. Au niveau symbolique Magyd exprime l'idée d'une guerre à mener qui aurait comme enjeu une vie ou une mort sociale. Il faut aller au front, faire des concerts à visage découvert et rester unis dans le collectif. La victoire de ce combat symbolique étant évidemment de se faire connaître ou plutôt reconnaître par le public. Ecrire cette chanson c'est finalement replacer le groupe dans une histoire militante par la musique. C'est l'idée qu'il a fallu conquérir, se battre pour mériter cette place de groupe de musique. Zebda indique ici sa légitimité à être sur scène et à avoir la parole, donc à être écouté. « Y'a pas d'arrangement » sonne comme un besoin d'explication, voire comme un droit de réponse, à l'image de la chanson « Le bruit et l'odeur ».

2.2.4. Revendication d'appartenance et filiation

« Le bruit et l'odeur »

Magyd compose cette chanson à la suite du discours prononcé par Jacques Chirac en juin 1991, en tant que Président du RPR⁵⁰⁶. Voici un extrait du discours :

« Comment voulez-vous que le travailleur français qui travaille avec sa femme et qui ensemble gagnent environ 15 000 F et qui voit sur le palier à côté de son HLM entassée, une famille avec un père de famille, trois ou quatre épouses et une vingtaine de gosses et qui gagne 50 000F de prestations sociales sans naturellement travailler. Si vous ajoutez à cela le bruit et l'odeur, eh bien le travailleur français sur le palier, il devient fou. Et ce n'est pas être raciste que de dire cela. Nous n'avons plus les moyens d'honorer le regroupement familial et il faut enfin ouvrir le grand débat qui s'impose dans notre pays, qui est un vrai débat moral, pour savoir s'il est naturel que les étrangers puissent bénéficier au même titre que les Français d'une solidarité nationale à laquelle ils ne participent pas puisqu'ils ne payent pas d'impôts. »⁵⁰⁷

Cette chanson se veut comme un droit de réponse, un droit de participation au débat public. Elle est une opposition directe aux propos racistes du Président du RPR. Le parolier revient sur l'histoire de l'immigration en France en se prenant comme témoin. Il débute cette chanson en se souvenant de son enfance :

*”Si je suis tombé par terre
C'est pas la faute à Voltaire
Le nez dans le ruisseau
Y avait pas Dolto”*

Le parolier s'approprie ici la chanson de Gavroche écrite par Victor Hugo dans *Les Misérables*. On retrouve le personnage de Gavroche (souvent évoqué dans notre corpus) avant sa fin tragique, lors de l'insurrection républicaine qui ébranle Paris en 1832. L'enfant ramasse des balles sur les morts entre les barricades, il sera tué alors qu'il chante cette chanson, dont voici les derniers vers :

⁵⁰⁶ Le RPR : Rassemblement Pour la République était un parti politique de droite d'inspiration gaulliste créé en 1976 à l'initiative de Jacques Chirac. Il s'est fondu dans l'UMP (Union pour un Mouvement Populaire) en 2002.

⁵⁰⁷ Le discours d'Orléans, sur Zebda « Le bruit et l'odeur » album éponyme, 1995 (Barclay / Universal).

*”Je suis tombé par terre
C’est la faute à Voltaire
Le nez dans le ruisseau
C’est la faute à...[Rousseau]”⁵⁰⁸*

Cet hommage à la littérature française place le parolier, dès les premiers vers de la chanson, dans une histoire culturelle française, presque dans une filiation avec le poète. Le contexte de la chanson de Gavroche est aussi particulier, c’est un moment de révolte, de combat au sein du peuple français. Il est possible d’y voir un lien, un discret sous-entendu avec la chanson « Le bruit et l’odeur » qui parle de racisme et de discrimination vécu dans le quotidien, par les populations immigrées (et issues de l’immigration). À noter aussi la référence à la psychanalyste lacanienne Françoise Dolto. Connue à la fin des années 1970 pour ses théories sur l’éducation, elle remplace Rousseau, lui-même théoricien de l’éducation en son temps. Outre le clin d’œil temporel : Magyd s’approprie cette chanson de Gavroche en y incluant un personnage de son temps ; il est possible de déceler dans cette référence une idée d’isolement, de décalage de cet enfant de l’immigration isolé du reste de la société française et notamment des théories alors « novatrices » de l’éducation.

Le parolier écrit à la première personne et cette fois-ci ne cherche pas de périphrase pour se nommer :

*”Je suis serbo-croate et musulman
Voilà le hic
Un prêtre polonais républicain et laïque
[...]
Je m’appelle Larbi, Mamadou Juan et faites place
Guido, Henri, Chino, Ali je ne suis pas de glace”*

Il est toutes ces personnes à la fois, ces prénoms sont utilisés ici pour rappeler l’histoire de France, l’histoire de l’immigration en France. Le parolier personnifie les immigrés décrits comme des profiteurs dans le discours de Jacques Chirac (*”je ne suis pas de glace”*). Avec ce droit de réponse, Magyd cherche à dénoncer un

⁵⁰⁸ HUGO, Victor, *Les Misérables*, cinquième partie : « Jean Valjean », Paris, édition Pagnerre, la chanson de Gavroche : p.124

amalgame rapide (immigré = profiteur) dans un contexte de montée du Front National au début des années 1990. Il veut aussi montrer une tactique politicienne du RPR qui cherche à adapter son discours pour séduire des électeurs du parti d'extrême droite. Magyd se fait le porte voix des sans-voix en rappelant aussi la réalité économique de l'immigration en France :

”Qui a construit cette route ?

Qui a bâti cette ville

Et qui l'habite pas ?”

« Le bruit et l'odeur » apparaît comme un contre-discours voulu et porté par le groupe Zebda, sur l'histoire de l'immigration en France. Le parolier cherche ainsi à montrer que l'histoire de l'immigration en France c'est aussi l'histoire de France.

”Plutôt que d'être issu d'un peuple qui a trop souffert

J'aime mieux élaborer une thèse

Qui est de pas laisser à ces messieurs

Qui légifèrent, le soin de me balancer

Des ancêtres

[...]

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

A ceux tombés à Montécassino [sic]”

Il fait ici directement référence à l'histoire de l'empire colonial français. *Monte Cassino* est le nom d'un mont en Italie, qui a vu plusieurs batailles lors de la Seconde Guerre Mondiale, notamment en 1944. Emplacement stratégique pour les Allemands car sur la route de Rome, le Mont Cassin sera finalement récupéré par les unités françaises du CEF : Corps Expéditionnaire Français. Le CEF est composé majoritairement par des soldats issus des colonies françaises d'Afrique du Nord.

« Le bruit et l'odeur » apparaît donc comme un défi, une volonté de ne pas rester silencieux, un besoin de donner une autre vision, de témoigner. En s'inscrivant

directement dans la filiation de *”ceux tombés à Montécassino”* le parolier, personnifie et dénonce les raccourcis et amalgames trop rapides, comme en témoigne le refrain :

”Le bruit et l’odeur

Le bruit et l’odeur

Le bruit du marteau-piqueur”

« Le bruit et l’odeur » expression reprise du discours de Jacques Chirac et répétée quarante-deux fois dans la chanson, est une expression clé. En la reprenant, le parolier stigmatise une pensée essentialiste et raciste qu’il détourne avec l’allusion au marteau piqueur et donc au « travailleur immigré », c’est-à-dire à la réalité économique et donc à l’explication historique de l’immigration postcoloniale.

Ainsi, il n’hésite pas à décrire les réalités humaines de l’immigration en France, comme le montre la chanson « Ici ou là-bas ».

« Ici ou là-bas (*Harragas*) »

Cette chanson a pour sous-titre le mot *Harraga*⁵⁰⁹ qui en arabe veut dire : les Brûlés. D’après Pierrette et Gilbert Meynier :

*« Le terme de harrâqa signifie ”brûlot”, celui qui brûle, qui fait flamber : de haraqa : brûler, flamber, calciner (les frontières). »*⁵¹⁰

Utilisé dans le langage courant le mot *harraga* qualifie un migrant sans papiers (qui brûle ses papiers). Venu d’Afrique du Nord, il cherche à rejoindre, ou a déjà rejoint, l’Europe en traversant la mer Méditerranée. « Ici ou là-bas (*Harragas*) » reprend les thématiques de la chanson maghrébine de l’exil. En expliquant l’expérience douloureuse de l’immigration, Magyd donne la parole à un *harraga*.

Voici le premier couplet :

”J’ai ici le soleil

Là-bas le ciel est bleu

Mais quand je me réveille

Moi j’ai jamais les deux

⁵⁰⁹ A propos des *harragas* voir TÊTU, Marie-Thérèse, « Aller et venir : le rêve des Algériens », *Plein droit*, n° 91, 2011/4, p. 27-30 ou MEYNIER Pierrette, MEYNIER, Gilbert « L’immigration algérienne en France : histoire et actualité », *Confluences Méditerranée*, n° 77, 2011/2, p. 219-234.

⁵¹⁰ MEYNIER, Pierrette, MEYNIER, Gilbert « L’immigration algérienne... », *op. cit.*, p.225-226

*Je vis ici oui
Mais c'est là-bas que j'habite
Et quand j'y suis,
Une voix me dit "reviens vite"*

On lit dans ces vers le tiraillement de cet homme entre une terre d'accueil ("*je vis ici*") et un lieu d'origine ("*Mais c'est là-bas que j'habite*"). Ces paroles reprennent aussi la thématique de la « femme-natale » pour exprimer l'entre-deux du vécu de l'immigration et le choix impossible entre deux pays, symbolisés ici par l'allusion au voile.

*"J'ai mis les voiles car
C'est là-bas qu'on les met
On m'a dit tu t'égares
On peut les ôter, mais
Ce tissu a parfois
Un goût de liberté
Quand on n'a pas le choix
Il peut nous abriter"*

Le voile est ici à la fois tissu et voiles. Au pluriel, il signifie "mettre les voiles", expression du langage courant qui veut dire partir. Mais, au singulier, ce tissu "*peut nous abriter*". Magyd fait ici référence aux voiles des femmes ou plutôt aux femmes voilées qui, lorsqu'elles n'ont pas le choix (de mettre ou de ne pas mettre le voile ou peut-être même de mettre ou ne pas mettre les voiles : partir) utilisent ce tissu pour s'abriter, ou peut-être se protéger du regard des autres. Cette idée est confirmée par la strophe suivante :

*"Et gare aux paresseux
Qui croient ces demoiselles
Gare aux cornes de ceux
Qui aiment les gazelles
[...]
Et toutes ces Carmens
Et leur amour damné
Ici y'avait Dahmane*

Et d'autres abandonnés”

Les paresseux seraient les personnes qui s'arrangent en ne cherchant pas plus loin que le « tissu » des femmes, ou qui ne cherchent pas elles-mêmes à tomber le voile. Le mot gazelle est une allusion à la femme (il peut être utilisé comme nom affectif donné à l'aimée) et aussi aux cornes de gazelle (une pâtisserie du Maghreb). Mais, étant placé dans la même strophe que les paresseux, il se rapporte aussi aux cornes du cocu. Magyd dans ce texte parle de l'expérience du déchirement vécu par l'immigration, il suggère l'expérience des couples, au sens premier du terme comme au sens symbolique (femme/homme, épouse/époux, mère/enfant, citoyen/mère-patrie, etc.), qui sont obligés de vivre séparés. L'homme travaille d'un côté de la mer et la femme de l'autre. Le parolier fait aussi référence aux aventures extra-conjugales que peuvent avoir les femmes restées aux pays, mais aussi les hommes migrants en France, comme je l'ai dit dans la partie sur la chanson maghrébine de l'exil (cf. Première partie : 1.2 Vie culturelle et immigration). Carmen, personnage de la littérature française, représente ici la figure de la femme amante, libre mais à la fin tragique. Elle fait écho à la solitude, presque à la tragédie vécue par le personnage Dahmane, qui personnifie le migrant abandonné à son exil. On retrouve ici la figure de la femme présente dans tout le répertoire de la chanson maghrébine de l'exil, qui est quadruple. Elle correspond à l'épouse restée au pays, garante des valeurs de la société d'origine en opposition à la femme occidentale qui pourrait « voler » le migrant en l'épousant ou en le dépravant, autant qu'à la mer, symbolisée dans les paroles ci-dessous par les vagues (sous entendu les vagues de la mer Méditerranée), qui devient aussi bien la mère de famille que la mère patrie : le pays. Voici le refrain de la chanson :

”Assis à pas savoir si les

Départs sont sucrés ou salés

Assis à pas savoir si les

Vagues finiront par nous avaler

Ici ou là-bas”⁵¹¹

⁵¹¹ Cette thématique de la femme est accentuée aussi par le fait que les refrains de la chanson sont chantés en duo par Magyd et la chanteuse Lise Arbiol (seule voix féminine de notre corpus).

La mer et les vagues rappellent ici la condition des *harragas* qui tentent l'aventure de l'immigration en traversant la mer parfois au péril de leur vie.

Conclusion

Les textes des chansons de Magyd sont des créations poétiques qui donnent des éléments d'analyse critique de la société. Dans le corpus, tous les textes sont à la première personne. Le parolier donne son avis directement (« Taslima », « Le théorème du Châle », « Tomber la chemise »), ou bien il se met en scène (« Le bruit et l'odeur », « je crois que ça va pas être possible », « Y'a pas d'arrangement », « La promesse faite au mains ») ou encore il incarne des personnages : un policier (« Arabadub »), un « Français de papier » (« La France »), un vantard (« Oualalaradime »). Utilisant un registre de langue courant et faisant référence à une culture populaire, Magyd se nomme mais sans jamais se décrire de manière fixe. Il se raconte, se met en scène, il s'observe et cherche à se définir étant à la fois sujet et objet.

L'humour, au moyen de l'ironie et de l'autodérision, lui sert de filtre analytique. D'après le philosophe Vladimir Jankélévitch, l'ironie c'est « *l'extrême conscience* » :

*« Elle nous rend, comme on dit, "attentifs au réel" et nous immunise contre les étroitures et les défigurations d'un pathos intransigeant, contre l'intolérance d'un fanatisme exclusiviste. »*⁵¹²

L'ironie permet une prise de recul, une observation consciente, détachée. Magyd l'utilise le plus souvent de manière humoristique, Jankélévitch parle d'ailleurs « *d'ironie humoresque* »⁵¹³, pour attirer l'attention du public et créer une proximité, un rapport de connivence. Mais, derrière cette stratégie de rapprochement, derrière le rire ou le sourire, il y a comme le rappelle le philosophe un « *second mouvement réflexif* » :

*« [...] comique et ironique [ont] en commun la "distance", distance du moi aux objets et distance d'objet à objet »*⁵¹⁴

⁵¹² JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Champs Flammarion, 1964, p.35

⁵¹³ « *L'humour, c'est l'ironie ouverte : car si l'ironie close ne désire pas instruire, l'ironie ouverte est finalement principe d'entente et de communauté spirituelle [...] L'ironie humoresque, elle, est toujours humble à quelque degré ; elle est sans aigreur et pacifie, par une médiation conciliante, les cruelles antithèses du sarcasme.* », JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie...*, *op. cit.*, p.172

⁵¹⁴ Idem, p.132

En dénonçant le réel : les problèmes de société, comme les situations de discrimination et de racisme ou l'extrémisme religieux ; en proposant une réflexion sur la République, la laïcité, l'immigration et plus largement la citoyenneté, le parolier s'analyse en tant que sujet. Les textes de ses chansons laissent entrevoir un questionnement identitaire permanent. La revendication d'ordre politique d'une filiation avec l'histoire de l'immigration en France, et donc la revendication d'une appartenance à l'histoire de France, est aussi un questionnement de soi par rapport aux autres. Il y a dans les textes du groupe Zebda cette dialectique : comment dire ce que je suis, ou ce que je pense être, par rapport à l'image que les autres (en l'occurrence la société française) me renvoient de moi-même. Il y a dans les écrits de Magyd de manière évidente l'expression, comme le dit Paul Ricœur, d'une fragilité de l'identité. Le philosophe explique :

*« Qu'est-ce qui fait la fragilité de l'identité ? Eh bien, c'est le caractère purement présumé, allégué, prétendu de l'identité. Ce claim dirait-on en anglais [...] se loge dans les réponses à la question "qui ?", "qui suis-je ?", réponses en "quoi ?", de la forme : voilà ce que nous sommes, nous autres. Tels nous sommes, ainsi et pas autrement. La fragilité de l'identité consiste dans la fragilité de ces réponses en quoi, prétendant donner la recette de l'identité proclamée et réclamée. »*⁵¹⁵

Magyd évite justement de donner une réponse fixe, de donner une « recette » de l'identité. En utilisant la dérision et l'autodérision, il questionne en permanence son identité en fonction du réel (rappelé par l'ironie) de la société, de son quotidien. Il interroge ses réactions par rapport à un contexte social et surtout par rapport à des assignations identitaires, il cherche en quelque sorte la constance de lui-même. Dans *Soi-même comme un autre*⁵¹⁶, Ricœur cherche à définir justement ce qu'est l'identique de l'identité, la permanence du sujet dans le temps, le même en tant que *idem* (qu'il rapproche du *same* en anglais) et *ipse* (qu'il rapproche du *self* en anglais). L'*idem* correspond à la *mêmeté* en tant que comparaison et permanence dans le temps. Un sujet s'identifie à des normes, des valeurs, des héros en tant que *idem*, mais bien que ces identifications puissent changer, la structure du sujet reste la même. Il cherche donc à se différencier tout en se

⁵¹⁵ RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p.98

⁵¹⁶ RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. Points, 2^{ème} édition, 1996

représentant et en assimilant les changements qu'il vit en tant que constitutifs de lui-même, ce qui correspond à l'ipséité. C'est dans sa relation dynamique à l'autre et à l'altérité que le sujet se constitue. Ricœur explique que le maintien du soi du sujet dans le temps se fait par un jeu toujours renouvelé entre mêmeté et ipséité, au risque du déséquilibre de la « tentation identitaire », c'est-à-dire du repli de l'identité ipsé sur l'identité idem, le repli sur soi. Une autre fragilité de l'identité réside dans la confrontation avec autrui et la peur de se perdre soi ou plutôt de perdre son *ipse* dans son interaction avec l'autre. Toutes ces fragilités de l'identité sont évoquées dans les textes du groupe Zebda.

Au moyen de l'analyse musicale je vais maintenant voir comment la musique répond à cette quête identitaire. En quoi la musique peut-elle servir, illustrer les textes des chansons ? Peut-elle apporter des réponses au niveau symbolique à ces fragilités de l'identité ?

Pour cela j'observerai plus en détail le processus de composition du groupe et le chant, la respiration au sein de la musique, qui constitue le cœur de l'esthétique du son Zebda.

3. Mille-feuille en musique

Cette recherche se propose d'observer en quoi la musique peut permettre à un groupe une prise de parole dans l'espace public et *in fine* d'obtenir de la reconnaissance. Ce travail de doctorat n'étant pas uniquement musicologique, je ne présenterai pas l'ensemble de l'esthétique musicale de Zebda. Deux éléments d'analyse seront retenus ici pour étayer ma démonstration : l'utilisation du sampler ou échantillonneur par le groupe et l'importance fondamentale accordée à la mélodie.

3.1. Le sample ou la liberté du « je » musical

À la suite de l'expérience traumatisante de la composition du premier album *L'arène des rumeurs*, les membres de Zebda décident de reprendre les commandes pour la réalisation de leur second album. La rencontre de Jean Haas, grâce à Rémi, va considérablement faire évoluer le groupe. En mettant sa formation de musicien au service de Zebda, il introduit de la rigueur au sein des chansons qui se construisent désormais de la manière suivante : introduction, couplet, refrain, couplet, pont, refrain, couplet, refrain, outro⁵¹⁷ (sachant que la place du pont peut varier). Il apporte aussi un élément capital pour le groupe : le savoir faire du sampling ou échantillonnage.

Le sampling est un procédé qui permet à l'aide d'une machine : le sampler ou échantillonneur (aujourd'hui à l'aide de logiciels), de couper des bouts de musiques (de paroles, de riff⁵¹⁸ de basse, de guitare, de cuivres, de rythmique, etc.). Grâce au sampler ou à l'échantillonneur, ces bouts sont ensuite recollés, assemblés pour former une boucle. Ce nouvel assemblage sonore devient alors la base musicale d'une chanson à venir. L'échantillonneur ou le sampler d'hier comme les différents logiciels de musique aujourd'hui, permettent aussi de modifier le timbre, la hauteur, la durée dans un nouveau procédé de composition.

⁵¹⁷ L'outro est un passage conclusif situé en fin de chanson qui peut reprendre des éléments de l'introduction.

⁵¹⁸ Le mot riff est un terme musical utilisé pour caractériser un court passage mélodico-rythmique.

Comme l'appelle Maxence Déon, l'échantillon est à comprendre comme « *un idiome compositionnel fondateur* »⁵¹⁹. Utilisé le plus souvent dans la musique rap, à partir des années 1990, la technique de l'échantillonnage s'est aujourd'hui largement diffusée, elle se trouve dans beaucoup de répertoires de musiques amplifiées (rock, pop, reggae, techno, électro, etc.).

Le processus de composition donné par la technique de l'échantillonnage est empirique. Il se fait par tâtonnement, par bricolage : écoute, découpe, nouvel assemblage, ajout d'un riff, recompositions. Pour repérer et sélectionner le passage à sampler (à découper), il faut avoir une connaissance musicale importante. Une fois l'échantillon prélevé, il faut ensuite faire preuve de créativité pour savoir comment l'utiliser (c'est-à-dire le transformer : ralentir, accélérer le tempo, mettre un effet sonore, modifier le timbre) et créer une boucle. Enfin, il faut savoir introduire, superposer la boucle dans un ensemble sonore nouveau (qui peut lui-même avoir déjà une ou deux autres boucles). Comme l'explique Christian Béthune :

« [le] *mode d'incorporation de l'échantillon à l'œuvre proprement dite requiert la plus grande attention. On a souvent apparenté l'échantillonnage, tel que le pratiquent les rappeurs à un simple collage, il n'en est rien [...] la réalisation d'un morceau de rap réclame, à ce titre, des compétences d'orchestrateur.* »⁵²⁰

Denis-Constant Martin explique, de la même manière, l'importance du travail de recherche artistique qui sous-tend la réalisation des échantillons :

« *La composition est ici agencement, mise en forme de l'hétérogène ; l'acte créatif est indissociable de l'appropriation transformatrice et imaginative. On peut comprendre ce processus d'engendrement du son comme un "bricolage", dans le sens le plus riche du mot* »⁵²¹

Il apparaît important de questionner cette utilisation du sample dans la musique du groupe. Pourquoi utiliser ce procédé de composition ? Associé à une formation musicale plus « traditionnelle » de groupe de rock : basse, guitare, batterie, clavier, quel bricolage musical permet cette boîte à outils ? Ou autrement dit, je vais

⁵¹⁹ DÉON, Maxence, « L'échantillonnage comme choix esthétique. L'exemple du rap », *Volume !*, n°8 : 1, 2011, p. 277-301, p.285

⁵²⁰ BÉTHUNE, Christian, *Le rap une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. Mutations n°189, 1999, p.59

⁵²¹ MARTIN, Denis-Constant, *Quand le rap sort de sa bulle*, Chirat, édition Seteun-Irma, coll. Musique et société, 2010, p.48

analyser ce que Denis-Constant Martin et Simha Arom appellent « la combinatoire »⁵²², c'est-à-dire l'assemblage de sons, de boucles et leurs placements dans les chansons. Comme l'explique Denis-Constant Martin, pour le rap de la chanteuse française Diam's, la combinatoire est l'organisation :

« [...] *des cellules basées à la fois sur des timbres et des formules rythmiques, celles "empruntées" à d'autres enregistrements ou élaborées pour l'occasion et formatées comme autant de briques qui peuvent être placées en différents endroits de l'édifice sonore.* »⁵²³

Je vais maintenant interroger et caractériser cette combinatoire Zebda en observant la composition au moyen de l'échantillonnage.

Un élément de réponse au choix de cette technique du sampling, peut se trouver dans le fait que les musiciens comme les chanteurs de Zebda sont amateurs (voire à leur début complètement néophytes en musique). Il leur faut donc pallier certaines faiblesses musicales, ce que les boucles et plus largement la technique de l'échantillonnage peuvent aider à faire. Jean Haas formera certains membres de Zebda à ce procédé de composition et quittera précipitamment le groupe (pendant la tournée de promotion du deuxième album). Il faut alors prendre sa place pour assurer les concerts, Rémi se met au clavier et à la programmation et se perfectionne dans l'art du sampling avec Vincent. Si Jean Haas ne participe réellement qu'à la composition d'un album de Zebda, son passage a durablement marqué l'esthétique du groupe. Plus qu'un choix technique, l'échantillonnage devient un véritable choix artistique, qui soutient une esthétique du chant et plus largement du temps de la musique pour le groupe.

3.1.1. Copier/coller et musicalité

Directeur artistique, Nicholas Sansano est contacté par la maison de disque Barclay. Il accepte de venir des Etats-Unis pour rencontrer et travailler avec Zebda. Sa collaboration avec le groupe débute pour l'album *Essence ordinaire*, il

⁵²² AROM, Simha, MARTIN, Denis-Constant, « Combiner les sons pour réinventer le monde, la world music, sociologie et analyse musicale », *L'Homme*, n°177-178, janvier-juin 2006, p. 155-178

⁵²³ MARTIN, Denis-Constant, *Quand le rap sort...*, *op. cit.*, p.84

enregistrera et fera le mixage aussi des deux derniers albums (*Utopie d'occase* et *Second tour*). Si les membres ne le connaissent pas personnellement, ils apprécient déjà son travail et sont impressionnés par son parcours. En effet, Nicholas Sansano a collaboré avec plusieurs groupes de hip hop américain comme Public Enemy et Run DMC, que certains membres de Zebda aiment particulièrement. Pour lui, l'utilisation des échantillons par le groupe se caractérise de la manière suivante :

*« La technique du hip hop a fait son chemin dans toutes les formes de musique. Je le dis en connaissance de cause en tant qu'ingénieur du son dans les années 80, travaillant avec l'équipe The Bom Squad sur les albums de Public Enemy et Ice Cube [...] Avec Zebda les samples ont une musicalité qui en général s'intègre parfaitement dans la musique live – et cette ligne de transition peut être difficile à accomplir et à réussir en terme de musicalité – mais la technologie du sample est maintenant assez simple. »*⁵²⁴

Zebda, comme les artistes de hip hop, utilise la matière sonore produite par les samples en tant que support, ou matière première constitutive, de leur chanson. Mais à quoi correspond exactement ce que le directeur artistique appelle la musicalité des samples de Zebda ?

Lors d'un entretien avec Rémi, je lui demandais de préciser d'où venaient les samples des chansons, quels instruments ou quels bouts de chansons se retrouvaient samplés. Après réflexion, il était incapable de me donner une réponse précise. Il m'a tout d'abord expliqué qu'il ne pouvait pas me parler de tous les échantillons pour des raisons de droits d'auteur (certains samples utilisés ne sont pas déclarés). Mais, outre cet aspect, il ne se souvient plus exactement comment les samples ont été réalisés. Cela montre que pour lui les échantillons font maintenant intégralement partie des chansons. À part les samples déclarés (donc indiqués sur les pochettes d'album) et ceux que les membres de Zebda (Rémi et Vincent principalement) m'ont indiqués, je ne suis pas en mesure de reconnaître tous les échantillons présents dans les chansons. Cela n'a finalement pas tellement d'importance, car ce qui m'intéresse ici n'est pas tant de faire une liste détaillée

⁵²⁴ *«The technology of Hip Hop has made its way into all forms of music. I say it in its infancy as a recording engineer in the late 80s working with The Bomb Squad making Public Enemy and Ice Cube records. (...) With Zebda the samples have a musicality that usually fits seamlessly into the live music – and this blurred line can be challenging to accomplish and succeed in terms of musicality – but the technology is now fairly simple.»* Entretien avec Nicholas Sansano, réalisé par mail, le 17.07.2013

des échantillons, que de comprendre les différentes raisons qui ont guidé ces choix esthétiques de création.

D'après Rémi, la recherche d'un sample commence par la recherche du *groove*. Le sample doit donner une nouvelle impulsion à la chanson. Il colore, apporte le petit plus, le soutien mélodique qui fait que « ça groove ». Il est important de préciser que le *groove* est recherché principalement dans les répertoires funk et disco des groupes de musique afro-américains des années 1960-1970. Les éléments samplés peuvent aller d'un enchaînement d'accords au clavier, à une partie de batterie ou de guitare, à des petits motifs mélodico-rythmiques. Vincent se souvient par exemple de la composition du titre « Je crois que ça va pas être possible » sur *Essence ordinaire* :

« Ça va être dans les détails que tu vas l'entendre, les trucs de Boney M sur "ça va pas être possible". Boney M j'avais le 33-tours à la maison, c'est sur un truc tout con, l'intro de Sunny c'est un bout de charleston avec un phaser, ou un flanger⁵²⁵ plutôt je pense, qui tourne et puis le morceau commence. Et ce petit bout tu le retrouves sur tous les refrains de "ça va pas être possible". C'était des ambiances comme ça, voilà. Bon après je peux pas tout dire parce que sur Essence Ordinaire y en a pas mal. Sur le premier album on en avait déclaré un certain nombre entre autres du Marley [sur la chanson « Matabiau »], il a fallu passer à la caisse parce que les droits. Alors sur Essence Ordinaire on a fait hyper gaffe. »⁵²⁶

Pour Joël les échantillons en plus d'apporter une couleur particulière au morceau, permettent aussi de le structurer :

« [Jean Haas] nous a initié à cette technique là disons et lui il nous a souligné vraiment "mais arrêtez de partir dans tous les sens ! Visiblement vous avez envie de faire des chansons donc faites des chansons quoi !" Il nous a bien fait prendre conscience de cette chose là. Donc avec lui il y a eu une autre étape qui s'est franchie. Tu sais parce que quand tu mets un sample, tu peux mettre un son brut,

⁵²⁵ Le phaser est un « modulateur de phase », effet sonore qui donne une impression de souffle au son. Le flanger, lui, provoque un effet de retard sonore.

⁵²⁶ Entretien avec Vincent Sauvage, Toulouse, le 8.03.2013

*une sorte de couleur disons pour l'intérêt de la couleur mais aussi, souvent, ça peut induire des aspects rythmiques, cycliques, mélodiques. »*⁵²⁷

Comme l'indique Joël, chez Zebda les samples sont utilisés de manière « cycliques ». Les éléments de l'échantillon sont présentés sous la forme d'une boucle au début de la chanson, puis au fur et à mesure, les différents éléments (instrument ou/et voix ou/et rythmique) du sample sont isolés. Les cellules mélodico-rythmiques viennent ponctuer ou faire des transitions entre les couplets, les refrains et le pont. La chanson « Toulouse », par exemple, commence par un échantillon avec une voix d'homme, qui pourrait être un locuteur arabe, chantée sur une onomatopée qui dure une seconde. Elle introduit une boucle mélodique jouée par un aérophone, vraisemblablement une ghaïta⁵²⁸. À cette formule mélodique est ajouté un pattern rythmique joué par des membranophones. Ces derniers sont difficilement identifiables, car un effet sonore qui déforme leurs timbres leur est ajouté en donnant l'impression qu'ils sont géographiquement lointains. La boucle tourne pendant sept mesures (seize secondes) puis, sur la huitième mesure, la voix d'homme du début reprend. Elle conduit vers une nouvelle partie introductive, rassemblant le sample mélodique de la ghaïta, la partie de basse, un sample de derbouka et un passage chanté sur des onomatopées par Hakim pendant huit mesures. Ensuite, la boucle échantillonnée introductive s'arrête (la basse continue de jouer, le clavier débute sa partie) et Magyd chante le premier couplet. Voici ci-dessous un déroulé de la chanson « Toulouse ». Je retrouve les différents éléments de cet échantillon introductif au long de la chanson, notamment le break de derbouka et le passage de ghaïta, avec en plus un sample que j'identifie comme étant un son de sirène (CD n°4).

⁵²⁷ Entretien avec Joël Saurin, Toulouse, le 27.02.2012

⁵²⁸ Aérophone à hanche double de type hautbois, présent en Afrique du Nord.

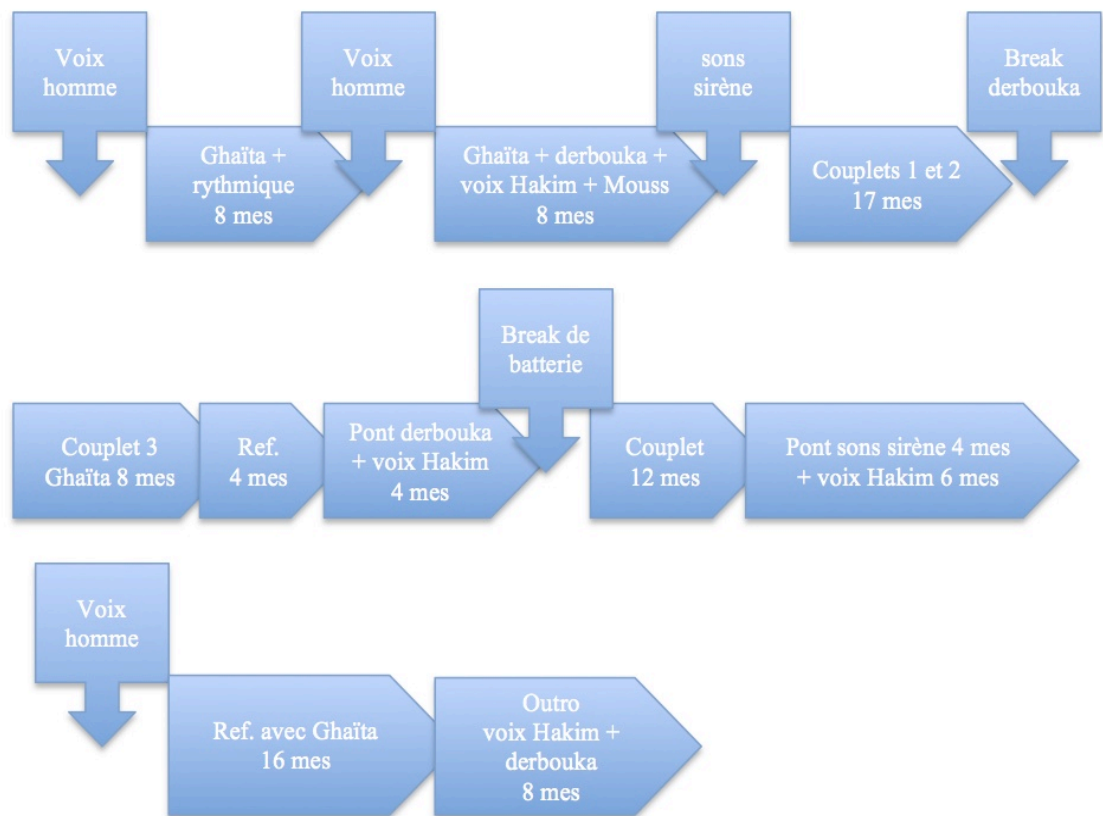


Figure 11 Plan « Toulouse »

Même si des échantillons sont aussi présents pendant les couplets de la chanson, ce schéma nous montre bien les ponctuations et les transitions qu'ils permettent. Comme je l'ai expliqué, les éléments sont souvent présentés en introduction de la chanson, comme ici avec la boucle mélodico-rythmique de ghaïta, puis sont repris et isolés en fin de morceau, comme ici avec la boucle de derbouka. Cette construction est visible aussi sur la chanson « Taslima », présente sur le même album.

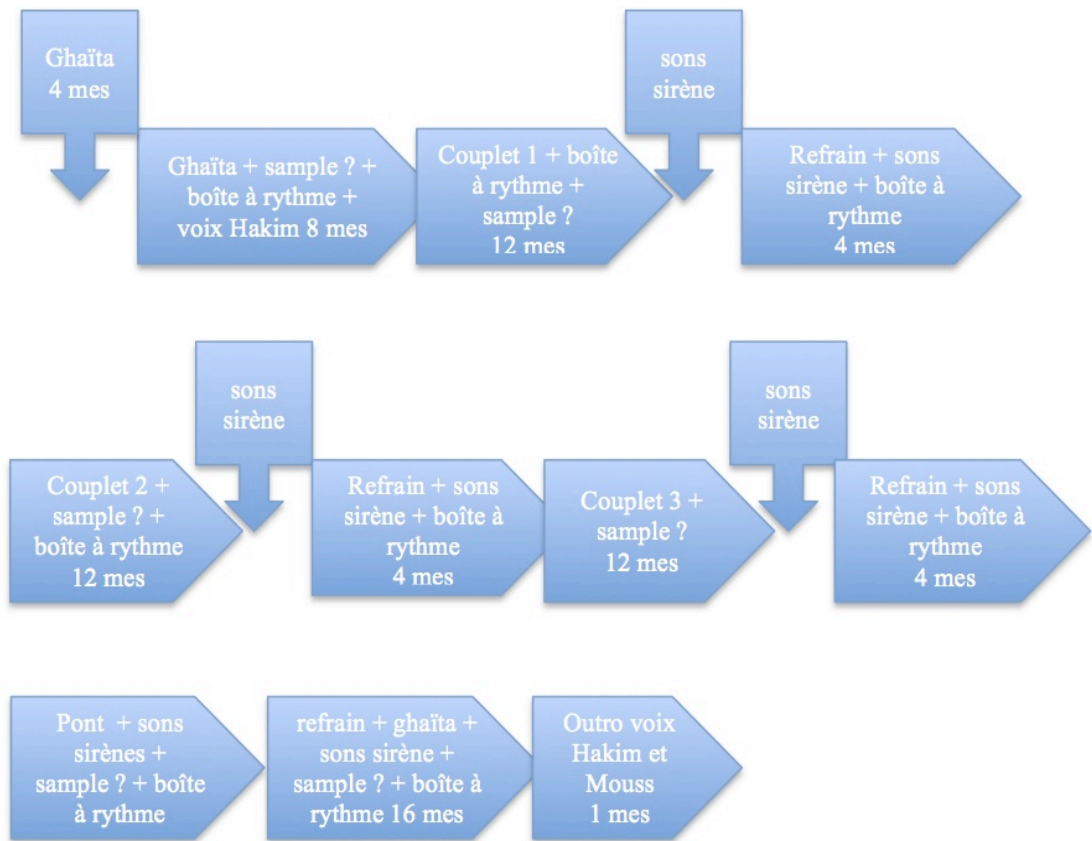


Figure 12 Plan « Taslima »

Ce schéma montre notamment que les sons de sirène viennent ponctuer la chanson qui est encadrée (intro/outro) par le sample de ghaïta.

Les samples peuvent aussi être utilisés pour créer une cassure musicale. Dans une chanson, le pont est créé pour relancer l'attention de l'auditeur en produisant un effet de rupture (mélodique, ou harmonique, ou rythmique, etc.). Dans la chanson « Y'a pas d'arrangement », le pont est construit sur quatre mesures (minutage 2'58 à 3'08). Toujours sur le même tempo, il laisse entendre un extrait de musique classique accompagné par un son de sirène, une boîte à rythmes et des scratches⁵²⁹. D'après les souvenirs de Rémi, le sample de musique classique serait extrait d'un opéra de Verdi. Il est parfaitement introduit dans la chanson par la sirène qui fait la note Ré sur une ronde dans une mesure à quatre temps, puis la note Si sur une noire. Le Si est repris par les violons de l'orchestre qui effectuent une descente de

⁵²⁹ Le *scratching* est une technique héritée du rap. Christian Béthune le définit de la manière suivante : « Technique qui consiste à faire aller et venir manuellement un disque vinyle sous un diamant de façon à produire un effet percussif. », BÉTHUNE, Christian, *Le rap...*, op. cit., p.210

cinq notes et répètent ensuite les notes Si et Sib sur deux croches à tous les temps, pendant deux mesures de quatre temps. Ce procédé très utilisé en musique classique crée un effet de tension. L'apaisement viendra par la basse qui reprend la note Si et enchaîne avec le quatrième couplet. Le pont marque ici une réelle rupture mélodique. Il relance l'attention de l'auditeur et souligne bien la tension exprimée par la chanson qui rappelle le parcours difficile du groupe pour accéder à une reconnaissance (cf. analyse « Y'a pas d'arrangement » chapitre précédent). Les samples apportent donc des couleurs particulières dans les chansons, permettent des ruptures et peuvent même, à l'image de cet orchestre classique, se substituer à des instrumentistes.

3.1.2. Les échantillons pour « grossir » et « remplir » le son Zebda

Le groupe Zebda est constitué de sept membres, ce qui dans certains cas peut être un problème. En effet, faire déplacer le groupe coûte cher, et avoir tous les membres sur scène pour un concert n'est pas toujours facile (le groupe a de nombreuses anecdotes sur le sujet, notamment à ses débuts dans les bars). Il était donc exclu d'ajouter encore un ou des musiciens. Grâce aux échantillons, les possibilités d'instrumentation s'ouvrent à l'infini. Rémi explique que pour lui ajouter un sample c'est ajouter un instrumentiste :

« [...] un sample, quel qu'il soit, c'est l'apport d'un nouveau musicien. Synthétique ou pas [...] quand tu mets un sample tu rajoutes un instrumentiste, ou un groupe d'instrumentistes donc avec son propre feeling, son propre groove ou sa propre rythmique interne, à l'intérieur même de l'échantillon aussi. Toi au préalable tu as pris soin de bien le remettre pour que ça cadre, mais tu as quand même une pulse. »⁵³⁰

Comme Joël l'a expliqué : « la palette s'ouvre », grâce aux échantillons les possibilités musicales se développent. Les musiciens débutent alors un gros travail

⁵³⁰ Entretien avec Rémi Sanchez, Toulouse, le 24.04.2012

de création. Ils s'intéressent à tous les sons et à toutes les combinaisons sonores possibles. Pour les albums *Le bruit et l'odeur* et *Essence ordinaire*, c'est une réelle période d'effervescence de création d'échantillons que vont connaître certains membres du groupe. Vincent et Rémi, principalement, vont écouter bon nombre de disques et de cassettes pour chercher méthodiquement des sons et des rythmiques à sampler. Rémi explique :

« [...] on [Jean Haas et Rémi] *cherchait des sources, des sons, des sonorités, des choses comme ça et euh je sais plus comment ça s'est passé, c'est Mouss ou Hakim qui me dit "bah tiens mon père il a plein de disques."* [...] j'allais [les] *chercher et je passais des heures à écouter les 45-tours pour sélectionner des petits bouts, ou des trucs que Joël me filait qui sont des inter-morceaux qui font des sons, des sonorités ou des petits bouts de samples et euh... et moi souvent je faisais des sélections sur de la musique rebeu, de la musique du monde ou des choses comme ça que je donnais à Jean qui les samplait et ensuite on le mettait sur les titres. Jean, lui, il apportait le côté funk, parce qu'il a une grosse culture du côté funk et comme si tu veux à l'époque on était tous les deux fans de Public Enemy euh ou des Beastie Boys, qui étaient exactement sur le même genre de travail. Donc un travail de recherche musicale, un travail de sampling, d'emprunt et de détournement systématique de sources qu'ils ont aimées, de groupes qu'ils ont aimés ou de choses qu'ils ont aimées pour les inclure dans leur musique, donc ça, ça nous rendait fou, ça nous passionnait. »⁵³¹*

Pour Rémi, le sampling apparaît finalement comme quelque chose de naturel. Cet emprunt à la technique de composition du hip hop fait sens pour lui car, comme il l'explique, l'échantillonnage se fait dans un esprit de détournement. Le but est de reprendre des passages pour rendre hommage au compositeur, faire une dédicace. Comme l'explique Denis-Constant Martin :

« *Enfin, l'échantillonnage permet de disposer d'un dictionnaire de citations musicales qui viendront, tant que le traitement qu'elles subissent ne les rend pas méconnaissables, rajouter une strate de signification symbolique au sens du morceau.* »⁵³²

⁵³¹ Idem

⁵³² MARTIN, Denis-Constant, *Quand le rap sort...*, op. cit., p.49

Mais, outre la citation, l'échantillon peut aussi être voulu à cause d'un timbre particulier (Rémi parle de « texture » sonore) pour ensuite le retravailler, le passer à la double croche, le redécouper, etc. C'est finalement s'approprier, bricoler les sons pour les insérer dans une nouvelle chanson, donc leur donner un sens nouveau.

Jeux de sons et significations symboliques sont présents pour Rémi avec cette idée de détournement. Il conclut d'ailleurs l'entretien en expliquant que, pour lui, la technique du sample est intéressante car « *c'est drôle* »⁵³³. À chaque échantillon correspond donc une idée de composition, une envie qu'il faut comprendre et analyser. À l'image des jazzmen qui peuvent citer des chansons connues dans leurs solos, les samples chez Zebda permettent aussi d'inscrire le groupe dans une histoire musicale ; une histoire d'appartenance à la musique funk, au hip hop, mais aussi au reggae ou à la « *musique rebeu* » comme le dit Rémi. Créer des échantillons, c'est créer une musique de patchwork avec des samples qui mis bout à bout ne sont pas dénués d'une certaine ambivalence.

Voici par exemple la chanson « Le bruit et l'odeur » de l'album éponyme. Cette chanson est construite sur un enchaînement harmonique repris d'une chanson des Whispers « It's a love thing ». La partie de clavier, qu'il est possible d'entendre sur l'introduction de la chanson (ensuite reprise par la basse) a été échantillée par Zebda. Voici la cellule initiale en Mib M (tempo: ♩ = 120) :



Sur la chanson « Le bruit et l'odeur », elle est transposée en Do M, avec un tempo ralenti (♩ = 100). Elle est jouée sur tous les refrains au clavier accompagné de la basse qui fait des variations (CD n°6, minutage : 00'49-1'08 / 1'28-1'38 / 1'59-2'18 / 2'47-3'08 / 3'17-3'36):

⁵³³ Entretien avec Rémi Sanchez, Toulouse, le 24.04.2012



Groupe de funk et de disco, les Whispers sont des afro-américains qui connaîtront un réel succès entre les années 1970 et 1980 (notamment avec leur titre « The beat goes on » sorti en 1979). Au niveau symbolique, le sample de « It's a love thing » des Whispers ne semble pas si anodin. J'ai présenté le contexte de composition de la chanson « Le bruit et l'odeur » (le discours de Jacques Chirac) et analysé les paroles (cf. « Le bruit et l'odeur » chapitre précédent). En revenant sur l'histoire de l'immigration en France, et plus particulièrement l'immigration postcoloniale, Magyd répond directement aux propos racistes du Président du RPR. L'accompagnement musical, avec le sample des Whispers, souligne cette idée. Reprendre la musique d'un groupe de disco et funk afro-américain des années 1970, place le groupe dans une filiation de revendication d'une appartenance à la société en tant que personnes issues de l'immigration : à l'image du combat des afro-américains pour la reconnaissance de leurs droits. Dans le même ordre d'idées Christian Béthune explique :

« Si, en effet, les rappeurs puisent souvent leurs sources chez les plus grands (James Brown, George Clinton, Aretha Franklin...), ils n'hésitent pas non plus à utiliser les productions peu connues du funk ou de la musique soul. Faire parler d'une voix nouvelle l'ensemble des productions de la culture noire et, par-delà le son, en régénérer le sens »⁵³⁴

Si le groupe utilise encore aujourd'hui la technique de l'échantillonnage dans son processus de création, une évolution se remarque au cours des albums. Très présent sur *le Bruit et l'odeur* et *Essence ordinaire* ils seront un peu moins utilisés sur l'album *Second tour*. Mais l'idée de détournement et de citation est toujours bien présente comme dans la chanson « Ici ou là-bas ». En se faisant le porte-voix des *Harragas*, Magyd revient sur la problématique de la vie en situation d'immigration. Il explique le tiraillement vécu par ces migrants entre terre

⁵³⁴ BÉTHUNE, Christian, *Le rap..., op. cit.*, p.56

d'accueil et terre d'origine ou entre Europe et Afrique du Nord, deux continents séparés par la mer Méditerranée. La thématique de la mer est omniprésente dans la chanson. Elle s'appuie sur un sample du bruit des vagues, mais aussi sur des bruitages du monde marin qui créent une atmosphère particulière. La chanson est introduite par le son du mouvement des vagues qui viennent mourir sur la plage. Cet échantillon sera repris plusieurs fois pendant la chanson (minutage : 00'40 - 00'51 - 1'12 - 2'03 - 3'00 - 3'08, etc.). Ces vagues sont relayées par des sons qui donnent l'impression qu'un micro a été mis sous l'eau (minutage : 00'21 - 00'26 - 00'29 ... 1'29 - 1'34 - 1'44, etc.). La citation musicale n'est donc plus uniquement prise dans les musiques déjà existantes. Cette quête du sonore peut aussi aller vers des sons du quotidien, qui d'ailleurs contribuent à créer une sorte de dramaturgie dans le morceau. A l'image du sample de la mer, ces sons créent une atmosphère qui renforce les paroles et permet même de les visualiser⁵³⁵.

Grâce à l'utilisation des samples le groupe affirmera et assumera un « son Zebda », à partir de l'album *Le bruit et l'odeur*. Cela s'entendra notamment avec l'album suivant *Essence ordinaire* qui est pour la majorité du groupe l'album le plus abouti. Zebda continue à utiliser des samples et voit dans cette technique de composition la possibilité de se dire en musique, de prendre de tous les styles pour s'affirmer soi, se créer un style propre. Outre les différentes raisons déjà mentionnées du choix des échantillons, ce sont avant tout les mots, le texte des chansons qui guident la recherche musicale. En allant chercher des sons et en les combinant, le groupe affirme sa spécificité dans le sonore. Rémi explique les influences musicales qui marquent le son de Zebda, en prenant l'exemple de la composition des samples de l'album *Essence ordinaire* :

« [...] il y avait un gros travail méthodique, enfin moi en ce qui me concerne à l'époque j'ai fait un gros travail méthodique de recherche sur tout le bassin de la Méditerranée [...] et systématiquement à la bibliothèque recherche pays par pays et disque par disque, tiens ce disque est égyptien c'est très binaire, c'est une rythmique qui est pas du tout du 6/8 ou un rythme composé, c'est du 4/4 pur et dur

⁵³⁵ A propos de la reconfiguration du texte par la musique et de la création d'atmosphère sonore, voir l'analyse de la chansons « Je danse le MIA » du groupe de rap IAM par Jean-Marie Jacono : JACONO, Jean-Marie, « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de "Je danse le mia" d'IAM », *Volume ! 2*, 2004, p. 43-53.

et pourtant c'est fait avec des derbouka et des bendir⁵³⁶, et tiens cette rythmique 4/4 va coller parfaitement à notre univers rock et va donner la touche orientale que j'ai envie, que je ressens sur ce titre là et en même temps ça s'adapte parfaitement, cette musique est jouée totalement binaire c'est merveilleux. Parce que Zebda, c'est quand même assez clair quoi dans le propos, clair à tout niveau, clair sur les racines [...] mais cet ancrage il est aussi dans la musique noire américaine donc pourquoi ne pas aller sampler de la musique noire américaine et de la soul et il est aussi dans les Clash et il est aussi... l'ancrage il est partout, en fait c'est une libération de se dire mais oui mais je suis aussi là parce que, moi, j'écoute de la funk depuis je ne sais pas combien de temps et puis j'écoute Public Enemy, et puis en fait j'ai pas envie de choisir entre la funk américaine ou la soul américaine et puis Oum Kalthoum et j'aime les deux. Musicalement les deux m'apportent et m'ouvrent et je mélange les deux. Pourquoi je ne mélangerai pas les deux ? Pourquoi j'aurai pas cette ouverture ? Qu'est-ce qui va m'en empêcher en fait ? »⁵³⁷

Cette citation de Rémi montre la liberté qu'apporte la technique de l'échantillonnage, mais aussi la volonté du groupe de ne pas se restreindre. S'il reconnaît une influence prépondérante du pourtour méditerranéen dans le choix des échantillons, le musicien explique aussi que cette recherche musicale se fait dans tous les univers qui font sens pour les membres du groupe. Il n'y a pas « d'assignation musicale » comme il y a des assignations identitaires, il y a une liberté de jeu/je, de recherche mélodique et de sonorité pour se dire sans contrainte. L'idée au contraire est d'empiler, de mettre le plus de citations possibles, de ne pas choisir comme le dit Rémi. En effet, une des caractéristiques majeures de l'esthétique du son Zebda est cette capacité à ajouter des motifs mélodico-rythmiques, à empiler des couches de musiques (comme il y a des sons empilés dans les boucles des échantillons). Vincent revient sur cette sorte de mille-feuille musical en expliquant la composition de l'album *Essence ordinaire* :

« On [Rémi et Vincent] se retrouvait tous les deux chez lui [chez Rémi] pendant une semaine à peu près, il avait tout le matériel dans son appart. Alors lui voilà,

⁵³⁶ Le bendir est un tambour sur cadre à une peau, présent dans le pourtour méditerranéen.

⁵³⁷ Entretien avec Rémi Sanchez, Toulouse, le 24.04.2012

sur les boucles, lui il aimait bien prendre des toutes petites choses, tout découper et le retordre dans tous les sens et en général les empiler. Alors après en studio ça créait des problèmes parce que moi je préférais qu'il y ait peu de choses mais bien, alors que lui c'était technique mille-feuille : on en rajoute, on en rajoute, on crée un gros son et voilà on n'était pas d'accord du tout, je lui disais : "voilà t'as mis pleins de trucs mais ça bave de partout, c'est tout ce que ça fait, ça me plaît pas, j'aime mieux qu'il y ait que un truc et que ça envoie." »⁵³⁸

Cette idée de mille-feuille est très importante, les couches musicales sont omniprésentes dans les chansons de Zebda. A l'image des textes des chansons qui revendiquent une filiation et une appartenance à la société française, la musique de Zebda n'est pas créée *ex nihilo*. Elle vient, elle aussi, soutenir cette revendication d'appartenance, cette filiation. Le groupe ne se revendique pas d'un style exclusivement, au contraire, il assume des influences différentes, des ancrages multiples. Il emprunte des bouts de musique d'où qu'ils viennent, qu'il s'approprie et qu'il recrée avec l'esthétique Zebda. Cela se retrouve aussi dans les manières de composer des chanteurs. Hakim explique par exemple :

« Tout à l'heure tu parlais de hip hoper, cette manière des rappeurs de faire de la musique aussi [présentation de la technique du sample dans le rap], moi mes recherches mélodiques je vais les faire à partir de versions instrumentales de musique que je vais chercher comme ça, même des instru⁵³⁹ de Marley euh...j'ai créé des mélodies sur des instrumentaux très connus [...] ou des instru que Rémi va créer ou que Joël va me passer tu vois ? Tel instru je vais m'en servir, je m'en sers et puis après on peut travailler sur cet instru là, ou s'il a déjà servi garder que la mélodie de voix. Je crée une mélodie sur des instru déjà existants. Parce que je suis pas musicien, donc du coup plutôt que de faire mes recherches au piano et à la guitare je les fais là. »⁵⁴⁰

Cette manière de composer est valable aussi pour Magyd. Vincent explique que lors de cette effervescence de création des échantillons, il faisait des cassettes avec deux ou trois samples mis sur une boucle. Il donnait cette « tournerie » à Magyd

⁵³⁸ Entretien avec Vincent Sauvage, Toulouse, le 8.03.2013

⁵³⁹ Le mot *instru* qui est la diminution de « instrumentaux » vient du vocabulaire rap, d'après Anthony Pecqueux il désigne la « base instrumentale des morceaux de rap, sur laquelle les M.C. placent leurs paroles suivant leur flow. » (p.124) dans PECQUEUX, Anthony, *le rap*, Quetigny, Le Cavalier Bleu, 2009, p.124

⁵⁴⁰ Entretien avec Hakim Amokrane, Toulouse, le 24.04.2012

pour qu'il puisse faire des recherches mélodiques. Une fois de retour devant le groupe, la mélodie créée par Magyd sur les samples de Vincent était conservée. En revanche, la plupart du temps les échantillons ne l'étaient pas et les musiciens retravaillaient à partir de la nouvelle mélodie composée par Magyd. La boucle réalisée par le sample de Vincent sert encore une fois de base de départ pour Magyd. Cette idée de composer sur de l'existant, de ne pas partir de rien et de surajouter des mélodies, exprime aussi l'idée d'une vision collective de la musique. Dans le groupe Zebda, on ne crée pas de musique tout seul, on partage, on discute, on collabore à un projet commun. Cela participe d'une esthétique de la respiration et de l'espace temporel en musique que je vais maintenant aborder au travers de l'étude du chant.

3.2. La mélodie, la respiration et le non-verbal : musique et temporalité

3.2.1. Superpositions mélodiques

À l'image des boucles de samples créées par ajout de motifs mélodico-rythmiques, la musique des chansons de Zebda se compose par empilement de motifs mélodiques. S'il y a bien la présence d'une harmonie, il n'y a pas de pensée harmonique formelle chez Zebda (exception faite pour le dernier album). Le producteur artistique Nicholas Sansano revient sur cette construction :

« [Le Producteur Artistique] *travaille pour avoir la meilleure performance possible des artistes à tous les niveaux. Avec Zebda – un temps considérable a été passé sur l'enregistrement des voix – elles sont le cœur et l'âme du son et du message du groupe.* »⁵⁴¹

Les musiciens essaient chacun de leur côté de créer leurs propres parties en fonction du chant. Il n'y a donc pas, en amont, de décisions prises par les musiciens sur une progression harmonique fixe (ce qui n'empêche pas qu'une telle discussion puisse parfois intervenir par la suite, notamment dans le travail des

musiciens avec Nicholas Sansano). Pascal, par exemple, compose ses parties de guitare autour de plusieurs riffs (motifs mélodico-rythmiques). Pour lui, la guitare doit amener des couleurs musicales qui sont au service du texte. Il explique :

« Ouais du riff, j'aime bien cette idée de riff, j'aime bien cette idée de riff ouais, ça, ça me plaît bien. Un truc un peu catchi. On [les musiciens] est aux ordres du texte d'abord [...] il faut que ça soit cohérent et que ça serve le texte. Moi comment j'entends les choses, l'instrument le plus important c'est la batterie, c'est ça la base. C'est le tronc. Tout s'appuie là-dessus c'est les fondations ensuite vient la basse, deuxième instrument, un riff de basse, déjà y a presque tout là, y a presque tout, la basse elle détermine la tonalité, la batterie, le tempo. Et après c'est un mille-feuille, qu'est-ce qu'il se passe, une fender rhodes [clavier], un petit machin de piano, une rythmique de guitare, un riff de guitare, une mélodie de voix [...] ça amène des couleurs, et donc tout ça, ça vient telle une pâtisserie s'empiler voilà. Et en fait ça fait comme une espèce de calice tout ça et dans le calice y a la mélodie de voix. »⁵⁴²

Comme le dit Pascal, la musique se pense en fonction du déroulé du texte qui est donc le cœur, le contenu du « calice ». En plus du texte, la basse est un instrument fondamental pour le groupe. Elle est un repère pour les chanteurs comme pour les musiciens. Pour Magyd par exemple, elle est « *l'instrument incontournable* »⁵⁴³. Olivier est ingénieur du son pour la tournée 2011-2012 de l'album *Second tour*. Il s'occupe de la sonorisation sur scène, pour les musiciens, c'est-à-dire des « retours » : des enceintes, ou dans le cas de Zebda des oreillettes, qui permettent aux musiciens de s'entendre entre eux et d'entendre le public. Il explique à propos de Magyd :

« Magyd, quand il saute partout et tout ça il faut qu'il ait, comme il dit, il faut qu'il ait du "raggamuffin dans les oreilles" donc beaucoup de basse et de machines [de samples], d'autres c'est moins le cas. Magyd il a de la basse plus que les autres. »⁵⁴⁴

⁵⁴¹ Entretien avec Nicholas Sansano, mail du 17.07.2013 : « [The Artistic Producer] works to get the best performance possible from the artists on all levels. With Zebda – amazing amounts of time were spent on recording vocals – they are the heart and soul of the band's sound and message. »

⁵⁴² Entretien avec Pascal Cabero, Toulouse, le 5.04.2013

⁵⁴³ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

⁵⁴⁴ Entretien avec Olivier, Boulogne, le 23.06.2012

Dans le corpus, Joël joue de la basse dans tous les morceaux. Pour Rémi, l'importance de Joël s'explique par les influences musicales du groupe. Il décrit la basse avant tout comme un support :

« [...] *c'est-à-dire que Vincent le batteur était pas techniquement un monstre, du coup la basse a pris le rôle rythmique, elle est devenue très importante. Joël a pris une place rythmique avec son instrument et puis parce que culturellement si tu veux la basse des Clash ou dans James [Brown] c'est ce qu'il y a de plus important* »⁵⁴⁵

L'accompagnement rythmique chez Zebda est aussi fondamental. La batterie, très présente, n'est presque jamais seule. Elle est souvent soutenue ou secondée par une boîte à rythmes, des patterns de derbouka ou d'autres membranophones enregistrés sur les échantillons. Mais, d'une manière générale, comme la basse, la rythmique est au service des voix.

3.2.2. Prise de l'espace par les voix : l'urgence de dire

Lors du premier album, Mouss et Hakim ne chantent pas réellement. Ils font les chœurs ou des *backs*⁵⁴⁶, c'est-à-dire qu'ils reprennent les dernières parties de mots en fin de vers (voir par exemple les mots soulignés ci-dessous dans la figure 13). Associés à un chanteur principal : Magyd, Mouss et Hakim font des interventions vocales non-verbales dans une forme responsoriale. Elles provoquent un effet de « remplissage » et de respiration particulière dans le chant. En effet, il n'y a pas d'espace, presque pas de pauses dans les parties chantées, comme le montre le premier couplet de la chanson « Arabadub » (CD n°1, minutage : 00'21- 00'30) :

NB : Pour que les parties chantées soient plus lisibles voici le code couleur qui sera utilisé tout au long de cette partie : Magyd Mouss Hakim, les passages en gras signifient que les chanteurs chantent en même temps.

⁵⁴⁵ Entretien avec Rémi Sanchez, Toulouse, le 23.04.2012

⁵⁴⁶ *back* vient de l'anglais *backing vocal* qui veut dire faire des chœurs.

« Où est-ce que t'es né ? / ÉH / Et Qui t'as dépanné ? / ÉH /

Contrôle de police

Aux dirty-faces, aux basanés / ÉH / ;

Faut pas lésiner : / ÉH / A moi les gros nez, / ÉH /

A moi tous les falsificateurs d'identité. / ÉH / »

Ou encore sur le refrain de la chanson « Arabadub », chanté par Mouss et Hakim, qui prend la forme d'un chant en hoquet⁵⁴⁷ (CD, n°1, minutage 00'40 – 00'54) :

« Bô bô bô bô bô bô bô

bô bô bô bô / ÉH / ÉH / ÉH /

Bô bô bô bô bô bô bô

bô bô bô bô / OUÉH / »

Ces interventions chantées non-verbales sont omniprésentes dans les albums de Zebda. Mouss et Hakim commencent à chanter à partir du second album *Le bruit et l'odeur*. Cela donne lieu à de nouveaux rapports entre chant et accompagnement instrumental, que je vais analyser dans la chanson « Taslima ».

Voici, ci-dessous, la distribution du chant dans le premier couplet (CD n°5, minutage 00'27). Pour plus de lisibilité au niveau de la distribution du chant, le couplet a été placé en fonction des temps de la mesure à quatre temps (toutes les chansons de notre corpus ont une mesure binaire à quatre temps : 4/4). Les numéros au-dessus du couplet marquent les temps de la mesure. Ils sont matérialisés par la partie grisée dans les paroles. Les passages en gras indiquent que les chanteurs, en l'occurrence Mouss et Hakim, chantent en même temps. Les passages soulignés caractérisent les *backs*, les interventions de type responsorial, ici entre Magyd et les deux frères ou entre Magyd et Hakim :

⁵⁴⁷ Le chant par hoquet est un « procédé polyphonique dans lequel des silences répartis dans une partie musicale sont comblés par les sons d'une autre partie, et vice versa. 2 voix au minimum. » <http://www.ethnomusicologie.net/lavoixglossaire.htm> dernière consultation le 24.08.2013

	1	2	3	4
	Ne casse	pas ce cordon	qu'on dit	vital -tal
	Ne soit pas	fade, ne soit	pas	radicale -cale
	Même	si les mecs et	les	hamacs -mac
	Sont à	mettre dans	le même	sac
Ils tissent		et tu dis que c'est	pas du	coton
Des tissus	des tissus	que les meufs	auraient	sur le front
	Et C'est à croire	que tous	ces	imbéciles -le
	Ont le	souci de	l'industrie	textile
	Avant	d'être il faut	bien être	issu -plus
	Et l'histoire	elle vaut	bien tous les	tissus -plus
	Mais trop gourmands trop	filous et trop	fiers -ier	
	C'est les rois	de la	fermeture	éclair

Figure 13 « Taslima » couplet 1

Voici maintenant, à l'aide d'un schéma, la distribution instrumentale de ce premier couplet :

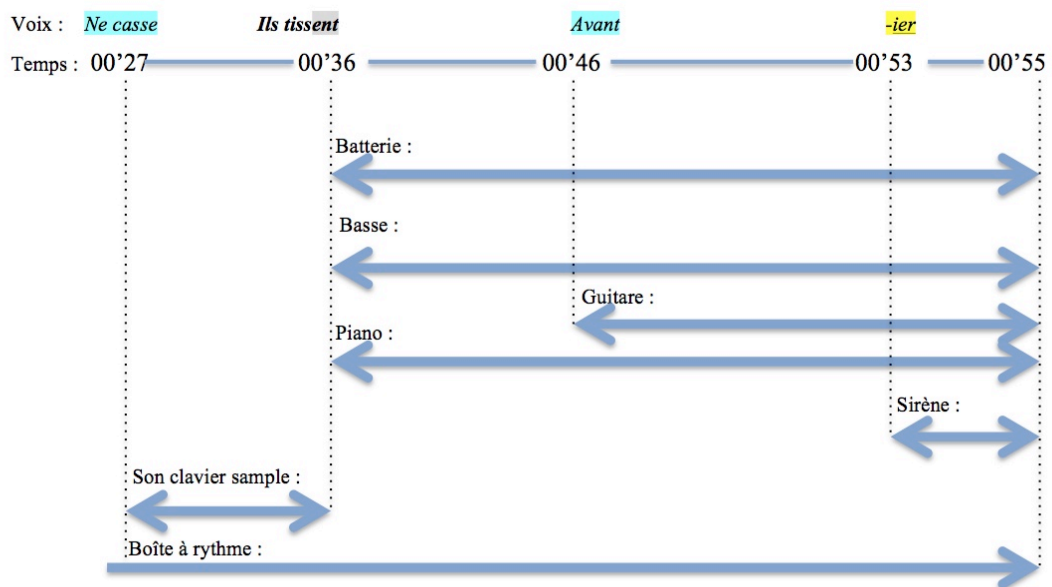


Figure 14 « Taslima » distribution voix-instruments couplet 1

Ce schéma présente une ligne de minutages avec au-dessus l'indication des paroles. 00'27 correspond au début du couplet, le minutage 00'36 est le premier vers de la deuxième strophe (cf figure 13 couplet 1) et 00'46 le premier vers de la dernière strophe de notre exemple. À cette ligne de temps horizontale correspondent à chaque minutage des lignes verticales. Elles délimitent le début et la fin des passages des instruments identifiés dans l'extrait. Les temps de passages des instruments sont aussi signalés par des flèches avec au-dessus de chacune le nom de chaque instrument. J'ai identifié les différents instruments en fonction de mon écoute. Par conséquent, les sons des échantillons et du clavier sont peut-être inexacts. En effet, je ne peux pas identifier à la simple écoute si c'est bien le clavier qui fait le son ou si ce sont des sons enregistrés sur des échantillons (et donc présents dans une boucle enregistrée). Cela a de toute façon une faible importance, car l'objet de ce schéma n'est pas d'identifier fidèlement l'instrumentarium, mais d'étudier l'apparition des différents instruments, pendant le premier couplet.

Ce schéma montre, ce qu'il est possible d'appeler les occurrences, ou les arrivées successives, d'instruments dans le temps musical. Le seul instrument qui ne « bouge » pas est la boîte à rythmes, elle reste fixe, ayant une séquence enregistrée et mise sur une boucle, entre le début et la fin du couplet. Au début du couplet elle est uniquement accompagnée par un « son clavier sample » qui s'arrête pour laisser place au piano, à la basse et à la batterie (minutage : 00'36). Ils sont rejoints ensuite par le riff de guitare (minutage : 00'46). La sirène en fin de couplet (minutage : 00'53) annonce le refrain à venir⁵⁴⁸. Le minutage 00'27 est le début du couplet chanté par Magyd. De la même manière, le minutage 00'36 correspond au passage chanté par les deux frères en début de vers, il marque aussi le début de la deuxième strophe. Chaque changement de minutage et donc chaque nouvelle occurrence instrumentale marque un changement dans la partie chantée (soit de strophe, soit de chanteur). Pour mieux comprendre le rapport entre occurrences instrumentales et paroles, je vais maintenant analyser le couplet 3 de la chanson « Taslima ».

Voici la distribution du chant :

1	2	3	4
Au passage	y z'aiment	pas les	fenêtres
C'est pas des amoureux	des	chiffres et des	lettres
Ils tissent	les paupières et	rideaux	-PÔE
Ils z'ont	comme outil	que des	ciseaux
Ils tissent	Ils tissent et tu dis que c'est	pas du	nylon
Des tissus	Des tissus qu'ils trouvent	jamais assez	longs
Et c'est	vous dire si tous	ces	imbéciles
Ont une	idée qui ne	tient qu'à un	fil
Tous ces adeptes	fanatiques des	machines à	coudre
Dans la tête des poux, des gmoels, des tiques mais		pas la	foudre
Et les cons qui leur prêtent	main-forte		
Bode ba	baba ont peut	dire qu'ils sont	shorts.

Je relève ici les interventions chantées de Magyd et Hakim. En plus des parties chantées textuelles, il y a toujours la présence de passages chantés non-verbaux sous la forme responsoriale (« -PÔE ») ou sous forme de scat⁵⁴⁹ (« Bodebababa »). Voici maintenant le schéma des occurrences instrumentales :

⁵⁴⁸ Cf. schéma de la structure du morceau Partie 2, chap.3 / 3.1.1 Copier/coller et musicalité

⁵⁴⁹ Ce mot appartenant au vocabulaire jazzistique, signifie un passage chanté sur des onomatopées qui sont le plus souvent improvisées (ce qui n'est pas le cas dans notre exemple).

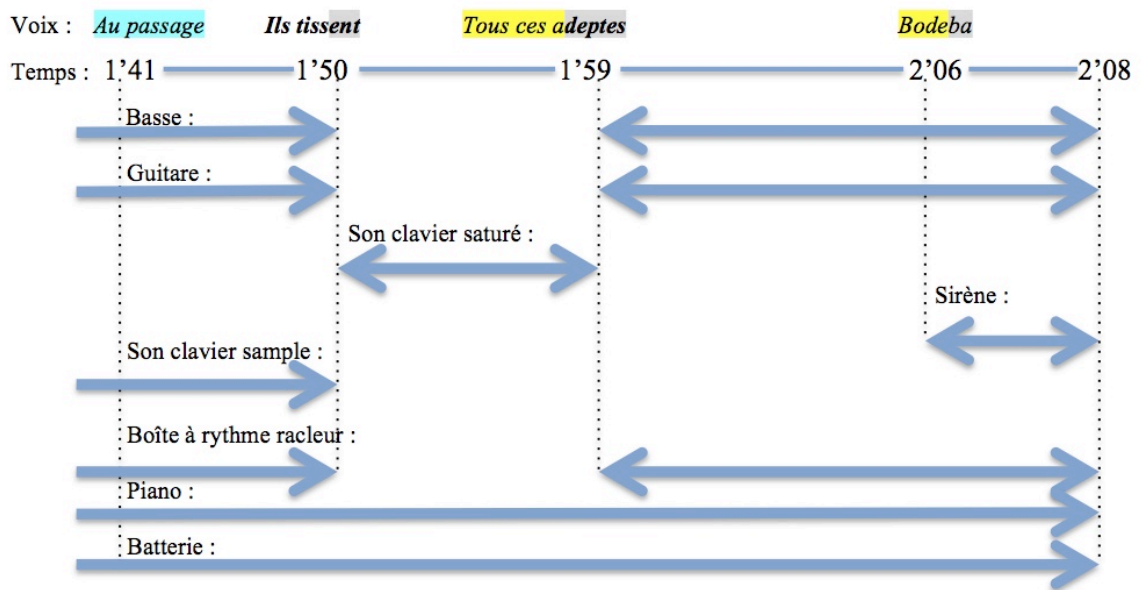


Figure 15 « Taslima » couplet 3

Dans ce passage, batterie et piano sont toujours présents (attention ce schéma ne tient pas compte des variations ou des différents riffs que peuvent faire les instruments). En revanche, la basse, le « son clavier sample » et la boîte à rythmes s’interrompent (minutage : 1’50) au moment de l’intervention des deux frères sur « Ils tissent », qui marque le début de la seconde strophe. Un « son clavier saturé » intervient alors pendant toute la seconde strophe sur le chant de Magyd. Le clavier s’arrête ensuite au début de la troisième strophe qui correspond à la partie de chant de Hakim sur « Tous ces adeptes » (minutage 1’59), lorsque reprend la basse, la guitare et la boîte à rythmes. Je retrouve aussi la sirène en fin de couplet (dernier vers de la troisième strophe), sur l’intervention chantée non-verbale d’Hakim, pour annoncer le refrain (minutage : 2’06).

Ces schémas démontrent que les chansons de Zebda sont construites autour d’occurrences instrumentales et donc d’une alternance de riffs, de motifs mélodico-rythmiques assez courts (d’une dizaine de secondes dans les exemples). Ils renseignent aussi sur le rapport entre ces occurrences de motifs mélodico-rythmiques et le chant. Ce sont en effet « à cause » ou pour suivre les chanteurs que ces motifs se succèdent. Je propose à présent d’observer les mêmes types de schémas réalisés sur la chansons « Y’a pas d’arrangement ».

Voici le deuxième couplet suivi du refrain :

1	2	3	4
Et c'est ainsi	qu'on est parti	sur les routes	
Les kilomètres	auraient mérité tu t'en	doutes...Oooh	
Le mot respect,	ou qu'on nous donne un	diplôme	Parce qu'on n'était
pas dans un beau	sous-marin	jaune	
Croyez-le,	y'a pas eu de	miracle	
On n'a pas fait	demi-tour au	premier	Obstacle
On n'a pas fait	demi-tour et pour	cette	place
Sous le déluge,	on a roulé sans	essuie -	glaces...
Et on a caché	ce qu'on avait de plus	précieux	quoi ?
La cagoule	et puis les bottes de	Sept lieues	
On mouillait le maillot,	tout à la	fois être	Trimards
et saltimban	- ques,	tu le crois ...	
Y a pas d'arrangement,	pas de	grimace	
Y a pas d'arrangement,	se regarder dans	une	glace
Y a pas d'arrangement	on a fait ça pour	faire la fête	
Y a pas d'arrangement,	et cette folie, on	l'a faite...	
Y en n'a pas,	y'a pas	d'arrangement	non
Y en n'a pas,	y'a pas	d'arrangement	con
Y en n'a pas,	y'a pas	d'arrangement	non
Y en n'a pas,	y'a pas	y'a pas d'arrangement	

Ce deuxième couplet est chanté par les trois chanteurs successivement : Mouss, Hakim et Magyd. Il est suivi du refrain chanté en responsorial chœur / soliste : au début par Magyd et Hakim / Mouss pour les deux premiers vers, puis en responsorial soliste / chœur : Hakim / Mouss et Magyd pour les deux derniers vers. Il est important de noter les différentes interventions que font les chanteurs

pendant le couplet : Hakim ponctue le chant de Mouss par une onomatopée (« Oooh »), de même, Mouss intervient pendant la partie d'Hakim (« Sous le déluge ») et pendant la partie de Magyd (« quoi ? »). Les chanteurs se renvoient donc la balle, ou plutôt la parole, dans un effet de ping-pong chanté.

Voici maintenant le schéma des occurrences instrumentales :

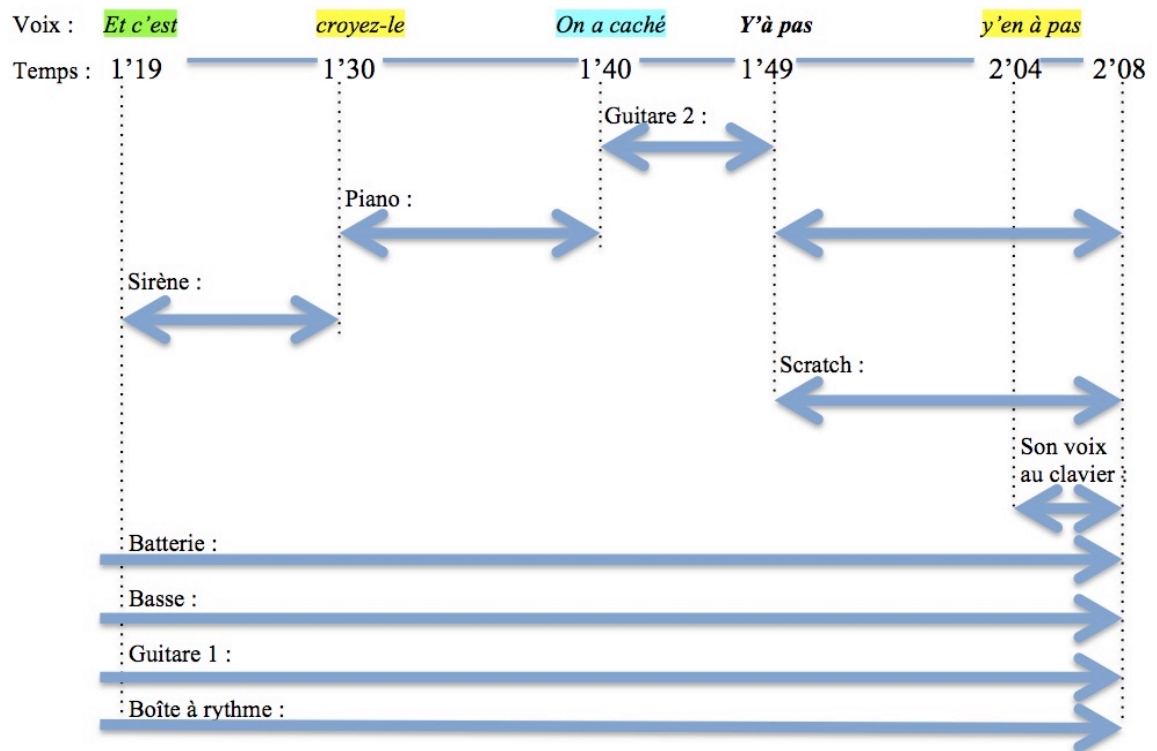


Figure 16 « Y'a pas d'arrangement », couplet 2

Batterie, basse, guitare 1 et boîte à rythmes ne s'arrêtent pas, en revanche il est à noter l'occurrence de la sirène (minutage : 1'19) au début de la partie de Mouss, première strophe. Elle précède le piano (minutage : 1'30) qui démarre avec le chant de Hakim sur la deuxième strophe, puis, le riff de la guitare 2 (minutage : 1'40) avec le début du chant de Magyd sur la troisième strophe. Ce dernier riff conduit finalement au refrain (minutage : 1'49), qui voit le piano reprendre avec en plus des scratches. Des « sons voix au clavier » débutent sur les deux derniers vers du refrain, accompagnant la partie de chant responsorial entre Hakim / Magyd et Mouss.

Comme dans les exemples précédents, ce schéma met en valeur le fait que les occurrences des motifs mélodico-rythmiques viennent marquer le changement des parties chantées. À chaque fois qu'un chanteur prend la parole ou plutôt commence

sa partie, il y a changement de motif mélodico-rythmique. Cela a pour objet non seulement de soutenir le chanteur, mais surtout de capter l'attention ou de redonner à entendre à un auditeur qui aurait pu ne plus être attentif. Parallèlement, le jeu de passation de voix, les interjections chantées non-verbales ou même l'utilisation du chant responsorial rythment, accrochent l'oreille et dynamisent le chant. Ils soulignent l'aspect collectif, que j'ai déjà évoqué dans la composition musicale. Le chant est le reflet de ce projet commun Zebda qui a son propre souffle, sa respiration. Finalement, tous ces procédés mélodiques ont comme objectif de soutenir le texte et de le mettre en valeur. Cela donne l'impression à l'auditeur d'une musique toujours en mouvement, d'une énergie sonore, il y a toujours de nouvelles choses à écouter : que ce soit le chant et donc les paroles ou un nouveau motif mélodico-rythmique instrumental.

3.2.3. Le non-verbal au secours de l'espace

Autre trait caractéristique primordial de l'esthétique Zebda : les interjections chantées non-verbales. Mis à part « Le théorème du châte » et « Ici ou là-bas » (chansons de l'album *Second Tour*), elles sont présentes sur toutes les chansons de ce corpus. Elles sont le plus souvent réalisées par Mouss et/ou Hakim. Elles sont parfois placées dans l'introduction des chansons, je les appellerai dans ces cas là onomatopées introductives ou dans l'outro : onomatopées conclusives (il est à noter d'ailleurs que les introductions des chansons chez Zebda sont rarement uniquement instrumentales).

Voici par exemple l'introduction de Taslima, chantée par Hakim (CD n°5, minutage 00'10 à 00'19) :

« *Salam aleikoum pâm pâm pâm pâm pâm dêm mikomibatadêm brobabababam bêm kombobribadadadadêm bâm bâm* »

Ou bien dans l'introduction de Toulouse, chanté par Hakim et Mouss (CD n°4, minutage : 00'19-00'33) :

« *Ahahah meka meka aaaah toutes les villes ont leur loose Eeeeh tchô breobriabababa dêm dêm, miko miakadaba dêm dêm* »

Et dans l'outro chantée par Hakim (CD n°4, 3'20) :

« *Pâm pâm pâm*

Mem michômibatadem brobabababtabom kobabriabademdem bom »

Il y a dans ces onomatopées introductives/conclusives, comme dans les interjections au cours des chansons, l'idée de prendre la place, d'ouvrir (ou de refermer dans les passages de l'outro) un espace à soi dans le temps musical. Autrement dit, il y a l'idée de prendre la parole, dans le sens premier du mot, c'est-à-dire de *venir prendre* le temps de la parole dans l'espace de la musique, de s'imposer. Elles rappellent la fonction phatique telle que définie dans le langage par le linguiste Roman Jakobson. Pour lui, il y a dans les manières de communiquer utilisées par le langage des messages qui n'ont pour but que de provoquer ou prolonger une communication. Il explique :

« *Il y a des messages qui servent essentiellement à établir, prolonger, ou interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne ("Allô, vous m'entendez ?"), à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas* »⁵⁵⁰

C'est ce qu'il appelle la fonction phatique. Il la définit comme étant :

« [...] *la tendance à communiquer précéd[ant] la capacité d'émettre ou de recevoir des messages porteurs d'information.* »⁵⁵¹

Les interjections chantées non-verbales du groupe Zebda pourraient être des connecteurs phatiques. Si elles n'ont pas de signifiant textuel, elles ont une fonction de communication. Placées en introduction des chansons par exemple, elles captent l'attention et l'écoute de l'auditeur pour l'annonce des messages porteurs d'information présents dans la chanson. Sur les dix chansons avec interjections chantées non-verbales du corpus, six chansons ont des onomatopées dès l'introduction⁵⁵².

Dans le même ordre d'idée ces interjections, placées pendant les paroles des chansons, donnent l'impression d'une musique presque sans respiration, d'un

⁵⁵⁰ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p.217

⁵⁵¹ Ibid.

⁵⁵² « Arabadub », « Taslima », « Toulouse », « Y'a pas d'arrangement », « Tomber la chemise », « La promesse faite aux mains ».

surplus, d'une matière sonore dense qui captent l'écoute et l'attention. Par exemple sur « le bruit et l'odeur » (CD n°6, 1'18-1'30) :

« Je suis un érudit et je vous dis *dis* :

Je suis serbo-croate et musulman

Voilà le *hic* *hic*

Un prêtre polonais républicain

Et laïque *ohui*

Et si certains regrettent

De pas être noir de peau *peau*

Je n'ai qu'une réponse les gars

Vous avez du pot pot »

Cet effet de non respiration dans la musique se voit aussi dans les passages chantés en tuilage⁵⁵³ comme ici sur « Taslima » par Hakim et Mouss (CD n°5 : 1'12-1'22). Pour que les passages en tuilages soient plus lisibles, ils sont délimités par les deux lignes verticales en pointillées :

« On veut *paàaaas*
que tu deviennes un uniforme
Mais un *cooooooup*
d'épaule à toutes celles qui dorment
Ah Le *soleieieieil*
se lèverait pas pour des prunes
Si un jour tu pouvais nous décrocher la lune »

Interjections chantées non-verbales, tuilage et jeux de voix des chanteurs provoquent cet effet de non respiration, qui donne aussi l'impression d'une urgence dans le temps musical. Chez Zebda, dans l'espace-temps d'une chanson, chaque espace sonore est à remplir, il ne doit pas y avoir de « temps mort » ou de silence. Il y a une urgence à dire, le plus « on en met », le plus il y a l'espoir de capter l'attention d'un auditeur et donc de pouvoir faire entendre son message.

⁵⁵³ Tuilage : « Se produit dans une exécution alternée quand le second énoncé commence avant que le premier ne soit achevé. La fin de l'un est donc recouverte par le début de l'autre. » p.419, Glossaire, *L'Homme*, n°171-172 juillet/décembre, Paris EHESS, 2004.

Remis dans le contexte des thématiques des textes qui parlent d'immigration, de relégation sociale, de discrimination et de racisme, le temps musical au sein d'une chanson apparaît comme un espace à conquérir. Les chansons du corpus font entre 3 :07 (pour « Taslima ») et 5 :37 (pour « Je crois que ça va pas être possible »), le format court de ces chansons oblige à la recherche d'une efficacité, tant musicale que textuelle, pour se faire entendre.

3.2.4. De l'horizontal au vertical : *Second tour*

L'album *second tour* a été composé un peu différemment. Dans l'ancienne formule de Zebda des duos de musiciens s'étaient constitués. Vincent et Rémi travaillaient sur les samples et la programmation de boucles, Pascal et Joël s'occupaient, eux, de l'accompagnement mélodique et du suivi des voix. Pascal et Vincent n'ayant pas repris le groupe en 2009, Joël et Rémi se sont mis à composer le nouvel album d'une autre manière. Pendant la pause du groupe, Joël s'est formé à la théorie de la musique occidentale classique. Avec Rémi, ils ont composé l'album en décidant de fixer les mélodies, d'écrire les parties de chaque instrument, pour être plus efficace et gagner du temps de composition. Magyd revient sur la création de cet album :

« C'est la première fois que j'obéis à Rémi quand il me dit "tadamdamdam" plutôt que "damam" alors qu'avant c'était eux qui s'adaptaient, qui nous [les chanteurs] suivaient. Disons que euh ce qui était vraiment intéressant c'est que, c'est ça, je le dis [j'ai] obéis, parce que on bloque devant l'inconnu musical, on ne veut pas s'aventurer. Et lui [Rémi], il va te diriger dans ta grille musicale et là on ose et là on obéit, vraiment le verbe obéir [...] là on était avec basse piano, donc moi j'étais extrêmement perturbé, il a manqué après tout le souffle de la répète. Avant ils étaient quatre et on bloquait sur une idée, il y avait des heures de jeu et puis dans les heures de jeu il y avait une idée qui partait et on disait : "ça !!" et là, zéro. Avant, oui c'était donne moi du riff au kilomètre et on piochait, tout à fait, là

c'était refaire du Zebda [mais] y a plus batterie, guitare et puis y a une nouvelle mécanique d'obéissance de notre part. »⁵⁵⁴

Même si le processus de composition a été modifié, on retrouve dans l'album *Second tour* l'esthétique de Zebda que je viens de caractériser. Parties chantées et accompagnement instrumental sont toujours au service du message textuel.

Comme l'explique Magyd :

« [...] c'est-à-dire qu'à partir du moment où le texte est assez fort pour garder une fierté, puisqu'il s'agit de ça, une ambition, une fierté, un orgueil dans ce sens puisqu'on a besoin de ça si tu veux, de relever le front, si tu me fais pas relever le front je ne peux pas chanter. Et donc il nous faut une idée forte et j'ai amené des textes où ils [Mouss et Hakim] se sont sentis bien et donc tu peux faire un piano voix quoi, parce que ta chanson elle a des couilles, elle est forte philosophiquement, tu vois le «théorème du châle » : boum, « les deux écoles » : boum euh « ici ou là-bas » : boum, « la correction » : boum, elles ont du sens. »⁵⁵⁵

Zebda fait donc de la musique pour dire, pour faire entendre, pour presque envoyer, dans le sens de jeter dans l'espace-temps d'une chanson, un message. Mais aussi pour relever la tête, être fier de soi et délivrer un message auquel ils croient. J'ai déjà abordé ce message dans les textes de Magyd, il se veut une revendication d'une citoyenneté entière, d'une participation et d'une appartenance à la société française.

Avant de conclure, voici un tableau récapitulatif de la combinatoire Zebda et de ses effets, que j'ai présentés pendant ce chapitre 3.

⁵⁵⁴ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

⁵⁵⁵ Idem

Technique	Résultat sonore	Symbolique
Mille-feuille	<ul style="list-style-type: none"> - superposition de motifs mélodico-rythmiques ; - vision horizontale de la musique, travail sur les riffs : les mélodies ; 	<ul style="list-style-type: none"> - remplir et « grossir » le son, se faire remarquer ; - capter l'attention, l'écoute de l'auditeur en « saturant » de mélodies l'espace sonore ;
Echantillonnage	<ul style="list-style-type: none"> - emprunts de passages qui « groovent » ; - Bricolage de sons (écoute, découpe, effets sonores, etc.); - illustration sonore des textes, possible dédicace ; - reprise de différents répertoires : funk, rap, reggae, musique d'Afrique du Nord, tout est possible. 	<ul style="list-style-type: none"> - structure le morceaux donne une cohérence générale avec reprise des cellules mélodico-rythmiques samplées ; - création sonore nouvelles ; - appropriation, réinvestissement de sens dans le présent avec les dédicaces, revendication de filiations ; - liberté d'appartenance, pas « d'assignations musicales ».
Investissement de l'espace-temps musical	<ul style="list-style-type: none"> - trois chanteurs ; - jeux de voix : responsorial, tuilage et succession d'occurrences instrumentales courtes ; - interjections verbales non chantées et onomatopées introductives et conclusives : fonction phatique ; 	<ul style="list-style-type: none"> - importance de la <i>prise</i> de voix comme une prise de parole ; - dynamisme, énergie sonore, donne la sensation d'une musique toujours en mouvement ; - sentiment de non-respiration sous-entend une urgence de dire et capte l'attention de l'auditeur, pour une diffusion du message des chansons ;

Conclusion

Esthétique musicale de Zebda

Dans cette partie j'ai cherché à décrypter la combinatoire Zebda. J'ai expliqué que le cœur de l'esthétique musicale du groupe se situe dans une succession de motifs mélodico-rythmiques et un jeu d'illustration sonore grâce aux échantillons. La quête identitaire entre *idem* et *ipsé* entre ce que je suis, ou plutôt ce que je veux être et ce que je pense que les autres perçoivent de moi, devient ici une quête du sonore, d'un ancrage musical. Par la recombinaison de boucles, un jeu de copier/coller que propose la technique de l'échantillonnage, les musiciens revendiquent aussi une appartenance multiple ou autrement dit une liberté des appartenances. Par ces emprunts et citations de motifs sonores, ils s'inscrivent dans une filiation avec la musique afro-américaine (soul, funk, disco) et le rap des États-Unis ; les répertoires de musiques d'Afrique du Nord, mais aussi plus largement les répertoires des musiques du pourtour méditerranéen.

Ce travail de composition montre aussi la relation d'interdépendance entre musiciens et chanteurs. Le collectif Zebda est très organisé, cette quête de sons, de motifs mélodico-rythmiques faite par les musiciens est ensuite digérée par les chanteurs. Ces derniers composent à leur tour des mélodies sur des échantillons, qui sont ensuite retravaillés par le groupe. Cela crée finalement un son Zebda par superpositions mélodiques, par empilement, presque par saturation de l'espace sonore.

Le groupe au service d'un contre-dispositif de participation citoyenne se présente finalement comme un outil de conquête d'un espace. Il y a l'idée de kidnapper le temps, de s'imposer à un auditeur ou un public par la force d'un surplus de sons et de mélodies dans le temps d'une chanson. Les samples, mais aussi les interjections chantées non-verbales, les jeux de voix (responsorial, tuilage) et les occurrences instrumentales rendent une énergie sonore et un dynamisme qui retiennent la respiration, qui captent l'attention. Cela montre une force collective, une unité du

groupe Zebda motivé par une urgence vitale de dire et de se dire, de prendre position dans cette dialectique de l'*idem/ipsé*.

Adéquation entre textes et assemblages sonores

La création d'un dynamisme sonore par la technique du mille-feuille permet de soutenir les voix et de mettre en valeur le texte des chansons. La liberté de prendre de tous les répertoires musicaux, donnée par les échantillons et les différentes revendications de filiations, avec les dédicaces soulignent une liberté d'appartenance recherchée par le parolier. Ne pas être passif et ne pas subir les assignations identitaires (ou musicales), être actif : se chercher dans un rapport à autrui, aux autres humains comme aux autres sons. La citation musicale autant que les détournements d'expressions courantes et les références du parolier à la culture populaire, participent d'une ironie qui peut donner lieu à un « *second mouvement réflexif* » comme le propose le philosophe Vladimir Jankélévitch. Cette ironie joue le rôle d'un filtre et donne finalement une double lecture du texte comme de la musique. Enfin, l'importance de la prise de voix comme de la prise de l'espace sonore indique l'urgence de dénoncer les situations de racisme et de discrimination ; mais aussi de diffuser les réflexions sur la république, la laïcité, l'immigration, la citoyenneté qui sont portées par les textes du parolier. Les différents procédés musicaux que j'ai évoqués dans ce chapitre trois permettent de montrer en quoi il est possible de parler d'un temps à soi dans la musique. Une chanson pour le groupe Zebda est un espace à prendre, à investir pour attirer l'attention et surtout pour se dire de manière libre et autonome.

Cette recherche d'efficacité musicale pour la diffusion des textes, tout comme la quête identitaire du groupe Zebda passe aussi par la revendication d'une appartenance à la ville de Toulouse. Cette « toulousianité » symbolique, devient le prétexte à la revendication d'une identité locale (c'est-à-dire localisable) qui s'oppose presque à une identité nationale jugée trop floue par certains membres du groupe.

4. Jeu d'échelle : « toulousianité » et citoyenneté

L'attachement à la ville de Toulouse est une autre caractéristique importante de l'esthétique du groupe Zebda. Dans cette partie, je questionnerai cette revendication d'une « toulousianité » qui se manifeste dans un jeu d'échelle entre global et local, entre identité régionale et identité nationale. Cet ancrage local est important à rappeler car, pour les membres du groupe, être toulousain c'est être plus que français. Cette revendication d'une appartenance à la ville de Toulouse est à mettre en parallèle d'une requête d'ordre plus directement politique en lien avec le mouvement occitaniste. Évoquer les ressemblances entre ce mouvement et Zebda invite à questionner la notion d'acte et d'engagement citoyen au sein du groupe. Enfin, cette analyse de l'expression d'un processus de citoyenneté chez Zebda, sera mise en parallèle avec l'association Tactikollectif investie, elle, dans un « devoir de mémoire ».

4.1. Revendiquer sa toulousianité : réinvestir son appartenance à la ville

4.1.1. S'inscrire dans une histoire culturelle locale

Accent du Sud

La revendication d'une appartenance à la ville de Toulouse est omniprésente chez Zebda. Elle se voit d'ailleurs dans tous les albums du groupe. Les titres des chansons en sont un bon exemple avec : « Baudis »⁵⁵⁶, qui est le nom de l'ancien maire de Toulouse (de 1983 à 2001) ou encore la chanson « Toulouse »⁵⁵⁷. La ville peut aussi être évoquée avec ses lieux caractéristiques comme la gare Matabiau, titre d'une chanson éponyme⁵⁵⁸ ou « Le dimanche autour de l'église »⁵⁵⁹, qui

⁵⁵⁶ *L'arène des rumeurs*, Paris, Polygram Music/ Nord-Sud, Barclay, 1992

⁵⁵⁷ *Le Bruit et l'odeur*, Barclay, Universal, octobre 1995

⁵⁵⁸ « Matabiau », *Le Bruit et l'odeur*, Barclay, Universal, octobre 1995

⁵⁵⁹ *Second Tour*, Barclay, Universal, 2012

présente la place de l'église Saint Sernin et son marché du dimanche matin. La ville est aussi désignée dans les textes des chansons par l'utilisation de la métaphore de la violette, fleur emblématique de la ville, comme dans les paroles de la chanson « Toulouse » :

« J'ai dans l'idée

Qu'on peut aimer

Et la violette et l'odeur du Tajine au naseau

Même l'espoir

Qu'on peut avoir

L'accent du canal sans porter les mêmes drapeaux. »

Le canal est ici le Canal du Midi qui coule dans la ville de Toulouse, l'accent du canal rappelle donc l'accent des Toulousains. Les trois chanteurs ont cet « accent du Midi », accent du sud-ouest de la France et ils en jouent parfois pendant les concerts. Lorsque le groupe monte sur scène, des phrases de présentation reviennent telles des leitmotifs comme : « *nous sommes le groupe Zebda de Toulouse* ». Le mot Toulouse étant toujours accentué parce qu'il est repris par les trois chanteurs et prononcé avec un accent du sud-ouest volontairement exagéré⁵⁶⁰. La présentation des chansons est aussi propice à un jeu de prononciation. Hakim lors d'un concert près de Bordeaux⁵⁶¹ (ville du sud-ouest où les habitants ont aussi un accent du sud-ouest, mais considéré par les Bordelais comme différent de celui de Toulouse) dit :

« Bonjour vous allez bien ? »

Comme le public est peu enthousiaste, Mouss reprend avec ironie pour que le public réagisse :

« Attends ici normalement y a pas de problème d'accent, ils doivent comprendre, on la refait : bonjour vous allez bien ? »

En appuyant l'accent du sud-ouest sur le « bien », ce qui provoque immédiatement une réaction enthousiaste du public. Cette « toulousianité » que veut incarner le groupe s'exprime aussi par la revendication d'une filiation avec les artistes locaux

⁵⁶⁰ Les membres de Zebda ont tous l'accent toulousain, mais ce sont les chanteurs qui nous intéressent ici, car les musiciens ne s'expriment au micro que très rarement sur scène.

⁵⁶¹ Concert de Zebda au Rocher de Palmer de Cenon, dans l'agglomération bordelaise, le 28.11.2012

(et reconnus comme tels à l'échelle nationale), comme Claude Nougaro ou les Fabulous Trobadors.

Filiation avec les artistes locaux

La musique de la chanson « Toulouse » [CD n°4], a été composée en pensant à la chanson « Ô Toulouse »⁵⁶² de Claude Nougaro. Le « Toulouse » de Zebda présente, dans l'introduction, un sample de la voix de Claude Nougaro chantant le dernier refrain de « Ô Toulouse » : « *Ô Toulouse ô mon païs ô Toulouse* ». Cependant, cette version n'a pas été publiée à cause de problèmes de droits d'auteur. Rémi explique pourtant :

*« On a fait cadrer harmonie, tempo à peu près et euh... carrément toute la fin de Claude Nougaro, qu'on mettait nous au début [de notre chanson « Toulouse »], avec un arrangement raï derrière, voilà. C'est le nouveau Toulouse, c'est notre vision avec quand même un respect pour l'ancien et le premier auteur de cette chanson... »*⁵⁶³

Avec cette dédicace à Claude Nougaro, on retrouve l'idée de détournement dans la technique de la citation grâce aux échantillons. Au niveau symbolique en effet, faire un sample de « Ô Toulouse » c'est s'inscrire dans une filiation avec l'artiste toulousain. Pour le groupe, il y a une volonté manifeste de s'ancrer dans l'histoire culturelle de la ville. De plus, l'identification à Claude Nougaro est importante car l'artiste est reconnu au niveau national pour être le poète et musicien de Toulouse. En utilisant cette citation et en affirmant cette filiation, le groupe montre sa réalité : ce « *nouveau Toulouse* ». Le Toulouse de Zebda s'exprime aussi avec une dédicace faite à un autre groupe reconnu nationalement comme Toulousain : les Fabulous Trobadors.

Duo toulousain fondé en 1987, il est composé de Claude Sicre et Ange B (de son vrai nom Jean-Marc Enjalbert). Le groupe fait des duels de tchatte : des joutes verbales parfois improvisées en occitan ou en français, sur une rythmique jouée avec des tambourins et/ou accompagné de *human beat box*⁵⁶⁴ (par Ange B). Cette

⁵⁶² *Ô Toulouse*, 45-tours Philips, 1967

⁵⁶³ Entretien Rémi Sanchez, Toulouse, le 23.04.2012

⁵⁶⁴ *Human beat box* : littéralement « boîte à rythmes humaine », technique qui consiste à faire des sons de percussion avec la bouche.

esthétique musicale est née avec la découverte par Claude Sicre de chanteurs de rue dans le nordeste brésilien, qui improvisent à la demande des joutes verbales. Mais ces duels de tchathe rappellent aussi les *tensons* occitanes, joutes poétiques que pratiquaient les troubadours. Le groupe a composé la chanson « Come on every Baudis »⁵⁶⁵, reprise par Zebda sur l'album *L'arène des rumeurs*. L'esprit du duo est conservé puisque dans cette chanson Mouss et Hakim se donnent la réplique, Magyd est présent uniquement lors des refrains. Zebda ne reprend que certains couplets du texte des Fabulous Trobadors et les place dans un autre ordre. La rythmique est étoffée avec une guitare, une basse et des passages de clavier. Enfin, l'alternance des voix est différente, elle est pensée dans l'esthétique musicale Zebda. Dans la version des Fabulous Trobadors, Ange B et Claude Sicre chantent chacun un couplet en alternant. Chez Zebda, Mouss et Hakim partagent un même couplet dans un jeu responsorial. Dans l'exemple ci-dessous, je reprends le même code couleur que pour la partie précédente⁵⁶⁶ (CD n°14) :

Ton père t'a fait **maire**, **ses pairs l'ont eu amère**,
Y'a pas eu de primaire, **ce fut héréditaire**.
T'arrives ton charme opère, **et tous tu récupères**
Et chacun obtempère, **tu sembles un Condottiere**.

À ce redécoupage des couplets, s'ajoutent des onomatopées introductives et conclusives chantées par Hakim (minutage : 0'27-0'34 et 2'56) et des interjections chantées non-verbales par Mouss sur le refrain (minutage : 1'20). Mais, en plus d'une filiation directe avec les Fabulous Trobadors, la chanson « Baudis » est aussi un moyen de revendiquer une appartenance plus large à la chanson occitane.

⁵⁶⁵ *Éra as de faire*, Roker Promocion, Bondage, CD HD 9245, 1992

⁵⁶⁶ Chant de Hakim surligné en jaune ; **en gras**, les parties chantées avec Mouss.

4.1.2. La chanson occitane et le mouvement imaginotiste : influences citoyennes

Linha Imaginòt

La chanson « Baudis » reprise par Zebda débute par un extrait de chanson (CD n°14, 00-0'11). Cette citation est empruntée au premier album de Claude Sicre, réalisé avec Daniel Lodo. Joël explique :

« Sur le premier vinyle qu'a fait Claude Sicre, avant les Fabulous, il chante "e boun foul souille", je crois que c'est une cansou si je ne me trompe pas de la tradition occitane, "e boun foul souille" ça veut dire "je suis un bon fou", ce que le troubadour pouvait dire au noble qui l'accueillait pour un soir. Il disait "je pourrais vous énumérer tous les métiers qui peuvent être faits, mais moi je suis un bon fou". »⁵⁶⁷

Ce passage chanté en occitan avant la chanson « Baudis », dans l'album *L'arène des rumeurs*, indique deux choses. Tout d'abord, on retrouve l'ironie propre au groupe Zebda. La chanson « Baudis » fait un portrait de l'ancien maire de Toulouse sur un ton satirique. Il y a une comparaison sous-entendue évidente entre « ce bon fou » du chant en occitan et le maire de Toulouse. Enfin, cette citation du répertoire de la chanson occitane place le groupe dans une revendication d'un héritage gascon et d'une appartenance à l'histoire culturelle de Toulouse. D'après l'historienne Valérie Mazerolle :

« Les chansons occitanes sont l'expression d'une conscience identitaire, elles existent uniquement en relation plus ou moins consciente, plus ou moins revendiquée, avec les mouvements identitaires occitanistes⁵⁶⁸. Elles relèvent du registre des récits identitaires constituants, générateurs d'une recomposition des perceptions de la réalité sociale. En mettant en œuvre un travail de rassemblement d'identifiants culturels et de récepteurs, célébration, diffusion de symboles, les

⁵⁶⁷ Entretien avec Joël Saurin, Bouloc, le 21.11.2012

⁵⁶⁸ Précisons que ces mouvements sont pensés comme permettant de dépasser les différences et les frontières (culturelles et linguistiques) entre les régions de l'Occitanie pour dessiner un vaste ensemble (qui n'a pas de réalité historique) qui va de l'Atlantique à la Provence.

*chansons peuvent en effet servir de support d'identification, voire de véritable totem identitaire. »*⁵⁶⁹

Reprendre une *cansou* et une chanson des Fabulous Trobadors c'est donc, en plus d'afficher un lien de parenté avec la chanson occitane, soutenir les revendications du groupe. Claude Sicre est un des membres fondateurs (avec l'écrivain Felix Castan) du mouvement de la *linha Imaginòt*. Cette ligne trace une frontière entre un Sud uni de Bordeaux à Marseille et un Nord placé sous l'hégémonie d'un centralisme parisien. D'autres groupes appartiennent à ce mouvement, notamment les Marseillais du Massilia Sound System, autre influence musicale importante pour Zebda. Pour le mouvement *Imaginòt* il n'y a pas de capitales, chaque ville est un centre, la ville où on vit est *sa* capitale. Les références à Toulouse pour les Fabulous Trobadors (par exemple dans la chanson « Come on every Baudis », mais aussi, dans leurs textes, avec les fréquents renvois à des quartiers de Toulouse) ou à Marseille pour le Massilia (*Massilia* étant le nom latin de la ville de Marseille) sont omniprésentes. D'après Valérie Mazerolle, le mouvement des Imaginotistes est un collectif pluridisciplinaire, rassemblant majoritairement des intermittents du spectacle. Leurs pratiques artistiques, notamment la musique, sont le ciment d'une revendication d'un autre rapport au politique et d'une volonté de démocratisation culturelle. L'historienne explique par exemple :

*« La question des liens entre citoyenneté et identité revêt une importance toute particulière dans leurs créations et dans leurs interventions, où s'exprime l'exigence de la démocratie et l'anticentralisme. Des propositions de politiques culturelles sont, le plus souvent, formulées par le biais de l'humour. »*⁵⁷⁰

Le désir de concrétiser une démocratie participative et la manière de la développer sont définis par les Fabulous Trobadors ou le Massilia Sound System dans leurs chansons⁵⁷¹. Il peut se résumer ainsi : le « nouvel Occitan » cherche à avoir un rapport simple, de proximité avec les gens. Les groupes parlent d'une citoyenneté pensée comme active et à vivre dans ses relations aux autres au quotidien. L'objectif idéal serait de créer un réseau, un espace de sociabilité dans lequel tout le monde se connaît, où « *la relation citoyen/Etat est dépassée par la relation*

⁵⁶⁹ MAZEROLLE, Valérie, *La chanson occitane 1965-1997*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p.15

⁵⁷⁰ MAZEROLLE, Valérie, *La chanson occitane...*, *op. cit.*, p.240

⁵⁷¹ Voir MAZEROLLE, Valérie, *La chanson occitane...*, *op. cit.*, chap.XI « les valeurs du "nouvel occitan", p.297

citoyen/communauté de voisinage »⁵⁷² comme le précise Valérie Mazerolle. C'est à chaque citoyen de se prendre en main, de s'investir pour son quartier et plus largement pour la vie de sa cité. L'importance de la proximité, de l'accessibilité du discours dans les chansons en utilisant l'humour et plus largement de toutes initiatives citoyennes entre individus, sont des principes communs avec Zebda. Si ce dernier ne se définit pas comme appartenant au mouvement de la *linha Imaginòt*, on peut toutefois y voir des similitudes dans la revendication par le groupe d'une « toulousianité ».

Sur la dernière page du livret du premier album *L'arène des rumeurs* on peut voir cette gravure :

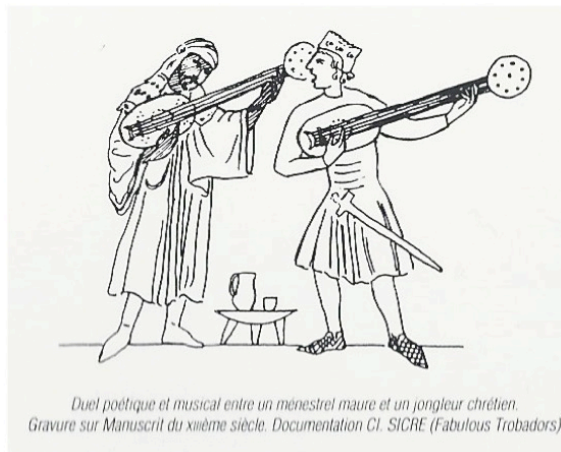


Figure 17 gravure *L'arène des rumeurs* : « Duel poétique et musical entre un ménestrel maure et un jongleur chrétien. Gravure sur Manuscrit du XIIIème siècle. Documentation Cl. SICRE (Fabulous Trobadors) »

Joël explique le choix de cette gravure :

*« Ce dessin qui montrait un troubadour occitan et un maure qui jouaient ensemble je l'ai fait mettre [sur une affiche], en fait Claude Sicre l'avait aussi. Il dit qu'il l'a trouvé dans les archives apparemment ça serait à la bibliothèque du patrimoine à Toulouse. Alors on l'a mis aussi sur le disque de *L'arène des rumeurs* »*⁵⁷³

Il y a donc chez Zebda une volonté de prouver son appartenance à la culture occitane ou plutôt au « nouvel occitan », tel que redéfini par les penseurs de la *linha Imaginòt* à partir des années 1990. Cette gravure fait office d'un rappel

⁵⁷² Idem, p.254

⁵⁷³ Entretien avec Joël Saurin, Bouloc, le 21.11.2012

historique (l'invasion maure au sein du royaume des Francs et du duché d'Aquitaine) et témoigne que des relations et des échanges ont toujours existé entre les deux rives de la Méditerranée. Cette image place aussi le groupe dans une filiation historique avec la ville de Toulouse, sans occulter non plus leurs origines nord-africaines. Cependant, cette « toulousianité » comporte une particularité toute « zebdiesque ».

Voici la réponse du chanteur Mouss, alors que je lui demandais pourquoi cette réclamation omniprésente d'une appartenance à la ville de Toulouse :

*« Alors pourquoi, la réponse elle est que pour nous dans notre dialectique, dire de Toulouse c'est une façon beaucoup plus subtile de dire qu'on est français quoi, le fait qu'on soit Zebda d'origine algérienne tout ça, Toulouse c'est plus que Français. À partir du moment où je te dis je suis toulousain, j'ai pas à te dire que je suis français, c'est un truc dans cet esprit là. De Toulouse, c'est aussi une habitude qu'on a prise parce que quand on allait dans le nord de la France on nous disait on est marseillais, et nous : "mais pourquoi il nous dit qu'on est marseillais ?" et là on a compris qu'on était de Toulouse, aussi par rapport à ce genre de truc on l'a revendiqué plus parce qu'on était obligé de le dire. C'est-à-dire ce rapport à chaque fois où on précisait ça parce que justement effectivement de Toulouse c'est le côté un peu marrant, c'est marrant de dire ça, c'est pas sérieux. C'est une façon de dire Zebda mot arabe de Toulouse ».*⁵⁷⁴

Il y a donc chez Zebda, comme le dit Mouss, cette volonté de se dire de Toulouse par opposition à Paris. Sortir de cet imaginaire français du sud localisé uniquement à Marseille. On retrouve ici l'anticulturalisme des Imaginotistes. Cependant, la revendication de cet ancrage occitan participe aussi d'un jeu d'échelle locale/globale ambivalent. Pour Mouss être Toulousain c'est être plus que français, c'est donner une localisation géographique et culturelle évidente. C'est être *dans* la France, c'est lever un doute, car cette « toulousianité » peut être remise en cause ou apparaître à certains comme ambiguë. Derrière cette revendication géographique, cette définition rend compte d'un jeu entre assignations identitaires et identités autodéfinies. Cela sous-entend une redéfinition de la réalité du Toulouse de Zebda, à l'opposé des clichés que les gens pourraient avoir de la ville.

Dire « *Zebda mot arabe de Toulouse* » ou « *on est le groupe Zebda de Toulouse* », suppose d'assumer une identité toulousaine multiculturelle. Celle-ci est d'ailleurs aussi revendiquée par le mouvement de la *linha Imaginôt* qui veut vivre une occitanie ouverte sur les gens du monde et non pas simplement sur le monde⁵⁷⁵. Ces phrases à première vue anodines, inlassablement répétées par le groupe lors des concerts et des interviews, sont aussi scandées pour s'opposer à une stigmatisation. Il faut lever un doute, il faut dire, crier : on est bien de Toulouse, regardez notre réalité. Cela se voit évidemment dans les paroles de la chanson « Toulouse » de l'album *Le bruit et l'odeur*.

« Toulouse »

J'ai déjà parlé de la filiation par le sample à la version de Claude Nougaro, tout en y associant un « *arrangement raï* » pour reprendre l'expression de Rémi. Le mot raï n'est pas ici à comprendre en tant qu'adjectif qualificatif du genre musical raï⁵⁷⁶. L'échantillon dont parle Rémi n'a pas en terme musicologique, les caractéristiques du genre musical. Cependant, cette citation est importante, car elle apprend que Rémi a voulu citer et retranscrire une représentation « de la musique rebeu », ou plutôt de la perception qu'il a du répertoire (très large) de la musique maghrébine. Il explique qu'il a été influencé en premier lieu par le texte. Voici un extrait parlant :

*« Nous qui vivons de raï de rock et de musette,
A la périphérie des succès cathodiques ».*

Le mot « raï » est utilisé ici par Magyd pour signifier les origines maghrébines des chanteurs. Le « rock », qui se rattache au mouvement du rock alternatif (aussi bien

⁵⁷⁴ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 8.03.2013

⁵⁷⁵ Claude Sicre explique à ce propos : « *La création de métissages musicaux est un long processus, qui exprime en profondeur les rapports de communautés culturelles ; associer un tambour à une vielle hors de tout contexte communautaire travaillé n'est pas une création de métissage, mais un collage, qui peut être rigolo cinq minutes, mais qui n'apportera rien ni à la vielle, ni au tambour, ni à l'Afrique, ni aux communautés culturelles de France concernées* », SICRE, Claude, « Stratégie et tactique », *Linha Imaginôt*, 1992, n°9-10, p.6

⁵⁷⁶ Pour plus d'informations sur le raï, voir MILIANI, Hadj, DAOUDI, Bouziane, *L'aventure du raï. Musique et société*, Éditions du Seuil /Point Virgule-Inédit, 1996 ou MILIANI, Hadj, DAOUDI, Bouziane, *Beur's Melody : cent ans de chansons immigrées maghrébines en France*, Paris, Éditions Séguier, 2003 ou encore GILLES, Suzanne, « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme », *Revue européenne des migrations internationales* [en ligne], vol. 25, n°2, 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, <http://remi.revues.org/4945?lang=es>

de la Mano Negra que des Clash) et au « musette », genre de musique populaire hexagonal, veut rappeler un ancrage français. Le second vers fait allusion au peu, voire à l'absence, de reconnaissance des journalistes et des médias (notamment de la télévision) pour le groupe.

Ce contexte musical étant posé, revenons un instant sur le refrain de la chanson (CD n°4) :

*« Toulouse, Toulouse, ô la ville rose
Toulouse, Toulouse de plus en plus rose
Toulouse, Toulouse c'est la ville TOZ!
Toulouse, Toulouse on t'explose »*

La « ville rose » est le surnom donné à la ville de Toulouse en raison de la couleur rose/rouge de ses bâtiments en briques. « De plus en plus rose » pourrait être une allusion à la rose emblème du Parti Socialiste en France. Voici ce que Magyd a répondu pour la traduction du « TOZ » (que je prenais à tort pour une interjection chantée non-verbale) :

« [...] dans Toulouse : le "toz" est en arabe ...le bruit que fait un pet , car si on aime Toulouse , elle est aussi productrice de discrimination au faciès comme les autres . Une façon d'avoir du recul sur la ville rose . »⁵⁷⁷

Magyd revient donc dans cette chanson sur la réalité de son Toulouse, de sa vie passée dans la ville marquée aussi par une discrimination. Le « toz », c'est l'irruption du (bruit du) corps honteux, c'est celui qu'on ne veut pas entendre. Le parolier donne ici son expérience de cette toulousianité dont il se revendique, mais que certains contestent, ne veulent pas reconnaître et qui reste toujours à rappeler. Cela se confirme par les paroles suivantes :

*« Ne pensons pas qu'à Toulouse.
Toutes les villes ont leur loose
Ne pensons pas qu'à
La région PACA
Qui a ses "yaka" et pourquoi pas
Les cités »*

⁵⁷⁷ Mail de Magyd Cherfi, le 25.07.2013, j'ai conservé la typographie de son mail.

La référence à la région Provence, Alpes, Côte d'Azur est une allusion à la montée du Front National dans ces régions dans les années 1990 (la chanson est sur l'album *Le bruit et l'odeur* paru en 1995). Mais ici les « yaka » ont une signification particulière comme l'explique Magyd :

« [...] *qui a ses yaka , donc qui a ses principes de fraternité ..ya qu'à , faut qu'on , ce serait bien que des postulats pleins de bons sentiments alors autant les citer ça ne fait de mal à personne . Même s'ils ne sont pas suivis d'effets .* »⁵⁷⁸

D'autant plus que ces « yaka » ne sont pas à « citer » mais « cités » dans le texte de la chanson. Le mot cité n'est pas un verbe à l'infinitif (« qui a ses “Yaka“ et pourquoi pas les citer »), mais bien un nom au pluriel qui désigne les quartiers d'habitat social. Les « yaka », « il faut qu'on », dont parle le parolier, s'adresseraient donc plus particulièrement aux cités de l'agglomération toulousaine. La chanson décrit la réalité du Toulouse de Zebda en faisant finalement un état des lieux de cette identité toulousaine. Chez Zebda, la revendication de cette toulousianité s'inscrit d'ailleurs dans un jeu d'échelle entre global et local ou national et régional avec lesquelles le groupe négocie en permanence.

4.1.3. Identité locale, identité globale : relations d'interdépendances

« Être plus que français »

Pour Hakim, l'expression de cette toulousianité ne fait aucun doute. Il affirme par exemple :

« *Je suis Kabyle et Gascon [...] quand je dis je suis Kabyle et Gascon, Gascon voilà c'est plus que français quoi, c'est la Gascogne, c'est la France mais en même temps c'est plus, c'est encore plus terroir quoi [...] c'est comme quand on va dire je suis Toulousain c'est pour dire je suis plus que français. Voilà être toulousain c'est encore plus local.* »⁵⁷⁹

⁵⁷⁸ Idem

⁵⁷⁹ Entretien avec Hakim Amokrane, Toulouse, le 24.04.2012

Hakim confirme ici les paroles de Mouss, être toulousain c'est être plus que français car c'est donner un référent géographique incontestable, c'est être *dans* la France. Mais, Hakim n'est pas simplement toulousain, il est gascon. D'ailleurs il n'est pas uniquement gascon, il est « Kabyle et Gascon », non pas ou Gascon ou Kabyle. Car finalement, c'est aussi son identité kabyle qui fait son appartenance gasconne. En effet, de par ses parents, nés en Kabylie et venus travailler en France, Hakim est Kabyle. Mais, comme toute appartenance identitaire, son identité kabyle est en permanente déconstruction et reconstruction. Elle s'est constituée avec l'éducation qu'il a reçue, mais aussi au travers de son accès à la Kabylie, par le vécu d'immigré en France de ses parents et ses retours « au bled » enfant, adolescent et adulte aujourd'hui. Cette appartenance kabyle est constitutive de son identité, elle est ce qu'il est, soit par rapport à lui mais aussi dans son rapport aux autres. Hakim a toujours habité dans les quartiers nord de la ville de Toulouse. Il s'est socialisé et a grandi dans cette ville⁵⁸⁰, parle avec « l'accent du Midi », il est donc aussi Toulousain. Mais, comme il l'explique, il est encore plus « terroir » :

« “Kabyle et Gascon“ parce que je suis né à Lagrave, c'est la rive gauche de la garonne, la rive gauche c'est la rive gasconne et la rive droite c'est la rive languedocienne. Ça s'est joué à peu. Lagrave c'est la maternité de Toulouse et tous les arabes à Toulouse ils sont nés à Lagrave. Donc c'est..., ce truc là il sort avec 100% collègue parce que il y a un morceau qui s'appelle “Le raï des gascons“, donc sur le premier album des collègues je sais pas si tu connais tu écouteras : “spéciale dédicace à ceux qui sont nés Rive gauche de la Garonne, la rive gauche c'est la rive gasconne“ ». ⁵⁸¹

Cette rive gauche de la Garonne est reprise aussi par Magyd, par exemple dans les paroles de la chanson « Le bruit et l'odeur » :

*« On a beau être né
Rive gauche de la Garonne
Converser avec l'accent des cigales »*

⁵⁸⁰ Pour me « prouver » qu'il est toulousain, lors de notre entretien dans le quartier des Minimes (au nord de Toulouse) Hakim m'a énuméré tous les lieux du quartier (parc, école, stade, etc.) pour lesquels il avait à chaque fois des souvenirs et anecdotes.

⁵⁸¹ Entretien avec Hakim Amokrane, Toulouse, le 24.04.2012

Pour Hakim, il est important de revendiquer cette appartenance au « terroir » gascon, c'est Toulouse mais c'est encore plus que Toulouse, c'est la rive gauche de la Garonne. Cette toulousianité s'exprime donc pour le chanteur en tant que configuration identitaire comprenant son appartenance kabyle et gasconne. Je reviens ici sur une problématique déjà perçue dans les textes de Magyd : la dialectique entre ce que je suis ou ce que je pense être par rapport à l'image que les autres me renvoient de moi-même. Hakim donne sa réponse, il tranche ce questionnement identitaire, il s'affirme en tant que **et Kabyle et Gascon**. Autrement dit, pour reprendre la terminologie de Ricœur, il garantit son identité *ispé*. C'est toute la problématique du rapport entre identité autodéfinie et identité assignée qui refait surface. Ce sont toutes les appellations avec lesquelles il faut vivre : l'idée du *beur* (ni français, ni immigré), le fait d'être *issu de l'immigration*, avec toujours ce doute à lever. Une appartenance qui est contestée au sein de la société et dans son rapport aux autres, son identité *idem*, à laquelle il faut trouver une réponse. Connaître et accepter son *ipsé*, son soi en tant que constitutif de soi-même, est nécessaire pour pouvoir revendiquer une identité autodéfinie face aux autres et non pas par rapport à ce que les autres projettent sur soi. Il y a l'idée de s'approprier les marqueurs identitaires (qui peuvent d'ailleurs être véhiculés par la société en tant que stigmates) en les réinvestissant de significations, pour qu'ils fassent sens pour soi.

Cette dialectique de ne pas être ou Gascon ou Kabyle, mais bien Kabyle et Gascon et de revendiquer une toulousianité entendue comme une synthèse identitaire, se retrouve notamment dans l'identité visuelle du groupe Zebda.

Le symbole ci-dessous est affiché en fond de scène lors des concerts ou sur les tee-shirts vendus aux fans :



Figure 18 Le coq de Zebda

J'ai retrouvé dans les archives de Zebda l'explication de la création de ce logo. Ce coq a été fabriqué au moyen de la phrase suivante du poète libanais Khalil Gibran :
« L'Humanité... ma famille. Le Monde... ma patrie »

Une fois calligraphiée en arabe, cette phrase a été redessinée, ou plutôt stylisée en coq. L'utilisation de l'animal n'est pas fortuite et signifie bien directement le coq gaulois, symbole de la France. Pour Magyd ce coq apparaît comme la synthèse parfaite du groupe, il permet d'échapper à une « arabité intégrale » tout en gardant quelques distances par rapport à la « nation française ». Il explique que c'est :

« Une espèce de résistance à l'assimilation à l'un ou l'autre bord . Peut être l'envie d'obtenir une universalité qui ouvrirait les portes à un plus d'humanité . Une espèce de fenêtre tenue ouverte pour l'adhésion du plus grand nombre à notre idéal ou au contraire , une fenêtre pour échapper aux clans ...; appartenir à tous , en aucun cas n'appartenir à personneêtre de quelque part , d'une origine , d'un lieu , d'une langue , d'une idée sans pour autant y rester sclérosé , figé . »⁵⁸²

Le positionnement identitaire très clair de Hakim se retrouve dans les paroles de Magyd. C'est l'idée de ne pas choisir par rapport aux stigmatisations identitaires, aux catégorisations des autres. L'emprunt du coq gaulois, son appropriation avec la phrase du poète et sa recreation en coq gaulois-arabisé montre une nouvelle création. Le bricolage identitaire symbolique que représente ce coq, permet de montrer qu'on est maître de son identité, on sait se trouver soi, dire qui l'on est.

⁵⁸² Mail de Magyd Cherfi, le 9.04.2013

Comme le dit Ricœur, une des fragilités de l'identité et de répondre en « quoi » à la question « qui sommes nous ? ». Le danger est donc de donner une recette fixe de l'identité. Par ce coq humaniste, habillé des mots du poète libanais, et cette revendication d'une toulousianité, le groupe Zebda laisse « la porte ouverte » et évite une essentialisation de son identité.

Sortir du « Rebeu social » : redevenir Toulousain

Cette quête identitaire est un des fondements du groupe. Magyd revient sur cette dialectique qui s'est posée dès les premiers concerts de Zebda et qui se pose à nouveau aujourd'hui :

« Qu'est ce qu'on est censé faire sur scène ? Qu'est-ce qu'on est censé dire ? [...] qu'est-ce qu'on est censé être pour être « nous », un groupe qui sonne juste dans notre histoire ? Trois rebeus, quatre français. Et c'est ce qu'on a réussi parfaitement, la plus grande réussite Zebda c'est ça, de s'être pris pour des New-Yorkais et de finir toulousains à Arnaud Bernard. »⁵⁸³

Pour ces individus nés de parents Kabyles immigrés en France, les Etats-Unis représentent un rêve, le combat des noirs américains pour leurs droits de citoyens. C'est le lieu de tous les possibles, de la liberté de parole, d'action et d'appartenance. Partir de ce rêve américain pour « finir » Toulousains dans le quartier d'Arnaud Bernard est synonyme d'une victoire. Ce quartier se situe dans le centre de Toulouse. C'est un lieu connu dans la ville pour être un quartier peuplé par des personnes immigrées et/ou issues de l'immigration, espagnoles dans les années 1930 et maghrébines aujourd'hui. Rappeler cette référence locale pour Magyd exprime le fait d'avoir obtenu sa place dans la ville de Toulouse, avoir une légitimité, être de quelque part.

Les expressions : pour Mouss « *être toulousain c'est être plus que français* », pour Hakim « *je suis Kabyle et Gascon* » ou pour Magyd « *finir toulousains à Arnaud Bernard* », supposent une appropriation, une redéfinition, un réinvestissement par les chanteurs de cette identité toulousaine par rapport à une identité nationale.

En effet, Magyd dans la citation ci-dessus fait une différence claire entre les trois

⁵⁸³ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

chanteurs « rebeus » et les quatre musiciens « français ». Il sous-entend la contestation d'une francité pour les chanteurs. Alors que je l'interrogeais sur la différence de niveau qu'il faisait entre rebeus et français, Magyd m'a expliqué que lui ne faisait pas de différence, mais que la société en faisait une. Il détaille ce jeu de regard ambivalent :

Magyd Cherfi : *« Moi quand je dis rebeu c'est parce que j'ai plus la sensation quand on me voit qu'on dit : "tiens un Portugais" ou un Juif ou un Maghrébin, jamais un Français, là dans ma vie au quotidien la projection que je fais de moi-même c'est celle-là, les gens voient un Arabe la plupart du temps. Pas quelqu'un de....le simple fait de ne pas être anonyme si tu veux, parce que quand on voit un blanc on ne dit pas un blanc, mais quand on voit un Rebeu on l'intègre pas à la francité et donc je préfère être dans cet axe là de comment je suis perçu, que de comment je suis vraiment [...] je suis immensément plus Français que Rebeu. Pas dans la rue. Si je rentre dans une grande surface je peux être épié pour mon apparence, dans divers bureaux, administrations y a une espèce de suspicion résiduelle.*

Armelle Gaulier : *t'es un Rebeu social ?*

Magyd Cherfi : *Oui, oui, on pourrait le dire aussi comme ça, donc j'assume moi quand je dis rebeu pour moi-même ou pour Hakim et Mouss par exemple, pour les gens qui sont dans mon....dans mon univers euh...je préfère dire rebeu parce que je préfère me fier au regard de la rue qu'à mon propre regard. »⁵⁸⁴*

Le parolier rappelle ici toute la problématique identitaire vécue par les chanteurs et qui est au fondement du groupe Zebda. Sortir de l'image du « rebeu » construite socialement grâce au pouvoir de dire de la musique du groupe. Si le parolier est perçu dans la rue en tant que « rebeu », il peut réinvestir le temps musical pour affirmer son identité, sortir de la suspicion, réinvestir sa toulousianité pour dépasser sa francité apparemment contestée. Cette démarche identitaire du groupe Zebda participe aussi d'une démarche citoyenne. L'idée n'est pas de rester centré sur le groupe, comme je l'ai démontré avec l'analyse des paroles des chansons. Le parolier parle en son nom, mais pour toutes les personnes de « *son univers* », c'est-

⁵⁸⁴ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

à-dire toutes les personnes qui seraient victimes de cette suspicion du regard dans la société française. De la même manière, cette démarche citoyenne se retrouve au sein de l'association Tactikollectif. L'acte fondateur pourrait être la fin de l'association Vitécrici. Pour les membres, arrêter Vitécrici c'est d'une certaine façon se revendiquer en tant que sujets de droit. C'est affirmer une volonté de sortir de l'animation socioculturelle, pour devenir « *des combattants du culturel social* » comme le dit Mouss⁵⁸⁵.

4.2. Des « artistes engagés » ou des combattants du culturel social : acte ou processus de citoyenneté

Dans la partie précédente, j'ai étudié le réinvestissement d'une identité toulousaine, pour les chanteurs. Les chansons du groupe permettent une prise de l'espace sonore, c'est-à-dire une prise de parole pour une participation dans le débat public. Les chansons de Zebda (tant au niveau textuel que musical) permettent au groupe de donner son avis sur le vivre ensemble et d'affirmer sa citoyenneté. Faire de la musique serait finalement pour Zebda en plus d'un acte de reconnaissance, un acte de citoyenneté. De la même manière, dès sa création l'association Tactikollectif a fait acte de citoyenneté en rendant les subventions publiques reçues par Vitécrici. Ainsi, elle crée une rupture : un avant et un après Vitécrici. Dans cette étude je comprends le terme de citoyenneté non pas en tant que statut mais en tant que sentiment social. Elle est un processus qui met en rapport non pas uniquement un Etat et des citoyens, mais aussi des individus entre eux. Ce processus de citoyenneté comprend des identifications, des représentations qui conduisent à des rapports de forces. La citoyenneté apparaît en définitive comme un mot clé qui peut prendre des sens différents en fonction des acteurs qui le mobilisent. En effet, en fonction des contextes, elle peut être vecteur d'assujettissement, d'émancipation ou justement représenter le point d'achoppement entre ces deux dimensions. Mobile dans le temps et dans l'espace,

⁵⁸⁵ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 11.05.2011

elle est un élément des configurations sociales et politiques qu'il faut comprendre en fonction d'un contexte. Il est donc important d'observer et d'analyser ses significations en actes.

4.2.1. De Vitécrici au Tactikollectif : 'acte de citoyenneté' ?

Pour le politiste anglais Engin Isin, la citoyenneté est un flux⁵⁸⁶, un processus en constante redéfinition et le fondement de celle-ci est la subjectivation qu'elle permet. Elle se réalise dans des actes de citoyenneté qui permettent à des acteurs de se constituer en sujets de droit. Il explique :

« La citoyenneté⁵⁸⁷ comprise en tant que subjectivité politique déplace notre attention des catégories fixes par lesquelles nous avons pu comprendre ou hériter une citoyenneté vers les luttes au travers desquelles ces catégories elles-mêmes sont devenues des enjeux. Cela déplace aussi notre attention des acteurs déjà définis aux actes qui les constituent. Plutôt que de demander 'qui est le citoyen ?' la question devient 'qu'est-ce qui fait le citoyen ?' »⁵⁸⁸

Comprendre *ce qui fait* le citoyen suppose donc de ne pas s'arrêter à l'aspect statutaire de la citoyenneté, qui sous-entend le plus souvent une corrélation à une nationalité. Isin introduit ici la notion d'actes de citoyenneté (*acts of citizenship*), au travers desquels il est possible de caractériser le processus de citoyenneté tel qu'il est mobilisé par les acteurs. Le chercheur explique dans son article qu'il dissocie « *the active citizenship* » : « la citoyenneté active » d'une « *activist citizenship* » : une « citoyenneté militante » réalisée par « *the activist citizen* » : « le citoyen militant ». Pour lui les actes de citoyenneté réalisés par le ou les citoyens militants créent une rupture. Ils viennent bousculer le *script*, c'est-à-dire les habitudes des citoyens « classiques » (appartenant à la citoyenneté active)

⁵⁸⁶ ISIN, Engin, « Acts of citizenship : Citizenship in Flux : the figure of the activist citizen », *Subjectivity*, n° 29, 2009, p. 367-388

⁵⁸⁷ Dans notre étude nous traduirons approximativement le mot anglais *citizenship* par une traduction littérale (dans notre contexte français) en adoptant le mot *citoyenneté*, mais nous gardons à l'esprit l'impossibilité de traduire fidèlement ce concept anglais de *citizenship* en français.

⁵⁸⁸ « *Citizenship understood as political subjectivity shifts our attention from fixed categories by which we have come to understand or inherit citizenship to the struggles through which these categories themselves have become stakes. It also*

comme aller voter, payer des impôts, etc. Il y aurait en effet des pratiques de citoyenneté que suivrait le citoyen « classique » et des actes de citoyenneté qui seraient des ruptures, ou justement des commencements dans la revendication d'une subjectivité politique. Pour Isin :

« Reconnaître certains actes comme des actes de citoyenneté nécessite la démonstration que ces actes produisent des sujets en tant que citoyens. A maintes reprises nous voyons que des sujets qui ne sont pas citoyens agissent comme des citoyens ils se constituent en tant que ceux qui ont 'le droit de réclamer des droits'. (Le concept popularisé par Arendt 'le droit d'avoir des droits' semble trop passif et possessif pour capter la figure militante de la citoyenneté.) »⁵⁸⁹

Isin explique que les actes de citoyenneté sont engendrés par une frustration qui contraint à une rupture, à casser les pratiques, les routines des citoyens. Les acteurs se revendiquent en tant que « citoyens militants » qui ont des droits. Un acte de citoyenneté rend visible des individus en tant que citoyens et donne une légitimité et une crédibilité à des revendications de droits. Autrement dit, ces actes « citoyennisent », ils donnent accès à une citoyenneté (dans son article l'auteur prend l'exemple des luttes des migrants sans-papiers en France). Ou bien, ils permettent à des individus à qui on dénie une citoyenneté (ou à qui on concède une « citoyenneté à part ») de revendiquer leur pleine citoyenneté. C'est donc l'action, prendre à un moment donné la liberté d'agir, qui constitue le citoyen. J'ai démontré en quoi les marches (pour l'égalité en 1983 et Convergence en 1984) avaient créé un avant et un après au sein de la société française. Elles correspondent à des actes de citoyenneté car elles ont bousculé la société. Elles ont permis de valoriser et de donner la parole à des jeunes, notamment issus de l'immigration maghrébine postcoloniale et ont été le déclencheur d'une « citoyennisation » ou d'une revendication, pour ces jeunes, d'être des sujets de droit : des citoyens de France.

shifts our attention from already defined actors to the acts that constitute them. Rather than asking 'who is the citizen?' the question becomes 'what makes the citizen? » ISIN, Engin, « Acts of citizenship..., *op. cit.*, p.384

⁵⁸⁹ « To recognize certain acts as acts of citizenship requires the demonstration that these acts produce subjects as citizens. Time and again we see that subjects that are not citizens act as citizens: they constitute themselves as those with 'the right to claim rights'. (The concept popularized by Arendt 'the right to have rights' sounds too passive and possessive to capture the activist figure of citizenship.) » ISIN, Engin, « Acts of citizenship..., *op. cit.*, p.371

Cependant, l'opposition que fait l'auteur entre actes de citoyenneté (censés créer une rupture : un avant et un après) et pratiques de citoyenneté (qui seraient « classiques », de l'ordre de l'acte discipliné) peut être discutée. Aller voter dans certains cas, comme récemment en Egypte suite aux événements du Printemps Arabe de 2011⁵⁹⁰, peut être vécu par les acteurs en tant qu'acte de citoyenneté (et non une pratique « classique »). Cependant, la notion d'actes de citoyenneté permet de mieux comprendre ce sujet d'étude.

Citoyenneté et émancipation

En prenant l'exemple du groupe Zebda et de l'association Vitécrici puis Tactikollectif, j'ai observé les processus de revendication d'une pleine citoyenneté française, depuis les années 1980 à aujourd'hui. « *Le droit de réclamer des droits* » comme le dit Isin, initié pour les jeunes issus de l'immigration maghrébine postcoloniale avec le mouvement des marches pour l'égalité, a fait naître le groupe Zebda et les associations. Ces revendications en leur temps (au début des années 1980) étaient vecteurs d'émancipation et ont créé un avant et un après au sein de la société française. Puis, j'ai expliqué comment en réinvestissant de sens ces revendications d'égalité, les pouvoirs publics ont accordé une citoyenneté à part à ces jeunes. Elle s'est concrétisée avec la figure du *Beur* et du jeune de banlieue. Dans ce contexte, le processus de citoyenneté a finalement créé une forme d'assujettissement. Avec l'exemple de l'association Vitécrici dans les années 1990, j'ai constaté l'absence d'autonomie laissée aux jeunes de l'association. Devenus des animateurs socioculturels, ils sont contraints à mettre en place des « bonnes pratiques » d'animation (telles que déterminées par les pouvoirs publics) pour obtenir des subventions. Les membres de l'association vont alors faire un acte de citoyenneté tel que le définit Isin en créant une rupture, un avant et un après.

En rendant leurs subventions, les membres de Vitécrici décident de s'émanciper des pouvoirs publics en s'affranchissant de l'assignation identitaire de l'animateur du quartier. Avec la formation de l'association Tactikollectif ils deviennent des « citoyens militants » autonomes, comme le montre la première réalisation de l'association : l'album *Motivés*.

⁵⁹⁰ Revue Confluences Méditerranée, *Egyptes, Tunisie de la rue aux urnes*, N°82, 2012/3

L'album *Motivés, chants de luttes*

Un des fondements du Tactikollectif est de s'inscrire dans les luttes sociales et politiques au moyen de la culture. D'après le dossier de présentation du collectif :

*« Il s'agit en fait, avec ce nouvel outil de mettre en œuvre une orientation associative centrée sur la prise de conscience que le débat démocratique passe par une mobilisation et une ré-appropriation citoyenne des enjeux. Dans ce cadre l'enjeu de l'action culturelle est donc bien de donner du sens si ce n'est à la société, du moins à la manière de s'y situer, voire de l'orienter. »*⁵⁹¹

La culture comprend aussi bien la musique avec des productions d'albums, l'organisation de concerts, que des festivals avec toutes les formes artistiques (théâtre, cinéma, poésie, etc.). Ces formes d'expression de créativité favorisent une réflexion civique et citoyenne sur les questions de l'immigration, des discriminations, de la colonisation et de la promotion d'un patrimoine culturel commun en France. D'une certaine manière on retrouve dans le Tactikollectif les objectifs de l'association Vitécrici à ses débuts : l'idée d'investir, de se faire une place, de participer au débat public, politique, à la construction du vivre ensemble au moyen de l'outil culturel. C'est dans cet esprit que l'association produira l'album *Motivés*.

L'année 1995, en France est marquée par un fort mouvement de contestation sociale⁵⁹². Certains membres du Tactikollectif participent aux manifestations et s'interrogent à leur niveau sur la manière de soutenir le mouvement. Mouss se souvient :

« [...] à l'époque c'est vraiment toutes les manifs contre le plan Juppé y a vraiment, c'est dynamique. Et on va se dire : "ouais mais qu'est-ce qu'on peut apporter nous concrètement ?" et puis on va avoir une réflexion comme ça : "ouais mais pourquoi pas, regarde les manifs comme elles sont chiantes, on pourrait amener la bande originale des manifestations ? C'est quoi la bande

⁵⁹¹ Dossier de présentation festival *Ça bouge encore...2004 / Origines Contrôlées 2004*, p.3. Archives du Tactikollectif

⁵⁹² Pour plus d'information sur le mouvement social de l'hiver 1995 en France voir GROUX, Guy, « Culture protestataire et opinion publique : un lien ambigu », dans BRÉCHON, Pierre (dir.), LAURENT, Annie (dir.), PERRINEAU, Pascal (dir.), *Les Cultures politiques des Français*, Paris, Presses de Sciences Po, 2000, p. 259-273

*originale des manifestations ? C'est la place de la musique dans les luttes." Donc on va chercher et puis voilà ok on va faire un répertoire de chants de luttes en fait et on va faire ça à notre sauce effectivement. »*⁵⁹³

Il y a donc pour les membres du Tactikollectif (composé entre autres à sa création par les trois chanteurs du groupe Zebda), la volonté de mettre leur savoir-faire au service de ces luttes sociales. Cette « bande originale » des manifestations se fera avec l'appui du groupe 100% Collègues. Le groupe est un collectif de musiciens toulousains qui, au départ, fait des reprises de chansons aussi bien du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil, que du flamenco. Mouss, Hakim, Bernardo Sandoval et certains de ses musiciens enregistreront l'album *Motivé* qui reprend comme le dit Mouss un répertoire de chansons de luttes. Ce CD est produit par le Tactikollectif et réalisé en partenariat avec la Ligue Communiste Révolutionnaire (LCR)⁵⁹⁴. Il est pensé comme : « *une anthologie de chants de luttes et de révoltes* » comme en témoigne le *sticker* sur la boîte. L'album débute par « Le chant des partisans », hymne de la résistance au nazisme pendant la seconde guerre mondiale. Ce chant est composé par l'auteure russe Anna Marly et traduit en 1943 en français par Joseph Kessel et Maurice Druon. Cet album reprend aussi « Hasta Siempre », chanson connue du compositeur cubain Carlos Puebla écrite à la mémoire du Che Guevara. Il y a aussi « La butte rouge », écrite à la mémoire des combats en région Champagne pendant la première guerre mondiale, ou encore « Le temps des cerises », chanson associée à la Commune de Paris de 1871. Au niveau de la caractérisation musicale, « Le temps des cerises » mis à part, les chansons de l'album sont toutes chantées avec plusieurs chanteurs. Elles alternent entre un soliste et un chœur toujours à l'unisson, comportant des voix masculines et féminines. Une autre caractéristique de cet album est le travail de réappropriation musicale fait sur ces chansons. Elles ont toutes un « son actuel » : elles sont accompagnées par une ou des guitares, une contrebasse, un accordéon, une batterie. Seule la reprise « Nekwni s warrach n lezzayer » du chanteur algérien Aït Menguellet a un accompagnement : voix, derbouka et guitare.

⁵⁹³ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 11.05.2011

⁵⁹⁴ Une autre origine à l'album *Motivés* est donnée par Salah Amokrane, ayant des liens d'amitiés avec certains membres de la LCR, il propose au Parti d'organiser leur fête annuelle. Il demande au groupe 100% Collègues de faire un concert. Le groupe propose de chanter uniquement des chansons révolutionnaires : ce qui donnera le répertoire de l'album *Motivés*.

Cet album peut être pensé comme un « acte de citoyenneté » car il y aura bien un avant et un après. La chanson « Motivés, le chant des partisans » sera reprise dans nombre de manifestations ou chantée par les militants⁵⁹⁵. De plus, pour marquer cet acte militant, chanteurs et musiciens refusent d'être payés pour cet album, tous les bénéfices ont été reversés à la Ligue Communiste Révolutionnaire et au Tactikollectif. Cela assure une autonomie financière à l'association qui lui permettra de participer à la présentation d'une liste électorale à Toulouse pour les élections municipales de 2001, la liste des Motivé-e-s⁵⁹⁶.

Avec cet album (diffusé à plus de 100 000 exemplaires), il y a bien l'idée d'une subjectivisation citoyenne. Par ces chansons, les chanteurs et musiciens s'associent aux « citoyens militants » en mettant leur savoir-faire au service de la cause commune. L'idée est d'accompagner et de soutenir les luttes sociales, d'insuffler un dynamisme et une énergie grâce à la musique. Il y a aussi le besoin en reprenant ces chants reconnus comme appartenant à une histoire des luttes, de s'inscrire dans une filiation avec ces luttes sociales et citoyennes. Mais, s'il est possible de parler d'actes de citoyenneté pour le Tactikollectif, la notion apparaît moins évidente lorsqu'il s'agit du groupe Zebda.

4.2.2. Zebda : processus de citoyenneté

Au début des années 1990, lorsque le groupe édite son premier album *L'arène des rumeurs*, il est possible de parler d'un acte de citoyenneté. Cet album permet en effet aux membres du groupe de s'affirmer en tant que sujets de droit. La musique de Zebda possède une dimension émancipatrice : le parolier exprime dans ses

⁵⁹⁵ Encore aujourd'hui elle est chantée à la fin des concerts de Zebda et connaît un vif succès comme je vais l'expliquer dans la prochaine partie.

⁵⁹⁶ Des membres du Tactikollectif comme du groupe Zebda se sont inscrits sur cette liste électorale. La liste des Motivé-e-s aux élections municipales de Toulouse de 2001 n'étant pas exclusivement une action réalisée par le Tactikollectif et le groupe Zebda, elle dépasse le cadre de cette étude. Pour plus d'information voir GIRAUD, Baptiste, « Les Motivé-e-s, ou l'innovation prisonnière des règles du jeu politique », *Sociologies Pratiques*, n° 15, 2007/2, p. 55-67 ; du même auteur, « Les motivé-e-s de Toulouse à la frontière de la politique », *Cahiers du Grip*, 1, 2005, p. 32-40 ; ou encore MAGUIN, Fabien, LISAK, Fred, CHERFI, Magyd, *Motivés, motivées, soyons Motivé-e-s*, Paris, Seuil, 2002 ; VISIER Laurent, ZOÏA, Geneviève, « Motivé-e-s. Les quartiers, la culture et le politique », *Mouvements*, n°18, 2001/5, p. 62-67 ; et MARX-SCOURAS, Danielle, « La France de Zebda », dans BONN, Charles (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.16-26.

textes le droit de revendiquer des droits en tant que citoyen à l'égal des autres et la musique permet une *prise* de l'espace en le réinvestissant de sens (il y a comme je l'ai démontré dans la partie précédente un investissement de l'espace par le sonore, voire une saturation de l'espace par l'empilement de motifs mélodico-rythmiques). Cependant, cela fait maintenant une trentaine d'années que le groupe Zebda fait de la musique. Au fil des albums, il a toujours revendiqué le droit à une participation citoyenne, il apporte sa contribution à la réflexion du vivre ensemble et il participe à la construction de l'espace public dans une forme de démocratie participative. En reprenant les terminologies d'Isin, faire de la musique pour les membres du groupe apparaît finalement comme une pratique de citoyenneté. D'après les caractéristiques des actes de citoyenneté, il est difficile d'évaluer l'impact social du groupe, c'est-à-dire l'existence d'un avant et d'un après Zebda ou si le groupe crée réellement une rupture au sein de la société⁵⁹⁷. Pourtant, la musique permet au groupe de se sentir, de s'éprouver en tant que citoyen et d'être perçu comme tel dans la société. C'est, comme le dit Magyd, cet espace musical qui lui permet d'avoir un espace de parole, un espace de reconnaissance qu'il peut investir pour sortir de cette image stigmatisante du « rebeu social ». La musique apparaît donc pour le groupe comme un lieu émancipateur et d'expérimentation citoyenne. Elle leur permet aussi de « créer une scène » (« *create a scene* »⁵⁹⁸), qui d'après la terminologie d'Isin doit marquer une rupture et circonscrire l'acte de citoyenneté. Si la scène créée par le groupe Zebda n'engendre pas forcément de rupture temporelle, elle peut cependant s'entendre comme un espace de diffusion, d'expression par la musique ; c'est un espace de revendication (de l'expression « faire une scène » en français) et de subjectivation pour les membres du groupe. Plutôt que des pratiques de citoyenneté ou des actes de citoyenneté tels que les

⁵⁹⁷ La partie suivante sera justement consacrée à l'étude de la réception du groupe Zebda dans laquelle je chercherai à analyser et comprendre ce que les médias comme les fans/amateurs perçoivent du groupe et ce qu'il représente pour eux.

⁵⁹⁸ « *By theorizing acts, or attempting to constitute acts as an object of analysis, we must focus on rupture rather than order but a rupture that enables the actor (that the act creates) to create a scene rather than follow a script.* » ISIN, Engin, « Acts of citizenship... », *op. cit.* p.379 ; pour Isin le terme « *scene* » correspond à ce qui relève de la performance et de la perturbation. Créer une scène c'est remettre en cause les habitudes, l'ordre établi, ce qui va de soit. Adapté au groupe Zebda ce concept de « *scene* » permet de prendre en compte justement l'aspect polysémique des performances scéniques du groupe (groupe de musique diffusant un militantisme social), comme je l'expliquerai avec l'analyse des concerts dans la prochaine partie.

définit Isin, le groupe Zebda donnerait finalement à voir et à entendre une citoyenneté « processuelle ».

Les membres du groupe souhaitent montrer que leur musique permet un processus de construction citoyenne, elle est au service d'une réflexion permanente sur l'évolution de l'espace public. Mouss explique par exemple :

« [...] quand on nous dit évidemment d'une manière réductrice assez souvent : "bon vous êtes des artistes engagés, des musiciens engagés est-ce que ça vous va comme définition ?" Moi je dis ça me va si tu dis que le boulanger est engagé, c'est-à-dire que le plombier, le médecin est engagé, c'est-à-dire qu'il met son métier, il met son savoir-faire au service du collectif, au service d'une idée progressiste, il s'engage et il porte, c'est euh...voilà oui alors à ce moment là je le suis, je le suis pas que par rapport à ce que je chante [...] j'ai rencontré [le public de Zebda] et je sais qu'ils étaient pas en train de me dire : "tu es mon sauveur, tu m'as sauvé la vie" ou je sais pas quoi. Ils m'ont dit : "putain ça m'a fait un bien fou quoi, merci au revoir". Tu vois quelque part en tant que musicien je joue mon rôle quoi, d'abord y a une dimension populaire qu'on veut cultiver on aime bien cette idée que l'artiste il a sa place là, il fait du lien. »⁵⁹⁹

La cohérence du rôle de l'artiste s'entend pour Mouss dans la collectivité, au sein du vivre ensemble. L'artiste doit faire du lien, créer un collectif, rassembler au sein de la société. L'idéal du rôle de l'artiste tel qu'il le présente c'est finalement provoquer, grâce à son savoir-faire artistique, une subjectivation commune parmi les individus. On retrouve ici l'idée fondamentale d'Isin : créer des sujets de droit. Mais il y a aussi une autre dimension importante dans le discours de Mouss, il y a l'idée qu'il serait « engagé » non pas en tant que « citoyen militant » (« *activist citizenship* »), mais en tant que « normalement » engagé. Il fait vivre l'espace public avec son art de faire, son métier, comme le boulanger, le médecin ou le plombier. Il est donc *dans* la société, il est un citoyen comme les autres, il est d'après l'expression de Catherine Neveu : un « citoyen ordinaire »⁶⁰⁰. Pour

⁵⁹⁹ Entretien avec Mustapha Amokrane Toulouse le 11.05.2011

⁶⁰⁰ NEVEU, Catherine , « Practicing citizenship from the ordinary to the activist », dans ISIN, Engin, *The Routledge Handbook of Global Citizenship*, Londres, Routledge, à paraître 2014

l'anthropologue, l'ordinaire ce sont les pratiques discrètes, « à bas bruit »⁶⁰¹, de citoyenneté. Elle explique :

*« L'ordinaire' ici sera caractérisé comme la manière dont les membres d'une société produisent, dans le monde où ils vivent, une compréhension de leur univers et l'investissent de sens [...] Donc ici l'ordinaire sera utilisé comme outil pour inclure dans le cadre ce qui n'a pas habituellement accès à la visibilité, ni en ce qui concerne les politiques, ni du point de vue des chercheurs, ces 'faibles signaux' de citoyenneté. »*⁶⁰²

Si le groupe Zebda a une certaine visibilité dans la mesure où il publie des albums, fait des concerts, donc s'inscrit dans un circuit de diffusion, il n'est vu *que* comme un groupe de musique. C'est un groupe de divertissement, non pas une fabrique de citoyenneté. Le rôle de cette étude est justement de « mettre dans le cadre » comme l'explique l'anthropologue, d'expliquer, de rendre visible la musique du groupe en tant que révélateur et outil du processus de citoyenneté.

Cette vision du rôle de l'artiste en tant que citoyen ordinaire, qui met son métier au service du vivre ensemble, comme l'explique Mouss, est valable pour tous les membres de Zebda. À titre d'exemple, après la pause du groupe (entre 2003 et 2009), Joël Saurin a monté une association qui s'appelle *La pause musicale*. Elle a pour but de programmer des concerts gratuits tous les jeudi midi dans le centre ville de Toulouse. L'idée de cette association est venue suite à une expérience avec le groupe Zebda. À l'occasion d'une tournée en 1999, Zebda est programmé dans un festival Canadien. Joël se souvient qu'à la fin de la balance son du groupe, les organisateurs proposent à Zebda de faire un concert improvisé. Le groupe accepte et comme ce concert a lieu à l'heure du déjeuner, les gens (le « quidam » dit Joël) s'arrêtent pour écouter le groupe. Ce qui plaît à Joël c'est l'accessibilité, la liberté pour le public de venir écouter ou de passer son chemin. À la différence du concert payant du soir, la scène est en effet accessible à tous. Pour le bassiste, c'est la possibilité pour le public de vivre une pause musicale et d'être, en tant que

⁶⁰¹ « 'low noise' practices » : NEVEU, Catherine, « Practicing citizenship from the ordinary to the activist », dans ISIN, Engin (dir.), *The Routledge Handbook of Global Citizenship*, Londres, Routledge, 2013

⁶⁰² « The 'ordinary' here will be approached as the way through which members of a society produce, in the lived world, an understanding of their universe and endow it with meaning [...] So that here, the ordinary will be used as a tool to include in the frame that which usually does not have access to visibility, neither for policies nor often from researchers, those 'feeble signals' of citizenship. » Idem p.6

musicien, au service des individus, d'accompagner leur journée. Dans ce contexte, le groupe se retrouvait dans un environnement nouveau, sans barrières (ni physique puisque la scène est en libre accès, ni mentales, sans a priori sur le groupe pour le public), au contact direct d'un public à convaincre, comme des musiciens ordinaires. C'est justement cette simplicité et cette « normalité » de la musique, vecteur de lien et accessible à tous, que Joël a voulu retrouver en créant son association toulousaine.

Pourtant, dans le cas du groupe Zebda, cette « ordinarité » n'est pas forcément entendue dans la société française. En tant que groupe connu Zebda peut apparaître pour certains comme révélateur d'une dimension extra-ordinaire. Cette notoriété peut en effet parfois conduire à certains malentendus, par exemple lorsque le groupe est sollicité pour participer à des concerts de soutien.

Les concerts de soutien en tant que manifestations qui rassemblent et sensibilisent autour d'une cause politique peuvent être analysés comme actes de citoyenneté. J'ai déjà évoqué par exemple les concerts de *Rock Against Police* du début des années 1980, qui cherchaient à dénoncer les problèmes de racisme en France. Zebda a toujours accepté de participer à ces concerts, jusqu'à devenir comme l'explique Mouss, un groupe « *professionnel du concert de soutien* ». Mais, cela a donné lieu à des situations inconfortables où le groupe se sentait manipulé. Par conséquent, il y a maintenant un accord tacite au sein du groupe : pour que Zebda participe il lui faut du contenu, des explications. Même si le groupe peut se sentir tout de suite solidaire de la cause défendue (pour la régularisation des sans-papiers, pour les salariés d'Arcelor Mittal à Florange, etc.) il lui faut d'autres éléments pour décider de sa participation, par exemple : qui organise ? Pourquoi un tel concert ? En quoi est-ce que la cause défendue correspond au groupe ? En effet, c'est parfois l'image de Zebda, ce qu'ils représentent en tant que groupe « connu » et bien entendu la visibilité provoquée par un concert avec ce groupe, qui peut être recherchée par les organisateurs. Zebda veut, lui, rester en cohérence avec une sorte de déontologie de militant ou de combattant du culturel social, acquise depuis une trentaine d'années.

Cette éthique associée au rôle de l'artiste en tant que créateur de lien et surtout en tant que personne privilégiée car ayant la possibilité de prendre la parole, se verra

aussi avec l'album Origines Contrôlées, produit par le Tactikollectif. Impliqués dans l'association, Mouss et Hakim mettront encore une fois leur savoir-faire de musiciens au service de revendications plus militantes avec la réalisation de cet album de reprises. Il sera initié par le travail du Tactikollectif au sein de leur festival du même nom.

4.3. Origines Contrôlées : entre affect, souvenir et pleine conscience de soi

Le festival Origines Contrôlées est né en 2004. Il fait suite à une collaboration réalisée l'année précédente entre le Tactikollectif et l'ACHAC : Association pour la Connaissance de l'Histoire de l'Afrique Contemporaine (collectif rassemblant notamment des chercheurs : historiens et anthropologues). En partenariat avec l'association, le Tactikollectif a réalisé une enquête intitulée « "Mémoire, Colonisation, immigration" ville, Toulouse 2003 »⁶⁰³. En adoptant une approche historique et anthropologique, l'objectif était de chercher à comprendre aux niveaux qualitatif et quantitatif les :

*« [...] supports et contenus de mémoire opérants en matière d'histoire de la colonisation et d'histoire de l'immigration, tant sur les populations issues de ces histoires, que sur les populations non-liées à celles-ci. »*⁶⁰⁴

Cette enquête permet au Tactikollectif de réaliser qu'il y a un « déficit de mémoire » sur le fait colonial et plus largement sur l'histoire de l'immigration en France. L'association décide alors de commencer un « travail de mémoire » sur ces thématiques. Pour cela, elle organise un festival appelé Origines Contrôlées (toujours réalisé aujourd'hui). Au programme : du théâtre, de la danse, des concerts et des débats, pour aborder « le thème de l'histoire de la mémoire de l'immigration, et des représentations »⁶⁰⁵.

⁶⁰³ « La base de ce partenariat était de confier à l'ACHAC (en liaison avec son partenaire national : la DIV) la conduite scientifique de l'approche, la constitution des supports pédagogiques et des outils, ainsi que la réalisation de la synthèse analytique. De confier à Tactikollectif (en liaison avec son partenaire local : le FASILD Midi-Pyrénées) la conduite organisation de l'approche locale, la coordination de l'étude et des enquêtes et le développement au niveau local du programme. » Dossier de présentation festival *Ça bouge encore...2004* / Origines Contrôlées 2004, p.4. Archives du Tactikollectif

⁶⁰⁴ Dossier de présentation festival *Ça bouge encore...2004* / Origines Contrôlées 2004, p.4. Archives du Tactikollectif

⁶⁰⁵ Idem, p.8

Comme avec l'association Vitécricri, le Tactikollectif met son savoir-faire d'entrepreneur culturel au service d'un questionnement identitaire. L'association se spécialise cependant sur les questions mémorielles. Avant de définir plus en détail ce que j'entends par « mémoire » en m'appuyant sur le travail du philosophe Paul Ricœur, j'analyserai tout d'abord le discours de l'association Tactikollectif qui sort du cadre toulousain.

4.3.1. Participer à l'échelle nationale et faire mémoire

Contrairement au festival *Ça bouge au nord* de l'association Vitécricri⁶⁰⁶, les quartiers nord de Toulouse ne sont plus au centre du festival Origines Contrôlées. C'est bien la France et l'histoire de l'immigration postcoloniale qui requièrent toute l'attention de la manifestation. Cette ouverture nationale du Tactikollectif est à comprendre comme une volonté de se positionner au-delà de la seule ville de Toulouse et de participer au débat public. D'après Daniel Cefaï :

*« Participer, c'est ainsi prendre part à des univers de sens en train de se faire, s'initier à des formes d'expérience publique, apprendre à maîtriser des processus de catégorisation et d'argumentation, des manières de voir et de dire et des activités de coopération et de communication – autant de modalités d'engagement dans un monde commun. »*⁶⁰⁷

Soutenu par l'ACHAC, le Tactikollectif cherche à comprendre et analyser les faits historiques pour une relecture de l'histoire de France. Autrement dit, il se « forme » pour pouvoir participer au débat sur le vivre ensemble. Il investit un espace de dialogue et de réflexion dans une relation citoyenne d'individus à individus (non pas d'Etat à citoyens). Il y a pour l'association le besoin de rendre visible l'ordinaire des rapports sociaux, comprendre le passé pour mieux étudier et observer, le présent. Faire une sorte de diagnostic social de ce qui fait mémoire, du souvenir de l'histoire de l'immigration pour ensuite le comparer à des données scientifiques (c'est-à-dire l'interprétation de processus historiques) et se faire une

⁶⁰⁶ Ce festival sera repris par l'association Tactikollectif entre 2001 et 2004 sous le nom de *Ça bouge...encore*.

⁶⁰⁷ CEFĂĬ, Daniel *et al.*, « Ethnographies de la participation », *Participations*, n° 4, 2012/3, p. 7-48, p.13

opinion. L'objet de cette recherche est de trouver des réponses dans le passé à des situations actuelles de discrimination et de racisme. Enfin, il y a une envie de créer une identité citoyenne collective non amnésique, pour prendre part à un « *univers de sens en train de se faire* » ; participer, aussi objectivement que possible, au débat sur l'immigration en France à partir de la première édition du festival en 2003⁶⁰⁸.

L'association va réinvestir la mémoire du fait colonial et de l'immigration postcoloniale, décortiquer les imaginaires et aller traquer les stéréotypes. Elle s'engage à un « devoir de mémoire » qui pourrait correspondre pour elle à un acte de citoyenneté ou au moins à l'expression en acte de citoyens militants. Dans le même temps, les trois premières éditions du festival ont conduit à la création d'un groupe de musique appelé Origines Contrôlées. Emmené par les chanteurs Mouss et Hakim le groupe fait des reprises du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil. Le but du groupe de musique comme de l'association est de construire une mémoire collective pour aboutir à la création de sujets de droit. Montrer aux citoyens qu'ils peuvent revendiquer un droit à s'approprier une histoire de l'immigration en France, en tant que constitutive d'une histoire de France et donc d'une subjectivation commune.

Mais il y a différentes manières de « faire mémoire » pour l'association et le groupe de musique. D'après le philosophe Paul Ricœur, il existe en effet plusieurs types de mémoires. En s'appuyant sur les catégorisations de la mémoire du philosophe Henri Bergson, il propose dans son livre *La mémoire, l'histoire, l'oubli*⁶⁰⁹, d'opposer une mémoire – habitude à une mémoire – souvenir. La première correspond à l'acquis du temps présent, c'est la mémoire agie, elle se présente sous la forme d'un savoir-faire, par exemple apprendre une leçon et la réciter. La mémoire – souvenir, en revanche, fait référence à l'antériorité, au temps passé, à un événement avec une date précise, elle est représentation. Ces deux types de mémoires correspondent à une autre opposition donnée par Ricœur entre

⁶⁰⁸ Même s'il n'y a pas de lien de cause à effet direct, il est important de rappeler que le résultat du premier tour de l'élection présidentielle de 2002 (opposant un candidat de droite : Jacques Chirac et un candidat d'extrême droite : Jean-Marie Le Pen) a été un véritable choc pour l'ensemble de l'association. La création du festival Origines Contrôlées s'inscrit aussi dans ce contexte et peut donc être vue, par rapport au résultat de cette élection, comme un acte de citoyenneté.

⁶⁰⁹ RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire..., op. cit.*

recherche et évocation. La mémoire – habitude demande une recherche, un rappel voire même un effort de rappel pour lutter contre l’oubli. Alors que la mémoire - souvenir serait une évocation, elle serait dans le domaine de l’affectif. On éprouve un souvenir, une stimulation externe fait appel à une ressemblance dans la sphère intime.

Cet effort de rappel ou effort de mémoire de la mémoire - habitude peut aussi devenir devoir de mémoire, c’est-à-dire « *devoir de ne pas oublier* »⁶¹⁰. La mémoire pour Ricœur c’est le rapport entre l’absence de la chose souvenue et sa présence sur le mode de la représentation. Faire mémoire c’est donc aussi se remémorer. Or, pour le philosophe, cette remémoration c’est mettre l’accent :

« [...] *sur le retour à la conscience éveillée d’un événement reconnu comme ayant eu lieu avant le moment où celle-ci déclare l’avoir éprouvé, perçu, appris* »⁶¹¹

C’est donc investir de sens dans le présent la chose souvenue, l’analyser avec des éléments nouveaux donnés par le temps présent. De façon identique pour Marie-Claire Lavabre, la mémoire est un « *présent du passé* » : elle ne le restitue pas, elle ne le reproduit pas, elle ne l’établit pas, elle ne donne à voir ou à entendre que ce qui en est évoqué, sélectionné, retravaillé par des acteurs du présent en fonction de leurs projets et de leurs stratégies. La mémoire « [...] *a plus à voir avec la vérité du présent qu’avec la réalité du passé.* »⁶¹²

Le festival comme le groupe Origines Contrôlées oscillent entre devoir de mémoire : devoir de ne pas oublier et re-mémoration : reprise et analyse du souvenir dans le présent.

4.3.2. Devoir de ne pas oublier

Le festival invite des chercheurs, des journalistes et des représentants associatifs à venir s’interroger et débattre avec les Toulousains sur le fait colonial, les luttes de l’immigration et plus largement les discriminations anciennes et actuelles dans la

⁶¹⁰ Idem, p.37

⁶¹¹ Id., p.69

⁶¹² LAVABRE, Marie-Claire, « Entre histoire et mémoire, à la recherche d’une méthode », dans MARTIN, Jean-Claude (dir.), *La guerre civile entre histoire et mémoire*, Nantes, Ouest Éditions, 1995, p.43

société. Comme le dit Salah Amokrane (coordinateur du Tactikollectif) :

« [...] nous nous moquons de savoir qui a été « bon » ou « méchant ». Ce qui nous intéresse, c'est de savoir ce qui s'est passé, quelles questions cela engendre, et comment la société s'est construite [...] Nous ne faisons pas du "divertissement" : on peut programmer des spectacles légers et faire la fête, mais en se gardant la possibilité de dire et de faire entendre des choses qui nous paraissent importantes. Pour se "changer les idées", dans tous les sens du terme. »⁶¹³

Le festival donne accès à un regard objectif et scientifique, il donne donc les moyens aux individus de se faire leur propre opinion. En cela, ils créent de la réflexivité et aussi une subjectivation. Comme l'explique Ricoeur, faire mémoire c'est établir un rapport entre l'absence de la chose souvenue (qui appartient au domaine du cognitif) et sa présence, ou son rappel (au niveau pragmatique et concret) sur le mode de la représentation. Les pratiques artistiques présentées (concerts, films, expositions, etc.), comme les thématiques des débats du festival collent à l'actualité. Elles sont des outils du présent pour mieux revenir sur le passé. En février 2005 par exemple, le parlement français adopte une loi sur la reconnaissance « du rôle positif » de la présence française en Outre-Mer et en Afrique du Nord, qui doit être enseignée dans les programmes scolaires. Cette loi a suscité une vive polémique au sein de la société française⁶¹⁴, elle donnera lieu à un débat programmé dans le festival intitulé : « Loi du 23 février 2005... ». De la même manière, en octobre 2008 à l'occasion d'un match de foot opposant la France et la Tunisie au stade de France, la Marseillaise est sifflée. Le festival programmera une rencontre avec des historiens ayant pour thème « sport et immigration ». La programmation artistique est aussi pensée en lien avec les débats. À l'occasion d'une projection du film de Jean Ortiz « Espejo Rojo » sur la guerre d'Espagne, suivie d'une rencontre avec le réalisateur, le groupe El comunero est programmé en concert. Il est présenté comme un groupe de musique reprenant des chansons républicaines espagnoles.

⁶¹³ Interview de Salah Amokrane par Ingrid Merckx, dans l'hebdomadaire *Politis* du 6-12 novembre 2008

⁶¹⁴ Voir BOILLEY, Pierre, « Loi du 23 février 2005, colonisation, indigènes, victimisations. Évocations binaires, représentations primaires », *Politique africaine*, n° 98, 2005/2, p. 131-140

En plus du festival, entre 2005 et 2007 trois revues sont publiées par l'association. Elles ont pour objectif de rendre compte des débats ayant lieu lors des différents festivals Origines Contrôlées. L'idée est bien de diffuser du contenu de différentes manières (débats, pratiques artistiques, revues) pour que les individus puissent s'approprier cette mémoire collective. Donner accès et libérer une parole dans les débats ou laisser parler les imaginaires avec la programmation artistique. Cette recherche d'appropriation d'une mémoire de l'immigration se traduira aussi de manière très concrète par la valorisation de lieux de mémoire. Comme l'explique Ricœur, le devoir de mémoire peut être évoqué au travers d'un lieu : qui devient alors « *lieu de mémoire* »⁶¹⁵. Il a pour fonction de rappeler un événement et de permettre sa commémoration. Le Tactikollectif va investir ce champ des lieux de mémoires en faisant, dans le cadre du festival, un travail de mémoire sur le chanteur Slimane Azem. En 2008, l'association organise trois jours d'hommage à Moissac, ville de Midi-Pyrénées dans laquelle le chanteur a terminé sa vie. Réalisé en partenariat avec la mairie de la ville, cet hommage est à l'initiative du Tactikollectif. Mouss se souvient des premiers contacts avec Moissac :

*« Avec le Tactikollectif on va faire ce travail [d'hommage], en disant : “vous vous rendez compte vous avez le plus grand chanteur kabyle enterré dans votre cimetière qu'est-ce qui se passe quoi ? Qu'est-ce qu'on fait ?” Et le maire d'ailleurs a finalement hésité pas mal parce qu'à mon avis...[silence] et finalement il a dit oui donc il y a un jardin qui porte son nom. »*⁶¹⁶

D'après Mouss si le maire a hésité c'est par manque de connaissances car les chanteurs de l'exil n'étaient pas « visibles » dans l'ensemble de la société française. Avec ce festival, le rôle du Tactikollectif est d'être un passeur, un vecteur de transmission d'une histoire de l'immigration en France, en s'appuyant sur une histoire culturelle. La ville de Moissac rendra « *une reconnaissance institutionnelle de l'artiste, par la dénomination officielle d'un “Jardin à Slimane*

⁶¹⁵ « *Lieux de mémoire* » est une expression que Ricœur emprunte à l'historien Pierre Nora (cf. NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997). Pour l'historien cette notion a pour objet de « [...] ramener au centre de l'intérêt historique une autre série de sujets [...] considérés jusqu'alors comme ne relevant que d'une érudition locale et marginale », dans NORA, Pierre, « Pour une histoire au second degré », *Le Débat*, 2002/5, n° 122, p. 24-31, p.25. Voir notamment dans cet article la réponse de Pierre Nora aux critiques de Ricœur sur la notion de lieux de mémoire (exprimée dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli...*, op. cit.) a propos des us et abus de la mémoire par l'utilisation abusive de la commémoration.

⁶¹⁶ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 11.05.2011

Azem “ »⁶¹⁷. Cette reconnaissance « institutionnelle » d’un lieu de mémoire est primordiale pour le Tactikollectif car elle fonde cette mémoire collective. Ce lieu devient un témoignage matériel, tangible qui permet finalement d’ouvrir une mémoire-souvenir et de s’inscrire dans une filiation avec ce chanteur de l’immigration.

Cette recherche au sein du festival sur la chanson maghrébine de l’exil donnera lieu en 2007 à la création du groupe Origines Contrôlées, véritable bande sonore et autre forme de témoignage de cette mémoire collective en construction.

4.3.3. Héritiers, pas issus de l’immigration : l’album Origines Contrôlées et la mémoire-souvenir

Objectifs

Le projet de l’album Origines Contrôlées était la réactualisation du répertoire de la chanson maghrébine de l’exil, pour rendre hommage à ces chanteurs de l’immigration leur redonnant une voix. Face au nombre important de chansons de ce répertoire, Mouss et Hakim doivent faire des sélections. Mouss se souvient :

« D’abord sur le choix du répertoire, on va dire : “bon comment on fait là qu’est-ce qu’on choisit comme chanson y en a des centaines et des centaines“, on va avoir un déclic avec Hakim pareil, on va dire : “mais non, les chansons préférées de papa quoi, c’est tout simple“. On prend ce que notre père écoutait. On prend ce qui a bercé notre enfance, ce qui fait que, ce qui fait que bah finalement y a une part de transmission qui s’est faite, donc on va aller dans ce sens là [...] de fait notre projet qui renvoie à cette idée justement à l’héritage de l’immigration, tu vois le fait de dire : “bah oui justement nous on est pas, on est pas issu de l’immigration, même si c’est pas une insulte ça a un côté un peu subi, nous on se sent plus héritier de l’immigration”. »⁶¹⁸

⁶¹⁷ Dossier de présentation « Hommage à Slimane Azem », archive du Tactikollectif, p.4.

⁶¹⁸ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 11.05.2011

L'idée est donc de témoigner, de prendre de son vécu, de ses souvenirs. Arrivé d'Algérie en France dans les années 1960, le père de Mouss et Hakim écoute et s'identifie à ce répertoire de la chanson de l'exil. En reprenant les chanteurs de l'immigration, les deux frères se positionnent comme témoins de la réalité d'un héritage culturel de ces chanteurs de France. Pour chanter fidèlement ce répertoire, Mouss et Hakim vont travailler avec Rachid Benallaoua, musicien toulousain d'origine algérienne. N'étant ni locuteurs arabe ni locuteurs kabyle⁶¹⁹, ils vont apprendre les textes et la prononciation avec Rachid. Le but est bien de respecter et de valoriser ce répertoire en le chantant le plus fidèlement possible. Au niveau musical, l'appropriation sera un peu différente. Les chanteurs se souviennent des versions originales des morceaux, ils répètent avec Rachid qui joue de la mandole et accompagne leur chant. Ensuite, les deux frères font appel à nouveau à des musiciens toulousains du groupe 100% Collègues, qui ont aussi participé à l'album *Motivés*. L'accordéoniste Jean-Luc Amestoy et le guitariste Serge Lopez par exemple s'intègrent au groupe. Ils seront aussi rejoints par un bassiste, un batteur et un autre guitariste. L'idée est d'actualiser ces chansons, de les jouer avec « *un son d'aujourd'hui* » comme l'explique Mouss, donc que chaque musicien puisse s'approprier les mélodies. Par conséquent, les musiciens n'écouteront pas les versions originales des morceaux, Rachid et les deux frères leur présentent les chansons avec voix et accompagnement à la mandole uniquement.

Par ces éléments d'appropriation cet album a bien pour but de placer dans le présent ces chansons du passé. À cet hommage, il faut aussi ajouter l'idée du souvenir exprimée dans les paroles de Mouss. Avec Hakim ils décident de reprendre des chansons qui ont bercé leur enfance, qui sont donc pour eux investies de sens. Se pose alors la question de *qui* est ce souvenir ? En quoi la musique permet-elle de comprendre cette dimension réflexive ? Ou comme l'écrit Paul Ricœur : de « *qui est la mémoire ?* »⁶²⁰

⁶¹⁹ Si les parents des deux frères parlent kabyle entre eux ils parleront français à leurs enfants. Madame Amokrane était nourrice pour des enfants de colons français en Algérie, elle apprendra la langue au contact des enfants. Monsieur Amokrane s'est engagé dans l'armée française pendant la guerre d'Indochine où il apprendra le français.

⁶²⁰ RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire..., op. cit.*, p.3

Souvenir de qui ?

Il existe des mémoires collectives alimentées par des mémoires individuelles, elles s'articulent en fonction d'univers de discours différents. Dans l'expression « je me souviens » par exemple s'exprime le caractère privé de la mémoire : « *En se souvenant de quelque chose, on se souvient de soi* »⁶²¹. Mes souvenirs sont différents de ceux des autres, donc ils me permettent de me placer dans une évolution du temps, en tant qu'acteur de cette évolution et en ayant conscience du temps. Les souvenirs assurent donc une continuité temporelle au sujet, qui fait sens pour son identité et permet une orientation dans le temps. Mais en quoi ces souvenirs de chansons écoutées par le père de Mouss et Hakim peuvent-ils être porteurs d'une mémoire collective ?

Mouss a indiqué qu'il avait oublié le souvenir de ces chansons écoutées par et avec son père. Or, pour Ricœur théoriser sur la mémoire c'est aussi comprendre l'oubli. Pour le philosophe : « *Il y a oubli là où il y a eu trace* »⁶²². Il s'articule entre deux pôles : l'oubli par effacement de traces et l'oubli de réserve. Le second sous-entend que la chose dont on se souvient est toujours présente dans l'inconscient, mais qu'elle ne peut refaire surface. Elle attend une stimulation externe pour se révéler à l'individu et finalement le conduire à la mémoire heureuse : une lecture apaisée du souvenir dans le temps présent.

À l'oubli correspondent des traces qui, d'après Ricœur, peuvent prendre différentes formes. Elles peuvent être corporelles : empreintes conscientes ou inconscientes ; de l'ordre du ressenti, de l'affect ; ou bien sous la forme de témoignage oral ou écrit. Dans cette étude, le concept de « traces » s'applique totalement à la musique. Ces traces de l'oubli de réserve sont mobilisables par les individus si une stimulation extérieure les y invite. Pour Mouss et Hakim par exemple, elles correspondent aux chansons du répertoire de l'exil. Grâce au festival Origines Contrôlées, le Tactikollectif entame une réflexion citoyenne sur le vivre ensemble et l'histoire de l'immigration en France, il se joue alors un retour réflexif pour ces adultes issus ou héritiers de l'immigration maghrébine postcoloniale. Pour les deux frères, cette réflexion conduit à un souvenir de l'ordre

⁶²¹ Idem, p.115, voir par exemple l'énumération des souvenirs de Georges Pérec dans PÉREC, Georges, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978

de l'intime, de l'*ipsé*, qui refait surface dans le temps présent. Nous pouvons lier ce phénomène aux modes mnémoniques du philosophe Edward Casey, rapportés par Ricœur : *reminding, reminiscing, recognizing*⁶²³.

Le *reminding* serait « faire penser à », une chose en rappelle une autre ; le *reminiscing* serait faire mémoire à plusieurs, les uns aidant les autres à l'effort de rappel ; *recognizing* serait la reconnaissance, la re-présentation du souvenir, « re- » signifiant bien « à nouveau », c'est-à-dire reconnaître dans le présent ce qui est du passé. Le chercheur Denis-Constant Martin parle lui de traces mnémoniques⁶²⁴, en fusionnant les notions évoquées par Edward Casey et Paul Ricœur. Dans le cas du groupe Origines Contrôlées, je retiendrai la caractérisation du fait musical appliqué au *reminiscing* et *recognizing* :

*« La musique stimule le reminiscing, puisque le partage collectif d'anciennes formes de musique peut entraîner une prise de conscience d'une association possible dans le présent, et le dépassement des anciens antagonismes. La musique fournit une base pour le recognizing, parce que c'est un produit de la créativité humaine et qu'elle porte le témoignage de l'humanité des gens à qui on l'a niée. »*⁶²⁵

La musique en tant que trace mnémonique porte donc en elle les éléments d'une re-connaissance, d'une nouvelle présentation des éléments de la mémoire. Or la mémoire, comme je l'ai dit, est liée à l'identité du sujet et à son évolution dans le temps. Le souvenir et l'appropriation de la musique dont on se souvient, par les deux frères et leur groupe de musique (*reminiscing*), permet donc d'investir d'un sens nouveau (*recognising*) l'histoire de l'immigration en France.

Ricœur explique en effet que la mémoire individuelle est reliée à la théorie de l'intersubjectivité, elle-même constitutive de la mémoire collective. J'ai évoqué dans la partie précédente la formation de l'identité d'un sujet en tant que interaction avec l'autre, l'autrui ; ou plutôt avec les autres, qui eux-mêmes forment

⁶²² Id., p.374

⁶²³ Id., p.46

⁶²⁴ MARTIN, Denis-Constant, *Sounding the Cape, Music, Identity and Politics in South Africa*, Somerset West, African Minds, 2013

⁶²⁵ *“Music stimulates reminiscing, since the collective sharing of old forms of music may bring about the awareness of a possible fellowship in the present, and overcome past antagonisms. Music provides a basis for recognizing, because it is a product of human creativity and bears testimony to the humanity of people who have been denied it”* MARTIN, Denis-Constant, *Sounding the Cape...*, *Op.Cit.*, p. 22-23

un agrégat d'individus ayant chacun une mémoire individuelle. L'auteur précise plus loin :

*« Dans cette hypothèse qui fait porter à l'intersubjectivité tout le poids de la constitution des entités collectives, il importe seulement de ne jamais oublier que c'est pas analogie seulement, et par rapport à la conscience individuelle et à sa mémoire, que l'on tient la mémoire collective pour un recueil des traces laissées par les événements qui ont affecté le cours de l'histoire des groupes concernés, et qu'on lui reconnaît le pouvoir de mettre en scène ces souvenirs communs à l'occasion de fêtes, de rites, de célébrations publiques. »*⁶²⁶

C'est donc finalement à partir de son expérience vécue d'appartenir à un groupe que la mémoire individuelle prend « *possession d'elle-même* »⁶²⁷. Les souvenirs deviennent des souvenirs communs. Avec l'album *Origines Contrôlées*, les chansons apparaissent comme des témoins d'une expérience individuelle partagée. Ces chansons forment donc un souvenir commun, appartenant à la mémoire collective et donnent finalement une crédibilité aux paroles des chanteurs, dans leurs chansons, mais aussi plus largement au festival *Origines Contrôlées*. Comme l'explique Ricœur :

*« [...] le crédit accordé à la parole d'autrui fait du monde social un monde intersubjectivement partagé [...] L'échange des confiances spécifie le lien entre des êtres semblables. »*⁶²⁸

Le philosophe précise que pour lui ce partage de parole est « [...] *la composante majeure de ce qu'on peut appeler "sens commun"* »⁶²⁹. Ce « sens commun » s'exprime pour Mouss et Hakim dans ce partage du souvenir donc d'affect. Grâce à ce répertoire de la chanson maghrébine de l'exil ce souvenir apparaît finalement comme constitutif d'une expérience intersubjective, créatrice de lien social. Elle permet de créer une mémoire collective commune, notamment pour les héritiers de l'immigration postcoloniale, en s'aidant du présent pour relire ces chansons du passé.

⁶²⁶ RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire...*, op. cit., p.145, en s'appuyant sur les travaux de Maurice Halbwachs.

⁶²⁷ Idem, p.147

⁶²⁸ Id., p.207

⁶²⁹ Ibid.

Sens commun et universalité

Il y a pour les chanteurs une idée d'universalité dans cet album. Le but est de créer un 'sens commun', que tout le monde puisse se saisir des chansons. Mouss explique :

« On veut transposer ces chansons dans le bal populaire français c'est-à-dire on va prendre ce truc-là, ce répertoire là et dans toute son universalité on va le donner à un autre universel, on va pas le jouer pour les Algériens, nous on veut le jouer pour tout le monde quoi. Et c'est ce qui va faire qu'Origines Contrôlées encore une fois on va faire plus de 300 concerts, ça va être un vrai carton sur scène, mais on va jouer aussi bien dans des endroits où il n'y a pas un seul noir, pas un seul arabe, où tu peux chanter « Adieu la France, bonjour l'Algérie » tout le monde est à fond, cette dimension bal populaire, que au bas d'un immeuble dans un quartier où tu vas mettre les larmes à des mamans parce que tu vas parler de...tu vois ? »⁶³⁰

Le choix des musiciens participe de cette volonté, Serge Lopez par exemple est toulousain et guitariste de flamenco. Il apporte donc sa signature musicale aux chansons. De plus, instrument incontournable des bals musette du siècle dernier, l'accordéon joué par Jean-Luc Amestoy est le symbole d'une culture populaire française.

Si l'album n'atteint pas des records de vente, le groupe est très sollicité en live, car l'énergie et la dimension « bal populaire » plaît au public. Il faut dire aussi que le Tactikollectif a tout fait pour que le groupe Origines Contrôlées soit « exportable ». Composé de neuf musiciens, le groupe est modulable et peut jouer en « petite formation » pour un concert. Mouss et Hakim seront alors uniquement accompagnés d'une percussion, d'une guitare et de la mandole (instrument incontournable de ce répertoire). Contrairement au groupe Zebda qui joue avec des samples, le groupe Origines Contrôlées peut se déplacer à moindre coût et plus facilement. Il ne joue donc pas uniquement sur une scène formelle, le Tactikollectif a développé le concept des « Apéros d'Origines Contrôlées » au cours desquels le groupe joue dans des bars de manière « improvisée » pour être au

⁶³⁰ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 11.05.2011

plus près du public. Cela participe à la dimension « bal populaire » et surtout à la volonté de diffuser ce patrimoine de l'immigration. La valorisation du patrimoine culturel comme la transmission d'un héritage se vérifie en tant que relation intersubjectivement partagée. Les souvenirs enfouis dans l'oubli de réserve refont surface. Hakim explique par exemple :

« On a vu des gens de notre génération même plus vieux, d'origine algérienne qui nous ont dit "mais moi ça fait des années que j'ai pas écouté ces chansons-là, mes parents ils sont morts y a quinze ans donc du coup j'étais plus là-dessus, mais je me suis revu enfant en short en train de courir à la descente de la voiture en revenant au bled, merci vous avez réveillé quelque chose que je pensais enfoui ou que je calculais pas quoi." Mais en même temps ça la fait pour nous qui sommes dedans alors, j'ai un pote là Rachid de Paris qui m'a dit ça comme ça quoi il avait les larmes aux yeux, le mec il a quarante-cinq ans il m'a dit : "moi j'écoute plus ça parce que ça me ramenait trop à mes parents mais la manière que vous avez eu de le faire ça m'a ramené vers eux mais ça les a valorisés !" Ca a valorisé ce patrimoine, c'est ce que je veux dire quand je parle de euh...on a souvent confondu l'instruction et la culture, mais moi mes parents ils m'ont transmis cette culture là. C'est un héritage, je suis pas issu de l'immigration moi je suis un héritier de l'immigration parce qu'il y a un vrai héritage. »⁶³¹

Pour Hakim, il ne faut pas confondre instruction et culture. Ses parents ne sont pas instruits, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas reçus d'instruction académique, mais ils ont pourtant transmis une culture, des connaissances, un patrimoine à leurs enfants. Cette citation d'Hakim montre aussi que ce devoir de mémoire initié par le Tactikollectif provoque bien, finalement, la remémoration de souvenirs intersubjectivement partagés, fédérateurs d'une mémoire collective.

⁶³¹ Hakim Amokrane film « Origines Contrôlées » réalisation Samia Chala et Thierry Leclerc.

Conclusion

Ce chapitre a permis d'analyser la revendication d'une toulousianité par le groupe Zebda. Elle est au niveau symbolique un moyen de dire son appartenance à l'histoire culturelle de la ville, en s'inscrivant par exemple dans une filiation avec des artistes locaux comme Claude Nougaro ou les Fabulous Trobadors. Cette toulousianité permet surtout de sortir des identités assignées du *beur*, du *rebeu social* ou même de l'animateur de quartier. Elle est à l'image du coq de Zebda, un bricolage identitaire entre construction et reconstruction d'un héritage d'Afrique du Nord et d'une francité. Ce jeu d'échelle entre une identité nationale, aux contours flous et l'affirmation d'une identité locale, permet aux membres du groupe Zebda de montrer qu'ils sont bien *dans* la France. Cette toulousianité leur permet d'être « localisables », elle leur donne donc une place et agit pour eux comme une sorte de justification à une participation du groupe (au moyen de son art) aux questionnements sur le vivre ensemble.

C'est d'ailleurs, pour Zebda, l'objectif du rôle de l'artiste : mettre son « métier », son savoir-faire, au service du collectif. L'artiste est un citoyen ordinaire, il a un comportement « normal » de citoyen comme l'explique Mouss : il met sa pratique artistique au service d'une réflexion sur la société, sur le vivre ensemble. Cette définition participe d'une éthique militante que le groupe Zebda met en pratique depuis sa création, il y a une trentaine d'années. Faire de la musique permet au groupe de s'approprier un espace de parole, dans lequel les membres peuvent, comme tous citoyens, se revendiquer en tant que sujets de droit. Cette citoyenneté en actes ou plutôt cette subjectivation citoyenne est pour le groupe émancipatrice.

Cet état de fait est aussi valable pour l'association Tactikollectif. S'attaquant aux questions mémorielles, elle cherche au moyen de son festival Origines Contrôlées à investir de sens le présent du passé. Comme les travaux de Ricœur sur la mémoire l'expliquent, l'association étudie des représentations actuelles, du fait colonial et plus largement de l'histoire de l'immigration en France, en questionnant le passé. Ce travail de lutte contre l'oubli a permis de faire ressurgir

des souvenirs d'un réel héritage culturel de l'immigration, mis en musique par le groupe Origines Contrôlées. Cette appropriation du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil permet une diffusion et une prise de conscience d'une mémoire collective oubliée. La diffusion de cette musique comme les activités de l'association participent à un processus de citoyenneté, fédératrice d'un sens commun, d'une relation intersubjective constitutive du lien social. L'expression de cette construction citoyenne étant perçue comme fondamentale pour le vivre ensemble par l'association.

Conclusion la partie 2 : Zebda, un dispositif citoyen d'utilité publique ?

Questionnement sur soi...

Dans cette partie, le premier chapitre a retracé la professionnalisation du groupe Zebda, aidée par les dispositifs du ministère de la Culture mis en place par Jack Lang en 1989 (Tremplins Rock, FAIR). Au début des années 1990, Zebda devient l'exemple d'une professionnalisation réussie (même si vivre uniquement de leur musique reste très difficile pour les membres du groupe). Après quelques déconvenues, ils s'entourent des bonnes personnes, réalisent des albums et travaillent un « son Zebda », influencés aussi bien par le mouvement du rock alternatif français que par le rock anglo saxon des Clash. Le son Zebda prend une forme définitive avec la découverte de nouvelles techniques de composition : l'échantillonnage et l'enregistreur multipiste.

Plus qu'une esthétique musicale, c'est petit à petit un « outil Zebda » qui voit le jour. En effet, textes et musiques cherchent à donner des éléments de réponse à un questionnement identitaire, que j'ai caractérisé au moyen de l'herméneutique du sujet, définie par Paul Ricœur. Au lieu de chercher qui il est, le groupe se pose la question suivante : qu'est-ce qui fait qu'il est lui ? C'est ce questionnement identitaire, l'évocation de cette fragilité de l'identité qui fait la force du message de Zebda.

Les textes du parolier Magyd Cherfi, comme la musique des chansons, reprennent cette problématique. Au moyen de l'ironie et de l'autodérision, le parolier témoigne d'une conscience aiguë du quotidien. Comme l'explique le philosophe Vladimir Jankélévitch, l'ironie en donnant l'impression d'être « *l'art d'effleurer* »⁶³², permet finalement un retour sur soi, un « *second mouvement réflexif* »⁶³³. Pour le philosophe :

⁶³² JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie...*, op. cit., p.33

⁶³³ Idem, p.132

« *L'ironie nous présente la glace où notre conscience se mirera tout à son aise : ou, si l'on préfère, elle renvoie à l'oreille de l'homme l'écho qui répercute le son de sa propre voix.* »⁶³⁴

En utilisant l'ironie, le parolier s'observe, s'analyse étant à la fois sujet et objet. Associés à une combinatoire particulière : un bricolage du sonore efficace, les chansons de Zebda diffusent ce doute sur soi en tant que 'être soi' (l'*ipsé* définie par Ricœur) et en tant que 'même que soi' dans son interaction aux autres (l'*idem*). Zebda ne cherche pas à apporter de réponses fixes, il ne donne pas de « recette » de son identité. Bien au contraire, loin d'une démarche essentialiste, il communique sa réflexion, son incompréhension. Les textes parlent du quotidien pour dénoncer des situations de discrimination, de racisme, mais aussi pour montrer l'incohérence des identités assignées. L'utilisation des échantillons et des boucles construits par emprunts à de nombreux répertoires musicaux (afro-américain : disco et funk ; musique classique occidentale ; musique du pourtour méditerranéen, etc.) sont autant de démonstrations d'une liberté d'appartenance. L'investissement de l'espace-temps d'une chanson par le jeu des voix (responsorial, tuilage) des trois chanteurs donne le sentiment d'une urgence de dire, de dénoncer. La technique du « mille-feuille » qui permet une saturation de l'espace par empilement de motifs mélodico-rythmiques, propose autant de riffs pour essayer de capter, d'accrocher l'attention d'un auditeur et l'amener à écouter les messages textuels.

Musique et textes montrent que les membres du groupe sont dans une recherche empirique de leur identité. Cet investissement de l'espace sonore se veut aussi un lieu de réflexion sur le vivre ensemble : sur la république, la laïcité. En cela, le groupe Zebda peut s'entendre comme un espace d'expression d'une subjectivation citoyenne et se définir comme un dispositif citoyen d'utilité publique.

⁶³⁴ Id., p.36

...pour le plus grand nombre

Cette subjectivation se perçoit dans la revendication d'une toulousianité par le groupe : c'est-à-dire d'une identité localisable. Les membres ne sont pas citoyens parce qu'ils sont français, ils sont citoyens parce qu'ils sont *dans* la France. Être toulousain, comme le dit Hakim, c'est être plus que français, c'est la possibilité de sortir du flou des identités assignées « fourre-tout », comme celle du rebeu social exprimée par Magyd. Cette toulousianité qui se définit au travers d'une filiation avec des artistes toulousains, mais aussi dans les textes des chansons, permet de lever un doute. Investir cette toulousianité c'est être d'un lieu : c'est se faire une place dans une histoire locale, notamment culturelle, de manière irrévocable. Cette appartenance à la société française en tant que citoyens français et non en tant que « citoyens à part » est pourtant toujours à rappeler. Inlassablement le groupe explique, répète et investit de sens cette toulousianité, car elle leur permet de manière symbolique de s'affirmer en tant que sujet de droit. En cela, elle inscrit les membres du groupe dans un processus de citoyenneté.

La citoyenneté est définie par les membres comme un sentiment social et non comme un statut. En tant que citoyens ordinaires ils mettent leur métier : leur savoir-faire artistique, comme le boulanger, le boucher ou le plombier, au service du collectif. Avec l'outil Zebda, ils construisent leur espace d'expression pour donner leur avis et participer à une réflexion collective sur le vivre ensemble. Zebda présente donc un exemple de citoyenneté en acte, qui permet aux membres du groupe d'accéder à une subjectivation émancipatrice. Leurs chansons sont des espaces symboliques au sein desquels ils ont la possibilité d'être des sujets de droit, revendiquant des droits comme des citoyens ordinaires.

La construction de cette subjectivité, alimentée par la revendication « *d'un droit à réclamer des droits* » comme le dit Isin, s'exprime aussi au sein de l'association Tactikollectif. Avec le festival Origines Contrôlées, l'association investit le champ de la mémoire et cherche à lutter contre l'oubli qui est comme le dit Ricœur « *l'emblème de la vulnérabilité* »⁶³⁵. Ce devoir de mémoire a pour but la création d'une mémoire collective. L'important pour l'association est de donner des outils à

chaque individu pour qu'il puisse comprendre le passé et mieux analyser le présent. Au moyen de la pratique artistique mais aussi en donnant la parole à des acteurs associatifs et des chercheurs, le festival Origines Contrôlées a pour but de montrer aux citoyens que ce devoir de mémoire permet une deuxième lecture de l'histoire de l'immigration en France. Partager et diffuser cette mémoire collective entraîne une remémoration individuelle, le retour au conscient d'une mémoire-souvenir. Grâce aux outils d'analyse proposés dans le présent par le festival, les individus peuvent mieux appréhender ces représentations du passé. Le Tactikollectif cherche donc à révéler une citoyenneté militante (*activist citizenship*), montrant à chaque individu que ses souvenirs sont légitimes dans ce processus de subjectivation collectif et les exprimer peut permettre à un individu de devenir un citoyen militant.

L'association donne d'ailleurs un exemple avec l'album Origines Contrôlées des chanteurs Mouss et Hakim. Dans cet album de reprises du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil, les deux frères font appel à leurs souvenirs en reprenant les chansons écoutées par leur père. S'approprier ces chansons, c'est se placer dans une filiation avec ces chanteurs de l'immigration maghrébine des années 1960-1970 et c'est finalement se définir en tant qu'héritiers d'un patrimoine culturel de l'immigration. Elles sont des traces mnémoniques qui permettent un « *reminiscing* » : un partage collectif des souvenirs associés à cette musique et conduisent surtout à un « *recognizing* » : une reconnaissance des chanteurs de l'immigration, comme des chanteurs d'aujourd'hui avec les deux frères. Appropriées dans le présent, ces chansons conduisent à une re-(co)-naissance, la renaissance d'une mémoire collective liée à l'histoire de l'immigration maghrébine en France. Cette mémoire dont tout le monde peut se saisir renforce la constitution d'un sens commun. En cela l'album « présent du passé » apparaît aussi comme l'expression d'une citoyenneté en acte, d'une parole collective qui s'adresse à tous citoyens de France.

Ce que j'ai étudié au travers de cette seconde partie c'est finalement l'importance symbolique des actions de l'association Tactikollectif comme des chansons du

⁶³⁵ RICCEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire...*, op. cit., p.374

groupe Zebda qui permettent de dire « je » et qui « citoyennisent ». Comme le dit Magyd, les textes de Zebda permettent de relever la tête :

« [de] garder une fierté, puisqu'il s'agit de ça. Une ambition, une fierté, un orgueil dans ce sens puisqu'on a besoin de ça si tu veux, de relever le front, si tu me fais pas relever le front je ne peux pas chanter. »⁶³⁶

Ce besoin de relever le front, d'être reconnu et de participer à la société en tant que citoyen ordinaire est exprimé dans les chansons du groupe Zebda. Mais, à ce stade de ma démonstration il est important de se poser la question de la diffusion et de la réception de la musique du groupe. J'ai jusqu'à présent caractérisé le message textuel et les signifiés symboliques des chansons, il faut maintenant analyser la diffusion et la réception. En effet, par qui le « message » textuel et musical de Zebda est-il perçu ? Comment est-il diffusé ? Est-il vecteur d'une construction citoyenne ? Est-il possible d'affirmer que le groupe Zebda participe à la construction de « légitimités ordinaires » telles que définies par Hélène Hatzfeld⁶³⁷ ? Pour répondre à ces questions j'étudierai dans la prochaine partie la diffusion de la musique du groupe Zebda dans la configuration particulière des concerts de la tournée 2011-2012. Puis, j'aborderai la réception du groupe dans la société française. Pour ce faire je proposerai une analyse du traitement du groupe par les médias, que je croiserai avec une typologie des fans/amateurs de Zebda.

⁶³⁶ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

⁶³⁷ HATZFELD, Hélène, *Les légitimités ordinaires au nom de quoi devrions-nous nous taire ?*, Paris, L'Harmattan, 2011

3^{ème} Partie la réception du groupe Zebda

« [...] tu vas à un concert de Zebda! Tu sais que tu vas perdre des litres de flotte!
Tu sautes, tu gueules, tu chantes...Et puis après voilà, y' a toujours le petit côté
engagé, militant qui est sympa. »⁶³⁸

« Mais leur force c'est qu'ils sont à la fois très militants, enfin pas militants, enfin
oui ils sont quand même très clairs politiquement et en même temps très
populaires, ils font une jonction des deux c'est quand même super intéressant. Et
moi je deviens fan là petit à petit. Et je me suis dit directement après [le concert],
bon ben ça y est j'ai mon carburant pour l'hiver là, je vais avoir un hiver
ensoleillé. [rire] »⁶³⁹

« Quand je sors d'un concert de Zebda j'ai encore plus envie d'être travailleur
social, mais de façon positive, j'ai encore plus envie de faire bouger, de faire faire
des choses, je trouve qu'ils amènent à faire ce genre de choses [...] enfin Zebda
c'est du soleil quoi, c'est vraiment positif, c'est la pêche, même il fait pas beau, il
fait beau. Ben Mouss et Hakim sur scène, ils sautent partout, ils donnent tout, puis
l'interaction avec le public, voilà c'est bon enfant, enfin voilà que ça soit la
rythmique, que ça soit eux sur scène la pêche qu'ils ont, quand ils parlent au
public c'est pas trois phrases »⁶⁴⁰

⁶³⁸ Entretien avec Arnaud, 33 ans, artisan en région parisienne, Bordeaux, juillet 2012

⁶³⁹ Entretien avec Thierry, 61 ans, médecin à la retraite, Bordeaux, le 3.12.2012

⁶⁴⁰ Entretien avec Léa, 28 ans, assistante sociale, Toulouse, le 3.06.2013

1. Les concerts : expression des émotions collectives

Lors des mes différents entretiens avec les membres de Zebda, l'importance de la diffusion du « message » du groupe a toujours été abordée. Comme je l'ai expliqué dans la partie précédente, la musique représente pour eux un outil pour se faire entendre. Faire une recherche sur Zebda oblige donc à analyser et comprendre ce qu'il se passe lors de la diffusion des chansons du groupe. Zebda s'est réellement construit sur scène, grâce notamment aux tremplins rock avec lesquels le groupe se fait connaître et qu'il remporte « à l'énergie ». Si les membres du groupe ne sont pas des virtuoses, ils arrivent en revanche à capter l'attention des spectateurs. Dans les années 1990, les concerts représentent pour eux un réel espace de liberté. À cette période tout est possible pour se faire entendre, pour être écouté, la musique certes, mais aussi les chorégraphies et les acrobaties les plus improbables réalisées par Mouss et Hakim. Vincent revient sur l'impressionnante énergie dégagee sur scène :

« Il y avait quelque chose, un truc d'humanité quoi, de vie, un truc de vie quoi [...] Un jour Hakim dit, à l'occasion d'un concert aux Francofolies en 93, il m'a dit que pour lui c'était l'âge d'or. Tout était possible, il n'y avait pas de contraintes, y avait pas de Zénith, y avait pas de pression, on était inconnu ou si peu. C'était une période où [Mouss et Hakim] escaladaient, c'est sûr qu'il y avait beaucoup plus de spontanéité [...] Mais à écouter c'était la misère, quand on écoutait les cassettes de concert, ça chante faux, ça joue mal, mais oui on était des chiens fous un peu. »⁶⁴¹

Pour Hakim, en effet, les débuts de Zebda se vivent avant tout sur scène et dans l'énergie que le groupe se découvre capable de créer. Il n'y a pas d'alternative possible, si Zebda veut survivre il faut capter l'attention du public par tous les moyens. Hakim se souvient :

⁶⁴¹ Entretien avec Vincent Sauvage, Toulouse, le 8.03.2013

« Comme disait Magyd à l'époque : "Même si tu te rappelles pas de ma voix, tu vas te rappeler de la trace de pied sur le plafond." »⁶⁴²

Comme le montre l'analyse musicale, le groupe cherche au travers de la musique, comme au moyen des concerts, à être efficace. Grâce à la technique du « mille-feuille » (superposition de motifs mélodico-rythmiques), la musique *prend possession* de l'espace sonore mais aussi visuel avec les mouvements des chanteurs. Hakim poursuit :

« Les chorégraphies elles se sont toujours faites au niveau de la scène. On a jamais travaillé des chorégraphies en dehors, on s'est jamais dit : "Tiens on va faire ça et ça" [...] C'est surtout sur les débriefings de concert où on se dit : "À ce moment-là on a fait ça c'était bien, ah oui, on va le garder." »⁶⁴³

Chaque concert est donc propice à de nouvelles réalisations, les improvisations font place progressivement à une formalisation et un style Zebda. Dans le même temps, le groupe se professionnalise et affine une relation particulière avec le public. Pascal explique :

« Des concerts on se disait ce qu'il faut c'est que les gens soient là, c'est pas nous les stars, c'est ce qu'on va faire ensemble, c'est ce qui s'y passe. »⁶⁴⁴

Le groupe apprend vite à utiliser au mieux la situation du concert et l'espace scénique pour capter et surtout garder l'attention du public, notamment en interagissant avec lui. Je vais maintenant étudier les différents dispositifs utilisés pendant les concerts de la tournée du groupe entre 2011 et 2013.

Alors que je commençais ma thèse, le groupe Zebda (en sommeil de 2003 à 2009) enregistrait l'album *Second tour*. Réalisant rapidement l'importance des concerts pour le groupe, j'ai décidé de suivre Zebda à l'occasion de plusieurs dates lors de la tournée « L'heureux tour » entre 2011 et 2013. J'ai pu assister à quatorze concerts dans toute la France⁶⁴⁵ et le groupe m'a autorisée à en filmer cinq. Etant une femme, il était assez compliqué d'assister aux préparations du groupe dans les loges ou aux débriefings des concerts (qui se passent le plus souvent de manière

⁶⁴² Entretien avec Hakim Amokrane, Toulouse, le 24.04.2012

⁶⁴³ Idem

⁶⁴⁴ Entretien avec Pascal Cabero, Toulouse, le 5.04.2013

⁶⁴⁵ Libourne (33), Nantes (44), Boulogne (92), Cenon (33), Montauban (82), Angoulême (16), Créon (33), Saintes (33) deux concerts à Paris (75) et quatre concerts à Toulouse (31).

informelle alors que chacun est en train de se changer, ou à l'occasion des nombreux trajets dans le bus de tournée, auxquels je n'avais pas accès). Cependant, j'ai pu revenir avec le groupe sur leurs différentes performances lors des entretiens. Dans ce chapitre, je proposerai une analyse des concerts de Zebda en fonction de mes observations, des films de terrain et des entretiens semi-directifs faits avec le groupe. À la suite de plusieurs observations participantes, la répétition à l'identique des concerts (la seule variable est l'ordre des chansons, j'y reviendrai) s'est révélée importante à questionner. Cette observation m'amène à aborder ici le concert comme un rituel que je définis comme un dispositif social permettant la création d'une communauté humaine, au moins dans le présent commun induit par le temps du rituel. Je proposerai donc une analyse de ce que les anthropologues Christoph Wulf et Nicole Gabriel appellent « l'agir rituel »⁶⁴⁶, pour mieux comprendre en quoi les rituels des concerts dans le groupe Zebda créent et fédèrent une « communauté émotionnelle »⁶⁴⁷ et sont des révélateurs d'une vision d'un ordre social⁶⁴⁸.

Dans un premier temps, j'étudierai la mise en spectacle et la théâtralisation, qui marquent le temps du concert comme un moment privilégié, hors du temps quotidien. Puis, j'analyserai le rôle des personnages dans ce rituel du concert en reprenant les définitions des musiciens, musiquants et musiqués, proposées par l'ethnomusicologue Gilbert Rouget⁶⁴⁹. Cela permettra de voir en quoi les concerts sont aujourd'hui de véritables « *shows* » conduits par des professionnels. Enfin, j'analyserai le moment final du concert : la chanson « Motivés » en tant que dispositif de sensibilisation et « *économie émotionnelle* », d'après les définitions d'Isabelle Sommier et Sandrine Lefranc⁶⁵⁰.

⁶⁴⁶ WULF, Christoph, GABRIEL, Nicole, « Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales, Introduction », *Hermès*, n° 43, 2005/3, p. 9-20.

⁶⁴⁷ KALBERG, Stephen, « La sociologie des émotions de Max Weber », *Revue du MAUSS*, n° 40, 2012/2, p. 285-299.

⁶⁴⁸ Dans ce chapitre j'analyse les processus de mises en émotion dans la situation du concert, mais par manque de temps je ne pourrai entrer plus en détail sur la définition et le contenu des différentes émotions perçues au sein d'un concert de Zebda. Je comprends le mot « émotion » dans sa définition générique de ressentir un sentiment positif ou négatif. Mais il est évident que le ressenti émotionnel est complexe, il mélange souvenirs, conscience, codifications sociales, etc. ; il implique des conséquences pour chacun qu'elles soient physiques : rougir, rire, pleurer ou psychiques : s'engager, se mobiliser dans un agir pour soi ou pour les autres. Les conséquences seront abordées dans le dernier chapitre de cette partie (chapitre 2, 2.2 Le public de Zebda). Sur la définition des émotions voir par exemple SOLMS, Mark, TURNBULL, Oliver, *The Brain and the Inner World, an Introduction to the Neuroscience of Subjective Experience*, New York, Other Press, 2002, sur musique et émotion voir BECKER, Judith, « L'action-dans-le-monde. Émotion musicale, mouvement musical et neurones miroirs », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°23, 2010, p. 29-52.

⁶⁴⁹ ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 2^{ème} édition, 1990

⁶⁵⁰ TRAÏNI, Christophe (dir.), *Émotions...Mobilisations !*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2009

Avant de commencer ce chapitre, il est important de rappeler que le groupe Zebda a repris en 2009 avec un personnel modifié, puisque le guitariste Pascal Cabero et le batteur Vincent Sauvage ont arrêté la musique. Lors de la tournée « L'heureux tour », deux guitaristes : Julien Costa, Yannick Tournier et un batteur : Jean-Denis Rivallo ont rejoint le groupe sur scène.

1.1. Musique, émotions et professionnalisme : Une mise en spectacle

1.1.1. Faire le concert avec le public

Revenons un instant sur l'étymologie du mot concert. D'après le dictionnaire étymologique du Centre national de ressources textuelles et lexicales, le mot concert vient de :

« **Étymol. et Hist.** (...) 3. 1632-33 « entente, accord » (Corneille, *La Suivante*, V, 6, *ibid.*); 1657-61 de concert (Pascal, *Pensées*, section VIII, p. 24, *ibid.*). Empr. à l'ital. *concerto*, attesté dep. le xvi^es. au sens d' « accord » (Guarini ds *Batt.*) et au sens musical, proprement « accord, ensemble des voix, des instruments » (Grazzini, *ibid.*), déverbal de *concertare* (*concerter**). »⁶⁵¹

Il y a donc l'idée d'un accord commun, qui se perçoit en situation de concert entre un groupe et un public. Pour le compositeur Robert Normandeau⁶⁵² en effet, le but d'un concert est de partager un moment, de vivre une expérience collective grâce à la musique. Il explique :

« *Le musicien de scène nous projette en commun* [sic]. *Nous allons au concert afin qu'il prenne en charge nos émotions et nous emmène là où nous ne pouvons nous rendre seuls, soit que nous n'en ayons pas la capacité technique, soit parce que le phénomène du rituel induit des comportements inaccessibles autrement, particulièrement dans le confort de son foyer.* »⁶⁵³

Le concert de musique est donc une expérience à part, collective, qui invite à se projeter en commun via l'expression des émotions que le musicien fait surgir en

⁶⁵¹ <http://www.cnrtl.fr/etymologie/concert> dernière consultation le 9.04.2013

⁶⁵² NORMANDEAU, Robert, « Qu'est-ce concert? », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 13, n°1, 2002, p. 43-50

nous. Ajoutons que c'est la co-présence du ou des musiciens et de l'auditoire dans la situation du concert qui crée les conditions pour que s'éveillent des émotions (qui peuvent être différentes en fonction des personnes). Associant un temps donné, un lieu et des protagonistes (les artistes et le public), le concert est souvent défini comme quelque chose qui « *fait un* »⁶⁵⁴. Pour le groupe Zebda, cette unité se joue aussi dans une mise en spectacle et une théâtralisation.

Qu'ils soient en plein air ou dans une salle, la configuration des concerts de Zebda est identique. Une scène rectangulaire surélevée, placée dans le fond de la salle, fait face au public, qui est toujours debout. Pour la tournée « L'heureux tour », en guise de décor derrière les instruments disposés sur scène, il y a soit le simple nom « Zebda », soit le coq de Zebda. Le concert débute toujours par un « noir salle », pour laisser le groupe entrer sur scène (d'abord les musiciens puis les chanteurs), par une des entrées latérales. Puis, la scène est très éclairée pour valoriser l'arrivée de Zebda et « éblouir » le public, ce qui provoque des applaudissements. Lors de la tournée, le « noir salle » était le plus souvent accompagné par le début de la chanson « Autour de l'église »⁶⁵⁵. Elle commence par des cloches d'église qui sonnent. Il est possible de faire un parallèle entre ces cloches qui sonnent au début du concert et l'utilisation des cloches pour annoncer le début d'un office religieux, comme il est d'usage par exemple dans la religion chrétienne. Le public semble effectivement percevoir cet effet d'annonce, car le « noir salle » avec le tintement des cloches déclenche immédiatement ses applaudissements. Sur scène, le jeu de lumière alterne lumière jaune « normale », avec des couleurs plus vives (bleu, rouge, vert), et participe à l'énergie scénique. Chaque mouvement des chanteurs est accompagné par un changement de lumière et fait ainsi varier l'intensité du concert. La luminosité baisse par exemple à la fin de chaque chanson, cela permet aux chanteurs de se positionner pour présenter la chanson suivante.

En effet, entre chaque chanson, ils réalisent des saynètes introductives de quelques secondes à plusieurs minutes (en fonction du temps dont dispose le groupe sur scène). Les chanteurs n'hésitent pas à se mettre en scène en utilisant l'autodérision

⁶⁵³ Idem, p.45

⁶⁵⁴ Cf. DONIN, Nicolas « Le concert, objet musicologique ? Compte rendu », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 12, n°1, 2001, p. 87-95 et CAPDEVILLE-ZENG, Catherine, *Rites et rock à Pékin. Tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*, Paris, Les Indes Savantes, 2001

⁶⁵⁵ Album *Second Tour*, Barclay, Universal, 2012

et une certaine ironie, signature du groupe. Les saynètes participent à une théâtralisation du concert et permettent de créer du lien avec le public. En évoquant leur vie quotidienne et parfois leur vie personnelle, les chanteurs veulent montrer que, bien qu'ils soient sur scène, ils sont comme le public. Voici par exemple le lancement de la chanson « La promesse faite aux mains »⁶⁵⁶ :

Mouss : « *Tu sais quoi Magyd ? Quand je fais comme ça tu vois ?* [Mouss se passe la main sur son crane, il est chauve]

Magyd : *Oui ?*

Mouss : *Quand je suis comme ça, quand je passe ma main comme ça dans mes...[cheveux]*

Magyd : *Non !*

Hakim : *Ah non, c'est pas ça non.*

Mouss : *Ah non c'est pas ça, quand je passe ma main comme ça sur ma... sur ma tête ?*

Hakim : *Là c'est mieux.*

Magyd : *Ah oui, là oui.*

Mouss : *Sur ma peau, eh je me dis que je commence à avoir chaud hein.* [soupir, rire du public]

Mouss : *Regarde* [montre sa main à Magyd] *c'est tout mouillé.*

Hakim : *C'est bon signe non ?*

Mouss : *Ça c'est bon signe, j'aime.*

Hakim : *Normal.*

Mouss : *Non mais, c'est pas ça que je voulais dire, en fait, je trouve aussi que j'ai les mains douces.* [rire du public]

Hakim : *C'est normal.*

Mouss : *Quand je fais comme ça c'est hyper doux, non mais je sais pourquoi hein, c'est parce que je suis devenu chanteur* [rire] *c'est pour ça, j'ai les mains douces.*

Hakim : *C'est normal.*

Mouss : *Alors forcément mesdames et messieurs je pense aux mains de mon père, des mains d'ouvriers, des mains qui piquent.* [Applaudissement public] *Spéciale*

⁶⁵⁶ Transcription à l'occasion du concert du groupe au Rocher de Palmer, Cenon (33) le 28.11.2012, mais la présentation était la même pour tous les concerts auxquels j'ai pu assister, cf. DVD extrait n°1, minutage 11'25 - 12'44.

dédicace aux mains de nos darons !! [La musique commence, tous les membres du groupe lèvent les mains] *Mains d'ouvriers, d'artisans et de paysans ! Elles sont où les mains ?* [En regardant le public] *À un moment donné tu fais péter les mains !!*

Hakim : *Vas-y fais péter les mains !*

Mouss : *S'il vous plaît !*

Hakim : *Comme ça.* [En levant les mains]

Mouss : *Afouss⁶⁵⁷, afouss, jolies les mains, à un moment donné.*

Hakim : *Afouss, afouss.*

Mouss : *Comme ça !*

Hakim : *Eh ! Spécialement dédié aux mains de nos pères,*

Mouss et Hakim : *Mains de prolétaires !!!*

Mouss : *Les mains qui piquent, à un moment donné, fais péter les mains, afouss, afouss.*

Hakim : *Comme ça.*

Mouss : *Joli !! Ouais c'est joli ça !*

[Mouss débute la chanson] ».

La référence à la vie personnelle des chanteurs dans les présentations, notamment à leurs parents, est récurrente. Voici par exemple la présentation de la chanson « Y'a pas d'arrangement »⁶⁵⁸ :

Magyd : « *Je peux vous dire hein y a quelques jours ma mère me disait comme ça : "Si j'ai le droit de voter, j'embrasse le drapeau français !"*

Hakim : *Eh beh ! Ah bah mon vieux !*

Magyd : *Je l'ai regardée comme ça, je lui ai dit : "Tu n'es pas prête de l'embrasser le drapeau français." Parce que la promesse nous avait été faite y a très longtemps et déjà je m'étais dit : [sourir, regarde sa montre] les jours passent...*

Mouss : *Ça c'est parce que tu es philosophe c'est pour ça !*

Magyd : *Peut-être.*

Mouss : *Ouais, continue vas-y pardon...*

⁶⁵⁷ *Afouss* veut dire main en kabyle.

⁶⁵⁸ Concert de Nantes, festival Tissé Métisse, le 8.12.2012

Magyd : *Ils sont revenus et ils nous ont fait la promesse et là on a attendu et puis j'ai dit les mois passent.* [Regarde Mouss]

Mouss : *C'est vrai t'as un bac littéraire, toi, je le sens ?* [Rire] *Vas-y continue, continue...*

Magyd : *Putain, y a pas longtemps ils sont revenus et là ils ont refait la promesse, là je me suis dit les années passent.*

Mouss : *N'en parlons pas !!*

Hakim : *Ô combien !*

Magyd : *Et pourtant, pourtant pour nous, Y'en a pas, y'en a pas, y'en a pas !!!*
[Début de la musique]

Mouss : *Non y'en a pas !!*

Hakim : *Y'a pas d'arrangement ! ».*

Dans ce lancement, Magyd fait référence à la promesse électorale du Parti Socialiste, en faveur du droit de vote des étrangers aux élections locales, lors de l'élection présidentielle de 1981. Cette promesse a été reprise par François Hollande lors de la campagne pour l'élection présidentielle de 2012. En prenant l'exemple de sa mère, comme Mouss plus haut celui de son père (tous deux d'origine Kabyle Algérienne arrivés en France dans les années 1960), ils créent une complicité avec le public, ils parlent de leur vie personnelle, prennent parti, comme s'ils parlaient avec des amis dans un contexte autre que celui d'une représentation. Cette connivence est renforcée dans un autre type de présentation qui fait référence à l'actualité. Voici par exemple la présentation de la chanson « Le bruit et l'odeur »⁶⁵⁹ :

Magyd : *« On était toujours dans Paris et j'étais toujours avec Mouss et Hakim, donc on déambulait rebelles et raggamuffin comme ça, c'est là que Hakim il me dit on va aller visiter le ministère de l'Identité nationale : non !!*

Public : *Bouououobououou* [siffle]

Mouss : *On est des fous.*

Hakim : *On est des branques.*

⁶⁵⁹ Concert de Créon (33) le 23.03.2012

Magyd : *Bon ben on y va, bon c'était un bâtiment absolument banal à six côtés inégaux d'ailleurs* [rire du public] *oui, ben oui* [applaudissement du public] *et bref on ouvre la porte délicatement, à l'intérieur y avait que des Français...*[rire du public]

Mouss : *Bon vous avez compris, hein ?*

Hakim : *On est Français.*

Magyd : *Oui, oui on est Français donc a priori y avait pas de problème on est Français.*

Public : *Oui !!!* [Applaudissement]

Hakim : *On est même Toulousains !*

Magyd : *Et donc on s'est dit, on se disait ouais mais vaut mieux être ailleurs là où il y a d'autres Français qui, eux, aiment « Le bruit et l'odeur »* [applaudissement du public]. »

Créé en 2007 par le Président Nicolas Sarkozy, le ministère de l'Identité nationale est supprimé en 2010. Magyd, Mouss et Hakim relatent cette saynète de fiction pour se rappeler l'existence de ce ministère, d'ailleurs Magyd présente parfois cette chanson en expliquant qu'elle est « *une chanson d'utilité publique* »⁶⁶⁰. Parler « d'autres Français » sous-entend clairement pour Zebda qu'il existe deux « types » de Français. Ceux qui ont une vision fantasmée d'une identité française « pure » et des Français « ouverts » qui ne voient pas une mais des identités françaises toujours en mouvement, comme Zebda et son public. Ce dernier marque d'ailleurs son accord par ses applaudissements. Ainsi, les chanteurs continuent à se mettre dans une position d'égal à égal avec le public, ce qui renforce leur complicité. Le public réagit, approuve les chanteurs et se laisse alors guider en suivant le tempo donné par Zebda dans le temps du concert.

1.1.2. Hors du temps quotidien

Il n'y a pas de pause lors d'un concert de Zebda. Le groupe joue entre quinze et vingt chansons sur scène (en fonction du temps dont il dispose, qui varie selon que

⁶⁶⁰ Concert de Montauban (82), le 15.05.2012

le groupe est programmé dans le cadre d'un festival ou s'il est tête d'affiche). Les concerts durent de quarante-cinq minutes à environ deux heures. Lors de la tournée « L'heureux tour », à partir du moment où le groupe occupe la scène il n'y a plus de silence, tout est pensé à l'avance. Se succèdent l'interprétation des chansons, les interventions pour présenter la prochaine chanson, ou des relances faites par les chanteurs. En effet, ils maintiennent le public en alerte avec des mots ou des petites phrases, des leitmotifs redits pendant tout le concert comme : « *joli !* », « *on est le groupe Zebda de Toulouse* », « *Zebda nous revoilà* », « *Salam aleikoum* », « *afouss* » et bien sûr « *merci* », « *merci beaucoup* », « *merci pour le coup de main* », etc. ; ou encore des interjections verbales non chantées, beaucoup plus fréquentes en concert que sur les albums. Réalisées par les trois chanteurs, elles sont effectuées pendant les chansons ou sous formes d'onomatopées introductives. Elles conservent leur fonction phatique puisqu'elles rythment le temps présent du concert et permettent ainsi de conserver l'attention du public. Créer du lien avec les spectateurs est primordial, comme le montre le choix des chansons. S'il n'y a pas de durée obligatoire pour un concert, il y a tout de même une contrainte de temps donnée par les organisateurs. Cela influe sur le déroulé du concert, car toute prestation scénique est pensée dans une progression *crescendo* (de plus en plus fort). Pour la tournée « L'heureux tour » la *set list* (liste des chansons pour le concert) est faite par Mouss. D'après lui, il est très important qu'elle associe chansons du nouvel album et « *patrimoine Zebda* »⁶⁶¹, c'est-à-dire des chansons des anciens albums qui ont fait le succès du groupe. Lors de la tournée, la plupart des spectateurs ne découvrent pas le groupe et viennent pour réécouter les chansons qu'ils connaissent déjà. Mouss m'expliquait en entretien que le groupe faisait plusieurs essais de *set list* pendant la tournée, jusqu'à trouver la progression parfaite (pour différents exemples de *set lists* voir annexe)⁶⁶². Le but de cette progression *crescendo* est d'amener le public à participer régulièrement jusqu'au premier climax du concert : la chanson « Tomber la chemise » que le public attend avec impatience (cette chanson a fait connaître Zebda à l'échelle

⁶⁶¹ Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, le 8.03.2013

⁶⁶² En plus d'une recherche de progression *crescendo*, Mouss expliquait en entretien qu'il y a aussi une variable technique à prendre en compte en fonction des différents contextes des concerts (plein air, petite salle, grande salle, etc.) et des aspects techniques sur scène (lumière, changement de guitare, sample, etc.).

nationale, j'y reviendrai). Elle clôt la première partie du concert. Très enthousiaste à la fin de « Tomber la chemise », le public applaudit jusqu'à ce que le groupe revienne sur scène. Le rappel, qui est évidemment prévu par le groupe, peut alors commencer (la dernière chanson du rappel : la chanson « Motivés », étant le second climax du concert comme je vais l'expliquer).

Cette progression amenant plus d'intensité, concomitante avec une sollicitation de plus en plus importante du public, marque aussi la valorisation du temps présent. Le temps du concert apparaît alors comme un moment partagé à part et valorisant pour les participants, c'est un moment collectif unique, puisque hors du temps quotidien. Les chanteurs, ayant établi une complicité particulière avec le public, l'amènent à participer, à progresser avec lui dans ce temps qu'ils dirigent, en suivant une division très claire des rôles entre musiciens, musiqués et musiquants.

1.2. Division des rôles et recherche d'efficacité

1.2.1. Qui fait quoi ?

Pour mieux comprendre les différentes positions occupées par le groupe et le public au sein des concerts, je m'aiderai des travaux de l'ethnomusicologue Gilbert Rouget. Pour définir les acteurs qui participent au fait musical en situation de rituel, le chercheur utilise le verbe musiquer. D'après lui, ce verbe permet de distinguer l'expression « faire de la musique » de l'action elle-même. Il explique : « *Aux yeux de l'ethnomusicologue la manière de faire de la musique importe tout autant que la musique elle-même.* »⁶⁶³

En s'appuyant sur son ethnographie des rituels de transes⁶⁶⁴ (par exemple dans le cas du *candomblé* brésilien, du *ndöp* sénégalais, ou encore du *vodun* haïtien), il définit clairement trois catégories d'acteurs : les musiciens, les musiquants et les musiqués. Utilisée dans ce contexte rituel, la musique est considérée comme une pratique, un moyen qui permet aux adeptes d'accéder à la transe. En plus des

⁶⁶³ ROUGET, Gilbert, « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre le cas des Pygmées », *L'Homme*, n°171-172, 2004, p. 27-52.

⁶⁶⁴ ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe...*, *op. cit.*

musiciens qui font de la musique, les musiquants ont une position d'intermédiaires : ils musiquent. Ils sont des passeurs entre les musiciens et les musiqués, les adeptes entrant en transe ou les spectateurs présents lors du rituel.

La position du musiquant est donc particulière. Si les musiciens sont instrumentistes ou chanteurs, les musiquants, eux, font « *le reste de la musique* ».

Ce qui, d'après la définition de l'ethnomusicologue, correspond aux :

« [...] *invocations aux divinités, devises chantées, appels, jeu de divers instruments d'accompagnement ou de ponctuation, battement de mains, etc.* »⁶⁶⁵

Il précise encore :

« *La différence entre musiciens et musiquants ne tient pas seulement à ce qu'ils participent différemment à la musique générale, encore que cette différence soit essentielle et qu'elle se suffise à elle-même, elle est aussi dans leur relation avec le culte et particulièrement avec la transe.* »⁶⁶⁶

Il est très clair, d'après le chercheur, que les musiciens ne peuvent en aucun cas entrer en transe. Ils sont au service du rituel, en ce sens leur musique doit s'adapter aux différentes évolutions de la cérémonie. De même, faire « le reste de la musique » n'est pas l'objectif principal des musiquants, c'est un moyen pour leur activité. S'il y a transe, c'est grâce aux musiciens comme aux musiquants qui en fonction de leur conduite du rituel, permettent à l'adepte d'y accéder. On ne peut donc musiquer et être possédé. Cet aspect est important car comme l'explique l'ethnomusicologue :

« *La logique même du système veut que, foncièrement, le possédé ne soit ni musicien, ni musiquant, mais musiqué.* »⁶⁶⁷

Il y a donc trois acteurs aux rôles bien définis : les musiciens qui font de la musique, les musiquants qui musiquent et les musiqués qui écoutent la musique. Dans un autre article⁶⁶⁸ consacré à l'étude de la pratique musicale chez les Pygmées BaNgombé du Congo, l'auteur revient sur l'importance du verbe musiquer. Il étudie différentes pratiques de musique en prenant trois exemples : une pièce appelée *Edzingi* jouée par les hommes et les femmes associant chant et

⁶⁶⁵ Idem, p.203

⁶⁶⁶ Id., p.204

⁶⁶⁷ Id., p.215

⁶⁶⁸ ROUGET, Gilbert, « L'efficacité musicale..., *op. cit.*

danse, en lien avec l'activité de la chasse ; une danse de chasseurs appelée *Bukela*, dansée uniquement par les hommes mais chantée par les hommes et les femmes ; un chant choral polyphonique de femmes uniquement, appelé *Yeli*. Pour chaque exécution, ces pièces nécessitent l'investissement de l'ensemble des Pygmées. L'auteur observe alors comment, pour ces derniers, la pratique musicale est un moyen d'organiser l'action sociale. Il explique :

« Ce que le groupe a manifestement en vue, c'est le plaisir pris collectivement à produire [de la musique], bien plus que le produit lui-même. En bref, si inséparables qu'ils soient, c'est d'abord le musiquer qui lui importe, la musique comme résultat ne vient qu'après. Ce qui n'empêche pas qu'elle soit de temps à autre de très grande qualité et qu'alors elle soit très probablement, pour les musiciens - ou mieux les musiquants -, des moments d'une intense plénitude. »⁶⁶⁹

Musiquer permet donc aux Pygmées d'organiser une action collective, associant d'un côté la musique et de l'autre l'interaction entre musiquants et musiqués (qui dans cet exemple sont les mêmes personnes). Dans ce contexte, la musique faite par chaque Pygmée signifie et construit un corps social uni dans une même dynamique : musiquer. L'action musicale est prétexte à organiser une action collective puisque pris isolément les individus chantent et/ou dansent et en cela participent justement à la fédération d'un collectif d'individus qui musiquent. L'important n'est pas le rendu esthétique du produit fini : la musique, mais bien l'action collective constitutive du groupe : musiquer, pour donner corps, dans le sens de donner vie et rendre visible l'unité du corps social.

Ces exemples permettent de comprendre cette répartition tripartite entre musiciens, musiquants et musiqués qui se joue, pour Gilbert Rouget, à chaque réalisation de musique au sein d'un groupe. Je vais maintenant appliquer ces catégories dans le contexte des concerts du groupe Zebda.

Il est évident que les concerts de Zebda ne sont pas des rituels religieux de possession et qu'ils n'ont pas pour objectif l'entrée en transe. Malgré tout, les recherches de l'ethnomusicologue restent pertinentes pour mieux comprendre les situations de concerts chez Zebda. Au sein du groupe, une différence est notable entre les musiciens et les chanteurs. Lors des concerts, si les musiciens peuvent

parfois chanter des refrains avec les chanteurs, ils ne s'expriment jamais au micro. Ce sont les chanteurs qui ont la parole et ce sont eux qui font le lien avec les spectateurs. En d'autres termes, d'après la catégorisation vue précédemment, les chanteurs jouent le rôle des musiquants et les spectateurs sont des musiqués.

Hakim explique :

« Sur le show [le concert] oui ça a toujours été ça, on dit souvent y a pas de mauvais public y a que des mauvais groupes, donc c'est un truc il faut quand même être dans ce genre d'énergie, enfin il faut, je sais pas s'il faut, c'est nous, on est comme ça. On s'est dit voilà c'est un vrai échange, comme on est sur de l'énergie il faut aller la chercher l'énergie aussi pour pouvoir en prendre, même si tu te casses la cheville ou tu n'as pas de voix eh bien tu vas quand même être là pour... voilà quoi être vraiment dans un truc d'énergie. »⁶⁷⁰

Dans cette citation, Hakim corrobore les observations de Gilbert Rouget. Il explique son rôle de musiquant en tant que révélateur d'une énergie commune chez les spectateurs qui est constitutive d'un groupe : le public, ou autrement dit les musiqués. Comme l'exprimait plus haut Mouss, l'artiste doit faire du lien, créer un collectif. Les musiqués comme les musiciens suivent d'ailleurs les exigences des chanteurs et surtout des deux frères. Sur scène, Mouss et Hakim apparaissent comme des musiquants, ils font « le reste de la musique » et sont de véritables chefs d'orchestres. Ils donnent le départ des chansons, font signe aux musiciens lorsqu'ils veulent terminer le morceau (dans un souci de réactivité par rapport au public, la fin de certains morceaux est évaluée sur le moment, en fonction du comportement des musiqués). Mouss et Hakim peuvent aussi accélérer les saynètes introductives quand elles sont trop longues, comme le fait Mouss par exemple dans la présentation de la chanson « On est chez nous »⁶⁷¹ faite par Magyd:

Magyd : *« Le bonhomme il est comme ça et il gigote des épaules comme ça mais Président de la République. [Allusion à Nicolas Sarkozy alors Président de la République]*

Public : *bouhouhou*

Mouss : *Ah bah c'est pas nous pourquoi vous faites des bouhouhou comme ça !*

⁶⁶⁹ Idem, p. 35-36

⁶⁷⁰ Entretien avec Hakim Amokrane, Toulouse, le 24.04.2012

⁶⁷¹ Concert de Créon le 23.03.2012

Magyd : *Non c'est sûr c'est pas nous.*

Hakim : *Faut pas nous huer comme ça.*

Mouss : *Apparemment c'est pas vous non plus...*

Magyd : *C'est pas vous sinon vous ne seriez pas là d'accord [rire du public], mais cherchons bordel cherchons ! Comment ??*

Mouss : *Mais bon...partout où on va...[on est chez nous]*

Magyd : *Enfin bref, bref...*

Hakim : *Vas-y Magyd, vas-y.*

Magyd : *Oui et donc 20h on est toujours devant la télé on est toujours tous les trois parce que on ne se sépare que le dimanche de 22h à minuit après c'est... ne nous cherchez pas séparément, ah non...*

Mouss en regardant Magyd : *Devant la télé donc... [Mouss se tourne vers le public] nan mais sinon il en rajoute et c'est trois plombes. [rire de Mouss, rire du public]*

Magyd : *Oui et donc il le dit « La France aimez-la ou quittez-la »*

Public : *bouhouhou...*

Magyd : *Alors quand il a dit ça on s'est dit : “Alors il s'adresse à des Picards ou à des Lorrains ?” [rire du Public]*

Mouss : *C'est vrai.*

Hakim : *On s'est posé la question.*

Magyd : *On ne s'est pas senti visé !*

Hakim : *Ou les Auvergnats ?*

Mouss : *Oui c'est vrai, enfin on a cherché on n'a pas trouvé en vérité, enfin si à la fin on s'est dit : “Mais il nous connaît pas lui là !! [rire du Public] Il nous connaît pas ! Il sait pas que nous, là où on va on est chez nous !” [Applaudissement du Public]*

Magyd : *Là où on va...*

Hakim : *On est tous chez nous !*

[Début de la chanson] ».

Ce lancement montre les interactions avec le public, Mouss coupe la parole à Magyd car il sent que l'attention du public retombe, il s'adresse d'ailleurs directement à ce dernier pour se justifier. Il veut enchaîner les chansons pour

garder cette énergie du concert, ne pas faire de pause trop longue sans musique. Les deux principaux musiquants Mouss et Hakim, encadrent donc et relancent la parole de Magyd, ils cherchent, en s'appuyant sur les musiciens, à être efficace dans leur rôle d'intermédiaire avec les musiqués.

1.2.2. Énergie et efficacité musicale : briser les frontières

Musiciens au service des musiqués

Batteur pour la tournée « L'heureux tour », Jean-Denis Rivaleau m'expliquait lors d'un entretien que pendant les concerts sur la majorité des morceaux, il joue avec un métronome : un « click », qu'il a dans son casque et qui lui donne le tempo à suivre pendant le morceau. Il est contraint d'avoir ce repère temporel, car la musique jouée en concert doit être au même tempo que les samples enregistrés et déclenchés pendant les chansons. Pourtant, au début de la tournée, il avait quelques réticences à jouer avec un click. Il explique :

« Pour être franc d'un point de vue énergie j'avais un tout petit peu peur parce que moi j'aime bien la musique sans click parce qu'il y a un côté qui permet à la musique, qui permet de respirer je dirais, tu joues le refrain un tout petit peu plus vite que le couplet [...] quand c'est maîtrisé j'aime bien et là j'avais un peu peur et [finalement] non, je trouve que ça n'enlève pas l'énergie, on est tous au taquet moi le premier. Et c'est très, très bien, je me suis bien habitué à ça et je trouve que c'est très efficace comme ça. »⁶⁷²

Jouer avec ce repère temporel permet d'assurer une efficacité musicale. Il n'y a pas de doute sur le tempo des chansons, elles sont cadrées par le click. Les musiciens jouent sans surprises et sont synchrones avec les samples programmés. Comme l'explique Jean-Denis Rivaleau, la musique doit être un outil efficace pour les musiquants. On retrouve ici l'idée exprimée par Gilbert Rouget. L'important dans

⁶⁷² Entretien avec Jean-Denis Rivaleau, Montauban, le 15.05.2012

un concert de Zebda, ça n'est pas la musique en elle-même qui est tenue pour acquise, sans surprise, mais bien le fait de musiquer.

Jean-Denis poursuit :

« Par exemple le fait de faire [avec Zebda] une musique populaire, accessible, qui va générer de l'émotion, qui va générer un public...euh...tu vois c'est un peu comme si j'étais le rouage d'une machine à fabriquer du bonheur, tu vois un peu [sourire], c'est très gratifiant [...] pour moi le batteur il a une fonction sociale dans la mesure où c'est lui qui donne le tempo, l'énergie primaire je dirais originelle, un peu les braises, après, les chanteurs c'est les flammes, mais y a ce côté-là. Et après avec Joël qui est bassiste, on alimente ça tu vois. Et ça c'est pareil c'est super gratifiant parce que très responsabilisant et j'adore. »⁶⁷³

Pour lui, participer au groupe Zebda c'est maintenir les flammes, pour reprendre sa comparaison, mettre son savoir-faire de musicien au service des chanteurs et évoluer pendant le concert en fonction de leurs directives. L'efficacité musicale dont parle Jean-Denis, cette énergie primaire donnée par la batterie (et cadrée par les « machines » : samples et click) est un prérequis pour les chanteurs-musiquants. Elle leur permet de s'appuyer sur la musique pour littéralement aller chercher le public.

Ils écoutent toutes les réactions des musiqués et ils s'adaptent en fonction des comportements du public. Pour que les chanteurs et les musiciens s'entendent correctement sur scène, ils ont des oreillettes. Elles sont reliées à la console son, contrôlée par un technicien. Le groupe peut alors individuellement choisir le volume des instruments ou les voix qu'il veut entendre. Mais si le confort sur scène est indéniable, les membres du groupe expliquent que les oreillettes isolent les artistes du public. Lors de la tournée 2011-2013, des micros étaient placés dans la salle à chaque concert, pour que le groupe puisse aussi entendre les réactions du public dans les oreillettes. Lors de mon terrain, j'ai souvent vu les chanteurs enlever ces oreillettes pour mieux entendre le public, par exemple lorsqu'ils lui demandent de chanter.

Ce contact avec la salle, ressentir la présence du public, est fondamental. Les chanteurs, en tant que musiquants, sollicitent constamment les musiqués pour les

amener à partager et à *faire* le moment du concert avec eux. Pour cela, ils les apostrophent en utilisant la plupart du temps le tutoiement. Mouss et Hakim disent par exemple : « allez viens, viens ! », « vas-y, envoie ! », « chante ! chante ! », « *aiwa* » qui en arabe est une interjection d'approbation qui veut dire « d'accord », « vas-y », « c'est ça ». Ils emploient aussi le pronom « on » s'incluant alors dans leurs paroles : « on s'en fout on y va ! » (pour lancer un pas de danse), « allez, on y va ! », « on est bien », ou encore de manière plus classique : « vous allez bien ? », « ça va ? ». Ils demandent aussi au public de faire des chorégraphies assez simples. Par exemple, mettre les bras en l'air ou mettre les mains devant soi à la hauteur de la poitrine, la paume vers le corps et faire deux pas à droite, puis deux pas à gauche. Les musiquants font aussi très souvent des signes au public pour l'inviter à frapper des mains ou pour lui dire de s'approcher de la scène [cf. DVD, extrait 1 « Concert Cenon » Hakim, minutage : 9'33-9'40 ; 10'30-10'49]. Enfin, des mots reviennent tout au long du concert comme « afouss », Mouss explique, au début de la prestation du groupe, que dès qu'il dira « afouss » il faudra taper dans ses mains. Participant donc physiquement au concert (par les applaudissements, le chant, la danse), le public bascule dès les premières minutes en position de musiqué et fait « corps » avec les musiquants. Il est aussi entraîné par les mouvements des chanteurs qui, en plus des brefs moments chorégraphiés (sur les refrains ou pour mimer les paroles de la chanson), ne restent à aucun moment sans bouger. Ils se déplacent sur scène latéralement allant constamment d'un bout à l'autre, donc d'un côté à l'autre du public. Etant trois chanteurs à se partager l'espace, quelle que soit la longueur de la scène, le public a toujours au moins un chanteur face à lui.

Voici par exemple la chanson « Y'a pas d'arrangement » [DVD extrait 1, minutage 2'17- 7'32]. Dans cette chanson, on voit en partant de la droite de l'écran le bassiste Joël, puis les chanteurs Mouss, Magyd, Hakim et à gauche le guitariste Julien. Cette configuration est valable pour tous les concerts. Pendant la chanson, la position de Magyd au centre de la scène fait fonction d'axe de symétrie pour les deux chanteurs. Si Mouss passe à gauche de Magyd (et se retrouve donc côté gauche de la scène, proche de Julien), Hakim passera lui du côté droit de Magyd

⁶⁷³ Idem

(et se retrouvera côté droit de la scène, à côté de Joël). Les chanteurs peuvent aussi se retrouver au centre de la scène, auquel cas Magyd se placera toujours entre eux. Ces mouvements de scènes, comme les appels à la participation, témoignent d'une volonté de casser les frontières entre les artistes et le public en constituant un groupe uni dans le temps du concert.

Pas de frontière entre scène et public : célébration du collectif

Cette attention portée au public permet de l'inclure dans le spectacle et participe à une mise en égalité par les musiquants. Pour mieux comprendre, je prendrai deux exemples dans cette sous-partie : la chanson « Toulouse » marquée par une prestation soliste de Hakim et la chanson « Tomber la chemise » pendant laquelle, à chaque concert, Mouss et Hakim descendent de scène et font un passage dans le public.

Toujours placée avant « Tomber la chemise », la chanson « Toulouse » annonce un tournant dans les prestations du groupe et rappelle le passage du « pont » dans les chansons de Zebda. En concert, la chanson donne lieu à un jeu de chant responsorial entre Hakim et le public [extrait n°2 dans le DVD, minutage 3'44 à 7'30], appelé moment « rub-a-dub » sur les *set lists*. La fin de la chanson « Toulouse » est annoncée par une extinction subite des lumières sur scène. Dans le noir, Hakim commence à chanter en scat (technique de chant : scansion sur des onomatopées sans signification). Les lumières reviennent sur scène, Hakim est face au public et continue son scat. Comme le veut l'esthétique Zebda du surplus sonore, lorsqu'il reprend son souffle entre deux séries d'onomatopées, Mouss ou Magyd interviennent. Mouss, par exemple, en le montrant du doigt le présente au public en criant son prénom, puis, il va sur le côté droit de la scène (alors que Hakim se positionne sur le côté gauche) et aidé de Magyd (placé, lui, à côté de Hakim), ils demandent au public de « répondre » à Hakim par deux onomatopées : « Po, po ». Au bout de seize mesures, Hakim s'arrête et Magyd s'exclame (prenant la parole à la place de Hakim pendant huit mesures), [4'23 à 4'39]:

Magyd : « Oh !!

[scat Hakim]

Public avec Hakim et Mouss : *Po, Po !*

[musique, Hakim ne chante pas et regarde le public]

Public avec Hakim et Mouss : *Po, Po !*

Magyd : *Où êtes-vous ?*

Public avec Hakim et Mouss : *Po, Po !*

Magyd : *Eh !!*

Public avec Hakim et Mouss : *Po, Po !*

Magyd : *Eh !!*

Public avec Hakim et Mouss : *Po, Po !*

Magyd : *Eh !!*

Public avec Hakim et Mouss : *Po, Po !* »

L'attention et la participation du public étant plus importantes, Hakim reprend les passages en scat pendant 8 mesures. Il change cependant d'onomatopées et conclut chaque pattern par l'expression « *rub-a-dub style* ». Puis, il refait les onomatopées du début, Mouss et Magyd interviennent alors de la même façon, en invectivant le public pour qu'il participe [5'09 - 5'44]:

Public avec Hakim et Mouss : « *Po, Po !*

Magyd : *N'aie pas peur !!*

Public avec Mouss : *Po, Po !*

Magyd : *N'aie pas peur !!*

Public avec Mouss : *Po, Po !* »

Enfin, Hakim fait signe à Jean-Denis Rivaleau et la chanson se termine sur les deux phrases suivantes : « *Give it to me one time* », ponctuée par un accord conclusif des musiciens et « *Give it to me two time* », les musiciens répondent par deux accords conclusifs.

Mouss intervient alors, sous les applaudissements du public :

« *Mesdames et Messieurs Hakim, il est trop rub-a-dub mon frère depuis qu'il est tout petit il fait des trucs comme ça "pênompênom, pênompênom"* [imite les onomatopées de Hakim] *comment tu fais ? Vas-y, comment tu fais ?* »

Hakim recommence a cappella [6'05], puis la musique reprend, le public répond tout de suite avec ses onomatopées, sans les sollicitations de Mouss et Magyd. Au bout de trente mesures Hakim fait un signe à Jean-Denis et conclut par la phrase

suivant « *Give it to me three time* », les musiciens répondent par trois accords conclusifs.

Si je reviens en détail sur cet extrait du concert c'est parce qu'il crée une rupture intéressante. Lors du passage « rub-a-dub » de Hakim, l'important n'est plus de se focaliser sur le message des chansons, le public n'a pas de parole à suivre et à entendre, il doit juste participer et *faire* le moment du concert en répondant aux onomatopées de Hakim. Mouss et Magyd d'ailleurs se montrent presque offensifs, ils hèlent, apostrophent le public de façon un peu agressive, « l'obligeant » à participer. Avec l'intervention de Mouss, ce passage donne l'impression d'être improvisé (il est réalisé de la même manière dans tous les concerts, seules les interventions de Magyd peuvent varier) et crée un effet valorisant pour le public. Hakim donne l'impression de « se lâcher » en improvisant de façon virtuose un scat et invite ainsi le public à faire de même. Mouss participe à la valorisation du moment en disant avec fierté que Hakim est son frère, cela renforce l'idée de proximité avec le public et donne l'impression que ce moment collectif est unique. Profitant du fait que le public soit totalement réceptif, la chanson « Toulouse » s'enchaîne toujours avec « Tomber la chemise » (cf. exemple de *set list* en annexe) que le public attend avec fébrilité. Cette chanson, qui est le premier climax du concert, est aussi marquée par le passage dans le public des chanteurs Mouss et Hakim, abolissant ainsi définitivement les frontières entre scène et public [cf. DVD extrait n°2, minutage 12'30 à 14'14]. Alors que les musiciens continuent de jouer, les chanteurs descendent dans le public, dansent et chantent avec les gens, puis remontent sur scène. Comme le montre l'extrait filmé, Mouss slam⁶⁷⁴ dans la foule [cf. extrait n°2, minutage 13'05], il est donc littéralement porté, soutenu par le public. Positionnée sur scène, la caméra a du mal à suivre Hakim au sein du public [cf. extrait n°2, minutage 13'40], tout comme Mouss qui, une fois de retour sur scène, cherche son frère dans le public et ne le voyant plus, l'appelle pour lui signifier de remonter sur scène [cf. extrait n°2, minutage 14'32].

⁶⁷⁴ Le slam : « est l'action qui consiste à se faire porter à bout de bras par les personnes présentes au concert. Une fois portée par la foule, la personne se déplace de manière aléatoire dans la salle de concert. » MOMBÉLET, Alexis, « La musique métal : des "éclats de religion" et une "liturgie" ». Pour une compréhension sociologique des concerts de métal comme rites contemporains », *Sociétés*, n° 88, 2005/2, p. 25-51, p.37.

Lors de ce passage dans la foule, musiquants et musiqués ne font plus qu'un. Ils « donnent corps » de manière symbolique à cette communauté émotionnelle. Mais, être ensemble dans le temps du concert comporte aussi une réalité corporelle puisque les spectateurs sont debout rassemblés contre la scène. Cette interaction, ce corps à corps entre chanteurs et spectateurs, est voulue pour consolider le collectif créé dans ce temps du rituel et marquer la collaboration essentielle entre musiquants et musiqués. Les chanteurs peuvent alors évaluer s'ils ont réussi à mobiliser le public. Tout au long du concert Mouss répète effectivement « *merci pour le coup de main* » ou « *vous avez raison il faut participer* » ou encore « *profitez-en parce que nous on en profite* ». Ces expressions peuvent s'entendre comme des remerciements adressés aux musiqués pour s'être laissés guider par les musiquants, avoir interagi avec les chanteurs en tant que collectif, pris dans le partage d'émotions et d'énergie du concert.

1.3. Le rituel du concert entre plaisir, fête et performance

Les différents éléments abordés plus haut : mise en spectacle, unité de temps (hors du temps quotidien), de lieu (abolition des frontières scène/public) et valorisation du collectif amènent à approfondir l'étude des concerts du groupe Zebda en tant que rituels. Les anthropologues Christoph Wulf et Nicole Gabriel donnent dix fonctions aux rituels. Pour éclairer mon sujet j'en retiendrai trois :

« 1. [Les rituels] *créent le social en faisant naître des communautés dont ils sont l'élément organisateur et dont ils garantissent la cohésion émotionnelle et symbolique.*

[...]

3. *Ils créent de l'identification en garantissant aux acteurs sociaux une cohérence temporelle, garante de continuité mais également ouverte sur le futur.*

[...]

10. Enfin ils développent la subjectivité en donnant à l'individu la possibilité de faire l'expérience de soi-même et de se développer par l'intermédiaire des dispositifs sociaux. »⁶⁷⁵

Ces trois fonctions du rituel s'appliquent aux concerts de Zebda. En plus de créer des communautés, grâce à la dimension festive du concert, ils entraînent le spectateur dans un partage d'émotions et la célébration d'une citoyenneté militante au moyen de la chanson « Motivés » comme je vais le montrer, tout cela étant évidemment rendu possible grâce à une relation particulière entre musiqués et musiquants.

1.3.1. Ferveur charismatique

La dimension festive des concerts se conjugue avec le plaisir évident pour les spectateurs d'y participer. Le groupe Zebda revient sur scène après plusieurs années d'absence, il est connu par la majorité des personnes du public qui sont heureuses de le revoir. Il y a donc un contexte favorable à la performance du groupe, les musiqués sont disposés à se laisser « musiquer » par les musiquants. Cet aspect festif et cette importance du plaisir sont aussi à rapprocher d'une dimension ambivalente propre au rituel, ce que l'anthropologue Albert Piette appelle le « *pas vraiment* »⁶⁷⁶ ou la dimension ludique. Il explique que le rituel ouvre un espace d'entre-deux, il est dans la réalité mais il n'exprime pas totalement la réalité, comme lorsque des enfants ou même des adultes jouent. Le participant sait que la situation est temporaire, qu'il retrouvera son quotidien à la fin du rituel. Dans le cadre des concerts de Zebda les spectateurs profitent, prennent du plaisir à être au concert dans une ambiance festive et détendue, car ils savent que le concert aura une fin. D'ailleurs, les chanteurs rappellent toujours la fugitivité du moment avec une phrase leitmotiv : « *profitez-en parce que nous on en profite* ». Cette valorisation du temps présent se manifeste chez les spectateurs par le fait qu'ils participent, ils en profitent comme le préconisent les chanteurs, ils

⁶⁷⁵ WULF, Christoph, GABRIEL, Nicole, « Rituels. Performativité et dynamique... », *op. cit.*, p.14

⁶⁷⁶ PIETTE, Albert, « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains », *Terrain* [En ligne], n°29, 1997, mis en ligne le 21/05/2007, dernière consultation le 16/12/2013, <http://terrain.revues.org/3261>

font le concert avec les musiquants. Musiciens, musiqués et musiquants vivent alors une expérience émotionnelle commune. Le public se laisse aller et se laisse « musiquer », emporté par cette dimension festive : les musiqués oublient leur individualité pour faire corps dans cette unité (de lieu : le concert, de temps : le présent du concert, de personne : le public). Chacun dans son rôle rituel trouve donc son propre intérêt et interagit, dialogue avec l'autre (les musiciens avec les musiquants ; les musiquants avec les musiqués et par la musique les musiciens avec les musiqués), ceci dans la célébration d'émotions collectives cadrées par les chanteurs comme le montre la chanson « Ma rue ».

Placée au début du rappel (donc après la chanson « Tomber la chemise », moment d'intense participation du public) cette chanson témoigne de l'importance de la dimension festive du concert. Présente sur la version album, la mélodie des violons est reprise par les chanteurs lors des concerts sur des onomatopées. Une fois la chanson terminée, Mouss demande au public de reprendre a cappella la mélodie. Voici, par exemple, l'exécution de la chanson lors du concert de Libourne le 8.06.2012 ⁶⁷⁷ :

Mouss : « *Magyd tu sais quoi, moi je ne quitte pas la Gironde sans entendre encore une fois le son de leur voix !* »

Magyd : *Je suis d'accord*

Mouss et Hakim commencent à chanter a cappella : *Lalala...*

Mouss : *À vous, allez-y* [public continue à chanter] *vous avez raison il faut se chauffer c'est important, pas de claquage.* [chante avec le public] *À vous !* [chant du public] *C'est joli, c'est joli, on y va ensemble* [Mouss reprend le chant avec Hakim, le public et la mélodie faite à l'accordéon par Rémi, le tempo s'accélère un peu] *À vous !* [Le public reprend, sans accordéon] *On y va avec Hakim et vous !* [Le public reprend avec Hakim et Mouss] *Là vous êtes chauds mettez un cran ! S'il vous plaît !* [laisse le public chanter a cappella, le public accélère le tempo] *On y va avec Joël et Rémi on y va s'il vous plaît !* [le public reprend avec la mélodie à la basse et à l'accordéon] *allez-y avec eux, allez-y !* [le public reprend]

Hakim : *Ouais joli !*

⁶⁷⁷ Voir aussi comme exemple le DVD, extrait 3, Concert pour le cinquantième congrès de la CGT à Toulouse le 19.03.2013, minutage l'48-fin.

Mouss : *On y va avec eux, on y va* [Mous, Hakim, Joël, Rémi reprennent] *là vous êtes chauds mettez un cran s'il vous plaît !* [le public reprend juste avec l'accordéon] *ouais tous ensemble on y va, on y va !!!!* [Le public reprend avec tous les instruments]. *À vous !!* [chant du public] *Allez ensemble on y va !!* [chant du public avec Mouss et Hakim]

Hakim : *Allez-y faites-vous plaisir* [pendant que le public chante]

Mouss : *Il a raison allez-y !!* [le public continue] *allez ensemble, on y va ! On est chaud on y va !* [le public continue, le tempo s'accélère]

Hakim : *Allez ensemble !!*

Mouss : *Allez-y vous êtes chaud, allez-y envoyez !!* [le public chante et le tempo continue de s'accélérer] *Et vous savez quoi maintenant on s'en fout on y va !!!!* [le public continue de chanter, accélération du tempo]

Hakim : *Allez-y, allez-y, allez-y s'il vous plaît !*

Mouss : *On s'en fout on y va !!!* [accélération du tempo]

Hakim : *Eh, eh !! Il a dit on s'en fout !!!!* [chant du public] *Eh ! Il a dit on s'en fout on y va !!!* [chant du public] *Encore, encore !!!* [Mouss et Hakim chantent et dansent allant de droite à gauche sur scène] *Encore, encore !!* [au bout de six mesures Mouss fait signe aux musiciens et la chanson s'arrête.] »

Dans cet exemple, Mous et Hakim apparaissent comme des musiquants mais presque aussi comme des *leaders* charismatiques. Le public les suit dans cette accélération du tempo, galvanisé par les indications de Mouss et sans savoir au départ où les chanteurs vont l'amener. Le charisme fait partie des idéal-types de domination définis par Weber. Il est perçu comme se rattachant au domaine de l'extraordinaire⁶⁷⁸, le *leader* charismatique est pensé par Weber comme ayant dans sa personnalité des caractéristiques hors du commun. Voici comment Stephen Kalberg définit le pouvoir charismatique dans l'œuvre de Weber :

« Il se caractérise par la croyance, partagée au sein d'un groupe, dans la valeur de certaines personnes, auxquelles sont accordées des qualités extraordinaires, des pouvoirs exceptionnels et reconnus, une personnalité hors du commun. L'obéissance à leurs ordres et commandements repose sur cette croyance [...]

⁶⁷⁸ À propos de la relation du charisme weberien à l'extraordinaire voir DECHERF, Jean-Baptiste, « Sociologie de l'extraordinaire. Une histoire du concept de charisme », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 23, 2010/2, p. 203-229

Néanmoins, c'est un lien de nature émotionnelle, noué entre le chef et ses partisans ou disciples, qui fonde ce type de pouvoir. Ce lien affectif rend par ailleurs cette relation particulièrement intense et constitue le fondement de ce que Weber nomme une "communauté émotionnelle" »⁶⁷⁹

Je ne peux évidemment certifier que le public perçoit en Mouss et Hakim des qualités hors du commun. Cependant, Stephen Kalberg explique bien que le charisme du *leader* n'est « valable » que si la foule le reconnaît. C'est la foule qui investit « certaines personnes » de « valeur » et de « qualités extraordinaires ». Dans son hommage au chercheur Guy Poitevin, Denis-Constant Martin revient sur la notion de *leader* charismatique⁶⁸⁰. Il explique que le charisme est une « relation dialogique »⁶⁸¹ entre une population qui attend d'un *leader* des propositions, mais qui sont définies en fonction des attentes de cette population. En d'autres termes, la relation se fait dans un échange d'intérêts, dans un but commun : transformer le quotidien et non pas uniquement dans un rapport de domination : dominants/dominés. Le politiste explique :

« [Le charisme] ne peut plus être réduit à la simple possession de qualités extraordinaires (autrement dit, surnaturelles) mais se manifeste en tant que capacité à réorganiser le symbolique et le cognitif de manière à provoquer l'émotion, l'attachement affectif dans un engagement pour transformer le réel. »⁶⁸²

Le charisme se voit donc plutôt dans la manière dont un personnage *leader* fait preuve d'une habileté pour gérer les attentes d'une population et donc les émotions. De plus, il faut aussi étudier le pouvoir d'attraction du *leader*, inhérent aux propositions qu'il formule. Et, comme le dit Denis-Constant Martin, en quoi les nouveaux objectifs déterminés par le *leader* peuvent-ils répondre aux besoins du groupe dans le réel ?

Dans le cas de Zebda, il est évident que les musiqués partagent un lien émotionnel collectif : le plaisir d'être ensemble dans la fête du concert. Cela rappelle aussi la première fonction du rituel caractérisée plus haut par les anthropologues Christoph Wulf et Nicole Gabriel, c'est-à-dire le rituel comme vecteur de création d'une

⁶⁷⁹ KALBERG, Stephen, « La sociologie des émotions de Max..., *op. cit.*, p. 289

⁶⁸⁰ MARTIN, Denis-Constant, « Le charisme conféré. Retour sur Max Weber à la lumière d'Ambedkar, Hommage à Guy Poitevin (1934-2004). » *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n°2, 2006, p. 27-42.

⁶⁸¹ *Idem*, p.35

⁶⁸² *Ibid.*

communauté symbolique. Dans ce partage de la fête et dans ce « laisser-aller » du public en concert, encadrés par les sollicitations des musiquants, les musiqués apparaissent comme une « *communauté émotionnelle* » telle que définie dans la citation de Stephen Kalberg.

Cette ferveur du public et cette adhésion qu'il manifeste aux chanteurs sont donc fédératrices du groupe. Elles rappellent aussi ce que Christian Bromberger analyse dans le cadre des matchs de foot. Pour l'anthropologue, si la dramaturgie proposée par le concert se rapproche de la dramaturgie du match de foot, c'est avant tout l'unité d'action qui est fédératrice. Elle permet de constituer un groupe de spectateurs au départ hétérogène. Il explique :

« [L'unité d'action] favorise le phénomène de "communion" entre les spectateurs et les joueurs, ceux-là suivant ensemble la totalité de la partie [...] [dans] un moment exceptionnel d'esthétisation festive de la vie collective. »⁶⁸³

Pour l'anthropologue, entre le mouvement des joueurs sur la pelouse et les comportements des supporters (chant, *ola*, acclamations, banderoles, etc.), le match de foot porte en lui une dimension esthétique. Mais il explique que c'est avant tout la dimension partisane qui permet aux spectateurs de se sentir acteurs. Il poursuit :

« Cette palette d'émotions que procurent le spectacle et la passion partisane s'éprouve intensément [...] Tous les supporters expriment, à travers leurs propos comme à travers leurs comportements, l'intensité de cette expérience émotionnelle et corporelle. »⁶⁸⁴

Je retrouve cette dimension esthétique dans les concerts de Zebda au travers évidemment de la musique, mais aussi de la mise en scène et de la théâtralisation dont j'ai déjà parlé. Cependant, à cela il faut aussi ajouter la thématique des textes du groupe Zebda que j'ai déterminée dans la caractérisation du groupe en tant que dispositif citoyen d'utilité publique (cf. conclusion de la partie 2). Paroles et musique sont au service d'un engagement citoyen et d'une réflexion sur le vivre ensemble qui sous-entend une certaine vision de la société. Mais, le moment du concert est un moment particulier que Zebda utilise pour donner de manière directe

⁶⁸³ BROMBERGER, Christian, *Football, la bagatelle la plus sérieuse du monde*, Paris, Bayard, 1998, p.29

⁶⁸⁴ Idem, p.32

sa vision de la société. En effet, la chanson « Motivés » se termine par un discours engagé prononcé par Mouss qui confirme la figure du *leader* charismatique.

1.3.2. La chanson « Motivés » : Une chanson citoyenne ?

J'ai expliqué que l'album *Motivés, chants de luttés* au sein duquel se trouve la chanson « Motivés » n'est pas un album réalisé par le groupe Zebda (cf. 4.2.1 L'album *Motivés, chants de luttés*). Mouss, Magyd et Hakim participent en leur nom (et non pas en tant que Zebda) au groupe Motivé. Pourtant, pour la tournée « L'heureux tour », la chanson est reprise à chaque concert et placée en dernière position dans la *set list*. J'ai déjà dit que « Motivés » est une reprise du « Chant des partisans », hymne de la résistance au nazisme pendant la seconde guerre mondiale. Repris par le groupe Motivé, il connaîtra un succès important et sera la « bande-son des manifestations » comme l'expliquait Mouss dans la partie précédente. Mais, jouée au sein d'un concert de Zebda, la chanson comporte aussi un « message Zebda » qu'il faut analyser.

« Motivés » est toujours présentée comme une chanson non prévue. Elle est réalisée comme pour « féliciter » ou remercier le public de sa participation, comme le montrent les dédicaces « personnalisées », lancées par Mouss. Voici trois exemples de dédicaces :

- Exemple 1 : Concert de Zebda à Libourne, le 8.06.2012

Mouss : [Alors que le groupe est sur le devant de la scène pour saluer le public une dernière fois] « *Moi je vois bien Hakim une petite chanson qu'on pourrait faire avant d'y aller quand même, une petite dernière qui serait bien à sa place ce soir, qu'est-ce-que tu en penses Magyd ? Hein ? Je vois bien le truc, ok si ça vous dérange pas on va faire une chanson qui j'espère va vous plaire, mettez vous tous en place les gars.* [Les musiciens retournent à leurs instruments] *Alors forcément parce que tout à l'heure on s'est présenté, d'accord, on a fait les marioles et tout, mais maintenant Mesdames et Messieurs, c'est vous qu'on présente, ok ? Avec ma dédicace favorite Mesdames et Messieurs s'il vous plaît !*

Hakim : *Position* [lève le bras droit poing fermé]

Mouss : *Est-ce que vous êtes prêts ?!* [Acclamation timide du public] *Non je vous ai surpris je vais la faire de manière plus évidente : est-ce que vous êtes prêts ?* [Acclamation du public] *Alors ok, Mesdames et Messieurs la chanson qui vient elle est spécialement dédiée à celles et ceux qui sont motivés en Gironde !!!* » [Mouss lève le bras droit poing fermé et s'avance vers le public, acclamation du public, des poings se lèvent dans le public et début de la musique.]

- Exemple 2 : Concert de Zebda pour le cinquantième congrès de la CGT, Toulouse, le 19.03.2013

Hakim : [juste avant la dédicace de Mouss] « *Moi je voudrais faire une dédicace à mon père, parce qu'il n'avait pas le droit de vote, toujours pas, mais il était cégétiste, voilà dédicace à mon père* [lève le bras droit poing fermé], *merci beaucoup* [Applaudissement et acclamation du public, des poings se lèvent dans la foule].

Mouss : *Alors je vais la faire la dédicace mais vraiment efficace, Mesdames et Messieurs la chanson qui vient elle est spécialement dédiée à celles et ceux qui sont motivés en France !!!* » [Mouss lève le bras droit poing fermé et s'avance vers le public, acclamation du public et début de la musique].

- Exemple 3 : Concert de Zebda à Boulogne pour le festival Solidays le 23.06.2012 [Dvd extrait 4, minutage 3'24 – 4'12]:

Mouss : [Le groupe est sur le devant de la scène et salue le public] *On s'est régalé merci beaucoup !*

Hakim : *Solidarité !*

Mouss : *Ah oui, moi je connais une chanson qu'on pourrait faire avant d'y aller sur la solidarité, il nous reste sept minutes ! Alors ok* [fait signe aux musiciens de retourner à leurs instruments] *pour vous spécialement Mesdames et Messieurs, merci pour l'accueil, merci pour votre sens de la participation vous avez raison c'est important il faut participer ! Ok ! La chanson qui vient Mesdames et Messieurs, elle est spécialement dédiée à vous tous et à vous toutes, elle est spécialement dédiée à celles et ceux qui sont motivés en Ile-de-France !!!* » [Mouss lève le bras droit poing fermé et s'avance vers le public, acclamation du public, des poings se lèvent dans la foule, Mouss fait signe à Jean-Denis Rivaleau (batteur) pour qu'il débute la musique].

Dans ces citations, il est important de relever les situations de répétition et de mimétisme. À chaque fois que Mouss lance la chanson « Motivés », il lève le bras droit poing fermé. Il est immédiatement suivi par les chanteurs et évidemment par le public. Dans sa caractérisation des concerts de musique Métal, Alexis Mombelet observe les mêmes situations de mimétisme entre chanteurs et public. Il explique : « Ici, le je se mue en nous. Le métalleux, le je en l'occurrence, se dépouille de sa personnalité et en épouse une nouvelle, celle du nous, celle de la foule [...] En copiant les actes du chanteur, les métalleux témoignent sans doute du désir de s'unir à lui. Se joue aussi un phénomène d'identification dont l'émotion est la cause. Émus, les métalleux s'identifient à l'artiste charismatique, reproduisant ses gestes à l'unisson et s'acheminant ainsi vers le vertige. »⁶⁸⁵

C'est donc l'émotion qui guide les musiquants, galvanisés par la dédicace de Mouss, ils marquent leur accord en imitant, eux aussi, le chanteur. Ce qui est intéressant dans ces dédicaces c'est le retournement de situation. Mouss explique que ça n'est plus le groupe Zebda qui présente sa musique, mais c'est bien le groupe qui se fait le porte-voix des spectateurs. La chanson est dédicacée à « vous toutes et à vous tous », à ceux qui sont « motivés ». Ce mot est chargé de sens pour le groupe⁶⁸⁶, il représente quelqu'un d'engagé pour changer un ordre établi, c'est-à-dire un citoyen engagé qui correspondrait à une citoyenneté militante, pour reprendre les terminologies vues dans la partie précédente. Mais, la chanson donne lieu à un discours, prononcé par Mouss, qui permet de définir un peu plus ce qu'est un citoyen « motivé » pour le groupe. Cet adjectif est finalement synonyme d'ordinaire : dans l'idéal Zebda, un citoyen ordinaire devrait être un citoyen « motivé ».

Comme dans les exemples précédents, à la fin de la chanson, les chanteurs font participer le public et lui demandent de reprendre la mélodie du couplet sur des onomatopées. Mouss commence alors son discours dont voici un exemple retranscrit lors du concert du groupe à Toulouse le 14.07.2013⁶⁸⁷ :

⁶⁸⁵ MOMBELET, Alexis, « La musique métal : des “éclats de religion” et une “liturgie”... », *op. cit.*, p.43

⁶⁸⁶ En plus de l'album *Motivés, chants de luttés*, rappelons que le mot a été aussi utilisé lors de la campagne des municipales à Toulouse en 2001 avec la liste des Motivé-e-s.

⁶⁸⁷ Concert sur les allées Jean Jaurès à l'occasion des festivités du 14 juillet 2013.

Mouss : « *On va rester motivé, s'il vous plaît !* [en s'adressant au public pour qu'il continue à chanter], *allez-y, allez-y, s'il vous plaît. On va rester motivé, faites-vous plaisir, ça s'appelle du baume au cœur Mesdames et Messieurs, vous chantez et moi je dis un mot, allez-y s'il vous plaît.* [Chant du public] *Joooooli !!!* [Acclamation du public, puis reprise du chant] *Restez motivés, s'il vous plaît ! C'est fou ce qu'on peut dire avec des lalalalala quand même,* [chant du public] *là on est en train de dire qu'on est motivé contre le fascisme et l'intégrisme partout où il se trouve !!!* [Acclamation du public] *C'est vrai, restez motivés, on va rester motivé ! Et aussi on peut dire qu'on reste motivé pour une idée de société plus généreuse, plus solidaire, plus partageuse, une société où ceux qui réussissent participent pour aider ceux qui ont un peu plus de mal, ça s'appelle la solidarité, avec un service public fort !!!* [Acclamation du public]

Hakim : *Solidarité* [le poing levé]!!!

Mouss : *Solidarité* [le poing levé] !!!

[Acclamation du public, des poings se lèvent dans la foule]

Mouss : *Allez-y, allez-y,* [chant du public] *je sais pas vous mais moi j'ai des frissons, je suis comme ça là.*

Hakim : *On les tient, on les tient, on les tient.*

Mouss : *On va rester motivé.*

Hakim : *Ouais Toulouse !!!*

[Acclamation et sifflement du public]

Mouss : *Je suis sûr que vous êtes prêts attention on y va !*

[Ils chantent le refrain tous ensemble] »

Voici un second exemple de ce discours dans la chanson « Motivés » lors du concert de Zebda à Libourne, le 8.06.2012 :

Mouss : « *S'il vous plaît* [Rémi s'avance sur le devant de la scène, Mouss met son micro sur l'accordéon, le public reprend la mélodie du couplet sur des onomatopées] *S'il vous plaît ! On va rester motivé* [chant du public] *allez-y faites-vous plaisir, franchement faites-vous plaisir* [chant du public] *on va rester motivé* [chant du public] *faites-vous plaisir Mesdames et Messieurs ça s'appelle du baume au cœur, pour tout le monde !* [Chant du public] *Allez-y ! On va rester motivé, s'il-vous-plaît.* [Chant du public] *On va rester motivé.* [Chant du public] *S'il vous*

plaît ! [Chant du public] Allez-y du baume au cœur parce que c'est vrai que l'adversité n'est jamais très loin, Mesdames et Messieurs allez-y ! [Chant du public] C'est fou, c'est fou ce qu'on peut dire avec des 'lalala' quand même, hein ? Là par exemple on est en train de dire qu'on est motivé contre le fascisme et l'intégrisme partout où il se trouve !!!! [Mouss lève le poing, il est suivi par Magyd et Hakim, acclamation du public, des poings se lèvent dans le public] On va rester motivé s'il vous plaît [chant du public] et on dit aussi qu'on est motivé pour une idée de société plus généreuse, plus solidaire, plus partageuse, une société où ceux qui réussissent participent pour aider ceux qui ont un peu plus de mal, qu'on ait une petite chance de se lever tous ensemble Mesdames et Messieurs [Acclamation du public], une société avec un service public fort ! [Acclamation du public, des poings se lèvent] Solidarité !!!! On va rester motivé, s'il vous plaît. [Chant du public] Bon allez ce soir on change pas les choses, ce soir on prend du baume au cœur et demain on y retourne, alors s'il vous plaît allez-y, on se fait du bien, allez-y, allez-y [chant du public] Encore, encore, encore ! [chant du public] on va rester motivé. [Chant du public] Je sais pas vous, mais moi les frissons j'adore ça ! En général j'abuse même, allez-y ! [Chant du public] Mesdames et Messieurs dédicace spéciale à celles et ceux qui sont motivés contre l'extrême droite partout où elle se trouve !!! [Mouss, Magyd et Hakim lèvent les poings, acclamation du public, des poings se lèvent] On va rester motivé ! [Chant du public] Je vous sens chaud, je vous sens prêts, je vous sens motivés alors attention on y va [commence à chanter le refrain, tous les instruments reprennent]. »

Le discours de Mouss, toujours plus ou moins identique en fonction des concerts, reprend des valeurs humanistes avec l'expression d'une solidarité, appartenant à un militantisme social : un service public fort ; et contre les extrêmes : extrême droite, fascisme et intégrisme. Sa performance de *leader* charismatique, la participation du public par ses acclamations et par son chant pourraient finalement rappeler la configuration d'un *meeting* politique.

La sociologue Paula Cossart explique qu'un *meeting* a pour but de témoigner de l'unité d'un collectif d'individus en accord avec son parti politique. Pour cela, il y

a une « mise en spectacle »⁶⁸⁸ et la présence d'un « orateur vedette »⁶⁸⁹ qui cherche le contact avec la salle et veut susciter la manifestation de l'enthousiasme des militants.

Pour l'auteur, le *meeting* se caractérise ainsi :

« Il y aurait donc dans le *meeting* à la fois communauté d'idées et de sentiments. Et, par une alchimie un peu magique, cette entrée en communion de la foule est décrite comme lui conférant une puissance semblant dépasser celle qui résulterait du simple agrégat de tous ces individus. »⁶⁹⁰

La théâtralisation du *meeting* doit donc valoriser l'orateur vedette avec une mise en émotion recherchée, pour fédérer un collectif. Mais, à la différence des *meetings* politiques, l'émotion dans les concerts de Zebda n'est pas « uniforme ». Il y a une diversité des émotions, des musiques seront par exemple plus sensibles au « message social » de la chanson « Motivés », d'autres viennent simplement pour la musique et la situation festive donnée par le concert. Ou encore, le public est libre de partir ou même de manifester son mécontentement. De plus, dans la chanson « Motivés », la relation entre public et artistes est sublimée. Ce n'est plus le groupe Zebda qui chante, c'est tout le monde. Musiciens, musiques et musiquants sont réunis dans une même communauté émotionnelle ayant pour *leader* le chanteur Mouss. Il se fait le porte-parole des émotions de tous, des valeurs (qu'il suppose) partagées par cette communauté créée lors du concert. Dans l'introduction de l'ouvrage *Émotion...mobilisations*⁶⁹¹, Christophe Traïni et Johanna Siméant reprennent les définitions de l'émotion du chercheur américain William Reddy. Ils expliquent que ce dernier dissocie les émotions (ou sentiment) des émotives (ou émotion). Les émotions seraient les « expériences subjectives éprouvées par les individus »⁶⁹² et les émotives : « les conventions collectives qui permettent leur exposition, voire leur verbalisation, à d'autres que ceux qui les ressentent »⁶⁹³. Saisir et analyser l'expression des émotions collectives serait donc essayer de comprendre l'expression des émotions ressenties à l'échelle des

⁶⁸⁸ COSSART, Paula, « La communion militante. Les meetings de gauche durant les années Trente », *Sociétés & Représentations*, n° 12, 2001/2, p. 131-140

⁶⁸⁹ Idem, p.135

⁶⁹⁰ Idem, p.140

⁶⁹¹ TRAÏNI, Christophe (dir.), *Émotions...*, op. cit.

⁶⁹² Idem, p.18

⁶⁹³ Ibid.

individus (émotion), mais exprimées dans un système de signes socialement construits (émotives). Ou, comme le disent les auteurs « *les gens ne "se" mobilisent pas, mais sont plutôt mobilisés* »⁶⁹⁴. Il faut donc maintenant comprendre plus en détail comment les musiques sont-ils sensibilisés ou « émotionnalisés » pendant la chanson « Motivés »?

1.3.3. Pas un meeting politique mais une chanson partisane d'une citoyenneté militante

Émotion, *communalisation* et valeurs morales

Pour Mouss, l'analogie évoquée précédemment entre un concert de Zebda et un *meeting* politique n'a pas de sens. Il explique :

*« Le but d'un concert de Zebda c'est de faire communion, pour moi c'est d'être dans la proximité, c'est de rompre la frontière entre la scène et la salle [...] C'est cette idée qu'on passe une soirée ensemble alors à la fois dans l'échange, l'énergie, l'humour, l'émotion, voilà une gestion un peu des émotions comme ça sur une soirée, voilà ça, c'est l'objectif d'un concert de Zebda. Mais ça, c'est des objectifs qu'on atteint de façon euh...j'ai envie de dire mystérieuse quelque fois parce qu'il y a une dimension un peu de magie [...] Y a pas de lutte dans un concert, on est un peu dans le romanesque quoi, y a un peu de romantisme dans tout ça, c'est-à-dire c'est important un concert de Zebda c'est jamais un meeting euh... ouais non, Zebda pour nous Zebda c'est pas possible c'est pas un meeting, c'est pour ça qu'on va être vigilant sur les prises de paroles et tout ça, y a un côté comme ça assumé d'une culture transmise sociale et politique, comme une culture, pas comme un discours. »*⁶⁹⁵

Le romanesque des concerts de Zebda se perçoit en effet dans cet idéal de société et de vivre ensemble qui est proposé. Ce que le discours de Mouss diffuse c'est finalement l'idée de transmission d'une culture du peuple, du populaire, du social,

⁶⁹⁴ Idem, p.20

⁶⁹⁵ Entretien avec Mouss, Toulouse, le 8.03.2013

ou même une certaine « utopie sociale »⁶⁹⁶. Par conséquent, un concert de Zebda n'est pas un *meeting* politique car il n'est pas ouvertement partisan. Il invite à une prise de conscience collective sur les fondements de la démocratie. Il propose de magnifier ce que Mouss appelle une « *culture sociale et politique* » c'est-à-dire une culture démocratique : la célébration d'un idéal de justice sociale et humaine. Le discours est pensé par le groupe comme un dispositif pour créer du lien, fédérer un collectif d'individus en proposant une communion : « *on se donne du baume au cœur et demain on y retourne* ». Chaque individu du public se sent appartenir à un tout, à une communauté émotionnelle pendant le temps du concert, le temps du « pas vraiment », de l'entre-deux.

En revanche, même si elle est qualifiée de romanesque ou de romantique, cette dimension politique, de l'ordre de l'exaltation humaniste, du discours de Mouss est à analyser. Pour ce faire, je m'aiderai de ce que l'anthropologue du politique, Claude Rivière, appelle les « liturgies politiques »⁶⁹⁷ :

« [Elles] *se comprennent à partir de la notion de rite, et notamment de rite séculier, dont l'idée s'affine par emprunt à la théorie anthropologique des rites religieux et par sa critique.* »⁶⁹⁸

Le mot liturgie n'est donc pas employé ici dans sa dimension religieuse, l'auteur rappelle d'ailleurs l'étymologie du mot : du grec « leitourgia, *de leitos : public, et ergon : œuvre* »⁶⁹⁹. Les liturgies politiques sont donc des rites publics et séculiers vecteurs de symboles à analyser pour comprendre l'imaginaire social et les représentations du pouvoir. Pour les étudier, il propose une grille analytique en relevant cinq aspects structurels présents dans les rites : le rapport au temps, les différents rôles donnés aux acteurs, les valeurs diffusées, les moyens pour leur diffusion et enfin les communications. Dans le cas des concerts de Zebda, la chanson « Motivés » répond à ces cinq aspects structurels. Elle est déterminée dans le temps avec un début et une fin précise pour les musiciens et les chanteurs ; les rôles dans le rituel du concert sont bien définis comme je l'ai démontré avec la caractérisation tripartite de Gilbert Rouget (musiciens, musiquants, musiqués) ; les

⁶⁹⁶ DUPORT, Claire, *Notables, militants, entrepreneurs...*, *op. cit.* voir conclusion de la partie 1, p.231

⁶⁹⁷ RIVIÈRE, Claude, *Les liturgies politiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988

⁶⁹⁸ Idem, p.135

⁶⁹⁹ Id., p.7

valeurs sont la célébration des fondamentaux du système démocratique : un idéal humaniste, un vivre ensemble basé sur une équité et une égalité ; j'ai déterminé les moyens dans le chapitre sur l'analyse musicale du groupe : saturation de l'espace sonore par empilements de motifs mélodico-rythmiques et chant responsorial ; enfin les communications méritent quelques éclaircissements. Pour l'auteur, les communications sont définies comme un :

« [...] système de stockage de l'information dans des symboles et comme système de transmission de messages chargés d'une efficacité mystique. »⁷⁰⁰

Cela pourrait correspondre à la manière dont Mouss diffuse son message. Lorsqu'il fait son discours il laisse le public continuer à chanter, il n'hésite pas à reprendre le chant en même temps que lui, il utilise le pronom indéfini « on » : il parle au nom du groupe, il se positionne d'égal à égal avec le public. D'ailleurs le fait de chanter ensemble, à l'unisson de manière récurrente pendant le concert et pendant la chanson « Motivés » est en soi une action collective qui participe à la constitution du groupe. Comme l'explique Christophe Traïni⁷⁰¹, chanter ensemble c'est permettre de s'identifier en tant que personne faisant partie d'un ensemble commun de sens et de valeurs partagés. C'est l'expression des émotive, ou encore, c'est l'expression de ce que Max Weber définit comme la « communalisation »⁷⁰².

Il y a une dimension de l'ordre de l'intime dans cette communalisation, conséquente au discours prononcé par Mouss. Le chanteur fait parler les émotions, il valorise le moment présent, le ressenti en parlant de ses frissons, en invitant les gens à prendre du plaisir « faites-vous plaisir, allez-y ! », en rappelant que « demain on y retourne », demain on ne sera plus tous ensemble. L'« efficacité mystique » dont parle Claude Rivière pourrait correspondre à cette réalité d'un partage d'émotions collectives. Les gens manifestent par exemple leur approbation, ils ne s'arrêtent pas de chanter, ils acclament le chanteur. D'ailleurs, pour Mouss, ce partage des émotions et cette fédération du collectif se fait aussi dans une dimension un peu magique, comme il le dit dans la citation ci-dessus. Enfin, cette « efficacité mystique » suggère que l'émotion ressentie et partagée

⁷⁰⁰ Id., p.152

⁷⁰¹ TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*, Les Presses de Sciences Po, coll. Contester, 2008

⁷⁰² Idem, p.25

dans la situation de concert, de rituel ou de « liturgie » laisse des traces qui vont imprégner le rapport à la société et peser sur des décisions d’agir ou de ne pas agir des musiqués (comme je le démontrerai dans la partie suivante).

Cela peut s’expliquer aussi par la situation de performance du concert qui donne ce contenu émotionnel et cette proximité entre musiciens, musiquants et musiqués. Apparu dans les années 1960, l’anglicisme *performance* (de l’anglais *to perform* : interpréter, exécuter) est utilisé au départ dans le monde des arts plastiques (peinture, sculpture, etc.). D’après Daniel Charles, ces situations de performances produites par les artistes plasticiens donnaient à voir une action en train de se faire, un « *jaillissement vivant, sur et dans l’instant* »⁷⁰³. La performance est « configuration de présence *ici et maintenant* »⁷⁰⁴, elle fait intervenir des artistes et des spectateurs. Les artistes performant, les spectateurs partagent l’œuvre en train de se faire et l’émotion qu’elle produit dans le présent. Pour l’auteur assister c’est participer, mais c’est plus que simplement être là, c’est savoir s’oublier pour se consacrer à l’œuvre, ressentir, être réceptif à la naissance de cette ou de ces émotions : c’est donc s’émouvoir.

De la même manière, le musicologue Simon Frith explique que dans la performance l’artiste est un médium, il utilise son corps en tant que matière première pour l’expression de son art. La performance est un processus *d’objectification* (« *objectifying process* »⁷⁰⁵). Mais, il précise :

« *D’un autre côté, l’art de la performance décrit les performers sur la scène (acteurs, danseurs) qui maintenant se considèrent eux-mêmes et leurs corps comme des objets et des lieux de narration et de sentiment [...] [Les artistes] se subjectivisent.* »⁷⁰⁶

La performance comporte donc une double dimension (l’auteur parle de double interprétation : « *double enactment* ») à la fois *objectification* et *subjectivisation*. C’est un processus de communication qui oblige donc à la présence d’un public qui participe (dans le sens donné par Daniel Charles au mot participation). Simon

⁷⁰³ CHARLES, Daniel, « Esthétiques de la performance », *Encyclopaedia Universalis, Symposium, les enjeux 1*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 491-505, p.197

⁷⁰⁴ Ibid. Souligné par l’auteur.

⁷⁰⁵ FRITH, Simon, *Performing rites on the value of popular Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1998, p.205, souligné par l’auteur.

⁷⁰⁶ Ibid : « *On the other hand, performance art described stage performers (actors, dancers) who now took themselves and their bodies as the objects or sites of narrative and feeling [...] [The artists] subjectified themselves* », p.205

Frith explique que cette participation du public correspond à la dimension rhétorique de la performance. En effet, c'est au public de mettre des mots sur ses émotions qui sont suscitées par la performance. L'œuvre en train de se faire incarnée par l'artiste (en tant qu'objet) contient une ou des significations voulues par l'artiste (en tant que sujet). Mais ces significations « premières » s'enrichissent des mises en mot sur la diversité des émotions ressenties par le public. L'auteur ajoute :

*« La performance de l'artiste dépend d'un public qui peut interpréter son travail au travers de sa propre expérience de la performance [...] un public qui comprend, mais "instinctivement". »*⁷⁰⁷

Ce qui fait donc la performance, c'est l'artiste en tant que sujet et objet et le public en tant que participant et faisant son expérience de la performance : en mettant des mots sur une mise en émotion ou simplement en éprouvant, en ressentant la performance, en fonction de qui il est (donc de sa sensibilité propre). L'auteur continue sa caractérisation de la performance en se rapportant plus spécifiquement aux concerts de musique. Pour lui, cette tension entre sujet et objet se retrouve notamment dans la voix du ou des chanteurs. Il y a une tension entre l'expression du sujet par le chant (voix-sujet) et le fait d'être en train de chanter, donc dans la performance qui constitue l'objet (ou la voix-objet) permettant à la performance de se faire. Il revient aussi sur la dimension simultanée donnée par la performance du concert : inscrit dans des cadres strictes, des rites de performance (mise en scène : lumière, décor, etc.) et mêlant de l'imprévu, du spontané. Pour lui, le spectateur jugera un concert par cette mise en tension entre cadre formel et spontanéité des chanteurs et musiciens. C'est en alternant entre ces deux pôles que le présent du concert, cet entre-deux hors du quotidien, se réalise.

Ainsi, se laissant saisir par son ressenti, par sa faculté à percevoir la dimension objet/sujet, formel/spontané, le spectateur se rend disponible et se laisse aller à son émotion. Ce sont finalement ces émotions ressenties par chaque spectateur, chaque individu lors de la performance qui sont fédératrices d'une même communauté. Pris dans ce moment de communalisation, de célébration de cette communauté

⁷⁰⁷ Ibid : « *The performance artist depends on an audience which can interpret her work through its own experience of performance [...] an audience which understands, however "instinctively"* », p.205, souligné par l'auteur.

émotionnelle, le spectateur se laissera alors guider dans ce que Isabelle Sommier et Sandrine Lefranc appellent « *l'économie émotionnelle* »⁷⁰⁸. Pour les chercheuses : « *Chaque groupe repose sur une économie émotionnelle distincte. Rituels, cérémonies et symboles forgent et entretiennent cette identité de groupe et tracent les frontières entre "eux" et "nous".* »⁷⁰⁹

C'est finalement en filigrane du discours de la chanson « Motivés » ce que Mouss essaie de présenter. « *L'économie émotionnelle* » du groupe Zebda peut se lire dans ce discours symbolisant et valorisant une communauté d'acteurs, dont font partie les individus : la communauté de citoyens. Les valeurs défendues ne sont pas nouvelles, au contraire, elles sont utilisées comme un rappel en vue d'une mobilisation collective. Cette idée se retrouve chez Claude Rivière pour qui l'objectif du rite des liturgies politiques est de produire une :

« [...] *mobilisation des participants en vue d'une responsabilisation ; [une] exaltation collective produisant une catalyse des énergies. De la charge affective créée par l'échange communicatif et par l'intensité émotionnelle du rite, on attend une revitalisation du groupe politique.* »⁷¹⁰

C'est dans cet esprit que peut effectivement s'inscrire un concert de Zebda, marqué par l'apogée d'une intensité émotionnelle avec le discours de la chanson « Motivés ». Ce partage d'émotions, fédérateur d'un collectif, est vecteur de subjectivation. Dans cette chanson, je retrouve finalement les fondamentaux du groupe : l'expression d'une citoyenneté militante ou, autrement dit, faire prendre conscience au public qu'il est constitué d'individus tous sujets de droit.

Ce discours sur la dernière chanson du concert agit comme une clarification du message Zebda, véhiculé par les textes et la musique du groupe. À cette mise en émotion dans la performance du concert succède une mise en mot. En cela, la chanson « Motivés » peut s'entendre comme un acte de citoyenneté, elle veut provoquer un avant et un après, un réveil citoyen en quelque sorte : Zebda diffuse son message d'une appartenance à une citoyenneté militante pour des citoyens ordinaires qui auraient pu oublier qu'ils sont aussi des citoyens « motivés ».

⁷⁰⁸ TRAÏNI, Christophe (dir.), *Émotions...Mobilisations...*, op. cit., p.278

⁷⁰⁹ Ibid.

Dispositif de sensibilisation

La chanson « Motivés » reprise dans un concert de Zebda participe donc d'un dispositif de sensibilisation à des valeurs morales et à une citoyenneté militante. Christophe Traïni et Johanna Siméant définissent les dispositifs de sensibilisation ainsi :

« Par dispositifs de sensibilisation, il faut entendre, plus précisément, l'ensemble des supports matériels, des agencements d'objets, des mises en scène, que les militants déploient afin de susciter des réactions affectives qui prédisposent ceux qui les éprouvent à s'engager ou à soutenir la cause défendue. »⁷¹¹

La chanson « Motivés » s'inscrit dans cette définition. Elle appelle à une mise en scène, à un rituel bien précis pour son exécution, elle présente une progression, ou encore, elle incarne cette relation dialogique entre musiquants et musiqués qui s'installe au long du concert. Cœur de cette performance, la chanson « Motivés » est même « protégée » par le groupe.

À l'occasion du festival de musique Tissé Métisse, le groupe joue en concert à Nantes. Le contexte du concert est particulier car, pendant le festival, des militants en désaccord avec la création d'un aéroport dans la ville de Notre-Dames-des-Landes (située à 30 km de Nantes) sont mobilisés⁷¹². Ce projet d'aéroport a été initié par l'ancien maire de Nantes, Jean-Marc Ayrault, nommé Premier ministre du gouvernement de François Hollande suite à son élection en mai 2012. Des militants souhaitant expliquer leur mobilisation demandent à Mouss s'il peut leur accorder un petit temps de parole. Mouss refuse, il se justifie en entretien :

« Ce qui s'y passe à Notre-Dame-des-Landes on sent bien que c'est quelque chose qui est intéressant par sa dimension alternative, par ce que ça peut porter [...] C'est un mouvement qui a été quand même vachement porté au départ par les agriculteurs, les gens du coin et là c'est, c'est une dimension locale qui est super intéressante, rejointe par d'autres dimensions, donc on sait que c'est intéressant mais on comprend pas bien quelle est la réalité du truc [...] [Les militants] ils vont venir avec cette idée de prendre la parole sur scène, moi ça c'est quelque chose

⁷¹⁰ RIVIÈRE, Claude, « Célébrations et cérémonial de la république », *Hermès*, n° 43, 2005/3, p. 23-29

⁷¹¹ TRAÏNI, Christophe (dir.), *Émotions...Mobilisations...*, op. cit., p.13

⁷¹² Pour plus d'information sur cette mobilisation voir DELÉAGE, Estelle, GARROUSTE, Laurent, « Inventer une autre politique dans un monde défait », *Ecologie & politique*, n° 46, 2013/1, p. 5-11

que je gère toujours au cas par cas la parole sur scène, c'est-à-dire euh...soit on joue dans un événement dans lequel ils sont associés directement et je peux dire qu'on est là, dans ce contexte-là, pour soutenir ce truc-là et à ce moment-là, j'autorise la prise de parole avant nous. Avant le show, tu vois à ce moment-là je dis ok pourquoi pas je vous demande juste de pas faire trop long, de faire trois minutes maximum [...] L'équilibre c'est pour moi de leur dire "écoutez y a des gens qui nous font jouer ici"⁷¹³, c'est pas votre soirée, je maîtrise pas bien tous les tenants et les aboutissants, a priori on est plutôt en solidarité avec vous, donc la parole c'est nous qui allons la prendre." »⁷¹⁴

Le groupe Zebda prendra effectivement la parole, apportant son soutien à la mobilisation de Notre-Dame-Des-Landes, pendant le discours de Mouss à l'occasion de la chanson « Motivés ». Voici comment le chanteur fait passer le message :

Mouss : [Le public chante la mélodie du couplet sur des onomatopées] « *Allez-y, allez-y Mesdames et Messieurs faites-vous plaisir, en même temps vous avez raison chauffez vous, il faut se chauffer ça serait trop bête de se faire un claquage sur une mélodie pareille, ça serait trop dommage ! Allez-y* [chant du public] *On va rester motivé, Allez-y, allez-y* [chant du public] *Faites-vous plaisir Mesdames et Messieurs, vous avez raison, ça s'appelle du baume au cœur, ce soir on change pas les choses hein ? Ce soir on prend de l'énergie parce que demain va falloir y retourner. Ce soir on se dit que c'est vrai qu'on est dans l'adversité, c'est vrai qu'ils sont nombreux, mais nous aussi on est nombreux !!* [Acclamation du public] *Allez ! S'il vous plaît !* [Chant du public] *Petite explication de texte, Mesdames et Messieurs c'est fou ce qu'on peut dire avec des lalala quand même c'est fou, là par exemple on est en train de dire qu'on est motivé contre le fascisme et l'intégrisme partout où il se trouve !* [Magyd et Hakim lèvent le poing, le public fait pareil et applaudit] *Alors l'idée quand même c'est de se faire entendre, s'il vous plaît !* [Chant du public] *On va rester motivé* [chant du public] *Mesdames et Messieurs, on est aussi en train de dire qu'on est motivé pour une idée de société*

⁷¹³ Mouss précise plus loin que la Mairie de Nantes est un des financeurs du festival Tissé Métisse, donc les bailleurs qui font jouer le groupe Zebda sont a priori favorables à la construction de l'aéroport. Dans ce contexte, faire intervenir directement les militants sur scène lui pose un cas de conscience.

⁷¹⁴ Entretien Mustapha Amokrane, Toulouse, le 8.03.2013

plus généreuse, plus solidaire plus partageuse, une société où ceux qui réussissent participent pour aider ceux qui ont un peu plus de mal, qu'on ait une petite chance de s'élever tous ensemble, Mesdames et Messieurs on a le droit de rêver !!

[Acclamation du public] *Ça s'appelle une société avec un service public fort !!!*

[Acclamation du public] *Solidarité !!*

Hakim : *Solidarité !*

Mouss : *On va rester motivé, s'il vous plaît*

Hakim : [chante avec le public], *s'il vous plaît*

Mouss : *Mesdames et Messieurs, pas loin d'ici y a des citoyens qui se mobilisent parce qu'ils ont une vision de la société qui n'est pas tout à fait la même. On les traite à coups de bâton et à coups de soulier. Spéciale dédicace à tous ceux qui sont militants pour préserver Notre-Dame-Des-Landes !! Mesdames et Messieurs s'il vous plaît !!* [Acclamation du public, des poings se lèvent dans la foule]

Ils doivent discuter avec eux ! [Applaudissement] *Ils doivent parler avec eux !!*

[Acclamation et applaudissement du public] *Motivé s'il vous plaît!*

Hakim : *Solidarité !*

Mouss : *Spéciale dédicace à ces citoyens motivés, mobilisés, s'il vous plaît !!*

Hakim : *Motivés !* ».

Mouss intègre donc à son discours cette dédicace spéciale à ces citoyens « militants » et (donc) « motivés ». Cependant, il ne donne pas son opinion de manière explicite, il ne dit pas s'il est pour ou contre la construction de cet aéroport, il revendique la mise en place d'un dialogue entre les différentes parties. Il s'exprime pour que ces citoyens militants soient respectés (« *on les traite à coups de bâton et à coups de soulier* ») ; plus que le combat contre l'aéroport, il soutient surtout leur combat de citoyens. Comme il l'explique dans la citation précédente, il garde à l'esprit qu'il s'exprime dans le cadre d'un concert. Le concert de Zebda reste un concert, c'est un *show*, comme le dit Mouss, de professionnels de la musique. Zebda a donc toujours conscience d'être un groupe de musique au service de spectateurs qui viennent avant tout voir une performance et passer un bon moment, se faire plaisir dans le temps présent du concert. La comparaison entre un concert de Zebda et un *meeting* politique n'est pas pertinente, le discours de Mouss peut s'entendre malgré tout comme, ce que

Christophe Traïni appelle, un « *processus de moralisation* ». D'après le chercheur un « *processus de moralisation* » est :

« [...] *une explication discursive des principes au nom desquels conduites et situations pourront être jugées justes, désirables, dignes d'éloges, ou au contraire injustes, scandaleuses, répréhensibles.* »⁷¹⁵

Ce processus peut être entendu aussi comme un appel à une citoyenneté militante. Ou autrement dit, la performance du concert et plus particulièrement la chanson « Motivés » permet, pour le groupe Zebda, de faire prendre conscience aux musiqués, au public, que tout individu est un sujet de droit.

⁷¹⁵ TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère...*, *op. cit.*, p.45

Conclusion : « La fête elle est plus belle quand elle a du sens »

Grâce à une théâtralisation et une mise en scène, les concerts du groupe Zebda permettent aux artistes et au public de se « projeter en commun », de ne faire qu'un. La dramaturgie entre unité de lieu, d'action et de temps, dans le présent du concert, invite à sortir du quotidien. Le public se laisse guider par les musiquants dans un moment de fête, marqué par un plaisir partagé. Il prend alors la forme d'un nouveau groupe : les musiqués.

Entre musiquants et musiqués il existe un groupe intermédiaire : les musiciens. En jouant avec un click et en étant synchrones avec les échantillons et les boucles programmés, ils donnent au concert une certaine efficacité musicale sur laquelle les musiquants peuvent s'appuyer. Ainsi, ces derniers développent une énergie scénique communicative, ils vont littéralement chercher le public pour ne faire qu'un et entrer en communion dans le partage du moment du concert. Les musiquants cherchent toujours, en effet, à briser les frontières entre scène et public, au sens littéral comme au sens figuré puisqu'ils descendent de scène pour aller chanter et danser au sein des musiqués, le temps d'une chanson. L'objectif est aussi de célébrer ce moment collectif, ce plaisir à être ensemble et à faire la fête d'égal à égal. Le concert apparaît alors comme un moment unique, une performance où tout est possible. Musiquants comme musiqués peuvent lâcher prise et participer, se rendre disponible à l'émotion.

La mise en place d'une dramaturgie particulière, la dimension festive et le plaisir du public permettent une analyse des concerts du groupe en tant que rituels. Tout au long du concert, la ferveur de la foule donne à voir des rôles plus spécifiques chez les musiquants, Mouss et Hakim apparaissent en effet clairement comme deux *leaders* charismatiques. Mais, cette force charismatique n'est pas uniquement fondée sur une dimension magique ou extraordinaire, elle s'installe dans une relation dialogique entre musiquants et musiqués qui se laissent volontiers « musiquer ». Le concert apparaît alors comme le lieu privilégié de construction d'une « communauté émotionnelle » qui atteint son paroxysme avec la chanson « Motivés ».

Alors que le public chante sur des onomatopées la mélodie du couplet de cette reprise du « Chant des Partisans », Mouss commence un discours militant. Il donne une vision presque romantique d'un vivre ensemble dans une société humaniste idéale, basée sur des valeurs morales de justice sociale, d'égalité des chances et de solidarité. En cela, il rappelle les fondements d'un système démocratique idéal. Le public marque son approbation et cette performance donne lieu à une situation de communalisation dans un échange d'émotions collectives. Ainsi, il confirme l'espace d'entre-deux que permet le rituel : à la fois dans le présent mais hors du temps quotidien. Le discours de Mouss est une invitation pour le public à participer, non pas dans le sens « d'assister à », mais plutôt dans l'idée de se rendre disponible dans le présent. Ou, autrement dit, de s'oublier dans un partage d'émotions collectives, guidé par « l'économie émotionnelle » de Zebda.

En cela, la chanson « Motivés » peut se comprendre comme exemple de liturgie politique. Cette notion, de l'anthropologue Claude Rivière, a permis d'analyser cette chanson comme un rite séculier. Ainsi, j'ai pu caractériser le processus de subjectivation établi par la diffusion d'un discours partisan d'un humanisme et d'une utopie sociale dans la célébration d'une citoyenneté militante. Les concerts de Zebda en tant que rituels, marqués par des dispositifs de sensibilisation comme la chanson « Motivés », sont bien les reflets des idées fondamentales défendues par les chansons du groupe.

Mais qu'en est-il de la réception de ce message Zebda ? J'ai jusqu'à présent analysé la composition et la diffusion du message du groupe, il est temps maintenant d'observer plus en détail comment les spectateurs perçoivent le groupe. Y a-t-il réellement partage d'émotions lors d'un concert ? Comment le message de Zebda est-il diffusé par les médias ? Ou encore, musique et textes sont-ils dissociés par les auditeurs ? Autant de questions que je vais aborder dans le dernier chapitre.

2. Discours sur le groupe : médias et public de Zebda

Dans son projet initial, ce travail de recherche avait pour objectif de proposer une analyse socio-politique du groupe Zebda. Au cours de mon terrain, il m'est apparu important d'aborder aussi la réception du groupe dans les médias et auprès de son public. Différents exemples en effet m'ont fait prendre conscience d'un décalage existant entre le message que veut diffuser Zebda et la réalité de sa réception. Après avoir étudié la manière dont la presse présente le groupe, j'analyserai le discours du public sur Zebda. Les quinze entretiens semi-directifs réalisés auprès du public à l'occasion de la tournée « L'heureux tour » m'aideront à construire une typologie du public.

Dans la première sous-partie consacrée aux médias, je présenterai deux exemples d'interviews télévisuelles réalisées à l'occasion de la sortie de l'album *Second tour*. Je poursuivrai mon analyse des médias en m'aidant d'un corpus d'articles de presse de 1988 à 2003. Dans une seconde partie, j'aborderai plus longuement la question du public. Je pourrai ainsi mettre en perspective la typologie du public avec les pistes de réflexion sur les médias élaborées dans la première sous-partie.

Je suis consciente que ce chapitre mériterait un corpus plus important, mais des contraintes de temps n'ont pas permis un plus grand approfondissement. Cependant, il m'a semblé opportun de proposer plusieurs pistes d'études sur la réception du groupe pour éclairer ma démonstration précédente. Les données de ces premiers entretiens exploratoires sont traitées de manière qualitative. Ces réflexions préliminaires pourraient faire l'objet d'un travail de recherche futur.

2.1. Les médias :

2.1.1. Zebda : français, mais...

La lecture de la presse et l'étude des émissions consacrées au retour du groupe à partir de 2011, m'ont amenée à faire un premier constat : la musique est loin d'être le sujet principal des interviews. C'est plutôt la trajectoire du groupe et son

« origine » qui sont constamment questionnées. Sur les cinq membres que compte Zebda en 2011, seuls les trois chanteurs sont interrogés (Mouss et Magyd le plus souvent, ou Mouss seul)⁷¹⁶. Les questions ne sont jamais anodines et elles ramènent toujours les chanteurs à leurs origines culturelles, sociales et géographiques, réelles ou supposées par les journalistes.

Il y a dans ces interviews l'idée que l'origine des trois chanteurs, issus de l'immigration maghrébine postcoloniale, serait un obstacle à surmonter. Elle est en effet perçue comme un handicap social. Voici par exemple l'interview de Mouss, Hakim et Magyd lors de l'émission *Taratata*, enregistrée en janvier 2012 et diffusée sur France 2 en février de la même année. Au cours de l'interview, Nagui, le présentateur de l'émission, interroge Magyd :

Nagui : *« Tu aimes cette langue française avec laquelle tu joues, tu vas chercher des jeux de mots, des sens, des contresens, des contre-pieds [sic] tu aimes ça.*

Magyd : *En tout cas je suis d'une formation classique si tu veux école républicaine, laïque euh... gratuite...*

Nagui coupe la parole de Magyd : *Qui n'a pas été facile au début*

Magyd : *Euh... oui qui n'a pas été facile au début mais*

Nagui : *Tu as dit, tu as dit...*

Magyd : *Nous, on a eu la chance si tu veux de, d'avoir des itinéraires je dirais de privilégiés, pour des mômes venus des quartiers nord de Toulouse on a fait partie de ceux qui ont trouvé euh... voilà une espèce d'issue assez sympa.*

Nagui : *Alors c'est bien de dire merci à la vie, mais ça a été du boulot parce que c'est pas tombé tout cuit du ciel, mais y a forcément des moments où vous vous souvenez, des périodes où euh tu parlais pas si bien le français, tu maîtrisais pas si bien la langue, euh... tes parents euh... non plus.*

Hakim : *C'est pas une importation, lui, il est né en France, hein.*

Nagui : *Nan, nan.*

⁷¹⁶ Lors de sa formation en 1988 le groupe Zebda comprend sept membres, tous s'expriment dans les médias. La notoriété du groupe grandissant, les trois chanteurs sont de plus en plus demandés par les journalistes, les musiciens passant au second plan (s'ils peuvent être présents en interviews à de rares occasions, ils ne seront jamais interviewés sans un des chanteurs). Cela a créé certaines tensions dans le groupe. Lorsque Zebda reprend en 2009, les rôles sont clairement définis par les membres : seuls les trois chanteurs seront en lien avec les médias et le noyau dur de Zebda se compose aujourd'hui de Mouss, Magyd et Hakim.

Hakim : *Nan il est né en France c'est pas une importation, faut faire attention quand tu parles.*

Nagui : *Et où c'était difficile jusqu'à en pleurer quand euh...quand on était montré du doigt à l'école et un peu rejeté. »*⁷¹⁷

Alors que Magyd explique son parcours « classique » d'enfant au sein de l'école française républicaine et laïque, le présentateur le renvoie à une image stéréotypée de « l'immigré » qui aurait du mal avec la langue française. D'après lui, Magyd a dû « travailler dur » pour surmonter son « handicap » en tant qu'enfant issu de l'immigration. Hakim intervient pour clarifier les choses, expliquer que Magyd est Français. En entretien, Magyd explique que, enfant, ses parents ne parlaient que kabyle, donc jusqu'à l'âge de 3 ans, le chanteur ne parlait que la langue de ses parents. En arrivant à l'école en maternelle (donc à l'âge de 3 ans), ses parents, se rendant compte que la situation était compliquée, font le choix de ne parler que français entre eux et à leurs enfants. Par conséquent, Magyd oublie progressivement le kabyle et ne parle que français aujourd'hui. Pourtant, dans les mots du journaliste, il y a une suspicion quant à l'entière francité de Magyd. Il y a l'idée qu'il a fallu aller chercher cette identité française et que, finalement, elle ne serait pas « naturelle ». Elle a été obtenue à force de travail, de volonté (« *ça a été du boulot parce que c'est pas tombé tout cuit du ciel* »), voire même d'oubli de soi : l'oubli de sa « vraie » nature comme le montre l'exemple donné par le présentateur de l'apprentissage du français pour Magyd. Cela rappelle ce que le chercheur Abdellali Hajjat théorise sous le concept d'« *injonction à l'assimilation* »⁷¹⁸. Pour l'auteur, à partir des années 1980, marquées par les revendications d'égalité et de justice des enfants dits issus de l'immigration maghrébine postcoloniale, la figure du « *jeune immigré* »⁷¹⁹ apparaît. Cela aura pour conséquence le développement d'un nouveau concept théorique, utilisé dans la vie politique française au début des années 1990 : l'intégration. Ce concept né et alimenté par les sciences humaines d'alors, d'après le chercheur, évacue « *tout*

⁷¹⁷ *Taratata* n° 414, tournage le 20/01/2012, diffusion France 2 le 17/02/2012.

⁷¹⁸ HAJJAT, Abdellali, *Les frontières de l'« identité nationale » l'injonction à l'assimilation en France métropolitaine et coloniale*, Paris, La Découverte, 2012

⁷¹⁹ *Idem*, p.11

questionnement sociologique ou démographique »⁷²⁰ sur la réalité sociale de l'immigration. Abdellali Hajjat explique :

*« Dans cette perspective, les discours sur la possible ou impossible intégration, réussie ou non, deviennent le signe d'une croyance à l'intégration et révèlent ainsi davantage sur les attentes implicites des "intégrationnistes". »*⁷²¹

Mais, comme l'explique l'auteur en s'aidant des études du sociologue Abdelmalek Sayad, pour pouvoir « s'intégrer » il faut évoluer jusqu'à devenir « naturellement » Français et ainsi pouvoir être naturalisable. Il poursuit :

*« En analysant les critères d'attribution de la nationalité française, [Sayad] a d'abord forgé le concept de "naturalisabilité", qui correspond à la négation de la condition sociale et culturelle de l'immigré, caractérisée par la pauvreté, l'analphabétisme et l'absence de qualification. [...] Autrement dit, un étranger devient "naturalisable" dès lors qu'il détient suffisamment de capitaux économique, culturel et scolaire pour le faire sortir de sa "nature" d'immigré et le rapprocher de la supposée "nature" française. »*⁷²²

Cette suspicion résiduelle d'une intégration possible ou non, en rapport avec un capital économique, culturel et scolaire se retrouve dans l'idée de « "nature" française » et dans l'exemple de l'interview de l'émission *Taratata*. La remise en cause d'une francité intégrale par la validation d'une « intégration réussie », se retrouve dans l'émission *Thé ou café*. La présentatrice Catherine Ceylac interviewe les trois chanteurs. Elle revient sur la chanson « Le théorème du châle » :

Catherine Ceylac s'adressant à Magyd : *« Pourquoi vous avez voulu, parce que c'est vous le parolier, pourquoi vous avez écrit « Le théorème du châle » ?*

Magyd : *Bon parce que c'est quelque chose qui est dans notre quotidien, un jour y a la pression de ce voile, que ce soit d'ailleurs dans les pays musulmans comme en France et puis on se rend compte qu'il y a un mépris vis-à-vis de l'islam, qu'il y a un mépris vis-à-vis de euh.... voilà de ces jeunes filles, où il y a même une loi au nom d'une laïcité qui est un peu nauséabonde si vous voulez.*

Catherine Ceylac : *Mais vous étiez favorable à cette loi, non, contre la burqa ?*

⁷²⁰ Id., p.12

⁷²¹ Ibid.

⁷²² Id., p.16

Magyd : *Moi, oui j'étais pour une loi précisément à l'école pour l'interdire, mais cette loi a été faite et je l'ai quand même trouvée xénophobe.*

[...]

Mouss : *Enfin y a quelque chose dans cette chanson qui est de l'ordre de l'intime bien sûr, de savoir, et une question qui est posée en deuxième rideau de notre part, en disant est-ce qu'on peut être de culture musulmane et affirmer qu'on est non-croyant, athée, agnostique ?*

Catherine Ceylac : *Ce qui est votre cas*

Mouss : *Ce qui est notre cas étant donné qu'on n'est pas pratiquant en tout cas.*

Catherine Ceylac : *C'est délicat ça, non ?*

Mouss : *C'est délicat.*

Catherine Ceylac : *Enfin dans la communauté musulmane, c'est de plus en plus délicat.*

Mouss : *C'est délicat mais c'est vrai qu'il y a une forme comme ça, comme on se sent en permanence entre deux feux parce que l'islam est en permanence attaqué, y a une islamophobie clairement qui progresse et qui fait de la laïcité un discours comme ça islamophobe quoi finalement. Donc au bout d'un moment on se met à défendre ce que naturellement on ne défendrait pas, parce qu'on défend aussi nos parents, qui sont pratiquants, on défend des amis à nous qui le sont, après tout on a le droit d'être croyant.*

Catherine Ceylac s'adressant à Mouss : *Alors question un tout petit peu personnelle est-ce que vos femmes... euh... enfin votre femme à chacun et vos sœurs elles sont voilées ?*

Mouss : *Non*

Hakim : *Non*

Magyd : *Non*

Catherine Ceylac : *Et elles le seraient ça vous choquerait ? »⁷²³*

Le « message » de Zebda s'adresse à toute la société française et défend un autre vivre ensemble basé sur des valeurs républicaines de citoyenneté, de laïcité et d'égalité. Cependant, en abordant la chanson « Le théorème du châte », la

⁷²³ Emission *Thé ou café*, France 2 samedi 11 février 2012, http://the-ou-cafe.france2.fr/index-fr.php?page=émission&id_rubrique=1037, dernière consultation le 28.12.2013

journaliste part du principe que cette chanson s'adresse à la « communauté musulmane », à laquelle elle associe directement le groupe Zebda (« *Enfin dans la communauté musulmane c'est de plus en plus délicat* »). Pourtant, Mouss explique justement la complexité du positionnement des chanteurs qui sont non-croyants mais qui sont, malgré tout, constamment ramenés à l'islam : de par leur position d'enfants issus de l'immigration maghrébine (donc avec des parents immigrés associés à la religion musulmane) ; mais aussi par l'amalgame unissant l'origine maghrébine à une seule religion : l'islam. La journaliste Catherine Ceylac donne ici un exemple de cette association en liant directement les chanteurs à la religion musulmane, puisqu'elle leur demande si leurs femmes sont voilées. Cette question, évidemment très intime, est intéressante car elle sous-entend une tautologie. Pour la journaliste, les trois chanteurs sont issus de l'immigration maghrébine, donc leurs parents sont musulmans, donc ils appartiennent à une « communauté musulmane »⁷²⁴ et donc ils sont mariés avec des femmes musulmanes ou leurs sœurs sont musulmanes. Enfin, leurs femmes « à chacun » (notons l'hésitation dans la formulation de « *vos femmes* » qui pourrait laisser penser que Mouss aurait plusieurs femmes et rappeler ainsi une association stéréotypée de l'islam à la polygamie par la journaliste, mais elle reformule plus clairement) pourraient être voilées.

Encore une fois, les trois chanteurs sont ramenés à des représentations construites en fonction d'une figure de « l'immigré » ou des « personnes issues de l'immigration maghrébine » en France. Ces deux exemples nous rappellent ce que le sociologue Abdellali Hajjat nomme les « *catégories raciales ou racio-religieuses* »⁷²⁵ appliquées aux populations issues de l'immigration maghrébine. Il explique :

« [Ces catégories] *opèrent comme des filtres empêchant de se rendre compte que la religiosité n'est pas un "problème" en soi et que le stigmaté de l'immigré à vie est insupportable. Elles sont le symptôme d'un déni de la condition de*

⁷²⁴ Cette expression est très floue, la journaliste n'explique pas à quoi cela fait référence pour elle, mais elle inclut de fait, de par leur origine maghrébine les chanteurs (qui ont dit ne pas être croyants) dans cette communauté. Pour une définition problématisée du terme « communauté » voir BERTHELEU, Hélène, « "Ethnicisation" et "communautarisme" ou comment fabriquer de la différence au lieu de repenser la citoyenneté », dans CRENN, Chantal (dir.), KOTOB, Laurence (dir.), *Du point de vue de l'ethnicité : pratiques françaises*, Paris, Armand Colin Recherches, 2012, p. 57-73

⁷²⁵ HAJJAT, Abdellali, *La marche pour l'égalité et contre le racisme*, Paris, Editions Amsterdam, 2013, p.190

l'immigration post-coloniale puisqu'en l'homogénéisant et en la disqualifiant, elles ne perçoivent pas la diversité des trajectoires, des statuts sociaux, des nationalités, etc. »⁷²⁶

Il y a en effet dans ces deux exemples l'idée sous-jacente de caractéristiques obligatoires collées aux enfants issus de l'immigration (rapport à l'islam, difficulté avec le français par exemple). Mises bout à bout, elles rapportent la situation d'immigration ou d'enfant d'immigré à quelque chose de l'ordre du handicap.

Bien que les trois chanteurs aient entre 40 et 50 ans aujourd'hui, malgré leur participation à la construction d'une citoyenneté française militante et leur implication dans différents projets sur le patrimoine culturel de l'immigration en France (comme le projet Origines Contrôlées porté par le Tactikollectif), ils sont toujours ramenés à leur origine d'enfants issus de l'immigration maghrébine et à des représentations construites, des catégories raciales-religieuses supposées ou allant de soi par les médias. Les trois chanteurs sont finalement ramenés par les journalistes à cette « *injonction à l'assimilation* » qui questionne toujours, à mots couverts, leur degré de francité ou leur naturalité française pour paraphraser Sayad. Cette idée d'une injonction à l'assimilation et ces images stéréotypées du *Beur*, du *jeune immigré*, puis du *jeune de banlieue*, se retrouvent aussi dans la presse écrite. Le corpus d'articles de presse suivant va de 1988 à 2002. Sur l'ensemble des articles trouvés dans les archives du groupe, une pré-sélection a été faite. Les articles non datés ou sans mention du journal dans lequel ils ont été publiés ont été retirés. De même, puisque je cherche à comprendre le regard que portent les médias sur le groupe, les interviews des membres de Zebda n'ont pas été conservées. Seuls les articles qui présentent le groupe ou qui proposent une chronique de leurs albums m'intéressent. Aucune sélection privilégiant les journaux plutôt que les magazines ou la presse nationale plutôt que régionale n'a été faite. Après lecture de l'ensemble des articles, j'en ai retenu cinquante-cinq. Les revues de presse des archives de Zebda ne représentent pas toutes la production médiatique dont le groupe a fait l'objet, cependant, l'étude de ces différents articles montre déjà des caractéristiques communes troublantes dans la représentation de Zebda par les journalistes.

⁷²⁶ Idem, p.190

2.1.2. Zebda de la « bande de copains » aux « artistes engagés »

Comme pour les interviews de 2011, aucune description du groupe n'est uniquement musicale et la place des origines reste importante. Une première lecture de ce corpus a permis de noter des points communs dans les descriptions et une évolution dans le vocabulaire utilisé pour définir Zebda. Voici une typologie des différentes thématiques et expressions employées par la presse.

L'énergie des « quartiers » de Toulouse

Dès les premières années, le groupe Zebda est repéré pour son énergie scénique. Je l'ai déjà dit, le groupe se construit et se fait connaître avant tout par la scène à l'occasion de tremplins rock. En 1988, il est décrit comme ayant « *un sens certain de l'occupation de la scène* »⁷²⁷. Les années passent mais les qualités scéniques sont toujours relevées. En 1998, le magazine *Rock & Folk* rappelle que les concerts de Zebda sont « *aussi torrides que spectaculaires* »⁷²⁸. Enfin, en 2002, le journal *La Montagne* revient sur un concert marqué par une « *énergie à tout rompre* »⁷²⁹. La valorisation de cette énergie scénique est toujours associée à la notion de collectif. Dans les articles des années 1988-1989, le groupe est alternativement surnommé « *le gang toulousain* » qui fait preuve d'« *une amitié sans faille* »⁷³⁰, ou encore « *la tribu Zebda* »⁷³¹. Dans les années suivantes, cette corrélation entre le groupe et la bande de copains est récurrente : Zebda « *ce sympathique groupe toulousain de sept copains* »⁷³², ou encore « *Zebda, c'est sept "potes"* »⁷³³. Cette idée du groupe d'amis ou plutôt de la bande qui fait de la musique est toujours liée à l'urbain, aux quartiers d'habitat social : le groupe « *Zebda, du quartier des Izards* »⁷³⁴ ; « *Zebda, cette fleur de béton, a les moyens d'éclorre* »⁷³⁵ ; « *ce groupe*

⁷²⁷ *Flash*, décembre 1988, à propos de la prestation du groupe lors du tremplin Hexarock 1988.

⁷²⁸ *Rock & Folk*, septembre 1998

⁷²⁹ *La Montagne*, 2 novembre 2002

⁷³⁰ *Le journal de Toulouse*, 23 mai 1989

⁷³¹ *Le journal de Toulouse*, 13 novembre 1989.

⁷³² *La dépêche*, vendredi 1^{er} mars 1996

⁷³³ *World*, n°3 juillet/août 1998

⁷³⁴ *Le journal de Toulouse*, 2 juillet 1988

⁷³⁵ *Le journal de Toulouse*, 13 novembre 1989

*né dans les quartiers nord de Toulouse »*⁷³⁶ ; ou encore les membres de Zebda sont des « *fils de zup* »⁷³⁷. Si Magyd, Mouss et Hakim habitaient au même endroit et ont interagi ensemble au sein de l'association Vitécrici, les deux frères ne connaissaient pas Joël et Pascal et personne ne connaissait Vincent qui (arrivé de Perpignan dans la seconde moitié des années 1980) est recruté en 1988 par une petite annonce. À ce cliché de la bande de copains des quartiers d'habitat social, est associée l'étiquette rap⁷³⁸ : Zebda « *quand la génération rap rencontre le rock* »⁷³⁹ ; ou dans les titres d'articles Zebda « *Du harissa dans le rap* »⁷⁴⁰ ; « *Zebda : le rap bondissant* »⁷⁴¹ ; ou encore « *“Zebda” rape, chante et danse sa musique de cité H.l.m [sic]* »⁷⁴², « *À Toulouse, les rappeurs de Zebda* »⁷⁴³.

Car pour les journalistes, l'histoire de Zebda est avant tout l'histoire d'un groupe issu des quartiers d'habitat social de la ville de Toulouse, leur histoire « *se confond avec celle des cités-Nord de Toulouse* »⁷⁴⁴ ; « *Zebda (le lait de la vache, le beurre en arabe) se refuse à penser qu'il n'existe aucun futur pour les mômes des cités [...] [un groupe] à l'image des banlieues françaises : mélangé* »⁷⁴⁵. Même en 2002, Zebda reste « *le septet toulousain [qui] prône le mieux-vivre et la tolérance depuis ses quartiers nord chéris d'une ville pourtant pas toujours très rose* »⁷⁴⁶.

En plus des « quartiers », de manière automatique le groupe est associé à la ville de Toulouse. Dans chaque article une référence à la toulousianité de Zebda sera faite. Elle est évidemment croissante en fonction de la notoriété du groupe, qui obtient ainsi de plus en plus d'articles dans la presse nationale. Les journalistes parlent des « *bobines des frères et l'accent des cigales* »⁷⁴⁷ ou « *l'accent du cassoulet* »⁷⁴⁸ ; ce sont les « *Toulousains de Zebda* »⁷⁴⁹, ou bien « *les pinsons*

⁷³⁶ *Le Dauphiné Libéré*, jeudi 10 septembre 2002

⁷³⁷ *Le journal de Toulouse*, 30 mai 1991

⁷³⁸ A propos de cette étiquette rap voir l'analyse de Danielle Marx-Scouras dans *La France de Zebda*, p.102-104

⁷³⁹ *Idem*

⁷⁴⁰ *Bouge de-là* [L'info des jeunes du Dunkerquois], n°21, avril 1996

⁷⁴¹ *Ouest-France*, 18-10 juillet 1998

⁷⁴² *Le journal de Toulouse*, 27 juillet 1990

⁷⁴³ *Le Monde*, 18 janvier 2001

⁷⁴⁴ *La dépêche*, 20 juillet 1992

⁷⁴⁵ *Le Monde*, dimanche 20 – lundi 21 décembre 1998

⁷⁴⁶ *Guitar part*, septembre 2002

⁷⁴⁷ *L'Affiche*, le magazine des autres musiques, août 1998

⁷⁴⁸ *FHM*, septembre 2002

⁷⁴⁹ *Ouest-France*, dimanche 1^{er} septembre 2002

toulousains »⁷⁵⁰, « l'album des Toulousains »⁷⁵¹, ou encore « les sept mercenaires de la ville rose »⁷⁵² et le « collectif toulousain bigarré »⁷⁵³.

Pourtant cette toulousianité est toujours à expliquer voire à justifier. Dans tous les articles, si cette référence à la ville de Toulouse apparaît comme allant de soi, elle se rapporte toujours à une francité qui est contestée. Car pour les journalistes, le groupe Zebda est « bigarré », ou autrement dit c'est un groupe métis.

Le métissage à composantes multiples ou à deux pôles

Dans le corpus, le métissage a soit des pôles multiples lorsqu'il est associé à la musique, soit deux visages lorsqu'il est associé aux membres du groupe. Depuis ses débuts, la caractérisation musicale du groupe n'est jamais évidente pour les journalistes. D'ailleurs pour certains, « Zebda est musicalement volontairement inclassable »⁷⁵⁴. C'est toujours le mélange d'une série d'influences qui est relevé car « tout passe dans la moulinette Zebda »⁷⁵⁵. Le groupe ne peut pas être uniquement un groupe de rock alternatif, comme le laisseraient pourtant penser les comparaisons récurrentes avec des groupes comme la Mano Negra ou The Clash. Pour les journalistes, la musique de Zebda est plus « complexe ». Le groupe propose « un mélange de funk, rythm'n'blues, rap et culture maghrébine »⁷⁵⁶ ; une « formule rock-rap-dub-funky-reggae-and Co »⁷⁵⁷ ; « un cocktail d'influences magistralement dosées. Rythm'n'blues, funk, rap, reggae, saupoudrés de touches africaines et moyen-orientales »⁷⁵⁸ ; Zebda c'est aussi du « rock, funk, reggae ou chaâbi »⁷⁵⁹ et « Zebda hisse, dans une réalisation toujours plus soignée, son raï-ragga-musette »⁷⁶⁰. Il est « tantôt rock, tantôt franchement reggae et ska en passant par le funk et le raï quand il ne vire pas carrément dans la valse bon teint au son d'un accordéon »⁷⁶¹. C'est encore un groupe de « rap-rock ethnique made

⁷⁵⁰ FHM, septembre 2002

⁷⁵¹ L'Humanité, samedi 14 décembre 2002

⁷⁵² Havre-Libre Le Havre presse, lundi 16 septembre 2002

⁷⁵³ La Gazette, mercredi 9 octobre 2002

⁷⁵⁴ Ramdam n°15, décembre 1998

⁷⁵⁵ La Gazette, mercredi 9 octobre 2002

⁷⁵⁶ Flash, décembre 1988.

⁷⁵⁷ L'Humanité, vendredi 5 janvier 1990

⁷⁵⁸ La Montagne, 9 avril 1990

⁷⁵⁹ Libération, 29 octobre 1998

⁷⁶⁰ Chorus, automne 2002

⁷⁶¹ Nord Eclair, samedi 5 octobre 2002

in France [...] un exemple réussi de ce métissage tant attendu. »⁷⁶². Enfin, Zebda « *mixe le combat rock & reggae du Clash, la chanson française à textes, le courant alternatif frenchy des années 80 ; le ragga-raï des quartiers de la ville rose, l’Afrique du nord et ses oasis de bien-être* »⁷⁶³.

Autrement dit, musicalement, le groupe est indéfinissable. Cet indéfini et cette caractérisation musicale fourre-tout sont soulignés par le fait que le groupe Zebda est, pour les journalistes, un groupe « métis ». « *Zebda ! Le métissage parle de lui même* »⁷⁶⁴ ; « *Chez Zebda le métissage musical est une fleur de peau !* »⁷⁶⁵ ; « *L’arme imparable de Zebda est sans doute le métissage socio-culturel, cette confrontation de cultures [...] Le melting-pot de Zebda* »⁷⁶⁶ ; ou encore « *Le melting-pot musical* »⁷⁶⁷ de Zebda qui propose des « *chansons métissées aux rythmes toujours entraînants* »⁷⁶⁸.

Cette caractérisation musicale impossible et cette omniprésence d’une référence au métissage conduisent finalement à un glissement de sens. Ce ne sont pas les composantes du métissage qui sont indéfinies, mais c’est son côté inattendu, improbable. Il y a l’expression de quelque chose de l’ordre de l’impossible, presque du fortuit dans la formation du groupe : Zebda « *est le fruit d’un improbable métissage entre Nougaro et Lounès Matoub* »⁷⁶⁹ ; c’est « *le choc des cultures et le grand mélange* »⁷⁷¹ ; ils « *impose[nt] avec succès leur propre mixture transculturelle.* »⁷⁷²

Ce groupe au métissage incertain donnerait donc un résultat musicalement indéfinissable. Pourtant, d’après les journalistes, ce métissage associe deux pôles bien distincts. J’ai déjà abordé dans une partie précédente ce que le poète martiniquais Edouard Glissant appelle la pensée duelle du métissage⁷⁷³. En reprenant les doutes du poète non pas sur les cultures de mélanges, mais bien sur

⁷⁶² *Rock & Folk*, vendredi 21 mai 1992

⁷⁶³ *Score*, septembre 2002

⁷⁶⁴ *Le journal de Toulouse*, 13 novembre 1989

⁷⁶⁵ *Le journal de Toulouse*, 30 mai 1991

⁷⁶⁶ *Le journal de Toulouse*, novembre 1989

⁷⁶⁷ *Ramdam* n°15, décembre 1998 ; *Rock & Folk* septembre 1998

⁷⁶⁸ *Télérama*, du 28 septembre au 4 octobre 2002

⁷⁶⁹ Né à Taouhriat Moussa, village kabyle d’Algérie, chanteur chaâbi, Lounès Matoub est connu pour son engagement dans la revendication identitaire berbère. Il est assassiné en 1998 sur la route de Ath Douala près de son village.

⁷⁷⁰ *La presse de la Manche*, dimanche 15 septembre 2002

⁷⁷¹ *Flash* n°681, du 22 au 28 janvier 1992

⁷⁷² *Rock & Folk*, septembre 1998

⁷⁷³ voir partie 2, chapitre 1, 1.1.2 Contexte favorable des politiques publiques

le mot « métissage », je définissais ce mot par le rassemblement de deux entités distinctes, deux « identité-racines ». En cela, le métissage comporte le danger de l'essentialisation. Dans les articles, en effet, il faut toujours lever un doute, le groupe est métis, donc, il n'aurait pas une entière francité ou il ne serait pas « naturellement » Français⁷⁷⁴, il associe deux pôles. Cela se vérifie dans les fréquentes allusions à l'appellation *Beur* : « *Zebda (une formation de beurs et de métropolitains de la région Midi-Pyrénées)* »⁷⁷⁵ ; « *Zebda vient de Toulouse et mélange avec un bonheur certain : l'accent des bords de la Garonne et l'accent beur* »⁷⁷⁶ ; *Zebda c'est « trois Beurs et quatre Blancs »*⁷⁷⁷ ; c'est un groupe « *franco-beur* »⁷⁷⁸ ou encore « *les sept Blancs-beurs toulousains de Zebda* »⁷⁷⁹. On retrouve ici cette appellation du *Beur* qui symbolise l'entre-deux, une position de « Français mais » : ni tout à fait Français, ni tout à fait immigré, que j'ai déjà évoquée⁷⁸⁰. Cette nuance est perceptible ici dans les différences de niveaux de ces citations. C'est bien la métropole qu'on oppose aux *Beurs*, qui sont donc exclus de fait d'une identité métropolitaine (ils sont dans la métropole, pas métropolitains) ; l'accent de la Garonne n'est pas l'accent *beur* d'ailleurs Blancs et Beurs ne sont pas identiques. Certains articles, de 1988 à 1998, font plus explicitement référence à ces deux visages du métissage. Le journal *Les Inrockuptibles* définit les membres du groupe de « *Français ou Kabiles [sic], Cathares d'importation ou Toulousains du pavé* » ; ou encore « *Les musiciens sont Français, les chanteurs Arabes et ça fait dix ans qu'ils sont ensemble. Un bon exemple... à suivre.* »⁷⁸¹ ; enfin « *Groupe à composantes multiples - Français pur souche, fils de Maghrébins -* »⁷⁸². Avant d'aller plus loin dans l'analyse, il est important de rappeler que Pascal Cabero (guitariste du groupe jusqu'en 2003) est le fils d'enfants d'immigrés espagnols et italiens ; la mère de Joël est née en France de parents italiens ayant fui le régime de Mussolini au début des années 1920. Enfin, Rémi est né à Aix-en-Provence et a

⁷⁷⁴ Comme le montre aussi les nombreuses fautes d'orthographe présentes dans les prénoms des chanteurs relevés dans les articles de presse.

⁷⁷⁵ *Le Monde*, samedi 14 avril 1990

⁷⁷⁶ *Le Monde*, jeudi 24 octobre 1991

⁷⁷⁷ *Libération*, jeudi 2 mai 1996

⁷⁷⁸ *Le Monde*, vendredi 6 novembre 1998

⁷⁷⁹ *World* n°3 juillet/août 1998

⁷⁸⁰ cf. partie 1 chapitre 3 : 3.1 De la figure du *Beur* au jeune de banlieue

⁷⁸¹ *Buzz*, septembre/octobre 1998

⁷⁸² *Le Monde*, dimanche 20 - lundi 21 décembre 1998

des origines espagnoles et pied-noir⁷⁸³. L'opposition faite par les journalistes entre Français de souche et « non-intégralement-Français » concerne donc directement l'immigration maghrébine postcoloniale. À noter aussi l'allusion au fait que les chanteurs soient « Arabes », alors que leurs parents sont kabyles.

Même après 10 ans de carrière musicale et la publication de trois albums, les chanteurs sont toujours définis avec une sorte de suspicion résiduelle quant à une francité intégrale. Elle s'exprime en creux dans une opposition entre « Français pur souche, fils de Maghrébins » par exemple.

Une transition s'amorce pourtant en 1998 et à partir de 2002 la terminologie *Beur* disparaît et fait place à celle de « militants » et « d'artistes engagés »⁷⁸⁴. Elle est à relier avec l'importante notoriété acquise par le groupe grâce à leur chanson « Tomber la chemise », mais aussi à une conjoncture nationale.

2.1.3. De l'humour au festif : engagement citoyen et logique marketing, le tube « Tomber la chemise »

À ses débuts, le groupe est remarqué pour son « goût prononcé pour les jeux de mots »⁷⁸⁵ ; ou encore son « débit raggamuffin sur des textes socio-humoristiques »⁷⁸⁶. Si l'ironie et l'humour du groupe sont rappelés en 2002 (Zebda « fait passer ses critiques et chroniques sociales grâce à l'humour »⁷⁸⁷ ; ou à propos d'*Utopie d'occase*, « la poésie s'est fleurie d'humour noir »⁷⁸⁸) ils sont pourtant éclipsés par un nouvel adjectif qualificatif : Zebda devient un groupe « festif ». La fête et la bonne humeur sont de nouveaux qualificatifs donnés par la presse lorsque le « tube » du groupe : « Tomber la chemise », paraît en 1998.

⁷⁸³ Vincent Sauvage (batter du groupe jusqu'en 2003) est né à Bordeaux puis part à Oran en Algérie où son père a trouvé du travail. Il vit à Oran jusqu'à 4 ans. Il explique d'ailleurs sous forme de boutade : « Je disais toujours moi je suis le seul de Zebda à avoir habité en Algérie. [sourire] » Entretien avec Vincent Sauvage, Toulouse, le 8.03.2013.

⁷⁸⁴ <http://www.rfimusique.com/artiste/raggamuffin/zebda/biographie>

⁷⁸⁵ *Le journal de Toulouse*, 23 mai 1989

⁷⁸⁶ *Rock & Folk*, mai 1992

⁷⁸⁷ *Ouest-France*, dimanche 1^{er} septembre 2002

⁷⁸⁸ *L'union*, jeudi 26 septembre 2002

Le mauvais « tube »

Juste après l'album *Motivés* (sorti en 1997), succès pour le groupe éponyme et le Tactikollectif, le groupe Zebda publie l'album *Essence Ordinaire* en août 1998. Il se vend à plus d'un million d'exemplaires, le groupe est demandé en concert partout en France et en Europe entre 1998 et 1999. En plus d'une très bonne critique dans la presse, il aura un réel succès auprès du public français grâce à la chanson « Tomber la chemise ». Cette dernière est, d'après la définition de Peter Szendy⁷⁸⁹, un « tube ». Pour le philosophe, un tube est « *un air comme ça* »⁷⁹⁰, qui en plus d'avoir des prétentions musicales, répond à des logiques économiques et marchandes. Le tube est une « *marchandise musicale* »⁷⁹¹, qui a donc pour but d'être vendu et de faire vendre. Mais cette logique économique aura des répercussions sur le groupe. Le succès de Zebda dépasse ce que les membres avaient pu rêver, mais les contraint aussi à entrer dans des logiques marketing imposées par leur maison de disques. Chanteurs comme musiciens s'accordent pour dire que ce tube a créé des tensions évidentes dans le groupe. Magyd explique :

« Tu fais une première tournée, on te dit ça marche, donc tu passes à un cran supérieur de salles de mille places et puis on te dit ça cartonne, tu vas faire la tournée des Zéniths. Quand on aborde la tournée des Zéniths moi je suis liquidé, mentalement, physiquement y en a marre et si on n'arrêtait pas à la fin après c'était la tournée mondiale ! Et moi je me suis mis à pleurer j'ai dit mais j'en ai marre, je m'en fout de jouer au Japon, à la Réunion, à la Martinique, en Asie du Sud-Est, en Afrique et même en Algérie, j'en ai rien à secouer du monde c'est la France qui m'intéresse ! [...] "Tomber la chemise" ça devient effectivement l'air des campings et je crois que ça nous fait du mal parce que l'air de rien comme ça on passe pour la bande à Basile⁷⁹². »⁷⁹³

Les membres de Zebda ont tous vécu de manière différente le succès de « Tomber la chemise ». Magyd parle de « mauvais tube », pour lui cette chanson a brouillé

⁷⁸⁹ SZENDY, Peter, *Tubes la philosophie dans le juke-box*, Paris, Les éditions de Minuit, 2008

⁷⁹⁰ Idem, p.19

⁷⁹¹ Id., p.21

⁷⁹² Créé à la fin des années 1970, la bande à Basile est un groupe de musique festive et populaire, très connu en France justement pour leurs « tubes » (« Les chansons françaises », « La chenille ») dans les années 1980.

⁷⁹³ Entretien avec Magyd Cherfi, Toulouse, le 24.04.2012

les pistes et a noyé les revendications sociales et citoyennes du groupe, car Zebda pour la presse devient un groupe « joyeux », « festif » et consensuel : le groupe propose « *un rock aussi métissé et festif que possible* »⁷⁹⁴ ; Zebda « *aime faire la fête* »⁷⁹⁵. Si cette chanson et cet album ont permis au groupe d'acquérir un confort matériel évident, pour le chanteur la contrepartie est difficile à assumer. Pour Pascal, la chanson a finalement échappé à Zebda à cause de cet effet de commercialisation. Il explique :

*« Je suis allé en vacances avec ma famille, on était au bord de la mer et j'entendais "Tomber la chemise" partout, je me disais c'est pas possible, j'allais dans un supermarché y avait "Tomber la chemise", je passe à côté d'une voiture dans la rue "Tomber la chemise", je me suis dit mais qu'est-ce qu'il se passe ?! [...] Un espèce de bulldozer commercial quoi, ça passait dix fois par jour sur NRJ, un principe de médiatisation, le public plus tu lui en donnes plus il en redemande ça a fait un effet boule de neige. Alors après on rentre dans des considérations plus business. »*⁷⁹⁶

Pour Mouss et Hakim, le succès de « Tomber la chemise » s'équilibre car il apparaît au même moment que le succès de l'album *Motivés, chants de luttes*, diffusé, contrairement à *Essence ordinaire*, dans des circuits indépendants (c'est-à-dire en dehors des canaux de diffusions de l'industrie du disque). De plus, Hakim comme Mouss revendiquent le fait de faire de la musique pour être populaires, dans le sens d'être écoutés, entendus par le plus grand nombre. Enfin, pour eux, cette chanson n'est pas dénuée d'un double sens dans la mesure où son succès arrive dans une conjoncture particulière.

Zebda et la France black, blanc, beur

Le succès de « Tomber la chemise » s'explique aussi par une structure d'opportunité politique favorable. L'année 1998 est marquée par la coupe du monde de football, remportée par l'équipe de France. Une analogie est souvent faite dans la presse de 1998 à 2000 entre l'équipe de foot, à l'image de la France

⁷⁹⁴ *La presse de la Manche*, dimanche 15 septembre 2002

⁷⁹⁵ *La Gazette*, mercredi 9 octobre 2002

⁷⁹⁶ Entretien avec Pascal Cabero, Toulouse, 5.04.2013

« black, blanc, beur » et Zebda. Voici par exemple dans le corpus cet article du Monde :

*« Zebda défend l'idée que l'intégration s'est faite depuis longtemps. Et le groupe de piquer une crise lors du Mondial de Football quand la France et ses politiques déphasés s'étonnent de ce qui est déjà parfaitement "ordinaire" et constitue "l'essence" même de la société française : les racines croisées. »*⁷⁹⁷

Beaucoup de questions reviennent aussi en interviews sur le ressenti des chanteurs à propos de l'équipe de France et sa victoire. Voici une interview de Magyd et Hakim pour le journal Politis :

Journaliste : *« Et la coupe du monde... »*

Zebda (Magyd et Hakim) : *Extrêmement joyeux ! C'est un truc qui nous a donné raison. Zidane, on parle de lui comme d'un beur intégré. Erreur, c'est un Français ! L'équipe de France, nous savions, nous, qu'elle était française. Chirac c'est « le bruit et l'odeur »... après deux buts de Zidane, c'est la France multicolore ! C'est à nous de refaire l'éducation des hommes politiques. »*⁷⁹⁸

Le succès de l'album *Essence Ordinaire* et du tube « Tomber la chemise », qui bénéficie d'un matraquage médiatique, un « bulldozer » comme le dit Pascal, est à lier avec ce contexte conjoncturel favorable d'une France « multicolore » porté par la coupe du monde. L'historien Yvan Gastaut en effet, n'hésite pas à parler « d'un "effet coupe du monde" sur le sport, la politique, l'économie et la culture »⁷⁹⁹. Pour lui, le mondial a des conséquences évidentes en France au niveau sociétal. Il développe :

*« [Le football] a attiré à lui et soudé comme jamais le peuple tel qu'il est, c'est-à-dire "black, blanc, beur", s'admirant dans le miroir d'une équipe plurielle, modèle de cohabitation et d'intégration. La plupart des observateurs considèrent que cette victoire sportive se produit au bon moment, elle vient cristalliser un long travail souterrain et lui donne soudain une incarnation rayonnante : celle d'une nouvelle identité nationale faite d'intégration réussie. »*⁸⁰⁰

⁷⁹⁷ *Le Monde*, dimanche 20 - lundi 21 décembre 1998

⁷⁹⁸ *Politis*, jeudi 2 septembre 1999

⁷⁹⁹ GASTAUT, Yvan, *Le métissage par le foot, l'intégration, mais jusqu'où ?*, Autrement, Paris, 2008, p.100

⁸⁰⁰ *Idem*, p.77

Il y a pour la presse une analogie possible entre la victoire inespérée de cette équipe de France « black, blanc, beur » et l’itinéraire improbable du groupe Zebda. Le groupe symbole d’un métissage à deux pôles (Français de souche et « non-intégralement-Français ») et à la musique métissée inclassable, apparaît pour la presse et plus largement pour les médias, comme « la bande-son » idéale de cette France dite de la diversité. Mais finalement, ce qui est mis en avant c’est le côté incroyable, improbable de ce métissage. Le succès de « Tomber la chemise » et la notoriété du groupe sont lus comme les exemples d’un rêve à la française, d’une « intégration réussie » comme le dit l’historien. D’ailleurs, comme les footballeurs, les membres du groupe deviennent même « *les véritables modèles de réussite d’une France pluri-éthnique* »⁸⁰¹. Le groupe Zebda ne peut donc qu’être joyeux, festif et heureux de cette réussite incroyable.

Le festif restera durablement pour qualifier le groupe Zebda à partir de 1998, mais d’un groupe consensuel et populaire, la « bande à Basile » disait Magyd, Zebda sera finalement reconnu aussi comme un groupe citoyen.

L’engagement

Ce changement est la conséquence directe des activités associatives parallèles au groupe Zebda avec l’association Tactikollectif et le disque *Motivés, chants de luttes* (mais que les journalistes dissocient rarement du groupe). Dès 1998, Zebda est aussi décrit comme un « *groupe de gauche* »⁸⁰², un « *collectif de sept “citoyens-fêtards-musiciens”* »⁸⁰³ ; ou encore « *Zebda est un “collectif”. Des musiciens par accident. Des citoyens par conviction* »⁸⁰⁴. La liste Motivé-e-s, présentée en 2001 pour les élections municipales de Toulouse (souvent nommée « *liste Zebda* »⁸⁰⁵ par les médias), est encore dans tous les esprits en 2002. Cela est perceptible dans le changement des présentations du groupe. La musique est toujours inclassable et métissée, mais elle est avant tout un outil pour un combat politique et la revendication d’une identité française multiple (et non plus une

⁸⁰¹ *Biba*, octobre 2002

⁸⁰² *Les Inrockuptibles*, 1998

⁸⁰³ *Magazine Buzz*, septembre/octobre 1998

⁸⁰⁴ *World*, n°3, juillet/août 1998

⁸⁰⁵ « Le potentiel électoral de la liste Zebda » sur <http://www.ipsos.fr/municipales2001/Toulouse/toulouse.html> ou encore « À Toulouse, les rappers de Zebda font concurrence à la Gauche », *Le Monde*, 17 janvier 2001

« métropole » associant des Français de souche et des « non-intégralement-Français »). C'est l'aspect militant et l'engagement que les journalistes relèvent à l'occasion de la sortie de l'album *Utopie d'occase* : « *Leur engagement musical, politique comme festif est plus que salutaire : nécessaire.* »⁸⁰⁶ ; « *Zebda réaffirme un esprit de fête qui n'empêche pas de dire les choses.* »⁸⁰⁷ ; « *Zebda a toujours été un groupe activiste* »⁸⁰⁸ ; « *Zebda toujours plus "motivés". Les toulousains engagés sortent un nouvel album* »⁸⁰⁹ ; « *Zebda est bien plus qu'un groupe musical aujourd'hui, une véritable famille, un collectif engagé dans les combats associatifs et politiques citoyens.* »⁸¹⁰ ; enfin, Zebda « *opte parfois pour la provocation mais ne laisse jamais de côté sa conscience politique.* »⁸¹¹ Toutefois, cet engagement militant relevé par la presse en 2002 est toujours associé à une dimension festive, qui fait de Zebda un groupe « *joyeusement militant* »⁸¹².

Pour la presse, d'une manière générale, la musique de Zebda reste au second plan. C'est le groupe en lui-même et cet « improbable métissage » qu'il représente qui posent toujours question. Même si le combat citoyen du groupe est reconnu, en 2011-2012, c'est encore ce questionnement sur les origines lié à des représentations construites sur l'immigration maghrébine postcoloniale et le spectre de « *l'injonction à l'assimilation* » qui persistent. Cette suspicion résiduelle quant à une francité intégrale reste sous-entendue dans les questions et les descriptions du groupe faites par les journalistes. Mais, qu'en est-il du public du groupe ? Perçoit-il ce combat citoyen ? Zebda est-il aussi pour son public un groupe « *joyeusement militant* » ? Que se passe-t-il après un concert de Zebda ?

2.2. Le public de Zebda :

Cette recherche ne concernant pas spécifiquement la réception du groupe Zebda, je ne peux prétendre dans cette sous-partie à l'exhaustivité. Pourtant, au vu de

⁸⁰⁶ *L'humanité*, samedi 14 décembre 2002

⁸⁰⁷ *Chorus*, automne 2002

⁸⁰⁸ *Ouest-France*, dimanche 1^{er} septembre 2002

⁸⁰⁹ *20 minutes*, lundi 26 août 2002

⁸¹⁰ *Havre-Libre, le Havre presse* lundi 16 septembre 2002

⁸¹¹ *La Gazette*, mercredi 9 octobre 2002

⁸¹² *Charlie Hebdo*, mercredi 2 septembre 1998

l'enthousiasme suscité dans le public lors des concerts du groupe, il est important de proposer ici une typologie générale et de présenter les caractéristiques communes au public de Zebda.

Pour constituer un corpus de recherche, je me suis focalisée sur le public des concerts de la tournée « L'heureux tour ». En abordant les spectateurs à la sortie des représentations pour recueillir leurs premières impressions, je présentais ma recherche, cela aboutissant parfois à une prise de contact pour des entretiens semi-directifs. Zebda jouissant d'une certaine notoriété entre 2011 et 2013, j'ai aussi trouvé dans mon entourage des personnes aimant le groupe⁸¹³.

Cet échantillon d'enquêtés comprend neuf femmes et cinq hommes qui ont entre 23 et 63 ans. Parmi eux, cinq étudiantes, trois retraités (anciennement éducatrice spécialisée, médecin et professeure d'économie), deux professeurs en collège (d'anglais et de français), une assistante sociale, un artisan, un musicien et un intermittent du spectacle. Les enquêtés ont pour point commun de se définir comme étant politiquement de gauche, d'ailleurs ils associent tous le groupe Zebda à cette couleur politique. Sur les quinze entretiens semi-directifs réalisés, trois personnes se sont déclarées fans de Zebda⁸¹⁴. Même si le groupe Zebda n'appartient pas à un *star-system*, tel que défini par Edgar Morin⁸¹⁵, il suscite malgré tout une certaine admiration pour une partie de son public. Après avoir défini la catégorie « fan », je l'utiliserai en l'élargissant à quatre autres entretiens. Je proposerai ensuite une typologie non exhaustive du public de Zebda. Puis, en analysant les entretiens j'aborderai les traits caractéristiques du groupe pour son public. Cela conduira finalement à voir les correspondances et les différences entre le message véhiculé par Zebda et sa réception au sein du public.

⁸¹³ Salariée à la billetterie d'une salle de concert dans laquelle Zebda était programmé en 2012, j'ai pu aussi à chaque billet vendu expliquer ma recherche et contacter directement le public de Zebda.

⁸¹⁴ Plusieurs enquêtés, ne comprenant pas tellement le but de ma recherche et ayant peur que Zebda puisse lire ce qu'ils pensent du groupe, m'ont demandé de ne pas citer leurs noms, par conséquent j'ai décidé d'anonymiser tous les entretiens.

⁸¹⁵ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n°6, 1965, p.1-9 et du même auteur, *Les stars*, Seuil, 3^{ème} éditions, Paris, 1972

2.2.1. Du concept de « fan » à l'enquête de terrain

Fans et fans-*motivés*

Fan vient de l'anglais *fanatic* et a souvent été associé à la notion de culte d'après la chercheuse Mélanie Bourdaa⁸¹⁶. Elle poursuit cependant en disant que l'étude des fans étant aujourd'hui interdisciplinaire (psychologie, sociologie, sociologie des publics et sciences de l'information et de la communication), le mot fan revêt d'autres significations. Travaillant sur les nouvelles technologies, elle explique par exemple que les fans ne se placent plus uniquement dans une consommation d'un produit culturel, mais sont dans une interactivité constante. Pour l'auteure :

*« La culture des fans est dialogique plutôt que disruptive, affective plutôt qu'idéologique, collaborative plutôt que conflictuelle. »*⁸¹⁷

Si le sociologue Philippe Le Guern perçoit aussi cette médiation et cette interactivité des fans grâce aux nouvelles technologies, il cherche toutefois une définition plus précise du mot. Il la résume finalement par une question :

*« Certes, le mot “fan” n'est pas un concept et sa géométrie est variable, mais du moins permet-il de désigner - a minima et presque tautologiquement - une certaine idée de l'attachement à des objets qui comptent pour ceux qui y sont attachés. La notion de “fan” est en réalité une question : qu'est-ce qui compte et pourquoi ça compte ? »*⁸¹⁸

Cette question servira de fil conducteur dans cette sous-partie : qu'est-ce qui compte pour les fans au sein du groupe Zebda et de sa production musicale (concerts et albums) ?

Le travail de recherche sur les fans réalisé par Mark Duffett dans son livre *Understanding Fandom, an Introduction to the Study of Media Fan Culture*⁸¹⁹ m'aidera à répondre à cette question. Pour l'auteur, il n'y a pas de profil type, les fans sont des gens ordinaires qui témoignent d'un attachement affectif pour un

⁸¹⁶ BOURDAA, Mélanie, « “Taking a break from all your worries” : Battlestar Galatica et les nouvelles pratiques télévisuelles des fans », *Questions de communications*, n°22, 2012, p.235-250

⁸¹⁷ Idem, p.239

⁸¹⁸ LE GUERN, Philippe, « “No matter what they do, they can never let you down...” Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique », *Réseaux*, n° 153, 2009/1, p. 19-54. Souligné par l'auteur.

⁸¹⁹ DUFFETT, Mark, *Understanding Fandom, an Introduction to the Study of Media Fan Culture*, New-York, Bloomsbury, 2013

objet culturel ou une personne célèbre. Il rejoint Philippe Le Guern lorsqu'il explique qu'il faut analyser les différentes modalités d'attachement et d'expression des émotions des fans :

« Un fan est une personne avec une conviction émotionnelle positive relativement profonde à propos de quelqu'un ou quelque chose de célèbre, souvent exprimée par la reconnaissance d'un style ou la créativité. Il/elle est aussi une personne tenue d'explorer et de participer à des pratiques de fans [...] Les fans sélectionnent les objets de leur attention au travers d'un processus d'exploration subjective. »⁸²⁰

Cette exploration subjective rendue possible par le positionnement particulier du fan, peut ainsi nous aider à percevoir la manière dont le message de Zebda est entendu. Un premier élément de réponse est perceptible dans la définition du fan donnée par Thomas⁸²¹ :

« Je suis fan de Zebda, j'aime bien l'expression fan, alors fan pour moi ça veut dire que euh... on prend tout ce que fait l'artiste dont on est fan [rire] voilà, c'est-à-dire qu'on est très peu critique, enfin on peut dire qu'on aime moins quelque chose mais en général on prend tout ce qui arrive. Et puis suivre un peu l'histoire du groupe, essayer de s'intéresser à un peu plus qu'un concert ou un disque, un peu le package qu'il y a autour quoi, les êtres humains qui font cette musique par exemple si on parle d'artistes musicaux, voilà. »⁸²²

Un fan peut donc ne pas aimer certaines choses, mais il aura toujours un *a priori* positif car un lien émotionnel, de l'ordre de l'affect le relie au (ou à son) groupe. On aime ou on aime moins, mais on aime toujours le ou les artistes. Le champ lexical du langage amoureux est d'ailleurs très souvent utilisé dans les entretiens avec les fans. On trouve par exemple : Zebda a « un charme fou »⁸²³ ; « Et donc deuxième coup de foudre et là je, c'est un peu mon groupe phare »⁸²⁴ ; « Je vais aux concerts parce que pendant les tournées c'est les seuls moments où je peux les

⁸²⁰ Idem, p.18, « *A fan is a person with a relatively deep, positive emotional conviction about someone or something famous, usually expressed through a recognition of style or creativity. He/she is also a person driven to explore and participate in fannish practices. (...) Fans create their attentions through a process of subjective exploration.* »

⁸²¹ Conformément aux demandes lors des entretiens, les prénoms des personnes interrogées ont été modifiés.

⁸²² Entretien avec Thomas, 36 ans, musicien en région Aquitaine, Cenon, le 19.07.2012

⁸²³ Entretien avec Julien, une quarantaine d'années, intermittent du spectacle, Angoulême, le 26.05.2012

⁸²⁴ Idem

voir, j'y suis toujours allée que pour ça, que pour être avec eux »⁸²⁵ ; « Zebda pour moi ça représente quelque chose d'hyper important dans ma vie et dans mon adolescence, c'est affectif »⁸²⁶. Le mot *kiffer*⁸²⁷ apparaît aussi de manière récurrente pour qualifier une production du groupe, album ou chanson : « gros kif »⁸²⁸ ; « le moment où j'ai commencé à ultra kiffer donc c'était sur Le bruit et l'odeur »⁸²⁹ ; « donc j'ai croisé Zebda pour la première fois ça va être avec Le bruit et l'odeur [...] c'était en 94 - 95 et j'avais bien kiffé »⁸³⁰. Il y a aussi pour les fans l'expression d'une violence symbolique au moment de la découverte du groupe (sur scène ou en écoutant un album) relevant du choc émotionnel : « J'ai pris une petite claque »⁸³¹, « J'achète Zebda parce que je voulais acheter un disque comme ça [...] Je mets le disque dans la platine, j'écoute le disque et je prends une grosse claque en fait »⁸³².

Pour cette typologie du public, je propose deux catégories de fans : les fans-*motivés* pour reprendre la terminologie de Zebda, et les fans. Je marque cette différence car au cours des entretiens j'ai réalisé que, Zebda ayant un parcours de plus d'une vingtaine d'années, certains fans sont devenus des proches du groupe. Ils ont d'une certaine manière intégré la dynamique Zebda et sont présents aujourd'hui aux côtés du groupe dans des actions de bénévolat ou même pour l'un d'entre eux salarié comme intermittent pour les tournées. Ils se sont engagés à leur niveau en apportant leur savoir-faire pour le groupe. Par conséquent je propose de réutiliser le vocabulaire « zebdien » et l'adjectif qualificatif « motivé » pour définir ces fans engagés auprès de Zebda ou du Tactikollectif pour vivre leur citoyenneté militante. Julien, par exemple, a découvert Zebda à l'occasion de la sortie du premier album *L'arène des rumeurs*, depuis, il a toujours suivi le groupe. Bénévole dans une radio associative roubaisienne, il entre en contact avec Zebda et interviewe Joël au début des années 1990. Ensuite, il suit le groupe dès qu'il peut

⁸²⁵ Entretien avec Camille, 23 ans, étudiante, Toulouse, le 17.06.2012

⁸²⁶ Entretien avec Lisa, 24 ans, étudiante, Bordeaux, le 14.06.2012

⁸²⁷ D'après le dictionnaire de la zone, kiffer est un verbe transitif qui veut dire aimer à la folie, cf. http://www.dictionnairedelazone.fr/index.php?page=definition&index=resultat&type_recherche=&mots=kiffer&photo=&audio=&video=&illustration=&terme=kiffer#.UtEWM_06Sw0, dernière consultation le 11.01.2014

⁸²⁸ Entretien avec Julien, Angoulême, le 26.05.2012

⁸²⁹ Entretien avec Arnaud, 33 ans, artisan en région parisienne, Bordeaux, juillet 2012

⁸³⁰ Entretien avec Thomas, Cenon, le 19.07.2012

⁸³¹ Entretien avec Arnaud, Bordeaux, juillet 2012

⁸³² Entretien avec Julien, Angoulême, le 26.05.2012

en concert et se fait connaître des membres petit à petit. Il entend parler de la Caravane des quartiers⁸³³ et devient bénévole pour plusieurs éditions, dans lesquelles Zebda est programmé.

Julien se souvient de cette aventure associative mais avant tout humaine :

« *Et moi je découvre toute une bande, des gens donc issus de Marseille, Toulouse, Bondy, Mantes-la-Jolie, le noyau c'est à peu près ça et après y a des gens qui suivent l'histoire pour une étape et la famille s'agrandit d'étape en étape. Donc grosse, grosse rencontre humaine [...] grosse expérience humaine et je crois ça va très bien à Zebda dans leur travail, dans leur proximité.* »⁸³⁴

Julien continue à suivre le groupe aussi bien en concert que pour les festivals du Tactikollectif et s'occupera du *merchandising* : vente de tee-shirt et d'affiches après les concerts, pour la tournée des albums *Utopie d'occase* et *Second tour*.

Pour Camille, le groupe Zebda est indissociable du Tactikollectif. Elle les découvre à l'occasion d'un concert donné dans le cadre du festival *Ça bouge au nord* en 2001⁸³⁵. Depuis ce festival, elle a toujours suivi le groupe (puis les carrières solos de Mouss et Hakim lors de la séparation de Zebda). Elle est aussi bénévole au sein du Tactikollectif depuis plusieurs années.

Lisa découvre Zebda grâce à son père qui l'emmène très jeune aux concerts du groupe. À l'adolescence elle continue à les suivre et se lie d'amitié avec certains membres. Sollicitée et motivée par Mouss, elle est bénévole au Tactikollectif depuis deux ans.

Ce qui est intéressant dans le parcours de ces fans-*motivés* c'est qu'ils ont tous développé un rapport particulier, personnalisé avec le groupe. Zebda pour eux, c'est plus qu'un groupe, ils se sentent proches de certains membres et ils insistent tous en entretien pour dire qu'ils ne sont pas réellement des fans mais bien des amis.

Julien explique par exemple :

Julien : « *Bon j'aime pas le truc [de dire] fan, mais c'était... y avait quand même...*

Armelle Gaulier : *Une admiration pour Zebda ?*

⁸³³ voir partie 1 chapitre 3, 3.2.1 Une influence déterminante : la Caravane des quartiers

⁸³⁴ Idem

⁸³⁵ En entretien, elle précise qu'elle a déjà croisé le groupe alors qu'elle était enfant dans une réunion du Parti Communiste au sein duquel sa mère est militante.

Julien : *Voilà et puis y avait quand même une proximité directe, de se retrouver quand même aller faire des kilomètres pour voir un concert et deux jours après tu dors chez le bassiste, tu vois c'est... et dans le camion de tournées »*⁸³⁶

De la même manière, Camille n'aime pas tellement le terme de fan :

*« Oui parce que j'ai regardé la définition de fan, j'ai bien une admiration pour eux, mais je n'ai pas d'admiration pour eux. Moi je les admire de ce qu'ils sont, qui c'est. Après je suis loin d'avoir vécu la moitié de ce qu'ils ont vécu. »*⁸³⁷

Plus que le groupe, Camille admire la trajectoire des personnes (principalement des chanteurs auxquels elle s'identifie, ayant, elle aussi, grandi dans un quartier d'habitat social de Toulouse), les personnes que Zebda leur a permis de devenir. Enfin, pour Lisa, Zebda c'est plus qu'un groupe de musique :

*« Après j'écoute beaucoup de musique, je vais voir plein de concerts [mais] j'ai jamais autant suivi un groupe que Zebda mais c'est parce qu'il y a eu l'humain, c'est parce que je les ai rencontrés, maintenant je vais les voir aussi parce que c'est des copains, donc je vais au concert et je vais voir mes copains. »*⁸³⁸

Il y a pour Lisa l'idée d'une relation exclusive avec le groupe. Les fans-*motivés* se sentent privilégiés et aiment à rappeler dans les entretiens des anecdotes qui montrent que leur relation au groupe est différente de celle d'un « simple » fan. Pourtant, d'après les définitions données plus haut, je peux utiliser ce terme pour les qualifier. Il y a bien comme le propose Mélanie Bourdaa dans sa caractérisation de la culture fan, une dimension dialogique, affective, émotionnelle et collaborative entre Julien, Camille, Lisa et Zebda.

Si de façon identique on retrouve cette idée de proximité chez les fans, ils se distinguent pourtant des fans-*motivés*. En effet, les membres de Zebda ne connaissent pas les fans personnellement et ces derniers ne participent pas en tant que bénévoles, par exemple, aux activités du groupe ou du Tactikollectif. On l'aura compris ça n'est pas parce que ces fans ne sont pas qualifiés de « *motivés* » qu'ils ne peuvent pas être engagés dans différentes associations, cependant ces engagements se font en dehors de leur attachement spécifique pour le groupe.

⁸³⁶ Entretien avec Julien, Angoulême, le 26.05.2012. Julien se souvient avec émotion que Joël lui a proposé de dormir chez lui un soir de concert où il ne savait pas où aller, le groupe lui a aussi proposé de dormir dans leur camion de tournée, ce qu'il perçoit comme étant un privilège.

⁸³⁷ Entretien avec Camille, Toulouse, le 17.06.2012

⁸³⁸ Entretien avec Lisa, Bordeaux, le 14.06.2012

Pour les « simples » fans, cette proximité est sous-entendue dans les entretiens, elle est moins valorisée. Elle est toutefois directement exprimée lorsque j'aborde le succès du tube « Tomber la chemise » que tous : fans-*motivés* et fans, ont mal vécu. S'ils sont contents que le groupe puisse enfin accéder à une notoriété et à un certain confort de vie, ils ont malgré tout le sentiment qu'on leur prend quelque chose au niveau personnel. Arnaud se souvient :

Armelle Gaulier : « *À propos de 1998, le succès de « Tomber la chemise » ça t'a gêné ?*

Arnaud : *Ouais*

Armelle Gaulier : *Pourquoi ?*

Arnaud : *Ben, j'avais l'impression de... de les "perdre" entre guillemets, quoi... parce qu'avant, c'était Zebda, c'était peu connu, et du coup, il n'y avait que ceux qui connaissaient, qui écoutaient un peu de rock style Oui FM ou un peu Nova, qui connaissaient et donc là, ça a été ouvert au grand public, tout le monde me parlait de « Tomber la chemise »... et bon là, je leur disais, mais c'est de la merde « Tomber la chemise », enfin... j'étais content pour le groupe, parce que savoir qu'ils avaient enfin explosé, qu'ils allaient pouvoir être entendu par un tas de gens et faire passer un message euh... plus large. Mais moi personnellement... j'étais un peu déçu parce que voilà quoi, c'était plus le groupe qui m'appartenait, que je connaissais, qui était le petit groupe et c'est devenu le gros truc quoi. »⁸³⁹*

Cette proximité ressentie est donc aussi à analyser en fonction des raisons personnelles que les fans ont de s'identifier au groupe. Comme l'explique Mark Duffett, le rapport à soi est omniprésent :

« Plutôt que d'isoler une catégorie objective, peut-être que nous devons voir l'identification comme un processus personnel et culturel central du fandom [le fait d'être fan]. À un point initial le fan doit se connecter profondément avec, et aimer - ou au moins être fasciné par - l'objet de [son] intérêt. »⁸⁴⁰

⁸³⁹ Entretien avec Arnaud, Bordeaux, juillet 2012

⁸⁴⁰ DUFFETT, Mark, *Understanding fandom...*, op. cit. « *Rather than isolating an objective category, perhaps we need to see identifying as one of the central personal and cultural processes of fandom. At some initial point the fan has to deeply connect with, and love – or at least be fascinated by – the object of their interest.* », p.25

Ayant longtemps habité dans différents quartiers d'habitat social de région parisienne, Arnaud se reconnaît directement dans les paroles de Magyd. Il explique :

« Et puis moi qui ai grandi dans des cités, enfin je me retrouvais un peu dans certains discours [...] Après je me retrouve complètement dans ce côté engagé... où moi, je fais un peu la même chose de mon côté, pas en chansons, mais dans le milieu associatif où on essaye de développer tout ce qui est socioculturel et beaucoup de musique sur l'agglomération de Cergy. »⁸⁴¹

Thomas vient de la ruralité mais se retrouve aussi totalement dans le groupe Zebda. Il se souvient :

Armelle Gaulier : *« Et musicalement vous vous identifiez à Zebda ?*

Thomas : *Alors musicalement oui parce que moi j'ai commencé l'accordéon après, en l'an 2000 tu vois, donc ce côté accordéon qui était ringard et que là [dans Zebda] tu retrouves [...] L'immigration on ne connaissait pas, la banlieue, nous, on ne connaissait pas. Moi je suis de la pleine campagne [...] mais tu sais quand tu t'identifies [en chantant] "Ma rue, ma famille, les mamans qui s'égosillent...", tu retranscris quoi, moi c'était mon village et puis en tant que jeune adulte [en chantant] "Mon père m'a dit espèce de voyou..." y a des choses... et puis c'est inspiré d'une réalité mais y a quand même un côté romancé, alors ça nous ressemble toujours un peu. »⁸⁴²*

Ce rapport à soi via le groupe Zebda est très fort pour les fans, comme l'explique Mark Duffett, l'identification du fan avec « son » groupe est primordiale. Exprimée d'une autre manière, elle se retrouve aussi au sein de la seconde catégorie du public que j'ai appelé : les amateurs.

Amateurs

Les amateurs peuvent aussi suivre Zebda depuis ses débuts, cependant ils sont moins exclusifs, ils n'ont pas un rapport personnalisé avec le groupe. S'ils peuvent se reconnaître dans certaines chansons, ils ne cherchent pas à s'identifier à Zebda et vont voir le groupe en concert de temps en temps. Jocelyne entend parler de

⁸⁴¹ Entretien avec Arnaud, Bordeaux, juillet 2012

⁸⁴² Entretien avec Thomas, Cenon, le 19.07.2012

Zebda dans des manifestations à la fin des années 1990, grâce notamment à la chanson « Motivés » souvent chantée dans les cortèges. Se qualifiant « *d'assez militante* »⁸⁴³ elle est séduite par les textes et la démarche du groupe dans laquelle elle voit « *un discours politique, un discours social* »⁸⁴⁴. Sarah est arrivée en France du Portugal en 1998, au moment du succès de « Tomber la chemise ». Alors qu'elle ne parle presque pas français, sa cousine lui offre l'album *Essence ordinaire*. Comme elle aime la musique du groupe, elle essaye de chanter les paroles de l'album. Finalement, Zebda va lui permettre : « *de découvrir des choses de la société française par rapport aux paroles et aux situations qu'ils ont vécues.* »⁸⁴⁵. Zebda est pour elle le symbole de son arrivée en France, elle ne suit pas le groupe de manière régulière, mais lorsqu'elle entend « *une chanson à la radio [elle va] la mettre plus fort* ».

Fans ou amateurs, chacun a donc une raison particulière d'écouter le groupe. Malgré tout, des traits communs ressortent de tous les entretiens et permettent de définir différents thèmes qui sont représentatifs du groupe pour son public.

2.2.2. Un groupe pensé comme unique

Une des caractéristiques communes à tous les entretiens est la reconnaissance de Zebda comme un groupe du Sud de la France. Pour les Toulousains de ce corpus, cette localisation est fièrement revendiquée : Zebda est de Toulouse. En plus de la musique et des textes revendicatifs, ce que Léa aime chez Zebda c'est que les membres soient fiers de leur origine toulousaine : « *ce côté un peu chauvin qui ressort [rire]* »⁸⁴⁶.

Cette localisation « du Sud » s'entend surtout, pour les non-toulousains, par les accents des chanteurs. Pour Thomas, par exemple, « *l'accent qui chante pour nous ça ne faisait pas parisien, tu vois* »⁸⁴⁷. Habitant la campagne aquitaine (dans un village à 25 km de Bordeaux) il se sent valorisé par l'accent des chanteurs qu'il

⁸⁴³ Entretien avec Jocelyne, 63 ans, éducatrice à la retraite, Cenon, octobre 2012

⁸⁴⁴ Idem

⁸⁴⁵ Entretien avec Sarah, 25 ans, étudiante, Bordeaux, le 7.03.2013

⁸⁴⁶ Entretien avec Léa, 28 ans, assistante sociale, Toulouse, le 3.06.2013

oppose à un accent « parisien » standardisé et omniprésent, d'après lui, dans la chanson française. Pour Claire, cet accent fait la force du groupe car il contient une certaine ironie. Elle explique :

*« Ils ne sont pas blanc, blanc, blanc comme moi et en même temps moi j'adore leur accent, moi je suis absolument amoureuse, c'est l'accent de Toulouse, moi je suis du coin là-bas, vraiment tu les écoutes tu les vois pas, tu te dis mais c'est des Toulousains mais de racines y a trois générations ! C'est incroyable quoi y a quelque chose, l'accent ça parle vraiment. Et ça c'est quelque chose de fort. »*⁸⁴⁸

Par rapport aux thématiques fréquemment abordées par le groupe : immigration, discrimination et identité française contestée, cet accent agit pour le public comme un révélateur, la reconnaissance évidente d'un ancrage de Zebda dans le Sud de la France, l'expression de leur toulousianité.

D'après les entretiens, en plus de cette particularité géographique, c'est aussi le côté intergénérationnel du public qui rend le groupe unique. Léa, par exemple, se souvient que c'est son père qui lui a fait connaître Zebda. Ses parents ont aujourd'hui 55 ans et pourtant, le dernier concert où elle est allée, elle était accompagnée par sa mère, sa cousine et sa tante. Elle explique aussi que dans sa famille tout le monde écoute Zebda : *« C'est une affaire familiale et justement c'est un groupe qui peut plaire à pas mal de...c'est pas spécialement pour les jeunes quoi. »*⁸⁴⁹

Thierry et Claire, retraités de 61 ans, s'étonnent de voir des jeunes dans le public lors d'un concert du groupe. Claire se rappelle :

« Ce qui me plaît aussi c'est que, après tout moi j'ai 60 balais quoi ils pourraient aussi être mes enfants, y en a deux au moins [du groupe] qui pourraient être mes fils. Et quand tu [s'adressant à Thierry son mari] parlais avec des jeunes filles à l'issue du concert, qui pourraient aussi être mes filles, je me suis posée la question, mais comment elles les ont connus ? Moi je les connais parce qu'ils ont

⁸⁴⁷ Entretien avec Thomas, Cenon, le 19.07.2012

⁸⁴⁸ Entretien avec Claire, 61 ans, professeure d'économie à la retraite, Bordeaux, le 3.12.2012

⁸⁴⁹ Entretien avec Léa, 28 ans, Toulouse, le 3.06.2013

*presque plus de vingt ans de carrière, mais des jeunes filles aujourd'hui qui sont imprégnées de Zebda ben je me dis c'est intéressant. »*⁸⁵⁰

Martine explique que son fils a toujours aimé écouter Zebda, il est allé à son premier concert à l'âge de 10 ans et il n'est pas une exception. Elle constate : « *Ça se voyait le côté intergénérationnel au concert de Créon, il y avait vraiment des gens de tous âges il y en avait même des plus vieux que nous, comme quoi [rire]* »⁸⁵¹.

Mais, pour la majorité des enquêtés, si Zebda a un public de tous les âges, c'est avant tout parce qu'il propose une critique de la société sans mépris et toujours de manière positive.

2.2.3. La contestation positive : pas des rappeurs

Zebda : les textes

Pour le public, Zebda porte dans ses textes un aspect contestataire évident. Mais cette critique de la société est faite de manière constructive et sans arrogance. Les personnes interrogées illustrent fréquemment cet argument par un contre-exemple : les textes du groupe ne sont pas des textes de rappeurs⁸⁵². Léa précise qu'elle écoute aussi du rap, mais que chez Zebda elle apprécie particulièrement le fait que les chanteurs « *parlent de choses sérieuses, politiques, mais c'est pas comme les rappeurs ils le disent pas de façon agressive* »⁸⁵³. Pour Thomas, Zebda dit les choses simplement et sans agressivité, parfois même avec humour et ironie, c'est ce qui fait sa différence et sa force. Il explique :

*« J'ai très peur de la violence, moi dès que ça se bat, je me barre et Zebda y avait ce côté revendicatif dans le texte, mais avec le sourire et ça j'adore ce côté y a la pêche, c'est le côté bonne humeur ! »*⁸⁵⁴

⁸⁵⁰ Entretien avec Claire, Bordeaux, le 3.12.2012

⁸⁵¹ Entretien avec Martine, 54 ans, professeure de français, Talence, le 1.06.2013

⁸⁵² À propos de la violence dans le rap voir PECQUEUX, Anthony, « La violence du rap comme *katharsis* : vers une interprétation politique », *Volume !*, n°3, vol. 2, 2004, p. 55-70

⁸⁵³ Entretien avec Léa, Toulouse, le 3.06.2013

⁸⁵⁴ Entretien avec Thomas, Cenon, le 19.07.2012

De la même manière, Martine adore les textes de Magyd « *pour leur poésie, pour leur militantisme aussi* »⁸⁵⁵. Thierry explique que comme les textes décrivent des réalités du quotidien, tout en étant poétiques, ils sont accessibles à tous. Mais ils permettent aussi de « *redonner de la dignité aux gens, c'est-à-dire que des vies ordinaires ils en font quelque chose d'aussi considérable que tout ce qui est médiatisé* »⁸⁵⁶.

Les textes poétiques de Magyd sont pour le public un des éléments fédérateurs du groupe. Cette « *contestation positive* » comme l'appelle Léa est une force car elle permet de « *glisser des choses dans l'oreille de gens qui n'auraient pas tendance à écouter [...] à cause de leurs convictions politiques* »⁸⁵⁷.

Même si les personnes interrogées insistent sur le fait que Zebda n'est pas un parti politique, c'est justement pour Thierry, tout l'intérêt du groupe : porter un message social et politique sans prosélytisme. Il revient par exemple sur le refrain de la chanson « On est chez nous »⁸⁵⁸ : « *dire on est chez nous ça veut dire vous pouvez envoyer qui vous voulez, nous on est là, le pays nous appartient autant qu'aux autres etc., nous on est là et c'est incontournable, et ça c'est [soupir] d'une force, c'est d'une force extraordinaire* »⁸⁵⁹.

En plus des textes, cette contestation positive pour le public de Zebda passe aussi par une musique faite de mélange.

Zebda : la musique

Pour Martine, cette musique fait l'originalité, la signature du groupe. D'après elle : « *Zebda on ne le confond pas avec un autre groupe quand on l'entend, entre les voix qui sont très, qui ont beaucoup de personnalité et qui sont très différentes [...] et puis bon leur identité vraiment, vraiment très, très marquée dans la scène rock y en a pas un qui lui ressemble je crois.* »⁸⁶⁰

⁸⁵⁵ Entretien avec Martine, Talence, le 1.06.2013

⁸⁵⁶ Entretien avec Thierry, 61 ans, médecin à la retraite, Bordeaux, le 3.12.2012

⁸⁵⁷ Entretien avec Léa, Toulouse, le 3.06.2013

⁸⁵⁸ Album *Essence ordinaire*

⁸⁵⁹ Entretien avec Thierry, Bordeaux, le 3.12.2012

⁸⁶⁰ Entretien avec Martine, 54 ans, professeure de français, Talence, le 1.06.2013

Si la musique du groupe est souvent décrite comme ayant une base rock, elle reste toujours caractérisée par une idée du mélange et d'influences multiples. Voici comment Julien décrit la musique de Zebda :

« J'ai pas un regard de professionnel, mais je kiffe parce que déjà c'est un mélange, y a un peu de ska, un peu de rock, y a des consonances un peu orientales, des parties de clavier euh voilà, et c'est pas du rap, c'est pas du ragga, on sait pas trop ce que c'est mais y a une espèce de moulinette comme ça tu t'y retrouves. »⁸⁶¹

Le plus souvent la musique de Zebda est qualifiée de mélange « *rock, reggae, même par moment un peu musette* »⁸⁶² comme l'explique Arnaud ou encore Thomas, Zebda c'est : « *le combo basse, guitare, batterie, des tonalités sur un ou deux accords, un peu le principe du ragga après y a une originalité, y a une pâte sonore quand même* »⁸⁶³. Il poursuit en expliquant qu'en plus de l'assemblage des échantillons avec de vrais instruments, ce sont les voix qui apportent cette originalité. De la même manière, Jacques est fasciné par le travail fait sur les voix : « *Ce que j'aime bien aussi chez Zebda c'est que c'est pas des chanteurs, ils n'ont pas de bonnes voix, mais c'est ce qu'ils ont fait aussi de cette absence de voix, comment ils ont travaillé ça* »⁸⁶⁴.

Contrairement à ce que j'ai pu observer dans l'analyse des articles de presse, le mot métissage ou le terme « musique métisse » n'apparaît pas dans les entretiens. Pour le public, si la musique du groupe garde une base rock, elle s'imprègne du présent, des genres musicaux présents dans le paysage sonore du quotidien. Zebda est décrit comme une sorte de laboratoire musical, ouvert à toutes les influences, un groupe de musique rock décomplexé ne cherchant pas spécifiquement à appartenir à une catégorie figée, bien au contraire.

Enfin, la majorité des personnes interrogées disent que l'identité du groupe forme un tout. Zebda n'est pas reconnu uniquement pour ses textes ou uniquement pour sa musique. Martine explique par exemple : « *J'ai grand plaisir à savourer leurs textes autant que la pêche de leur musique, vraiment c'est un tout l'un va pas sans*

⁸⁶¹ Entretien avec Julien, Angoulême, le 26.05.2012

⁸⁶² Entretien avec Arnaud, Bordeaux, juillet 2012

⁸⁶³ Entretien avec Thomas, Cenon, le 19.07.2012

⁸⁶⁴ Entretien avec Jacques, une quarantaine d'années, professeur d'anglais, Bordeaux, le 2.11.2012

l'autre. »⁸⁶⁵ Si textes et musique sont perçus de la même manière par le public, le groupe et ses membres représentent des choses différentes pour chacun.

Zebda : les représentations

Certaines personnes interrogées reviennent parfois sur l'identité du groupe. Si Zebda n'est pas décrit comme un groupe métis, il donne pourtant lieu à plusieurs représentations au sein desquelles je retrouve les différentes catégories identitaires déjà analysées. Pour la plupart des personnes interrogées, Zebda est un groupe français. Par exemple, Léa se demande ce que le groupe représente pour elle :

*« C'est pas l'intégration parce que pour moi ils sont intégrés [rire], mais voilà c'est tout ça, c'est ce mélange culturel, la différence entre les gens, le fait que ben ça peut marcher quand même [...] le fait que tout le monde soit Français, le fait que tout le monde se sente bien là où il est avec ce qu'il est [...] c'est construire avec ça et je trouve qu'ils le disent très bien. »*⁸⁶⁶

Pour Martine, en revanche, Zebda est un groupe de Toulousains et de *beur-toulousains*. Elle utilise le mot *beur* pour parler de Zebda *« parce qu'ils le disent souvent »*⁸⁶⁷ et qu'on retrouve des allusions à ce mot dans les textes des chansons. Elle précise d'ailleurs qu'il est difficile de les nommer autrement : *« c'est difficile parce qu'ils sont toulousains aussi, mais ils ont aussi une origine dont ils se réclament énormément. Donc si on dit que toulousains c'est pas forcément leur rendre justice par rapport à leur identité initiale qui est celle dont ils se réclament. »*⁸⁶⁸

Enfin, pour Jacques le groupe Zebda est représenté par les trois chanteurs, car c'est ceux qu'on voit le plus dans les médias. Pour lui, Zebda :

« C'est des Français issus de l'immigration maghrébine, algérienne en l'occurrence, euh... et euh... ils ont, ils donnent une image d'une intégration totalement réussie quoi, véritablement réussie quoi. Alors là moi je dirais on a à faire à des Arabes comme on aimerait qu'ils soient tous quoi [...] Ce sont des Arabes ou des gens issus de l'immigration euh... algérienne qu'on voit très peu

⁸⁶⁵ Entretien avec Martine, Talence, le 1.06.2013

⁸⁶⁶ Entretien avec Léa, Toulouse, le 3.06.2013

⁸⁶⁷ Entretien avec Martine, Talence, le 1.06.2013

⁸⁶⁸ Idem

dans les médias parce que la plupart du temps l'image que les médias nous donnent, surtout quand il s'agit des garçons, des hommes, c'est l'image de délinquants, de gens pas intégrés, de gens religieux et là on a à faire à quoi à des gens intelligents, des gens qui ont un discours, des gens qui sont Français, mais qui se sentent pas Français, pas plus Français que ça mais totalement Français sans jamais brandir ça, qui ont beaucoup de recul par rapport à leur identité algérienne aussi, qui sont pas du tout religieux véritablement pas ça, qui sont même totalement laïques et c'est aussi ça qui est intéressant quoi. Je pense que si Zebda a fonctionné à une époque c'est aussi parce qu'il y avait ça, cette image là d'une intégration qu'ils réussissaient. »⁸⁶⁹

Cette citation de Jacques montre bien les questions que suscitent les trois chanteurs. Lorsque Léa parle d'intégration, elle rigole car pour elle Zebda est un groupe français comme les autres, pour Jacques cette idée d'intégration réussie, de bonne intégration fait justement toute l'exception du groupe. On retrouve ici ce que le sociologue Abdellali Hajjat appelle « l'injonction à l'assimilation ». Cette idée de réussite sous-entend que les trois chanteurs ne sont pas « naturellement » Français, ils sont « Français de papier » pour paraphraser Sayad. Il y a pour Jacques l'idée que l'identité française est quelque chose qui s'acquiert, qu'on doit aller chercher. Avec le succès de Zebda, les trois chanteurs montrent qu'ils ont réussi à se débarrasser de leur situation handicapante d'enfants issus de l'immigration. Ils ont fait les preuves de leur francité, ils ont réussi leur intégration, ils sont devenus « normaux » ou ordinairement Français. Pour Thomas, en revanche, Zebda est un groupe français et il permet justement d'avoir une réflexion sur l'identité française. Il explique que c'est même :

« une super représentation de la France, c'est pas rural mais avec l'accent c'est la province, le côté banlieue et puis le côté Toulouse, c'est aussi le côté du Sud, venir du Sud. Ça c'est top. Et justement pour revenir sur les clichés tu as un prénom à consonance arabe donc du coup tu es forcément musulman et forcément ta femme est voilée [...] et de voir justement des mecs qui de suite posent le truc

⁸⁶⁹ Entretien avec Jacques, Bordeaux, le 2.11.2012

*inverse sans descendre la religion et en respectant les gens, ça c'est un super angle d'attaque. »*⁸⁷⁰

Pour Jacques comme pour Thomas, Martine et Léa, Zebda permet avant tout de se poser des questions sur soi dans le vivre ensemble. En abordant ces thématiques de l'immigration, de la discrimination, des principes républicains, le groupe invite à une subjectivation. Grâce aux textes et à la musique du groupe, chaque personne interrogée se questionne finalement sur sa perception du groupe par rapport à soi et à la perception de soi-même. Je reviens ici à la dialectique de *l'idem* et *l'ipsé* telle que la formule Ricœur dans son herméneutique du sujet. Le public de Zebda est unanime pour dire que ces questionnements identitaires (du groupe par rapport à la société française et de soi par rapport au groupe) sont abordés de manière simple, sans agressivité, « *dans la bonne humeur* » comme le dit Thomas, avec une musique très souvent qualifiée de « *punchie* »⁸⁷¹ ou « *qui donne la pêche* »⁸⁷². Pour le public, la force du groupe est justement d'amener ces questions de manière positive tout en projetant son public vers un idéal du vivre ensemble (ou un mieux vivre ensemble) grâce à l'énergie communicative du groupe en concert.

2.2.4. Energie scénique et résistance : « *Zebda c'est du soleil* »

Dans cette sous-partie, j'aborderai de manière plus détaillée ce que j'ai appelé la communauté émotionnelle construite lors d'un concert de Zebda. Celle-ci englobe tous les participants au rituel du concert mais les émotions ressenties ne sont pas les mêmes pour tous. Pour certains, c'est la musique et la dimension festive qui marquent ce temps du concert, pour d'autres, c'est le moment de partage et d'interactions humaines qui est valorisé. Enfin, pour beaucoup, un concert de Zebda c'est le plaisir de la célébration d'un idéal de militantisme social.

Voici comment Arnaud résume un concert de Zebda :

Armelle Gaulier : « *Qu'est ce que c'est pour toi un concert de Zebda ? Tu y vas pour quoi ?* »

⁸⁷⁰ Entretien avec Thomas, Cenon, le 19.07.2012

⁸⁷¹ Entretien avec Jacques, Bordeaux, le 2.11.2012

Arnaud : *Pour la musique et le côté festif avant tout. Y a toute une salle qui s'ambiance... putain tu vas à un concert de Zebda ! Tu sais que tu vas perdre des litres de flotte ! Tu sautes, tu gueules, tu chantes... »*⁸⁷³

Le public de Zebda est unanime pour dire qu'un concert est un moment festif particulier et même extraordinaire. Comme le montre l'enthousiasme d'Arnaud, les concerts du groupe sont des moments à ne pas rater et qui restent en mémoire. Toutes les personnes interrogées ont en souvenir leur première découverte du groupe sur scène. Un concert de Zebda reste pour eux un moment intense, hors du temps. Jacques par exemple garde « *un souvenir extraordinaire* »⁸⁷⁴ d'un concert dans une maison de quartier à côté de Nantes, il se souvient « *d'un concert intense, d'une chaleur folle parce que c'était plein comme un œuf dur [...] ça j'ai vraiment un souvenir très précis de l'intensité du concert.* »⁸⁷⁵

Lisa écoute peu les albums du groupe, en revanche elle ne rate pas les concerts. Pour elle, ce sont « *toujours des moments de fête ou de rencontre. C'est rare que je passe un concert de Zebda sans discuter avec des gens que je ne connais pas du tout [...] c'est vrai que dans cet esprit hyper festif, les gens après le concert ils discutent* »⁸⁷⁶.

Car pour le public de Zebda, le moment du concert est un moment particulier de partage favorisé par l'attitude des chanteurs. Dans les entretiens, la générosité et l'humanisme des chanteurs sont toujours rappelés. Le public est sensible au fait qu'ils soient authentiques, vrais, sincères ; les chanteurs n'ont pas peur d'aller vers les gens, « *ils parlent au public [et] c'est pas trois phrases, ils discutent* »⁸⁷⁷. Ils donnent une énergie communicative comme le dit Karine :

« Par exemple sur scène, on n'est jamais déçu par Zebda, c'est une musique à voir plus qu'à écouter, y a vraiment une autre dimension [...] une dimension humaine et un truc qui envoie et qu'on reçoit vraiment, une énergie, ouais une énergie... et même le fait d'aller les voir, même si ça ne va pas dans le quotidien ou quoi on se dit "ah c'est bien on va prendre ça et c'est un bon petit truc pour se

⁸⁷² Entretien avec Léa, Toulouse, le 3.06.2013

⁸⁷³ Entretien avec Arnaud, Bordeaux, juillet 2012

⁸⁷⁴ Entretien avec Jacques, Bordeaux, le 2.11.2012

⁸⁷⁵ Idem

⁸⁷⁶ Entretien avec Lisa, Bordeaux, le 14.06.2012

⁸⁷⁷ Entretien avec Léa, Toulouse, le 3.06.2013

*remettre dans la vie”, pour passer une bonne soirée et ouais de l’énergie qu’on rebalance. Ça rebooste quoi. »*⁸⁷⁸

Comme le dit Claire, un concert de Zebda c’est « *une cure de jouvence* »⁸⁷⁹, cette énergie permet de s’oublier, de ne pas « *se poser des questions métaphysiques sur ta vie. Là j’étais dans l’instant* »⁸⁸⁰.

Le public aime se laisser saisir par le présent de la performance. Pour eux, un concert de Zebda est « *émouvant* »⁸⁸¹, « *c’est comme une bulle* »⁸⁸², ça permet de se dire « *qu’on peut encore agir ensemble, un monde meilleur est possible* »⁸⁸³. En effet, les concerts sont aussi perçus comme des moments de célébration du collectif, d’un militantisme social et d’un certain idéal du vivre ensemble.

Pour la majorité du public, Zebda « *c’est des musiciens et des militants* »⁸⁸⁴. Le public va à un concert aussi parce que le groupe a, comme le dit Jocelyne, « *un souci d’autre chose, de se resituer en tant qu’artistes dans la société, dans le contexte sociopolitique* »⁸⁸⁵. Léa apprécie que même entre les morceaux, une allusion peut être faite à l’actualité politique de manière ironique. Pour Thierry, c’est la chanson « *Motivés* » qui donne toute sa puissance au concert. C’est « *quelque chose d’entraînant, qui est révélateur des capacités de chacun* »⁸⁸⁶, c’est de l’ordre du « *politique et puis de la psychologie individuelle, du courage pour faire face* »⁸⁸⁷. Pour Claire cette chanson est avant tout une chanson de résistance, car « *quelles que soient leurs origines sociales* »⁸⁸⁸ cette chanson dit que les gens peuvent « *être debout.* »⁸⁸⁹ Elle conclut en expliquant :

*« Ces gens-là [le groupe Zebda] quand même vous donnent en un instant de concert qui dure deux heures d’abord un : la possibilité d’être bien, de sortir de là très bien et deuxièmement : de se projeter vers quelque chose de mieux, ça c’est quand même extraordinaire. »*⁸⁹⁰

⁸⁷⁸ Entretien avec Karine, 24 ans, étudiante, Bordeaux, le 14.06.2012

⁸⁷⁹ Entretien avec Claire, Bordeaux, le 3.12.2012

⁸⁸⁰ Idem

⁸⁸¹ Entretien avec Lisa, Bordeaux, le 14.06.2012

⁸⁸² Entretien avec Thierry, Bordeaux, le 3.12.2012

⁸⁸³ Entretien avec Claire, Bordeaux, le 3.12.2012

⁸⁸⁴ Entretien avec Jocelyne, Cenon, octobre 2012

⁸⁸⁵ Id.

⁸⁸⁶ Entretien avec Thierry, Bordeaux, le 3.12.2012

⁸⁸⁷ Id.

⁸⁸⁸ Entretien avec Claire, Bordeaux, le 3.12.2012

⁸⁸⁹ Id.

⁸⁹⁰ Id.

Cet espoir ressenti par Claire est un trait commun à tout le public de Zebda. Cette célébration du collectif, ce militantisme social et cette vision d'un idéal, de la possibilité d'un autre vivre ensemble restent des souvenirs vifs pour tous. Les personnes interrogées parlent du moment du concert, des émotions ressenties et surtout de l'après-concert et du bonheur qu'il leur procure. Léa, assistante sociale, explique :

*« Quand je sors d'un concert de Zebda j'ai encore plus envie d'être travailleur social, mais de façon positive, j'ai encore plus envie de faire bouger, de faire faire des choses [...] Enfin Zebda c'est du soleil quoi, c'est vraiment positif, c'est la pêche, même il fait pas beau : il fait beau. »*⁸⁹¹

D'après le public, un concert de Zebda n'est jamais neutre, il peut permettre un retour sur soi, une sorte d'introspection proposée notamment par le discours de Mouss sur la chanson « Motivés ». Si le public revient toujours sur l'aspect festif, les personnes interrogées relèvent aussi cette énergie, cet espoir que le concert leur procure car pour eux, comme le dit Mouss, *« la fête elle est plus belle quand elle a du sens. »*

⁸⁹¹ Entretien avec Léa, Toulouse, le 3.06.2013

Conclusion : Zebda ou la magie de l'impossible

Le « message » de Zebda n'est pas toujours perçu de manière identique. L'analyse des interviews télévisuelles et du corpus de presse souligne la représentation de Zebda comme un groupe sympathique, une joyeuse bande de copains issue des quartiers populaires de Toulouse et au parcours hors du commun. En effet, dans les médias, ce groupe métis à la musique métissée et inclassable fait figure d'exception. Il incarne finalement un rêve à la française, l'idée d'une intégration réussie car, même après plus de vingt ans de carrière, ce sont toujours les origines « immigrées » des trois chanteurs et leurs parcours incroyables qui sont soulignés.

Entre 1988 et 2002, le groupe est décrit sous différents visages. Partant de la figure du *beur*, il devient festif et humoristique avec le tube « Tomber la chemise », bande sonore parfaite d'une France « black, blanc, beur » découverte par les médias lors de la coupe du monde de football en 1998. Puis, le succès de l'album *Motivés, chants de luttés*, change le regard de certains journalistes. Zebda se transforme en collectif d'artistes engagés, de citoyens français, mais... toujours issus de l'immigration maghrébine. Car les médias sous-entendent continuellement une suspicion résiduelle quant à une totale francité du groupe. Si la naissance de Zebda, dans les quartiers nord de Toulouse, ne fait aucun doute, il faut pourtant toujours rappeler, redire, revenir sur l'origine des trois chanteurs. Le rappel du contexte d'émergence et du parcours de Zebda réalisé dans les deux premières parties, nous permet de montrer comment les représentations du groupe sont construites en fonction de stéréotypes collés à l'immigration maghrébine postcoloniale et intégrés par les médias.

Ce rappel de l'origine n'est d'ailleurs pas présenté comme négatif, au contraire, pour les journalistes il permet de souligner la bonne intégration ou l'intégration réussie du groupe. Ce que montre cette analyse de la presse et plus largement des médias sur cet indéfini Zebda, ce groupe musicalement « volontairement inclassable », c'est finalement le spectre de « l'injonction à l'assimilation » tel que défini par Abdellali Hajjat.

Pourtant, les entretiens semi-directifs réalisés auprès du public de Zebda donnent d'autres pistes de recherche. Après plus de vingt ans de carrière, le groupe a su tisser une relation particulière avec son public, comme en témoigne la position intermédiaire (entre fans et citoyens engagés) des fans-*motivés*. Que ce soit les fans, les fans-*motivés* ou les amateurs, tous perçoivent dans le groupe un certain respect d'eux-mêmes en tant que public, une proximité et un humanisme valorisants. En mélangeant humour et ironie, le groupe adopte une attitude positive pour observer, critiquer et se positionner en tant qu'acteur de la société française. Finalement, en dénonçant cette « injonction à l'assimilation » et en décrivant leur idéal du vivre ensemble, le groupe et son public se posent la question suivante : qu'est-ce que la France ? Cela participe au fait que Zebda soit un groupe unique pour son public.

Pour les personnes interrogées, il est clair que Zebda est un groupe de rock, mais un rock très ouvert, à l'affût des différentes influences musicales entendues au quotidien. Les représentations que provoque le groupe sont aussi diverses que le public est varié et intergénérationnel. Pour certains, ils sont un collectif de toulousains et de *beur*-toulousains ; pour d'autres ils sont des Français d'origine maghrébine parfaitement intégrés, donc ils ont réussi à se franciser, ils sont devenus « normaux » ; ou encore ils sont simplement un groupe de musique véhiculant une « bonne » représentation de la France car permettant un questionnement, une remise en cause de son/ses identité(s).

Enfin, le public est unanime pour dire que « *Zebda c'est du soleil* ». Les prestations scéniques du groupe ne passent pas inaperçues et elles sont toujours source de multiples émotions. Certains vont à un concert de Zebda pour le plaisir de la musique et parce que c'est « *hyperfestif* » ; d'autres pour le bien-être de ce moment de partage humaniste ; ou encore pour reprendre courage lors de cette célébration d'un militantisme social et d'un idéal du vivre ensemble. Pour tous, les concerts du groupe permettent d'être dans l'instant, littéralement *dans* le temps de la performance. Ils invitent à lâcher prise, à ne pas se poser de questions et à imaginer, collectivement, qu'un autre monde est possible.

Conclusion de la partie 3 : le groupe Zebda ou l'art de faire réfléchir

Efficacité du concert et pouvoir des émotions

Le premier chapitre de cette dernière partie présente une ethnographie des concerts du groupe Zebda. Il a permis d'observer comment l'outil Zebda se déploie totalement dans la performance du concert. Emmené par deux *leaders* charismatiques : les deux chanteurs Mouss et Hakim, le temps du concert conjugue mise en spectacle, théâtralisation et efficacité musicale pour une célébration des émotions collectives et la fédération d'une communauté émotionnelle.

En utilisant les travaux de l'ethnomusicologue Gilbert Rouget j'ai caractérisé la relation dialogique et tripartite existant entre musiquants, musiciens et musiques. En effet, l'énergie communicative libérée par les chanteurs conduit à une abolition des frontières entre scène et public et à un lâcher-prise qui participe au plaisir du concert et libère les émotions de chacun. Le groupe Zebda, en « *un instant de concert qui dure deux heures* » comme le disait Claire, construit une « communalisation » qui marque son apogée lors de la dernière chanson : « Motivés ». Cette chanson analysée comme un rite séculier, au moyen de la méthodologie des liturgies politiques proposée par l'anthropologue Claude Rivière (rapport au temps, rôles des acteurs, valeurs diffusées, moyens pour leur diffusion et communications), est apparue comme un « dispositif de sensibilisation », d'après la définition de Christophe Traïni et Johanna Siméant. Le discours prononcé par Mouss à la fin de la chanson révèle un militantisme social (égalité des chances, justice sociale, solidarité), véritable fondement du groupe. Tout en permettant à Zebda de présenter son idéal du mieux vivre ensemble, il conduit finalement à un processus de subjectivation pour son public. En marquant son approbation, ce dernier devient une somme d'individus enthousiastes pour changer la société. Dans l'idéal Zebda, ils pourraient se changer en citoyens militants ou, d'après le vocabulaire du groupe, en citoyens *motivés*.

L'agir citoyen

Après cette ethnographie des concerts, je ne pouvais terminer cette thèse sans parler de la réception du message Zebda et des représentations que suscite le groupe. L'analyse de la presse entre 1988 et 2002, comme des émissions télévisuelles de 2012, a montré que le groupe souffre toujours des stéréotypes accolés à l'origine des trois chanteurs. Jusqu'à la fin des années 1990, Zebda est perçu comme un groupe festif, réunissant des copains des quartiers nord de la ville de Toulouse. Cependant, à partir des années 2000 un changement est à noter : la presse qualifie le groupe d'artistes engagés et militants toulousains, tout en précisant continuellement les origines « bigarrées » du collectif. Car, plus que la musique inclassable, c'est la trajectoire du groupe qui retient l'attention. Il y a toujours cette suspicion résiduelle d'une absence de francité totale du groupe. La presse revient continuellement sur le parcours parfait, sur l'intégration réussie de ces enfants issus de l'immigration maghrébine, passant alors sous silence les « origines » tout autant bigarrées des autres musiciens, reflet de la réalité des mouvements migratoires en Midi-Pyrénées.

C'est finalement le public du groupe qui présente les meilleurs signes d'une réception du message zebdien. Pour les fans, comme les fans-*motivés* et les amateurs, le groupe permet avant tout de faire une critique positive et constructive de la société française. En montrant l'incohérence des identités assignées au moyen de l'humour, de l'ironie et d'une musique ayant une base rock, le public se retrouve dans la démarche Zebda. En effet, qu'il soit perçu comme un groupe de Français « bien intégrés » ou de Français tout court, le groupe conduit finalement à un processus d'interrogation de soi. En cela, je retrouve la caractérisation du groupe Zebda en tant que dispositif citoyen d'utilité publique (cf. conclusion partie 2). En effet, Zebda transmet ses propres interrogations sur lui-même en tant que groupe de musique et sur les représentations qu'il suscite dans la société. Ainsi, le public se pose les mêmes questions, chacun réfléchit sur soi dans la société, sur le vivre ensemble, sur son rôle de citoyen, sur ce qu'est la France. Le public se questionne finalement sur sa motivation à changer les choses du quotidien, galvanisé par le bonheur que lui procure l'écoute de Zebda, exemple d'un groupe de citoyens... *motivés*.

Conclusion

Ce travail de recherche avait pour problématique de départ la question suivante : en quoi la musique du groupe Zebda permet-elle à ses membres issus de l'immigration maghrébine postcoloniale, d'acquérir une autre place que celle que la société leur assigne ? Pour répondre à cette question j'ai expliqué dans une première partie le contexte d'émergence du groupe à Toulouse au début des années 1980, en lien avec l'association Vitécric. Dans une seconde partie, j'ai analysé le dispositif Zebda ou le « son Zebda », associant musique, texte et efficacité. Cette idée d'un outil musical efficace sera aussi développée dans différents projets au sein de l'association Tactikollectif créée en 1997 (albums *Motivés*, *chants de luttés*, projet Origines Contrôlées). Enfin, dans une troisième partie, j'ai étudié la diffusion et la réception du message Zebda, en analysant un corpus d'articles de presse et les données d'entretiens semi-directifs réalisés auprès du public du groupe.

Dans cette conclusion, je reviendrai sur les différents enseignements de cette recherche, qui m'ont amenée à proposer un repositionnement de ma problématique. Finalement, d'autres perspectives empiriques et épistémologiques seront évoquées comme autant d'hypothèses destinées à enrichir cette réflexion scientifique pluridisciplinaire sur le fait musical.

1. De l'analyse du contexte et du contenu...

1.1. Zebda le laboratoire

La première partie de ce travail de doctorat rappelle le contexte socio-historique d'émergence du groupe. En m'appuyant sur le répertoire de la chanson maghrébine de l'exil, défini par l'historienne Naïma Yahi, j'ai voulu montrer que l'immigration postcoloniale n'est pas uniquement une « immigration de travail ». Elle possède, comme toutes les migrations, une histoire culturelle. Patrimoine

musical de France, ces chansons de l'exil sont de véritables chroniques de la vie quotidienne en immigration des années 1960 au début des années 1980. Du « mauvais immigré », dépravé par tous les vices (alcool, femmes, jeux de hasards), à la figure tripartite de la femme : mère laissée au pays, mère-patrie et mer Méditerranée, les thématiques de l'exil évoquent les déchirures et la nostalgie du pays pour ces hommes partis travailler en France.

Comme leurs aînés, les héritiers de cette immigration postcoloniale tiraillés entre le désir de retour de leurs parents et la réalité de leur appartenance à la société française, utilisent la musique pour formaliser leur besoin de reconnaissance. En présentant les concerts-débats de *Rock Against Police* et le groupe rock emblématique Carte de Séjour, j'ai cherché à déconstruire cette position « d'entre-deux » du jeune « d'origine immigrée ». Toujours associée à une dimension culturelle, la lutte pour la justice sociale et l'égalité de ces jeunes s'affirme avec la marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983, marquant ainsi un premier acte officiel de subjectivation politique. Mais, le Parti Socialiste arrivé au pouvoir en 1981, n'entend pas ces revendications. De même, les médias stigmatisent cette marche pour l'égalité en la labellisant : Marche des *Beurs*. Au départ appellation éémique, ce label *Beur* se charge idéologiquement et immobilise les jeunes dans une définition par la négative. Être *Beur* c'est être ni tout à fait immigré, ni tout à fait français. Si cette nomination suscite des crispations chez les acteurs de la marche de 1983, la presse continue pourtant d'être le relais de cette mode du *beur is beautiful*. La nouvelle marche : Convergence 84, l'année suivante, revendiquant justement une égale citoyenneté pour tous, n'y change rien. La création d'une culture *beur* (comportant une littérature *beur*, un *look beur*, une musique *beur*) devient la caution d'un système d'intégration assimilationniste à la française. L'utilisation du nom comme de l'adjectif *beur* se justifie alors au sein de la société car ces jeunes seraient en voie de « naturalisation », concept que j'ai emprunté au sociologue Abdelmalek Sayad.

Ce contexte historique étant posé, j'ai ensuite présenté plus nettement mon sujet de recherche. En étudiant la formation de l'association toulousaine Vitécricri, dans le quartier des Izards à partir des années 1980, j'ai voulu montrer la relégation identitaire et sociale dont les membres de Vitécricri sont victimes. De 1980 au milieu

des années 1990, ils passent du statut de « jeunes d'origine immigrée » au label *Beurs* et deviennent bientôt des jeunes des quartiers (sans d'ailleurs ne jamais devenir adultes...). Grâce aux activités de création artistique organisées par l'animatrice Maïté Débats au sein de l'association Vitécricri, les jeunes peuvent prendre de la distance et avoir un regard réflexif sur eux-mêmes. La création de films vidéos, par exemple, oblige les adolescents à mettre en scène leur quotidien, à se regarder tels qu'ils se voient, mais aussi à écouter la manière dont ils sont perçus en allant présenter leurs films hors du quartier, dans des réseaux d'éducation populaire. Cette socialisation extérieure à la cité des Izards leur permet aussi de se raccrocher au mouvement national des marches pour l'égalité, en se revendiquant au départ comme *Beur* puis en déconstruisant cette appellation réductrice. Rappeler en détail ce contexte a pour intérêt de mieux comprendre pourquoi face au mépris social, perceptible dans les différentes identités assignées dont ils font l'objet, les membres de l'association n'ont jamais perdu leur estime de soi. Au contraire, ils ont trouvé dans la création artistique, via des films vidéos notamment, une manière d'expliquer et d'explicitier ce qu'ils sont ou plutôt la représentation qu'ils ont d'eux-mêmes au sein de la société.

Les militants de l'éducation populaire des premières années s'effacent progressivement pour faire place aux jeunes membres de l'association devenus adultes. Les films de Vitécricri ayant bénéficié de l'effervescence du *beur is beautiful*, les membres reçoivent de nombreuses subventions allouées par la toute nouvelle politique de la ville. Ces financements, destinés à des activités spécifiques, éloignent les membres de Vitécricri des activités uniquement artistiques des débuts de l'association. La culture doit être au service du lien social, il faut donc « aider les publics sensibles » à se socialiser. Vitécricri devient une association faisant du développement culturel pour les jeunes de la cité des Izards. Anciens jeunes du quartier, les membres de l'association deviennent des animateurs organisant des activités socioculturelles *pour* les jeunes du quartier, *dans* le quartier et *avec* des gens du quartier. Pourtant, les membres refusent d'être de « simples » animateurs. À côté de ces activités socioculturelles « classiques », ils créent un festival appelé *Ça bouge au nord*, dans lequel ils impliquent les habitants

des Trois-Cocus pour sortir ce quartier de son isolement et de la supposée incapacité à agir des personnes dans les quartiers d'habitat social.

Au début des années 1990 et pendant plusieurs années, le festival propose des concerts mais aussi des activités gratuites de jeux pour les enfants, des compétitions sportives, des soirées cinéma, en lien avec les associations du quartier. Comme toujours avec Vitécri, la dimension artistique rejoint l'aventure associative dans un retour réflexif permanent. Le groupe Zebda est né de cette association et les deux organes s'influencent mutuellement. En effet, c'est grâce à la professionnalisation du groupe Zebda que le festival devient possible.

Sans réelle formation musicale, mais bien décidé à se faire entendre, le groupe de fiction Zebda Bird reprend sous le nom de Zebda (beurre en arabe) en 1988. Profitant du développement des différents dispositifs créés par le ministère de la Culture pour formaliser la scène rock, l'ascension du groupe est rapide. Zebda se fait connaître au niveau national en participant aux tremplins rock et en bénéficiant du bouche à oreille des réseaux associatifs. En reprenant le concept de « monde de l'art » d'Howard Becker, j'ai montré comment Zebda aide et soutient l'association Vitécri en développant un réseau de coopération (notamment avec l'initiative de la Caravane des quartiers rencontrée via la Mano Negra, groupe de rock alternatif français dont Zebda fait les premières parties pour plusieurs concerts). En parallèle de la professionnalisation du groupe, Vitécri rejette l'injonction au travail social imposée par les subventions de la mairie. Les membres de l'association refusent d'être considérés comme des citoyens « à part » parce qu'issus de l'immigration et issus d'un quartier d'habitat social. Ils contestent le fait d'être uniquement assimilés aux quartiers nord de Toulouse et veulent participer pleinement, en tant que « citoyens ordinaires » d'après la définition de Catherine Neveu, à la société française. Ils rendent les subventions et affinent une réflexion politique sur le vivre ensemble et la citoyenneté en créant l'association Tactikollectif en 1997. Les premiers chapitres de cette thèse ont montré la formation d'un processus de « mise en étrangeté » et les différentes stratégies de résistance trouvées dans les ressources artistiques, par Vitécri et Zebda, pour s'affirmer en tant que sujets de droit.

Les théories du multiculturalisme m'ont permis d'analyser le processus de mise en égalité élaboré par l'association et le groupe. Dès les débuts de Vitécrici, la capacité à prendre part, à participer légitimement à la construction de la citoyenneté française est revendiquée avec la réalisation de films vidéos. Refusant les identités assignées et surtout le déni de citoyenneté, les membres de l'association montrent qu'ils sont des sujets politiques à part entière. Ils demandent l'égalité dans la reconnaissance de leur différence qui est à la base de leur conception de la citoyenneté française. Cette réflexion politique de l'association Vitécrici, comme plus tard du Tactikollectif, a toujours été alimentée par le groupe Zebda. N'ayant pas d'espace de parole légitime, puisque toujours victimes d'une relégation sociale, la musique devient finalement leur espace de prise de parole. Ainsi, le groupe est pensé par ses membres comme une sorte de laboratoire d'idées, permettant une critique constructive de la société et une réflexion sur la citoyenneté et le vivre ensemble.

1.2. Zebda et le Tactikollectif : les dispositifs musicaux

Dans la seconde partie, j'ai montré comment Zebda s'est constitué en tant qu'espace d'expression d'une subjectivation citoyenne. L'herméneutique du sujet théorisée par Paul Ricœur m'a servi de cadre analytique pour mieux comprendre la combinatoire Zebda. S'il y a bien une esthétique, un « son Zebda », il y a surtout un « outil Zebda ». Les chansons sont effectivement pensées dans un souci de diffusion efficace du message du groupe. Les textes poétiques du parolier Magyd Cherfi témoignent d'une observation aigüe du quotidien et d'une quête empirique de ce qu'est la société française. Le parolier s'analyse à la fois en tant que sujet et objet en abordant sans détour les aspects négatifs de la société (racisme, discriminations, inégalités). Cependant, cette critique est toujours formulée de manière humoristique au moyen de l'ironie et de l'autodérision. S'affranchissant de toutes les étiquettes, Zebda propose un rock alternatif ouvert sur les sons et les influences du quotidien. Rien n'est interdit, les textes servent de guides à la composition musicale et les échantillons et les boucles (construits par emprunts

mélodiques), sont pensés comme des illustrations sonores des paroles. Mais, comme le dit Rémi, il faut aussi que « *ça groove* », car il y a chez Zebda un souci de l'accroche. Le but de la musique du groupe est en effet de capter l'attention des auditeurs, pour cela plusieurs techniques sont utilisées.

Sur une rythmique basse-batterie indispensable, des boucles composées avec des samples reprennent aussi bien des répertoires afro-américains connus (disco, funk) que des musiques du pourtour méditerranéen (ou « *musique rebeu* » comme le dit Rémi) glanées sur des disques vinyles, ou même parfois de la musique classique occidentale. S'il n'y a pas de règles fixes de composition pour ces échantillons, le rendu sonore par empilement mélodique, caractérisé par la figure du mille-feuille, est primordial. L'album *Second tour* mis à part, il n'y a pas réellement de vision verticale (harmonique) chez Zebda. Tout se fait par superpositions et répétitions de riffs, c'est-à-dire de motifs mélodico-rythmiques de plusieurs secondes. Ces répétitions de motifs sont d'ailleurs, le plus souvent, induites par les chanteurs.

Les différentes voix forment ainsi un autre procédé utilisé pour capter l'attention des auditeurs. Que ce soit au moyen d'interjections verbales non chantées, sous forme responsoriale ou par tuilage, les jeux de voix sont omniprésents. Dans une chanson de Zebda, entre l'introduction et l'outro, il n'y a presque pas de temps de respiration pour les trois chanteurs. L'espace sonore devient un espace-temps qu'il faut investir de façon optimale par les voix pour avoir le temps de tout dire. Jeux de voix et superpositions de motifs mélodico-rythmiques sont utilisés pour créer un volume sonore qui sature l'espace-temps d'une chanson. Écouter le groupe donne finalement l'impression d'un besoin urgent de dire, de dénoncer, de se donner la parole et si possible de se faire entendre.

Ce « son Zebda », influencé aussi bien par le rock alternatif français, comme le montre l'utilisation de l'accordéon, que le rock anglo-saxon des Clash, permet finalement de créer un dispositif efficace au service d'une subjectivation. Car, plutôt que de chercher à comprendre qui il est, le groupe Zebda se pose la question suivante : qu'est-ce qui fait qu'il est lui ? Ce changement de focale permet de prendre en compte une approche double dans ce questionnement sur soi. À la fois sujet et objet, le groupe s'observe en tant que 'être soi', l'*ipsé* dit Ricœur et 'même que soi', c'est-à-dire soi dans son interaction avec les autres, l'*idem* d'après le

philosophe. Le fait de se questionner sur soi, mais aussi d'interroger la perception que les autres ont de soi, oblige à une déconstruction des identités assignées. Ce doute de soi, cette expression d'une fragilité de son identité est finalement la force du message de Zebda. D'autant que le groupe ne donne volontairement pas de définition fixe de son identité (de ce qu'il est et de ce qu'il identifie comme représentation de lui pour les autres), il laisse ce questionnement ouvert à tous. En cela, il rejoint la réflexion sur la citoyenneté et le vivre ensemble menée avec l'association Vitécrici puis avec le Tactikollectif depuis les luttes pour l'égalité des marches des années 1980. En diffusant ce questionnement identitaire et en proposant des orientations de réflexion, Zebda devient finalement un espace d'expression d'une subjectivation citoyenne, de questionnement de soi par rapport à soi et par rapport à la société. Il peut donc se comprendre comme un dispositif citoyen d'utilité publique.

2. ...Au repositionnement de la problématique

Finalement, au regard de l'analyse textuelle et musicale du groupe Zebda, j'ai dû repenser ma problématique de recherche. En effet, la matière sonore comme les textes des chansons du groupe témoignent d'une réflexion sur la notion de citoyenneté pensée à l'échelle nationale, comme un sentiment social, moteur d'un changement du vivre ensemble. Le groupe Zebda n'est pas constitué « que » de trois chanteurs issus de l'immigration maghrébine postcoloniale. Dans sa formation entre 1988 et 2003, en plus des chanteurs, le groupe se compose d'un guitariste, d'un bassiste et d'un claviériste issus de l'immigration espagnole et italienne en région Midi-Pyrénées et d'un batteur né à Bordeaux, ayant grandi à Oran en Algérie (puis dans différentes villes de France), pour finalement s'installer à Toulouse. Il forme donc une sorte de miroir de la société française, un échantillon représentatif des migrations qui ont toujours eu lieu en France. Par conséquent, après l'analyse textuelle et musicale de Zebda, la problématique initiale de cette recherche est apparue trop restrictive. J'ai donc reformulé mon

questionnement de la manière suivante : en quoi la musique du groupe Zebda permet-elle de questionner les fondements de la société française : son processus de citoyenneté, comme son vivre ensemble ?

En adoptant cette problématique, j'ai alors abordé la question de la réception du groupe et les décalages perceptibles entre les dynamiques réflexives de Zebda et les représentations dont le groupe fait l'objet, notamment au sein des médias et dans son public. Car pour le groupe, le sentiment d'appartenance à la société française de ses membres a toujours été évident, comme le montrent l'expression d'une toulousianité et d'un engagement citoyen militant, socle fondateur du message zebdien.

2.1. Zebda et le militantisme social-citoyen

Saisissant l'opportunité de cette parole diffusée, les chanteurs utilisent l'espace symbolique induit par leurs chansons pour s'exprimer, comme des citoyens ordinaires. Chaque fois que les membres de Zebda ont la parole (dans les concerts, dans les médias), ils veulent rappeler leur « ordinarité » en expliquant par exemple qu'ils sont un groupe de musique de Toulouse. Cette expression d'une toulousianité est primordiale, car la ville est un lieu géographique identifiable par tous. De plus, comme le dit Hakim, être toulousain c'est être plus que français : c'est être *dans* la France. Cela permet de lever un doute perceptible dans les identités assignées, les labellisations extérieures (*Beur*, personnes d'origine immigrée, fils de Maghrébins, jeunes de banlieue, jeunes des quartiers, etc.) dont le groupe fait l'objet. Autrement dit, les chansons de Zebda sont des ateliers de fabrication de la citoyenneté ou ce qu'il est possible d'appeler des espaces de « citoyennisation » dans lesquels ils peuvent se définir et s'exprimer en tant que sujets de droit. Les travaux d'Engin Isin et de Catherine Neveu sur la notion de citoyenneté, ont aidé à caractériser la citoyenneté en acte de Zebda. En effet, comme les autres citoyens qui mettent leurs compétences au service du vivre ensemble (le boulanger, le médecin, le plombier, etc.), le savoir-faire artistique des membres de Zebda ne fait sens pour eux que s'il peut servir le collectif.

L'utilisation de la dimension artistique pour mener une réflexion sur la citoyenneté et le vivre ensemble est aussi un des fondements du Tactikollectif, dont plusieurs membres de Zebda font partie. Dans le cadre du festival Origines Contrôlées, l'association propose un temps de réflexion sur les représentations de l'immigration en France. Les organisateurs cherchent à donner des outils à tout citoyen pour analyser le *présent du passé*, comme le dit Marie-Claire Lavabre. En utilisant les travaux de Paul Ricœur sur la mémoire, j'ai analysé comment l'association cherche à créer une mémoire collective, par la stimulation d'un processus de remémoration individuelle. L'album *Origines Contrôlées* emmené par les chanteurs Mouss et Hakim est un exemple de ce processus de remémoration. En s'appropriant les chansons écoutées par leur père, les deux frères invitent les auditeurs à partager leurs souvenirs associés à la chanson maghrébine de l'exil et à reconnaître dans le présent, ces chanteurs oubliés d'hier. Ce réinvestissement de sens, cette re-(con)-naissance induite par cette mémoire collective, conduit chacun à prendre conscience que ses souvenirs intimes s'inscrivent aussi dans une histoire commune de France. Raconter ses souvenirs en les confrontant à des représentations actuelles de l'histoire de l'immigration en France, permet finalement de se revendiquer en tant que citoyen français, héritier du patrimoine culturel de cette immigration.

Comme le groupe Zebda, le Tactikollectif se veut un révélateur d'une citoyenneté en acte. Partager ses souvenirs, c'est aussi ré-éprouver, mettre en commun ses émotions, pour se ressentir en tant que citoyen ordinaire appartenant à un vivre ensemble collectif.

2.2. La question des émotions en politique : de l'état émotionnel à l'agir citoyen

Il était impossible de parler de la réception du groupe Zebda sans établir une ethnographie des concerts. En utilisant les travaux de l'ethnomusicologue Gilbert Rouget et le concept de liturgies politiques de l'anthropologue Claude Rivière, j'ai proposé une analyse de l'outil Zebda dans le temps de la performance.

Le contexte particulier du concert, entre mise en scène, théâtralisation et efficacité musicale, invite à sortir du temps quotidien et à envisager ce temps de la performance comme un rituel séculier. La relation tripartite entre musiciens, musiqués et musiquants permet de saisir l'importance des *leaders* charismatiques : les chanteurs Mouss et Hakim. Du début à la fin du concert, ils libèrent une énergie communicative qui a pour objet de construire une communauté émotionnelle commune. Elle passe par l'expression d'émotions collectives, mais aussi l'abolition de la frontière scène/public au propre comme au figuré. En effet, Mouss et Hakim n'hésitent jamais à descendre dans le public à l'occasion du tube « Tomber la chemise ». Les musiquants au moyen de la musique invitent les musiqués à lâcher prise, à se laisser porter par ce temps du concert et à libérer leurs émotions. Pour ce faire, les musiqués sont sollicités continuellement et doivent participer (dans le sens de *faire*) à la performance par la danse et le chant. L'apogée de cette participation a lieu lors de la dernière chanson du concert : « Motivés ». Alors que le public chante la mélodie du couplet sur des onomatopées, Mouss déclame un discours célébrant : égalité des chances, justice sociale et solidarité. Appuyé par une dédicace « *à celles et ceux qui sont motivés* », ce discours a pour but de mobiliser le public, d'amener chaque individu à se poser des questions. Ce militantisme social, fondement du groupe Zebda, célébré à la fin du concert dans un partage d'émotions collectives (comme le rappelle fréquemment Mouss, « *faites-vous plaisir Mesdames et Messieurs* », « *on est là on se fait du bien et demain on y retourne* »), est pensé comme un dispositif de sensibilisation. Ce discours plein d'espoir et d'humanisme, donnant les recettes d'un meilleur vivre-ensemble, se veut une prise de conscience, un processus de subjectivation : le public se transforme en un ensemble de citoyens mobilisés pour changer la société et peut-être devenir des citoyens *motivés*.

Cet état émotionnel suscité par les concerts est clairement ressenti par le public qui, comme les médias, qualifie Zebda de groupe de scène.

Cependant, en analysant un corpus d'articles de presse et en reprenant les entretiens semi-directifs réalisés avec le public du groupe, j'ai montré que le message de Zebda comporte différentes interprétations.

« L'injonction à l'assimilation » formulée par le sociologue Abdelalli Hajjat, a permis d'expliquer pourquoi, en 2012, les médias questionnent toujours l'origine des trois chanteurs. Plus que le « message zebdien », c'est la trajectoire perçue comme improbable qui retient l'attention. Après plus de vingt ans de carrière, le groupe est toujours ramené à une mise en doute, un questionnement sur leur degré de francité. Bien que, comme dit plus haut, le sentiment d'appartenance à la société française n'ait jamais été remis en cause pour les membres du groupe, la presse de 1988 à aujourd'hui rappelle toujours les « origines métisses » de Zebda. Ce qui fascine les médias chez cette « *bande de copains des quartiers nord* », c'est leur itinéraire perçu comme une intégration réussie pour ce collectif à la musique volontairement inclassable. Mais cette représentation n'est pas majoritaire au sein du public du groupe. Les fans, comme les fans-*motivés* ou les amateurs, soulignent tous l'humour et l'autodérision du groupe. Ils s'identifient à la critique de la société faite par Zebda et ils perçoivent le groupe comme simple, humaniste et proche d'eux. Ils l'aiment aussi car il est composé de citoyens ordinaires auxquels ils peuvent s'identifier. Si Zebda peut toutefois être perçu de différentes manières par son public (soit comme des Français « bien intégrés » ou comme des Français tout court), il est en revanche unanime pour dire que musique et textes obligent à un processus de subjectivisation. Le message zebdien invite à un questionnement sur soi et sur la représentation de soi dans la société et il permet de définir son rôle au sein du vivre ensemble. De plus, enthousiasmé par l'émotion révélée par les concerts, Zebda peut conduire certaines personnes, comme les fans-*motivés*, à développer un agir citoyen.

Dans ce travail de doctorat j'ai donc expliqué l'importance de la créativité artistique, notamment musicale, comme moyen de subjectivation et de réflexivité dans une situation de relégation sociale. J'ai analysé plus en détail les différents procédés esthétiques mis en place par le groupe comme autant de dispositifs de sensibilisation et d'investissement d'un espace sonore symbolique : Zebda utilise ses chansons pour *prendre* (dans le sens de remplir) l'espace et ainsi *prendre* la parole. J'ai finalement été amenée à étudier la réception de cette musique auprès

des médias comme du public du groupe. Mais les effets produits par cette musique pourraient être plus amplement abordés.

En effet, dans l'ethnographie des concerts je propose une analyse des performances de Zebda comme moment de célébration des émotions collectives. J'ai pu aborder lors des entretiens faits avec le public du groupe, la question de cette effervescence émotionnelle liée au concert. Cependant, plusieurs questions restent en suspens : les émotions provoquées par la performance sont-elles de l'ordre d'un état émotionnel passager ou sont-elles ressenties durablement par le public ? Que fait le public de ces émotions ? Sont-elles réellement sources d'engagement, provoquent-elles un agir citoyen comme l'aimerait Zebda ?

Pour le psychologue clinicien Max Pagès, l'état émotionnel se nomme l'affect. Cité par Jacques Cosnier, le psychologue explique que l'affect serait « *vécu de façon ponctuelle dans l'instant* »⁸⁹². Il est de l'ordre de l'expérience psychique et il entraîne une action, la manifestation physique de ce ressenti par des cris, des pleurs, des applaudissements, des rires, etc.⁸⁹³ Pour Pagès, l'affect s'oppose au sentiment qui « *se construit dans la durée et lie les personnes* »⁸⁹⁴. L'affect, ou l'état émotionnel (qui est favorisé par une stimulation comme je l'ai étudié avec le discours de Mouss lors de la chanson « Motivés »), se différencie donc du sentiment qui, lui, est perceptible sur un temps long. Interrogé peu de temps après un concert de Zebda, Claire se souvient et éprouve à nouveau au cours de l'entretien, cet état émotionnel très fort ressenti pendant le concert. Elle explique : « *C'est que effectivement ça nous permet un peu, pas d'oublier, mais de se dire purée on peut encore agir, c'est ça qu'est excellent, c'est on peut encore agir ensemble [...] mais t'as envie de te dire encore c'est possible quoi, un monde meilleur est possible, voilà c'est ça, c'est ça moi leur force quand même, tu sors de là tu es bien, alors ça va retomber alors il faudrait qu'il y ait une petite piqure Zebda par moment, tu vois ? [...] on les sentait vachement bien dans ce concert, je me suis dit ils vont nous tomber dans les bras, on va tous se tomber dans les bras ! Ah oui c'était génial c'était une cure de jouvence pour moi ce concert, c'est vrai,*

⁸⁹² COSNIER, Jacques, « Psychologie des émotions et des sentiments », http://icar.univ-lyon2.fr/membres/jcosnier/Emotions_et_sentiments.pdf, p.3, dernière consultation le 21.01.2014

⁸⁹³ Sur l'étude des manifestations neurobiologiques des émotions voir SOLMS, Mark, TURNBULL, Oliver, *The Brain and the Inner World, an Introduction to the Neuroscience of Subjective Experience*, New York, Other Press, 2002.

⁸⁹⁴ COSNIER, Jacques, « Psychologie des émotions..., *op. cit.*, p.4

vraiment je leur dirai si je les avais en face de moi, tu perds en une soirée cinq ans de déprime, alors c'est pas pour ça qu'elle revient pas la déprime, mais qu'est-ce que c'est bon. »⁸⁹⁵

Il serait intéressant maintenant de retourner interroger Claire et de voir, avec le recul, ce qui lui reste de ce souvenir du concert de Zebda. Est-ce que son émotion, cet affect éprouvé au moment du concert est toujours aussi vif ? S'est-il transformé en sentiment ? Ou autrement dit, a-t-il été moteur d'un changement dans sa vie personnelle ? Est-ce qu'elle réécoute les albums de Zebda aujourd'hui et sont-ils autant de piqûres d'espoir ?

Car finalement, la musique aurait-elle un rôle spécifique de pérennisation des affects ? Ou en quoi l'état émotionnel, l'affect, provoqué par la musique d'un groupe, peut-il influencer sur un engagement personnel ? Ces questions ainsi formulées, seraient autant de pistes à explorer lors d'un futur travail de recherche.

⁸⁹⁵ Entretien avec Claire, Bordeaux, le 3.12.2012

Bibliographie

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

ADLI, Younes, *Si Mohand Ou Mhand errance et révoltes*, Paris, EDIF 2000 Paris-Méditerranée, 2001

ANAGNOSTOU, Panagiota, *Les représentations de la société grecque dans le Rébétiko*, thèse pour le doctorat en science politique, sous la direction de Denis-Constant Martin, LAM, Ecole Doctorale de Science Politique de Bordeaux, soutenue le 12 décembre 2011

AROM, Simha, MARTIN, Denis-Constant, « Combiner les sons pour réinventer le monde, la world music, sociologie et analyse musicale », *L'Homme*, n°177-178, janvier-juin 2006, p. 155-178

AROM, Simha, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007

AVENEL, Cyprien, « Les émeutiers de la politique de la ville. Des espoirs d'intégration aux désespoirs d'insertion », *Mouvements*, n°44, 2006/2, p. 36-44

BATTEGAY, Alain, BOUBEKER, Ahmed, *Les images publiques de l'immigration*, Paris, CIEMI l'Harmattan, 1993

BECKER, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Champs Flammarion, 2006

BECKER, Judith, « L'action-dans-le-monde. Émotion musicale, mouvement musicale et neurones miroirs », *Les cahiers d'ethnomusicologie*, n°23, 2010, p. 29-52

BELBAHRI, Abdelkader « Création musicale, héritages et expressions culturelles », *Revue Ecartis d'identité*, n° spécial « La chanson maghrébine de l'exil en France 1950-1970 », 2009, p. 70-74

BERTHELEU, Hélène, « “Ethnicisation” et “communautarisme” ou comment fabriquer de la différence au lieu de repenser la citoyenneté », dans CRENN, Chantal (dir.), KOTOBI, Laurence (dir.), *Du point de vue de l'ethnicité : pratiques françaises*, Paris, Armand Colin Recherches, 2012, p. 57-73

BETHUNE, Christian, *Le rap une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, 1999

BEUSCART, Jean-Samuel, PEERBAYE, Ashveen, « Histoires de dispositifs (introduction) », *Terrains & travaux*, n°11 (2), 2006 p. 3-15

BIZEUL, Daniel, « Que faire des expériences d'enquêtes ? Apports et fragilité de l'observation directe », *Revue française de science politique*, vol. 57, 2007/1, p. 69-89

BLACKING, John, *A Commonsense View of all Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987

BLANCHARD, Pascal (dir.), *Sud-Ouest, porte des outre-mers*, Toulouse, Milan, 2006

BLUM, Françoise, « Regards sur les mutations du travail social au XX^{ème} siècle », *Le Mouvement Social*, n°199, avril-juin 2002, p. 83-94

BOILLEY, Pierre, « Loi du 23 février 2005, colonisation, indigènes, victimisations. Évocations binaires, représentations primaires », *Politique africaine*, n° 98, 2005/2, p. 131-140

BOUAMAMA, Saïd, *Dix ans de marche des Beurs chronique d'un mouvement avorté*, Paris, Coll. Épi/Habiter, Desclée de Brouwer, 1994

BOUQUET, Brigitte, RIFFAULT, Jacques, « L'humour dans les diverses formes du rire », *Vie Sociale* [en ligne], vol. 2, septembre 2010, <http://www.travail-social.com/L-humour-dans-les-diverses-formes#nb15> dernière consultation le 31.07.2013

BOURDAA, Mélanie, « “Taking a break from all your worries” : Battlestar Galatica et les nouvelles pratiques télévisuelles des fans », *Questions de communications*, n°22, 2012

BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean-Claude, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit coll. Le sens commun, 1964

BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980

BROMBERGER, Christian, *Football, la bagatelle la plus sérieuse du monde*, Paris, Bayard, 1998

CABERO, Pascal, *Tomber la chemise*, Paris, La Martinière, 2006

CAPDEVILLE-ZENG, Catherine, *Rites et rock à Pékin. Tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*, Paris, Les Indes Savantes, 2001

CEFAÏ, Daniel *et al.*, « Ethnographies de la participation », *Participations*, n°4, 2012/3, p. 7-48.

CHARAUDEAU, Patrick, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, n°10, 2006, p. 19-41 mise en ligne le 03 mai 2012, <http://questionsdecommunication.revues.org/3375>, dernière consultation le 30.07.2013

CHARLES, Daniel, « Esthétiques de la performance », *Encyclopaedia Universalis, Symposium, les enjeux 1*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 491-505

CHERFI, Magyd, *La trempe*, Arles, Actes Sud, 2007

CLARKE, Tracey-Anne, « From Mythologies to Realities : The Iconography of Ras Daniel Heartman », *Small Axe : A Caribbean Journal of Criticism*, Issue 23, vol. 11, Number 2, Jun 2007, p. 66-87

COHEN-EMERIQUE, Margalit, FAYMAN, Sonia, « Médiateurs interculturels, passerelles d'identités », *Connexions*, n° 83, 2005/1 p. 169-190

CORDEIRO, Albano, « Convergence 84 : retour sur un échec », *Plein droit*, n° 65-66, 2005/2, p. 59-63

COSNIER, Jacques, « Psychologie des émotions et des sentiments », [en ligne] http://icar.univ-lyon2.fr/membres/jcosnier/Emotions_et_sentiments.pdf, dernière consultation le 21.01.2014

COSSART, Paula, « La communion militante. Les meetings de gauche durant les années Trente », *Sociétés & Représentations*, n° 12, 2001/2, p. 131-140

DARRÉ, Alain (dir.), *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996

DECHERF, Jean-Baptiste, « Sociologie de l'extraordinaire. Une histoire du concept de charisme », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 23, 2010/2, p. 203-229

DELÉAGE, Estelle, GARROUSTE, Laurent, « Inventer une autre politique dans un monde défait », *Ecologie & politique*, n° 46, 2013/1, p. 5-11

DELORME, Christian, « La marche c'était, et cela reste, la fraternité vécue », *Marseille-Paris je marche, moi non plus...*, édition Sans-Frontières, 1984, p. 12-27

DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », dans *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale*. Paris 9, 10, 11 janvier 1988, Paris, Seuil, 1989, p. 185-195

DE MAILLARD, Jacques, *Réformer l'action publique. La politique de la ville et les banlieues*, Paris, LGDJ, 2004

DÉON, Maxence, « L'échantillonnage comme choix esthétique. L'exemple du rap », *Volume*, n°8 : 1, 2011, p. 277-301

DJAÏDJA, Toumi, *La Marche pour l'Égalité*, entretiens avec Adil Jazouli, Mayenne, Éditions de l'Aube, 2013

DONIN, Nicolas « Le concert, objet musicologique ? Compte rendu », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 12, n°1, 2001, p. 87-95

DUFFETT, Mark, *Understanding Fandom, an Introduction to the Study of Media Fan Culture*, New-York, Bloomsbury, 2013

DUPORT, Claire, *Les gens de Vitécri*, Toulouse, archive Tactikollectif, 1996

DUPORT, Claire, PERALDI, Michel, *Action culturelle, politiques de la ville et mobilité sociale : la longue marche des classes moyennes*, Rapport au ministère de la Culture, ministère de la Jeunesse et des Sports, FAS, DIV, Plan urbain, 1998

DUPORT, Claire, « Militants sociaux : passation diffuse d'une génération à l'autre », *Empan*, n°50, 2003/2, p. 86-89

DUPORT, Claire, *Notables, militants, entrepreneurs : une histoire sociale du militantisme dans les cités*, Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Michel Péraldi, Université Aix Marseille 1, 2007

ESCAFRÉ-DUBLET, Angéline, « L'Etat et la culture des immigrés, 1974-1984 », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, [en ligne] N°4, janvier-avril 2008, www.histoire-politique.fr

EL YAZAMI, Driss (dir.), GASTAUT, Yvan (dir.), YAHY, Naïma (dir.), *Généralions. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Paris, Gallimard Génériques / CNHI, 2009

FAURE, Sylvia, GARCIA, Marie-Carmen, *Cultures hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute, 2005

FERRAND, Laure, « Bruce Springsteen, sociologie d'un rocker », *Intersections : Canadian Journal of Music / Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 30, n° 2, 2010, p. 25-40

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 1 : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976

FOUCAULT, Michel, « Le jeu de Michel Foucault » et « Le sujet et le pouvoir », dans *Dits et Écrits II.*, Paris, Gallimard, 1976-1988, p. 298-329 et p. 1041-1062

FOURNIER, Pierre 2006. « Le sexe et l'âge de l'ethnographe : éclairants pour l'enquête, contraignants pour l'enquêteur ». *ethnographiques.org* [en ligne], n°11, octobre 2006, <http://www.ethnographiques.org/2006/Fournier>, dernière consultation le 8.02.2014

FRITH, Simon, *Performing Rites on the Value of Popular Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1998

FRITH, Simon, « La musique live ça compte... », *Réseaux*, n°141-142, 2007/2, p. 179-201

GASTAUT, Yvan, *Le métissage par le foot, l'intégration, mais jusqu'où ?*, Paris, Autrement, 2008

GAULIER, Armelle, *Appropriations musicales et constructions identitaires, les chants moppies du Cap, Afrique du Sud*, Mémoire de Master, Saint-Denis, 2007, Université Paris 8

GAULIER, Armelle, *Emprunt musical et créolisation chez les populations coloured du Cap (Afrique du Sud) : le cas des chants « nederlandsliedjies »*, Mémoire de Master, Saint-Denis, 2009, Université Paris 8
http://www.ethnomusicologie.univ-paris8.fr/lib/exe/fetch.php?media=wiki:armelle_gaulier.pdf

GAULIER, Armelle, « Musique et processus de créolisation, les chants *moppies* des populations *coloured* du Cap (Afrique du Sud) » *Volume !*, 2010, p. 75-104

GHASARIAN, Christian (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*, Paris, Armand Colin, 2004

GILLES, Suzanne, « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25, 2009/2, p. 13-32

GIRAUD, Baptiste, « Les motivé-e-s de Toulouse à la frontière de la politique », *Cahiers du Grip*, 1, 2005, p.32-40

GIRAUD, Baptiste, « Zebda : la réinvention des pratiques musicales en mode d'engagement politique critique », dans BALASINSKI, Justyne (dir.), MATHIEU, Lilian (dir.), *Art et contestation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 29-45

GIRAUD, Baptiste, « Les Motivé-e-s, ou l'innovation prisonnière des règles du jeu politique », *Sociologies Pratiques*, n°15, 2007/2, p. 55-67

GLISSANT, Edouard, *L'intention poétique, poétique II*, Paris, Gallimard, 1997

GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 2^{ème} édition, 2007

GROUX, Guy, « Culture protestataire et opinion publique : un lien ambigu », dans BRÉCHON, Pierre (dir.), LAURENT, Annie (dir.), PERRINEAU, Pascal (dir.), *Les Cultures politiques des Français*, Paris, Presses de Sciences Po, 2000, p. 259-273

GUETTAT Mahmoud, *La tradition musicale arabe*, Nancy, Ministère de l'éducation nationale, 1986.

GUIBERT, Gêrôme, *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France, genèse, structurations, industries, alternatives*, St. Amand Tallende, Mélanie Séteun, Irma, 2006

GUIBERT, Gêrôme, « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux*, n°141-142, 2007/2, p. 297-324

GUIBERT, Gêrôme, SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, *Musiques actuelles : ça part en live Mutations économiques d'une filière culturelle*, IRMA, Ministère de la Culture et de la Communication, 2013

HACHLEF, Ahmed, ELHABIB, Mohamed, *Anthologie de la musique arabe (1906 – 1960)*, [s.l.], centre culturel algérien, PUBLISUD, 1993

HAJJAT, Abdellali, *Les frontières de l'« identité nationale » l'injonction à l'assimilation en France métropolitaine et coloniale*, Paris, La Découverte, 2012

HAJJAT, Abdellali, *La marche pour l'égalité et contre le racisme*, Paris, Editions Amsterdam, 2013

HATZFELD, Hélène, *Les légitimités ordinaires au nom de quoi devrions-nous nous taire ?*, Paris, L'Harmattan, 2011

HEINICH, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1998

HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie, GOMART Emilie, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, 2000

HENNION, Antoine, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, n° 153, 2009/1 p. 55-78

HONNETH, Axel, *La société du mépris vers une nouvelle théorie critique*, Paris, La Découverte, 2008

HUGO, Victor, *Les Misérables*, cinquième partie : « Jean Valjean », Paris, édition Pagnerre, 1863

ION, Jacques, « De la formation du citoyen à l'injonction à être soi : l'évolution des référents dans le champ de l'action socio-culturelle » *Espaces et Sociétés*, n°38-39, 1981, p. 37-45

ISIN, Engin, « Acts of citizenship : Citizenship in Flux : the figure of the activist citizen », *Subjectivity*, n° 29, 2009, p. 367-388

JABLONKA, Frank, *Vers une socio-sémiotique variationniste du contact postcolonial : le Maghreb et la Romania européenne*, "Quo vadis, Romania?", coll. dirigée par Georg Kremnitz, n° 47, Vienne, Praesens, 2012

JACONO, Jean-Marie, « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de "Je danse le mia" d'IAM », *Volume ! 2*, 2004, p. 43-53

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Champs Flammarion, 1964

JANKELEVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983

JUHEM Philippe, « Entreprendre en politique. De l'extrême gauche au PS : La professionnalisation politique des fondateurs de SOS-Racisme », *Revue française de science politique*, vol. 51, 2001/1, p. 131-153

KALBERG, Stephen, « La sociologie des émotions de Max Weber », *Revue du MAUSS*, n° 40, 2012/2, p. 285-299

LACOSTE-DUJARDIN, « Géographie culturelle et géopolitique en Kabylie La révolte de la jeunesse kabyle pour une Algérie démocratique », *Hérodote*, n°103, 2001/4, p. 57-91

LACOUT, Dominique, TAHA, Rachid, *Rock la Casbah*, Paris, Flammarion, 2008

LAVABRE, Marie-Claire, « Entre histoire et mémoire, à la recherche d'une méthode », dans MARTIN, Jean-Claude (dir.), *La guerre civile entre histoire et mémoire*, Nantes, Ouest Éditions, 1995

LEBRUN, Barbara, « The case study of Zebda : republicanism, *métissage* and authenticity in contemporary France », *Volume !*, n°1:2, 2002, p. 59-69

LE GUERN, Philippe, « “No matter what they do, they can never let you down...” Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique », *Réseaux*, n° 153, 2009/1, p. 19-54

LINHART, Robert, *L'établi*, Les éditions de Minuit, 1978

MAGUIN, Fabien, LISAK, Fred, CHERFI, Magyd, *Motivés, motivées, soyons Motivé-e-s*, Paris, Seuil, 2002

MAHFOUFI, Mehenna « La chanson kabyle en immigration : une rétrospective », *Hommes et Migrations* n°1179, septembre 1994, p. 32-39

MARTINIELLO, Marco, *La démocratie multiculturelle citoyenneté, diversité, justice sociale*, Paris, Les Presses de Sciences Po. 2^{ème} édition, 2011

MARTIN, Denis-Constant, *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, Paris, Karthala, 2002

MARTIN, Denis-Constant, « Le charisme conféré. Retour sur Max Weber à la lumière d'Ambedkar, Hommage à Guy Poitevin (1934-2004). » *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n°2, 2006, p.27-42

MARTIN, Denis-Constant, *Quand le rap sort de sa bulle*, Chirat, édition Seteun-Irma, coll. Musique et société, 2010

MARTIN, Denis-Constant, *Sounding the Cape, Music, Identity and Politics in South Africa*, Somerset West, African Minds, 2013

MARX-SCOURAS, Danielle, « La France de Zebda », dans BONN, Charles (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 16-26

MARX-SCOURAS, Danielle, *La France de Zebda*, Paris, Autrement, 2005

MATHIEU, Lilian, *Comment lutter ? Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, Textuel, coll. La discorde, 2004

MAZEROLLE, Valérie, *La chanson occitane 1965-1997*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008

MEOUAK, Mohamed, AGUADE, Jordi, « La rhorhomanie et les beurs : l'exemple de deux langues en contact », E.D.N.A, n°1, 1996, http://www.ieiop.csic.es/pub/libro_segundo_art.7la_rhorhomanie_et_les_beurs_dd0e75c8.pdf dernière consultation le 22.02.2013

MEYNIER, Pierrette, MEYNIER, Gilbert « L'immigration algérienne en France : histoire et actualité », *Confluences Méditerranée*, n° 77, 2011/2, p. 219-234

MILIANI, Hadj, DAOUDI, Bouziane, *L'aventure du raï. Musique et société*, Éditions du Seuil/Point Virgule-Inédit, 1996

MILIANI, Hadj, DAOUDI, Bouziane, *Beur's Melody : cent ans de chansons immigrées maghrébines en France*, Paris, Éditions Séguier, 2003

MOGNISS, H. Abdallah, Agence IM'média « 1983 : La marche pour l'égalité », *Plein Droit*, n° 55, décembre 2002 : <http://www.gisti.org/doc/plein-droit/55/marche.html> dernière consultation le 10.02.2013

MOKHTARI, Rachid, *La chanson de l'exil : les voix natales (1939 – 1969)*, Alger, Casbah Edition, 2001

MOLINO, Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Précédé de : *Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino* par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud / INA, 2009

MOMBELET, Alexis, « La musique métal : des “éclats de religion“ et une “liturgie“, pour une compréhension sociologique des concerts de métal comme rites contemporains », *Sociétés*, n° 88, 2005/2, p. 25-51

MOREIRA, Paul, *Rock Métis*, Paris, Souffles, 1987

MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n°6, 1965, p. 1-9

MORIN, Edgar, *Les stars*, Seuil, 3^{ème} éditions, Paris, 1972

MOULINIER, Pierre, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, l'Harmattan, 2002

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois, 1987

NEVEU, Catherine, « La citoyenneté entre individuel et collectif. Bref portrait de “jeunes” animateurs issus de l’immigration en citoyens », *Revue Ville-École-Intégration*, n° 118, septembre 1999, p. 68-80

NEVEU, Catherine, « Les enjeux d’une approche anthropologique de la citoyenneté », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 20, n°3, 2004, p. 89-101

NEVEU, Catherine, *Anthropologie de la citoyenneté*, Volume 2. Document de synthèse. Dossier de candidature en vue de l’obtention à l’Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Provence, 2005

NEVEU, Catherine, « ”E pur si muove !”, ou comment saisir empiriquement les processus de citoyenneté », *Politix*, n° 103, 2013/3, p. 205-222

NEVEU, Catherine, « Practising citizenship from the ordinary to the activist », dans ISIN, Engin, *The Routledge Handbook of Global Citizenship*, Londres, Routledge, à paraître 2014

NOIRIEL, Gérard, « Immigration : le fin mot de l’histoire » *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, n°7, Numéro spécial : Étrangers, Immigrés, Français, Jul. - Sep. 1985, p. 141-150

NOIRIEL, Gérard, « Les jeunes issus de l’immigration n’existent pas », dans LORREYTE, Bernard (dir.), *Les politiques d’intégration des jeunes issus de l’immigration*, CIEMI - l’Harmattan 1993, p. 211-221

NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997

NORA, Pierre, « Pour une histoire au second degré », *Le Débat*, 2002/5, n°122, p. 24-31

NORMANDEAU, Robert, « Qu’est-ce concert? », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 13, n°1, 2002, p. 43-50

OLIVIER, Lawrence, « La question du pouvoir chez Foucault : espace, stratégie et dispositif », *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique*, vol. 21, n°1, Mar. 1988, p. 83-98

PEETERS, Hugues, CHARLIER, Philippe, « Contribution à une théorie du dispositif », *Hermès*, n°25, 1999, p. 15-23

PECQUEUX, Anthony, *le rap*, Quetigny, Le Cavalier Bleu, 2009

PÉREC, Georges, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978

PIETTE, Albert, « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains », *Terrain*, n°29, 1997, mis en ligne le 21.05.2007, dernière consultation le 16.12.2013, <http://terrain.revues.org/3261>

PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Millau, Fayard, 2011

POCHE Christian, *La musique arabo-andalouse*, Paris, Acte Sud, coll. Musiques du monde, cité de la musique, 2001

POUGEOISE, Michel, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Belin, 2006

RANCIERE, Jacques, « Citoyenneté, culture et politique », dans ELBAZ, Mikhaël (dir.), HELLY, Denise (dir.), *Mondialisation, citoyenneté et multiculturalisme*, Paris, Edition l'Harmattan, les Presses de l'université Laval, 2000, p. 55-86

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. Points, 2^{ème} édition, 1996

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000

RIVIÈRE, Claude, *Les liturgies politiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988

RIVIÈRE, Claude, « Célébrations et cérémonial de la république », *Hermès*, n°43, 2005/3, p. 23-29

- ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 2^{ème} édition, 1990
- ROUGET, Gilbert, « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre le cas des Pygmées », *L'Homme*, n°171-172, 2004, p. 27-52
- SALIES, Pierre, *Dictionnaires des rues de Toulouse*, vol. I-Z, Toulouse, Milau, 1989
- SAVIDAN, Patrick, *Le multiculturalisme*, Paris, Que sais-je Puf, 2009
- SAYAD, Abdelmalek, *La double absence*, Paris, Seuil, Coll. Liber, 1999
- SERMET, Vincent, *Les musiques soul et funk. La France qui groove des années 1960 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2008
- SIBONY, Daniel, *Le sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010
- SICRE, Claude, « Stratégie et tactique », *Revue Linha Imaginòt*, 1992
- SIMON, Jacques, *L'immigration algérienne en France des origines à l'indépendance*, Paris, Paris Méditerranée, 2000
- SIMON, Jacques, *Messali Hadj (1898-1974), chronologie commentée*, Paris, L'Harmattan, coll. CREAC Histoire, 2002
- SOLMS, Mark, TURNBULL, Oliver, *The Brain and the Inner World, an Introduction to the Neuroscience of Subjective Experience*, New York, Other Press, 2002
- STORA Benjamin, *Ils venaient d'Algérie l'immigration algérienne en France 1912-1992*, Paris, Fayard, 1992
- SZENDY, Peter, *Tubes la philosophie dans le juke-box*, Paris, Les éditions de Minuit, 2008

TACONET, François, MOGNISS, Abdalla, *Caravane des quartiers l'aventure 95. La logue haleine*. Rapport pour le plan urbain. Commande n°22 (SPPU : 5. LCPEP 03 / chapitre 57-58 article 21), septembre 1995

TAYLOR, Charles, *Multiculturalisme différence et démocratie*, Aubier, Champs Flammarion, 1994

TEILLET, Philippe, « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées" », dans POIRRIER, Philippe (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Comité d'Histoire de Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2002, p. 361-393

TEMIME, Emile, *France, terre d'immigration*, Paris, Gallimard, 1999

TEULIERES, Laure, *Histoire des immigrations en Midi-Pyrénées XIX^eme XX^eme siècles*, Portet-sur-Garonne, Loubatières coll. libre parcours, 2010

TÊTU, Marie-Thérèse, « Aller et venir : le rêve des Algériens », *Plein droit*, n° 91, 2011/4, p. 27-30

TILLY, Charles, TARROW, Sidney, *Politique(s) du conflit, de la grève à la révolution*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2008

TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*, Paris, Les Presses de Sciences Po, coll. Contester, 2008

TRAÏNI, Christophe (dir.), *Émotions...Mobilisations !*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2009

VIDAL, Dominique, BOURTEL, Karim, *Le mal-être arabe, enfants de la colonisation*, Marseille, Agone, 2005

WULF, Christoph, GABRIEL, Nicole, « Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales, Introduction », *Hermès*, n° 43, 2005/3, p. 9-20

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

ZOÏA, Geneviève, « La médiation culturelle en périphérie urbaine et ses références », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 70, 1996, p. 68-77

ZOÏA, Geneviève, VISIER, Laurent, « De Zebda à Motivé-e-s, une association des quartiers à la conquête du politique », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°89, 2001, p. 87-94

Revues

Best, décembre 1982

L'Homme, n°171-172 juillet/décembre, Paris EHESS, 2004, Glossaire, p.409-419

« L'une part, l'autre pas. », *Lutter ! Mensuel d'intervention libertaire*, n°10, Mars 85, p. 14-15

Revue Confluences Méditerranée, *Egyptes, Tunisie de la rue aux urnes*, n°82, 2012/3

DISCOGRAPHIE

BOB MARLEY & THE WAILERS, *Exodus*, 1977

CARTE DE SÉJOUR, *Mosquito*, 1982

CARTE DE SÉJOUR, *Rhorhomanie*, CBS/France, éditions Mosquito et Clouseau
Musique disque 1984

CLAUDE NOUGARO, *ô Toulouse*, Philips, 1967

FABULOUS TROBADORS, *Éra pas de faire*, Roker Promocion, Bondage, 1992

IDIR, *A vava inouva*, Declic communication, 1991

MICHAEL JACKSON, *Thriller*, 1982

THE POLICE, *Outlandos d'Amour*, 1978

TRUST, « Antisocial », *Répression*, label Epic, 1980

ZEBDA BIRD, *Oualou Oualdi*, association Vitécric, Stidio Oustal de Carcassonne,
1983

ZEBDA :

L'arène des rumeurs, Nord/Sud, Barclay, 1992

Le bruit et l'odeur, Barclay, Universal, 1995

Essence ordinaire, Barclay, Universal, 1998

Utopie d'occase, Barclay, Universal, 2002

Second tour, Barclay, Universal, 2012

Table des annexes

ANNEXE 1 : PAROLES DES CHANSONS.....	472
ANNEXE 2 : PLAN ROCK 1989 PROPOSÉ PAR JACK LANG, MINISTRE DE LA CULTURE (EXTRAIT)	495
ANNEXE 3 : TABLEAU LISTES CHANSONS TOURNÉE « L'HEUREUX TOUR »	498
ANNEXE 4 : CARTE DE TOULOUSE	500
ANNEXE 5 : PROGRAMMES CD ET DVD	501

Annexe 1 : Paroles des chansons

Zebda Bird :

Oualdi (45-tours *Oualou, oualdi*)

Paroles présentes au dos du 45-tours et traduction des paroles à l'écoute de la chanson.

Zebda :

- 1) Arabadub (*L'arène des rumeurs*)
- 2) La France (au chaoui) (*L'arène des rumeurs*), La France 2 (*Le bruit et l'odeur*)
- 3) Taslima (*Le bruit et l'odeur*)
- 4) Le bruit et l'odeur (*Le bruit et l'odeur*)
- 5) Toulouse (*Le bruit et l'odeur*)
- 6) Je crois que ça va pas être possible (*Essence ordinaire*)
- 7) Y'a pas d'arrangement (*Essence ordinaire*)
- 8) Tomber la chemise (*Essence ordinaire*)
- 9) Oulalaradime (*Essence ordinaire*)
- 10) La promesse faite aux mains (*Second tour*)
- 11) Le théorème du châle (*Second tour*)
- 12) Ici ou là-bas ? *Harragas* (*Second tour*)

Les textes présentés ici sont ceux de Magyd Cherfi, des modifications peuvent être apportées par les chanteurs dans les versions chantées.

OUALDI*Paroles au dos du 45-tours*

Mon fils n'aime pas manger,
 il me dit ma bouffe c'est Rock
 Mon fils ne veut pas prier
 sa prière c'est Budy Holly
 Il ne connaît ni la « sin » ni la « shin »⁸⁹⁶
 et se tape la sex-machine
 Il ne s'habille qu'en jean
 et blasphème !!!
 Oh ! Oh ! Oh !
 Il ne connaît vraiment rien
 mais alors rien du tout
 Mon fils n'aime pas manger
 et répète qu'il vit de rock
 Mon fils fume du haschisch
 me dit que « c'est parce qu'on n'est jamais riches »
 Il se saoule au Ricard
 et c'est « parce j'ai le cafard »
 Oh ! Oh ! Oh ! mon dieu
 Il me demande de la fermer
 Oh ! Oh ! Oh !
 Il ne connaît rien de chez lui
 Il dit que chez lui c'est ici.

⁸⁹⁶ sin : س et šin (prononcé « shin ») : ش sont deux lettres différentes en arabe.

OUALDI*Traduction des paroles à l'écoute de la chanson*

Mon fils n'aime pas manger,
 il me dit: « je suis *Rock and Roll* »
 Mon fils ne veut pas prier
 il me dit: « je suis *Budy Holly* »
 Il ne connaît ni la « sin » ni la « shin
 »⁸⁹⁷

et se tape la *sex-machine*
 Il ne s'habille qu'en *jean*
 et blasphème⁸⁹⁸ !!!

Tu m'as dit : « t'es pas branchée, t'es
has been, t'es larguée »,

Tu m'as dit : « t'es pas ok, laisse moi
 m'éclater »

Mon fils n'aime pas manger
 il me dit : « je suis *Rock and Roll* »
 Mon fils fume que du haschisch
 me dit que « c'est parce qu'on n'est
 jamais riches »

Il se saoule au Ricard
 et c'est « parce j'ai le cafard »
 et moi je ne comprends pas sa vie
 il m'a dit de le laisser c'est tout
 Tu m'as dit : « t'es pas branchée, t'es
has been, t'es larguée »,

Tu m'as dit : « t'es pas ok, laisse moi
 m'éclater »

Il ne sait pas quoi !

Oh ! Oh ! Oh !

Il ne sait pas quoi !

Oh ! Oh ! Oh !

Il ne sait pas quoi !

Oh ! Oh ! Oh !

Il ne connaît quoi,

Il ne connaît rien, rien d'autre

⁸⁹⁷ sin : س et šin (prononcé « shin ») : ش sont deux lettres différentes en arabe.

⁸⁹⁸ D'après Monsieur Okbani (traducteur), cette dernière phrase peut s'entendre comme *sawb eddil* : attacher ses cheveux en queue de cheval ou *sawb eddine* : faire de la religion.

ARABADUB

L'arène des rumeurs, Polygram Music/ Nord-Sud, Barclay, 1992

Introduction notée dans la cassette « La France » de Zebda (enregistrement par le Réseau Printemps octobre 1990)

*« Et sous le béton noir de l'efficacité,
Je faisais, dans le sable gris de ma cité,
Une sieste bien cool, orange et cocotier...
Quand je fus réveillé (Boulibaï !)
Par deux îlotiers :
- Que fais-tu là, mon gars ?
 'Mais c'est un basané !'
Lui dit son congénère à l'accent ashkénaze.
- Vous trompez pas les gars
 Rétorquais-je un peu naze,
Je suis un cassoulet casher et pas fâché ! »
(quand soudain...l'interrogatoire)*

Où est-ce que t'es né ? Qui t'as dépanné ?
Contrôle de police
Aux dirty-faces, aux basanés ;
Faut pas lésiner : A moi les gros nez,
A moi tous les falsificateurs d'identité.
Il n'y a plus personne!
C'est vraiment la zone !
Qui va lessiver
Les colorés de l'hexagone ?
Les frileux, les tâches?
Qui va bouger?
A nous les malgaches !
Tous les camés !
Les couleurs pistaches !
Tous les reggaes !
Scalper les apaches,
Tout c'qui tache et les malgaches.
Et du tac au tac
Des matraques pour les Kanaks !
Quand vas-y je fouille ça bafouille,
Tiens! C'est un crouille!

Be bop - bô bô bô

Be bop - bô bô bô
Be bop - bô bô bô
Be bop - bô bô bô
Où est-ce que t'es né ?...
Be bop - bô bô bô...

Contrôle de police
Aux dirty-faces, aux basanés ;
Contrôle de police aux dirty-faces, aux basanés.
A moi tous les falsificateurs d'identité.
A moi tous les falsificateurs d'identité.
Où est-ce que t'es né ?
Et qui t'as dépanné ?
La France est fanée,
Et qui va dépanner ?
Où est-ce que t'es né ?
Et qui t'as dépanné ?
La France est fanée,
Et qui va dépanner ?
A moi tous les, à moi tous les...
A moi tous les, à moi tous les...
A moi tous les, à moi tous les...
A moi tous les falsificateurs!
Be boo - bô bô bô...

LA FRANCE (au Chaoui)

L'arène des rumeurs, Polygram Music/ Nord-Sud, Barclay, 1992

Spéciale dédicace aux Français pas de l'hexagone
 Spéciale dédicace on est d'accord
 Spéciale dédicace à toutes les autres personnes !
 Spéciale dédicace rubadub !
 Spéciale dédicaaaaace
 Spéciale dédicace à tous ceux qui sont ici ce soir
 Spéciale dédicace à tous les raggamuffins
 Spéciale dédicace à tous ceux qui ont la fibre
 Spéciale dédicace à Bourbaki possee
 Spéciale dédicace à tous les blondinets
 Spéciale dédicace à vous Monsieur à vous Madame
 Spéciale dédicace à tous les basanés

Spéciale dédicaaaaace

Moi je suis Français, hé !
 J'ai tous mes papiers,
 Je suis en règle !
 Et pour les coutumes qu'est-ce que tu fais ?
 J'ai tout enquillé,
 Je suis bien intégré.
 Nationalité, hé !
 Depuis quatre années
 Je suis Français
 Et dans ton quartier, qu'est-ce qu'il y a ?
 Y'a des policiers,
 Y'a des condés,
 Qui viennent te chambrer, allez !
 Je peux les narguer
 Et les auticher
 Carte d'identité, montrez, montrez !
 Jaune – blanc – cassé !

Moi je danse easy, et j'ai des choses à dire
 A ceux qui sont pas d'ici et aux souches profondes,
 Si t'écoutes pas « easy » les discours de castagne
 Du cochon de Bretagne aux sueurs maléfiques,
 Tu finiras terré dans ton treizième étage,
 Le fusil à grenaille posé sur la télé,

Le clébard enragé par tant et tant de haine
Eclatera sa chaîne, et viendra te bouffer
Un beau soir éthylique farfouillant la voisine !

Je mange pas du halouf,
Je mange pas du cochon !
Je mange que du poulet et du couscous mouton, (bis)
Je mange pas du halouf,
Je mange pas du cochon !
Je mange que du poulet...

Moi je suis Français, hé !
 J'ai tous mes papiers,
 Je suis un régulier
Ta spécialité, brother ?
 C'est le couscous au magret,
 Le tajine au cassoulet.
Nationalité,
 J'ai pas fait l'armée
 Ils m'ont réformé
Et dans ton quartier qu'est-ce qu'il y a ?
 Y'a des policiers,
 Y'a des condés.
Qui viennent te chambrer, allez !
 Je peux les narguer
 Et les auticher
Carte d'identité, montrez, montrez !
 Jaune – blanc – cassé !
Moi je danse easy...
Je mange pas de halouf...

TASLIMA*Le Bruit et l'odeur*, Barclay, Universal, 1995*Couplet 1 :*

Ne casse pas ce cordon qu'on dit vital
 Ne soit pas fade, ne soit pas radicale
 Même si les mecs et les hamacs
 Sont à mettre dans le même sac
 Ils tissent et tu dis que c'est pas du coton
 Des tissus que les meufs auraient sur le front
 C'est à croire que tous ces imbéciles
 Ont le souci de l'industrie textile
 Mais avant d'être il faut bien être issu
 Et l'histoire vaut bien tous les tissus
 Mais trop gourmands trop filous ou trop fiers
 C'est les rois de la fermeture éclair

Refrain :

Taslina
 Taslima don't worry
 Taslima
 Taslima don't worry

Couplet 2 :

C'est pour ça qu' on veut te voir creuser la terre
 Trouver des secrets, avant qu'on nous enterre
 Même si le progrès pour les hommes
 C'est cueillir des cerises en automne
 On veut pas que tu deviennes un uniforme
 Mais un coup d'épaule à celles qui dorment
 Le soleil se lèverait pas pour des prunes
 Si tu pouvais nous décrocher la lune
 C'est à croire que ces nazes ont une priorité
 C'est le souci de cette putain de pullosité
 Moi je vois le tableau que t'esquisses
 Une fenêtre sur la vie métisse

*Refrain**Couplet 3 :*

Au passage y z'aiment pas les fenêtres
 C'est pas des amoureux des chiffres et des lettres

Ils tissent les paupières et rideaux
 Ils z'ont comme outil que des ciseaux
 Ils tissent et tu dis que c'est pas du nylon
 Ces tissus qu'ils trouvent jamais assez longs
 C'est vous dire si tous ces imbéciles
 Ont une idée qui ne tient qu'à un fil
 Tous ces adeptes fanatiques des machines à coudre
 Ont dans la tête des poux, des gmoels, des tiques mais pas la foudre
 Et les cons qui leur prêtent main-forte
 Font pas des coupes, y taillent des shorts.

Refrain + Tasli don't worry (x4)

Pont :

Tu seras docteur ou ingénieur
 De toutes façons
 Docteur ou ingénieur
 Si t'apprends tes leçons
 Docteur ou ingénieur
 De toutes façons
 Docteur, tu seras docteur

Refrain :

Taslima
 Tous ces bourrins sont des mulets
 C'est des têtes à claques.
 C'est pour ça qu'ils veulent brûler l'école et la Fac.
 Nous on s'en tamponne on aime le Raï et le Rap
 Si on a que des mots c'est notre force de frappe
 Qu'importe les couteaux si on tient le cap
 Faudra qu'un jour tous ces ballots nous lâchent la grappe
 Faudra qu'un jour tous ces ballots nous lâchent la grappe.

Outro :

Taslina don't worry

LE BRUIT ET L'ODEUR*Le Bruit et l'odeur*, Barclay, Universal, 1995

Si j'suis tombé par 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
 ghetto?
 Plutôt que d'être issu d'un peuple qui
 a trop souffert
 J'aime mieux élaborer une thèse
 Qui est de 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
 Ils sont pas des kilos dans la cité
 gasconne
 A faire qu'elle ne 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
 A ceux tombés à Montécassino [sic]

Refrain : Le bruit et l'odeur
 Le bruit et l'odeur
 Le bruit du marteau-piqueur

La peur est assassine
 Alors c'est vrai je pénalise
 Ceux qui flinguent les mômes
 Qu'ont pas la pelouse en bas
 Je suis un rêveur
 Et pourtant ami j'analyse
 Je suis un érudit et je vous dis :

Je suis serbo-croate et musulman
 Voilà le hic
 Un prêtre polonais républicain
 Et laïque
 Et si certains regrettent
 De pas être noir de peau
 Je n'ai qu'une réponse les gars
 Vous avez du pot
 L'égalité mes frères
 N'existe que dans les rêves
 Mais je n'abdique pas pour autant
 Si la peur est un bras qui nous
 soulève
 Elle nous décime
 J'en ai peur pour la nuit des temps
 Elle aime Noah
 Mais faut qu'y gagne les tournois
 Elle aime Boli mais a jamais rien
 aboli

Refrain

Qui a construit cette route?
 Qui a bâti cette ville?
 Et qui l'habite pas?
 A ceux qui se plaignent du bruit
 A ceux qui condamnent l'odeur
 Je me présente
 Je m'appelle Larbi, Mamadou Juan et
 faites place
 Guido, Henri, Chino Ali je ne suis
 pas de glace
 Une voix m'a dit "Marathon" cherche
 la lumière
 Du gouffre j'ai puisé un combat "la
 bonne affaire"
 J'en ai bavé de la peur que j'ai lu dans
 les yeux

De ceux qui ont trois fois rien et qui
le croyaient précieux
Quand j'ai compris la loi, j'ai compris
ma défaite
Intégrez-vous disait-elle, c'était chose
faite

Refrain

Le bruit du marteau-piqueur dans tes
oreilles
Tu finis ta vie, elles bourdonnent les
abeilles.

Refrain

Discours Jacques Chirac:

*« Comment voulez-vous que le
travailleur français qui travaille avec
sa femme et qui ensemble gagnent
environ 15 000 FF et qui voit sur le
palier à côté de son HLM entassée,*

*une famille avec un père de famille,
trois ou quatre épouses et une
vingtaine de gosses et qui gagne 50
000FF de prestation sociale sans
naturellement travailler.*

*Si vous ajoutez à cela le bruit et
l'odeur, eh bien le travailleur
français sur le palier, il devient fou.
Et ce n'est pas être raciste que de
dire cela.*

*Nous n'avons plus les moyens
d'honorer le regroupement familial et
il faut enfin ouvrir le débat qui
s'impose dans notre pays qui est un
vrai débat moral pour savoir s'il est
naturel que les étrangers puissent
bénéficier au même titre que les
Français d'une solidarité nationale à
laquelle ils ne participent pas
puisque'ils ne payent pas d'impôts. »*

Le bruit et l'odeur

Le bruit et l'odeur

TOULOUSE*Le Bruit et l'odeur*, Barclay, Universal, 1995*Couplet 1 :*

Y'a les arnaqueurs, ils sont là rue
 saint Rome
 Tu sais les revendeurs de la fripe
 nippone
 Et les Taverniti, les Naf Naf et
 l'arôme
 Des vendeuses aux aguets
 Les bas sur le palier
 Prêtes à dévaliser
 Prêtes à tout pour fourguer la
 marchandise au rabais
 C'est la rue interdite au petit
 portefeuille
 Si t'es pas bien fringué, t'es triqué à
 l'accueil
 Les mémés mon cher Claude sont
 désormais en deuil
 Elles te flinguent au néon
 Les vendeuses en jupon
 Si t'entres t'es marron
 Et cali cali, cali cali, cali cali
 Caleçon

Couplet 2 :

Y'a tous ceux qui croient
 Qu'ici la cuisine est un rite
 Le Z-E-B-D-A catapulte, catapulte
 Y'a pas de cassoulet non pas dans
 toutes les marmites
 Non s'il vous plaît pas d'insultes
 Mais des milliers de restos
 Sont remplacés aussitôt
 Par des milliers de Mac Do
 MOI

Couplet 3 :

Dans mon quartier...
 Dans ma cité

C'est épicé
 Et moi j'aime ça
 Je butine
 Mes racines
 Sont latines
 Et de bien au delà
 J'ai dans l'idée
 Qu'on peut aimer
 Et la violette et l'odeur du Tajine au
 naseau
 Même l'espoir
 Qu'on peut avoir
 L'accent du canal sans porter les
 mêmes drapeaux

Refrain :

Toulouse, c'est la ville rose
 Toulouse, de plus en plus rose
 Toulouse, c'est la ville TOZ!
 Toulouse on t'explose

Pont :

Y'a la rue qui douille con
 La rue des magouilles con
 La rue qui te dépouille con
 C'est la rue des fastes
 La rue qui te démasque
 Et là tu casques, tu casques.

Couplet 4 :

Y avait le Scalp et son action
 Sanitaire et sociale
 Les réfugiés anarco-espagnols
 assimilés
 Il reste les heureux bosseurs de
 l'aérospatiale
 Le dimanche ils sont cleans
 Le matin un jogging
 L'après-midi en jeans

On déjeune, on disserte sur la
 démocratie
 En Chine
 Le Z-E-B-D-A vous confirme qu'ici
 Y'a moins de briques rouges et la
 Garonne a tari
 Et quand il pleut, "il pleut"
 Le ciel bascule dans le gris
 J'efface les ragots
 Des Messieurs -Météo
 De Cabrol à Gillot
 Si j'étais paysan, moi je leur aurai fait
 la peau

Pont :

Nous qui vivons de Raï de Rock et de
 Musette
 À la périphérie des succès
 cathodiques

On assume le peuple qui vient faire sa
 fête
 Sur des hymnes romantiques
 Ils tortillent du slip
 Ca manque de pratique
 Il faut qu'on leur explique

Refrain

Ne pensons pas qu'à Toulouse.
 Toutes les villes ont leur loose
 Ne pensons pas qu'à
 La région PACA
 Qui a ses "yaka" et pourquoi pas
 Les cités

Refrain

Outro

JE CROIS QUE ÇA VA PAS ÊTRE POSSIBLE

Essence Ordinaire, Barclay, Universal, 1998

Voici... ce que je vous propose comme entrée
 Je fais des fixations devant les portes d'entrée
 Pas n'importe lesquelles, surtout les bien gardées
 Avec 100 kilos de muscles à la clef
 Devant trop de barbaque, c'est vrai je fais des rejets
 Et je peux dire que je maîtrise le sujet
 Les portes je connais, j'en ouvre tous les jours
 Mais j'en ai vu claquer plus souvent qu'à mon tour
 Je vous fais un topo sur l'accueil
 A l'entrée des boîtes
 "Veuillez entrer monsieur, votre présence nous flatte"
 Non je plaisante, car ça se passe pas ainsi
 Devant les boîtes, moi je suis toujours à la merci
 D'un imbécile à qui je sers de cible et qui me dit :

Refrain :

Je crois que ça va pas être possible
 Pas être possible, pas être possible

J'ai pas fini, voici mon plat de résistance
 Comme tout un chacun j'ai bossé pour ma pitance
 Et histoire de vivre convenablement
 Je me suis mis à la recherche d'un appartement
 J'ai bichonné un excellent curriculum vitae
 Couleur et Macintosh enfin toute la qualité
 En prime; irréprochable situation morale
 Et même quelques feuilles de salaire: la totale
 Vas-y Dieudo, fais leur le proprio
 "C'est un honneur pour moi, je vais vous montrer le patio"
 Non, je plaisante car ça s'est pas passé ainsi
 Quand il m'a vu, j'ai vu que tout s'est obscurci
 A-t-il senti que je ne lisais pas la bible et il m'a dit

Refrain

Le bonheur étant toujours pour demain
 J'ai placé quelques thunes pour un petit jardin
 Un petit nid et balcon sur "la prairie des filtres "
 Avec piscine au bord de la Garonne, si j'insiste !
 Mais ce putain de bonheur n'est jamais dans le pré
 J'ai appelé "le bon sens près de chez vous" pour un prêt

Mais les banques, c'est les banques !
Comment vous dire..., eh bien, les mots me manquent
Enfin je vous fais le topo des grosses têtes
"Il vous manque des points pour compléter votre retraite
Vous devriez me semble-t-il pour assurer les traites
Mettre à jour et un terme à l'ensemble de vos dettes"
Et puis, il a souri en me disant "c'est terrible mais..."

Refrain

Mais je lâcherai pas l'affaire, cousins, cousines
J'ai la patate à faire peur à la pile alcaline
Et je ferai pas comme celui qui
Va prendre un billet dans... La chaleur de la nuit
Et je sais tous les noms d'oiseaux dont on nous traite
Et un jour je sais bien que c'est nous qu'on fera la fête
A tous ces gens qui vivent dans les autres sphères
Je vais les inviter à mon joyeux anniversaire
Et là plus de "qu'est ce qu'y fait? Qu'est ce qu'il a ?"
De rebelote "qui c'est celui-là ?"
Et à toutes ces taches qui vous jugent à la figure
Je leur ferai une justice avec mes chaussures
Quand ils voudront sortir, là ! ce sera terrible
Je leur dirai

Refrain

Y'A PAS D'ARRANGEMENT

Essence Ordinaire, Barclay, Universal, 1998

C'était la folie, autant que je m'en souviene
 On voulait pas bosser et pour qu'on nous retienne
 Il eut fallu derrière nous, un Zatopek à la course
 Mais en tout cas rien n'a coulé de source
 Y'a pas d'arrangement, et y'a pas de grimace
 Juste le lendemain se regarder dans une glace
 Faut le dire, on a fait ça pour faire la fête
 Et se dire : cette folie, on l'a faite... au fait !
 L'évidence n'était pas chez la voisine
 Vous voulez chanter et ben casquez maintenant
 Il fallait qu'on s'y risque car c'est l'usine
 Qui ouvre ses bras en criant, c'est donnant donnant

Refrain :

Y a pas d'arrangement, et y a pas de grimace
 Juste le lendemain se regarder dans une glace
 Faut le dire, on a fait ça pour faire la fête
 Et se dire: cette folie, on l'a faite... au fait !
 Y'a pas d'arrangement

Et c'est ainsi qu'on est parti sur les routes
 Les kilomètres auraient mérité tu t'en doutes... quoi donc ?
 Le mot respect, ou qu'on nous donne un diplôme
 Parce qu'on n'était pas dans un beau sous-marin jaune
 Croyez-le, y'a pas eu de miracle
 On n'a pas fait demi-tour au premier obstacle
 On n'a pas fait demi-tour et pour cette place
 Sous le déluge, on a roulé sans essuie-glaces...
 " tchic-tchac"
 On a caché ce qu'on avait de plus précieux
 La cagoule et les bottes de Sept lieues
 On mouillait le maillot, tout à la fois être
 Trimards et saltimbanques, tu le crois ...
 "je le crois"

Refrain

L'autre jour, j'ai même dis à Mouss
 Il faut leur dire "plus de couscous"
 Moi en tout cas, je ne peux plus rien avaler
 Les cassoulets, les taboulés, tous les poulets-poulets

Je me souviens qu'on était tellement pliés
On a envié deux secondes le monde ouvrier
Allez roule, et si on n'a plus rien dans le ventre
On vient, on met le feu, et puis on rentre
La vie de bohème, elle peut se résumer ainsi
Je me promène avec madame pharmacie
Kamol, Doliprane et Salgydal
Sont les trois mamelles des tueurs de bals

Refrain

Plutôt que de changer les freins
Qu'est ce que tu en penses
On s'achète, je sais pas moi, une ambulance
"oui ! oui !"
On a ri du bonheur lorsque chantait la foule
Le petit "Oh" sur "D'Eve à Lise", c'était cool
Pas de cadeau, pas de trêve, pas de fleur
Si t'as mal aux mollets, sèche tes pleurs
Y'a pas d'arrangement, c'est la formule
Sinon garde ta baignoire et va faire des bulles
Ainsi va le spectacle et sa légende
Quand y'en a un qui tombe, l'autre en redemande
La tête cassée, le reste à la dérive
Cent petits tours et que les cachets suivent

TOMBER LA CHEMISE*Essence Ordinaire*, Barclay, Universal, 1998

Tous les enfants de ma cité et même d'ailleurs
 Et tout ce que la colère a fait de meilleur
 Des faces de stalagmites et des jolies filles
 Des têtes d'acné, en un mot la famille
 Sont là
 Oui tous les enfants de mon quartier et même d'ailleurs
 Et tout ce que le béton a fait de meilleur
 Des qui voulaient pas payer l'entrée trente balles
 Ont envahi la scène, ont envahi la salle.
 Y a là des bandits qu'ont des têtes de cailloux
 Ceux qu'ont des sentiments autant que les voyous
 Attendent qu'on allume un méchant boucan
 Et que surgissent de la scène des volcans
 Et c'est là :

Refrain :

Qu'on a tombé la chemise
 tomber la chemise

Tous les enfants de ma cité et même d'ailleurs
 Et tout ce que la colère a fait de meilleur
 Des pas beaux, des faces rondes comme des quilles
 Et des têtes rouges en un mot la famille
 Sont là
 Tous les enfants de mon quartier et même d'ailleurs
 Et tout ce que le béton a fait de meilleur
 Et qui voulaient profiter de la pagaille
 D'autres qu'avaient pas slamé depuis un bail
 Tout d'un coup le trac a fait coucou dans la loge
 Oh maman qu'elle tourne vite cette horloge
 Allez les gars vous avez promis le soleil
 On peut vous dire ce soir qu'on n'a pas sommeil

Refrain

Tous les petits gavroches et les têtes abîmées
 Et les faces de pioches autant que les minets
 Ont mis le feu en sautant à l'envers
 La tête en bas c'était pas des paroles en l'air, mais

Oh ! là...
On les entend qui crient "allez pas de manières
Surtout pas de caprices on en a rien à faire
Puis on est pas venu là dans un monastère
Ni casser la voix mais pour péter les artères"
Et c'est ainsi chez nous et c'est pareil ailleurs
Tout ce que ce vilain monde a fait de meilleur
Se trouvait là juste pour le plaisir
Ce jour là je peux dire qu'on s'est fait plaisir

OUALALARADIME*Essence Ordinaire*, Barclay, Universal, 1998

Oui bon, j'avais tous les défauts
 menteur comme un dentiste, bien
 comme y faut
 Dribbleur comme Scifo, j'ai dit
 Meco,
 Très tôt, je voulais pas bosser
 Et comme Pinocchio mais sans la fée
 J'ai méchamment menti et ça l'a fait
 J'ai menti comme on tousse
 Sans qu'un long tarin me pousse
 J'en ai fait des coups en douce
 Tu me crois, tu vau pas un centime
 Je le jure, oualalaradime
 Je le jure, oualalaradime

Refrain:
 Ouala, oualalaradime
 Ouala, oualalaradime

Oui bon, j'étais comme Canto
 Je parlais aux mouettes même en
 argot
 J'étais Walter Hugo, le poète !
 Très tôt, j'ai voulu comme les grands
 Faire le cow-boy avec des balles à
 blanc
 Ramasser beaucoup d'oseille et vlan
 A 10 ans, j'étais dur à cuire
 Je voulais passer mon permis de
 conduire
 A l'instructeur de l'auto-école
 J'ai dit "signe, je veux une bagnole"
 Tu me crois, tu vau pas un centime
 Je le jure, oualalaradime
 Je le jure, oualalaradime

Refrain

Ensuite, ma mère à coups d'insultes

Me disait, "ne fais pas l'inculte !
 Dis bonjour, quand tu croises un
 adulte"
 Et moi têtu comme deux chameaux
 Qui se disputent pour un verre d'eau
 Il a fallu que je fasse le beau
 Et va savoir pourquoi sous le préau
 C'est l'adulte qui ôtait son chapeau
 A 10 ans j'étais farouche
 Il aurait fallu me coudre la bouche
 Je garoffe c'est pour la rime
 Je le jure sur la tête de Sim

Refrain

Mon père qu'était dans le bâtiment
 Me faisait part de ses sentiments
 Y avait plus qu'à regarder comment
 Quand je sortais de chez moi, le
 matin
 Je faisais croire à tous les copains
 Que pour me marave, y z'étaient vingt
 A 10 ans, j'étais en colère
 On voyait plus les bulletins scolaires
 Mineur, j'avais l'avantage majeur
 D'avoir mis à l'amende le facteur
 Tu me crois tu vau pas un CFA
 Je le jure sur la tête de moi
 Je le jure sur la tête de moi

Refrain

LA PROMESSE FAITE AUX MAINS

Second Tour, Barclay, Universal, 2012

Certains, dans le creux de la main,
 Vous prédisent de beaux lendemains
 Y sont légion avec le Hadj Mamba
 A promettre les bas résille sous la
 djellaba
 Moi quand je croise ces faces je
 coche
 A "garder les deux mains dans les
 poches"
 Et pragmatique comme un écossais
 Moi dans les mains, je lis plutôt le
 passé
 J'ai vu les mains de mon daron, j'ai
 pas aimé
 Je me suis dit c'est pas sur ma joue
 qu'elles se sont abîmées
 Des sillons, des crevasses et des
 cornes
 Comme si elles avaient traversé deux
 Cap Horn

Refrain :
 Pour vivre heureux, vivons fâchés
 Chiche vivons les mains cachées
 Petit conseil à tous les proches
 Vivons mais vivons les mains dans
 les poches

Sur le champ je leur ai promis de la
 mousse
 Qu'elles seraient parfumées aux
 amandes douces
 Juré le diable qu'elles seront pas mal
 loties
 Jamais elles s'approchent de la
 cabane à outils
 Quand j'ai vu les mains du daron,
 lacérées

Essorées, fissurées toutes les rimes en
 « é »
 Putain de mains depuis j'ai pas eu
 envie
 De savoir ce que fut sa vie
 Je leur ai promis, le deal est de taille
 Qu'elles finiraient en éventail
 Les doigts de pied, les doigts de main
 Et ça sans attendre le lendemain...

Refrain

Mes mains, jamais vous
 connaîtrez...ces trucs cruels
 Que sont comment dit-on...les
 métiers manuels
 Mes mains, jamais oh non jamais !
 Ne connaîtront la formule du béton
 armé
 Je vous ferrai faire hun, hun, hun, un
 détour
 Devant un Crick ou une roue hou ! de
 secours
 Jamais on ira parole de fils d'esclave
 Ni dans le grenier ni dans la cave
 Mais dans quelque coin de ce monde
 nouveau
 Où on écrit « ici on bosse avec son
 cerveau »
 Jamais ! Jamais ! Oh mains ! Vous
 serez exposées
 A cet impératif « creusez ! creusez ! »
 Sous peine d'apparaître sur un écran
 plat
 Dans le fichier du pôle emploi

Refrain

LE THÉORÈME DU CHÂLE

Second Tour, Barclay, Universal, 2012

Je tombe des nues est-ce Carnaval ?
 Ces foulards et ces longues capes
 Je tombe des nues a y piper que dalle
 Devant ces drôles de sape
 C'est le même masque pour toutes
 Ces filles croisées sur ma route
 Mais de quoi les a-t-on privées?
 Est-ce Zoro qu'est pas arrivé?
 Pourtant on dit qu'la planète se
 réchauffe
 Alors pourquoi autant d'étoffes
 T'auras beau te couvrir jusqu'à la
 nuque
 On est pas des eunuques
 Est-ce un principe de précaution
 Ces barricades de chiffons?
 Et s'il fait peur à l'Amérique
 Ce look y casse pas des briques.

Refrain :

Est-ce pour être d'égale à égal?
 Ou quelqu'un qui t'a fait du mal?
 Dis, est-ce que c'est pour le scandale?
 Est-ce qu'il t'a promis les étoiles
 Le théorème du châte?

Je tombe des nues, est-ce carnaval
 Ces foulards et ces longues capes
 De toute ma ville dévalent
 Des fantômes et tout m'échappe.
 C'est quoi ces filles qui se cachent?
 Est-ce qu'elles jouent à cache-cache?
 C'est l'été on dirait l'hiver,
 On a dû dire "sortez couverts"
 Et puis l'amour... à qui la faute ?
 Si c'est des vêtements qu'on ôte?
 Si ce monde est si salissant
 Peut-on vraiment vivre sans?
 Est-ce au nombre des interdits ?

Qu'à l'amant t'opposes un mari?
 Aimer un seul homme le beau métier
 Qu'on dirait de la pitié
 Est-ce pour être d'égale à égal?
 Ou quelqu'un qui t'a fait du mal?
 Dis, est-ce que c'est pour le scandale?
 Est-ce qu'il t'a promis les étoiles
 Le théorème du châte...
 Je me prends la tête à deux pales
 Qu'a t-elle vu qui soit si sale?
 A-t-elle vomi aussi sec
 Quelques pages de Houellebecq
 Y a bien quelque chose qui cloche
 Embrouille au pays de Gavroche
 Mais qui est-il, nom de Dieu,
 Celui pour qui elle baisse les yeux?

Refrain

Le théorème du châte (x3)

ICI OU LÀ-BAS ? HARRAGAS (LES BRÛLÉS)*Second Tour*, Barclay, Universal, 2012

J'ai ici le soleil
 Là-bas le ciel est bleu
 Mais quand je me réveille
 Moi j'ai jamais les deux
 Je vis ici oui
 Mais c'est là-bas que j'habite
 Et quand j'y suis,
 Une voix me dit « reviens vite »
 J'ai là-bas la famille et ici des amis
 Mais des deux côtés les filles sont
 jolies

Refrain : Assis à pas savoir si les
 Départs sont sucrés ou salés
 Assis à pas savoir si les
 Vagues finiront par nous avaler
 Ici ou là-bas

J'ai mis les voiles car
 C'est là-bas qu'on les met
 On m'a dit tu t'égares
 On peut les ôter, mais
 Ce tissu a parfois
 Un goût de liberté
 Quand on n'a pas le choix
 Il peut nous abriter

Et gare aux paresseux
 Qui croient ces demoiselles
 Gare aux cornes de ceux
 Qui aiment les gazelles

Refrain

Et toutes ces Carmens
 Et leur amour damné
 Ici y'avait Dahmane
 Et d'autres abandonnés
 Ils avaient la parole
 Mais c'est là-bas qu'on crie
 On vous rend le pétrole
 Mais rendez nous la vie
 On avait le soleil
 Et votre ciel est bleu
 Nous quand on se réveille
 On a jamais les deux
 On avait le soleil
 Et votre ciel est bleu
 Nous quand on se réveille
 On a jamais les deux

Refrain

Annexe 2 : Plan Rock 1989 proposé par Jack Lang, Ministre de la culture (*extrait*)

ELEMENTS DU DISCOURS DE JACK LANG,
MINISTRE DE LA CULTURE, DE LA COMMUNICATION,
DES GRANDS TRAVAUX ET DU BICENTENAIRE.

CONFERENCE DE PRESSE "ROCK ET VARIETES"

LUNDI 25 SEPTEMBRE 1989

RAPPELS: DEPUIS 81 ...

Ouverture des portes du Ministère au rock et aux variétés.

Principales actions entreprises:

- la mise en place du programme Zénith. Hier, Paris et Montpellier, demain Tours, et après-demain peut-être beaucoup d'autres (Marseille, Lyon, Nancy, Mulhouse, ...).
- le Printemps de Bourges, qui grâce à notre soutien, est devenu le premier festival populaire d'Europe, mais aussi le catalyseur d'un travail de fond, de promotion des jeunes talents.
- la mise en place du Fonds de Soutien des Variétés qui, outre ses nombreuses collaborations à notre politique, gère la taxe parafiscale de ce secteur depuis cinq ans (analogue au cinéma).
- L'Opération Rock Envol. Un tremplin, certes, mais qui a su se placer dans la logique de la carrière de jeunes artistes... L'Affaire Luis Trio et les Portes Mentaux, en étaient les lauréats.
- un programme de soutien à l'équipement de locaux de répétition lancé en 84, avec le guide "Maxi-Rock et Mini-Bruits". Depuis, plusieurs lieux ont été co-financés par mon Ministère (Campus à Paris, le Confort Moderne à Poitiers) et ont amorcé un mouvement...

- la création du Studio des Variétés, un institut supérieur de formation des interprètes qui accueille quinze nouveaux étudiants chaque année, et dont les premiers succès vont se concrétiser (on peut penser à Jacques Haurogné, Leslie, ou au spectacle de l'année dernière)

- la loi de 85, créant les droits des producteurs et des interprètes. Ses mécanismes gérés par les sociétés professionnelles arrivent aujourd'hui à maturité. Ils ont notamment permis que cette année, les sociétés consacrent 40 millions de francs à des actions d'intérêt général (diffusion, création et formation).

- la création du Centre d'Information du Rock (Bruno LION) en 86, appuyée par le Ministère, et qui a su devenir l'éditeur de guides de référence, comme notamment "l'Officiel du Rock", dont nous fêtons la 3ème édition ce soir, ce qui me donne l'occasion de :

Objet de la Conférence de Presse:

. Point d'ensemble.

. Programme d'action: les premiers maillons de la chaîne (disque, spectacle, carrières artistiques, télévision, information professionnelle).

. Nouvelle concertation avec les professionnels: mise en place de la Commission Consultative pour le Rock et les Variétés, présidée par Yves Bigot.

1. LE PROGRAMME FAIR: CONSTRUIRE DES CARRIERES D'ARTISTES.

. Sortir de la logique des tremplins (trop ponctuelle pour les jeunes groupes).

. Pour accompagner la professionnalisation de jeunes artistes.

. C'est à dire aider les jeunes groupes qui frappent aux portes du professionnalisme, qui ont déjà plusieurs années de "galère" derrière eux, à organiser la dimension économique de leurs projets artistiques.

Concrètement, apporter un soutien logistique pendant deux ans, à raison de 15 groupes par an. C'est à dire:

- information et formation sur ce qui permet de devenir professionnel (couverture sociale, gestion des droits d'auteurs, ...).
- appui promotionnel pour les moments forts de leurs carrières.
- incitation financière: droits de tirage pour remboursement de leur frais de déplacement liés à des spectacles sur présentation de fiches de paie (ce qui n'est malheureusement que trop rarement le cas).

Il s'agit donc d'un mécanisme nouveau qui sera géré par le CENTRE D'INFORMATION DU ROCK. Mon Ministère et les sociétés civiles y consacreront 1MF, 300.000 F seront apportés par Ricard.

Ce programme qui sera plus connu sous le nom de "A fond la caisse!" est lancé à partir d'aujourd'hui: les groupes peuvent retirer leurs dossiers de candidatures. La sélection finale sera faite par des professionnels.

A travers ce programme, je tiens à affirmer deux idées:

- . C'est à partir de la scène que se construisent les carrières d'artistes.
- . Il est souhaitable que cette fonction qu'on appelle "manager" se développe. Si elle ne renvoie pas à un métier précis, on s'aperçoit qu'aux côtés de chaque carrière d'artiste, un professionnel joue un rôle déterminant.

A ce propos, un accord est sur le point d'aboutir entre mon Ministère et celui de la Formation Professionnelle, sur la mise en place d'une véritable formation, sur six mois, de managers de groupes de rock.

. Ces groupes aux portes du professionnalisme sont déjà le sommet d'une véritable pyramide: les centaines de milliers de jeunes qui font de la musique aujourd'hui...

Annexe 3 : Tableau listes chansons tournée « L'heureux tour »

Créon 23.03.2012	Olympia 3.04.2012	Montauban 15.05.2012	Nantes 8.12.2012
1) Le dimanche autour de l'église	1) Le dimanche autour de l'église	1) Le dimanche autour de l'église	1) Les deux écoles
2) Y'a pas d'arrangement	2) Y'a pas d'arrangement	2) Y'a pas d'arrangement	2) Le dimanche autour de l'église
3) Un je ne sais quoi	3) Un je ne sais quoi	3) Un je ne sais quoi	3) Y'a pas d'arrangement
4) La promesse faite aux mains	4) La promesse faite aux mains	4) La promesse faite aux mains	4) Un je ne sais quoi
5) Taslima	5) Taslima	5) Taslima	5) La promesse faite aux mains
6) Le bruit et l'odeur	6) Le bruit et l'odeur	6) Le bruit et l'odeur	6) On est chez nous
7) Né dans la rue	7) Né dans la rue	7) Nés dans la rue	7) Taslima
8) Les proverbes	8) Les proverbes	8) Oulalaradime	8) Ici-là-bas
9) On est chez nous	9) On est chez nous	9) Le théorème du châle	9) La correction
10) 15 ans	10) 15 ans	10) Toulouse	10) 15 ans
11) Le théorème du châle	11) Le théorème du Châle	11) Tomber la chemise	11) Le théorème du châle
12) Toulouse	12) Police and chief (reprise hommage Clash)		12) Toulouse
13) Tomber la chemise	13) Toulouse		13) Tomber la chemise
	14) Tomber la chemise		

	15) Bonsoir Zebda et présentation des musiciens		
---- rappel ----	--- rappel ---	--- rappel ---	-- rappel--
15) Ici ou là-bas ? 16) Oulalaradime 17) Mon père m'a dit 18) Ma rue 19) Motivés	16) Oulalaradime 17) Mon père m'a dit 18) Ma rue 19) Motivés	13) Ici ou là-bas ? 14) On est chez nous 15) Motivés	14) Mon père m'a dit 15) Oualalaradime 16) Motivés

Annexe 4 : Carte de Toulouse



Source : Plan dynamique de Toulouse, <http://pdi.cugt.org/map/?t=PDI> [en ligne], dernière consultation le 28.02.2014

Annexe 5 : Programmes CD et DVD

CD Zebda :

- 1) Arabadub (*L'arène des rumeurs*)
- 2) La France (au chaoui) (*L'arène des rumeurs*)
- 3) La France 2 (*Le bruit et l'odeur*)
- 4) Toulouse (*Le bruit et l'odeur*)
- 5) Taslima (*Le bruit et l'odeur*)
- 6) Le bruit et l'odeur (*Le bruit et l'odeur*)
- 7) Y'a pas d'arrangement (*Essence ordinaire*)
- 8) Tomber la chemise (*Essence ordinaire*)
- 9) Je crois que ça va pas être possible (*Essence ordinaire*)
- 10) Oulalaradime (*Essence ordinaire*)
- 11) Le théorème du châle (*Second tour*)
- 12) Ici ou là-bas ? Harragas (Les Brûlés) (*Second tour*)
- 13) La promesse faite aux mains (*Second tour*)
- 14) Baudis (*L'arène des rumeurs*)

DVD Zebda tournée album *Second tour* 2011-2013

Extrait 1 : Concert Cenon Rocher de Palmer 28.11.2012 (17'38)

- « Autour de l'église » (00' - 2'12)
- « Y'a pas d'arrangement » (2'13 - 7'32)
- « Un je ne sais quoi » (7'33 - 11'20)
- « La promesse faite aux mains » (11'21 - 16'18)
- « On est chez nous » (16'19 - 17'38)

Extrait 2 : Concert Libourne 8.06.2012 (23'43)

- « Toulouse » (00' - 7'38)
- « Tomber la chemise » (7'39 - 16'15)
avec slam Mouss et Hakim dans le public
- « Bonsoir Zebda » (16'16 - 23'43)

Extrait 3 : Concert CGT Toulouse 19.03.2013 (5'14)

- « Ma rue »

Extrait 4 Concert solidays Boulogne 23.06.2012 (12'05)

- « Tomber la chemise » final (00' - 3'10)
- « Motivés » (3'11 - 12'05)