

Douce France par Carte de Séjour

Le cri du « Beur » ?

par

Philippe Hanus

LARHRA, UMR 5190, Lyon

Résumé : La musique du groupe Carte de Séjour (Rachid Taha), fondé en 1980 dans l'agglomération lyonnaise, peut être analysée comme « un cri du Beur », c'est-à-dire une prise de parole radicale de jeunes franco-maghrébins, adeptes de ce qu'on appelle « rock arabe ». Le braconnage de la langue et des sons (métissage entre reggae, punk rock et musiques méditerranéennes) est au cœur de l'aventure de cet ensemble musical à géométrie variable, mêlant sonorités électriques et instrumentations traditionnelles du Maghreb. En étudiant les conditions d'émergence d'un dispositif de création artistique protestataire – contemporain des luttes pour la reconnaissance des enfants d'immigrés nord-africains dans la société française, telles que la Marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983 – interrogeant les appartenances sociales ou ethniques, l'aventure de Carte de Séjour exprime, durant la décennie 1980-1990, une forme originale de création musicale et de résistance aux assignations identitaires.

Mots-clés : *création collective – hybridation – identité – militantisme – banlieue*

Abstract: Carte de Séjour (Rachid Taha) was founded in 1980 in Lyon's suburbs. Following the so-called “Arab rock” trend, their music can be considered as a cry of “Beurs” (slang for Arabs), in other words a radical outburst from young French of North African descent. A complex mingling of language and styles (between reggae-punk-rock and Mediterranean music) is at the heart of this flexible ensemble's music; a fusion of electric sounds and traditional instrumentations from North Africa. This article aims at studying the conditions leading to the emergence of dissenting artistic creativity (contemporaneous to the struggles for recognition by the children of North African immigrants in French society, such as the March for Equality and against Racism in 1983) and questioning social or ethnic allegiances. Indeed, the adventure of Carte de Séjour during the 1980s gave voice to a new form of musical creation that entailed resistance to ethnic assignation.

Keywords: *collective creation – hybridization – identity – militantism – suburbs*

Il y a d'abord cette voix vibrante et mélancolique : « il revient à ma mémoire des souvenirs familiaux » ; un chant qui joue avec les tonalités orientales, répété deux fois a capela, avant qu'un oud et une darbouka viennent souligner la couleur méditerranéenne de cette mélodie ; le tout bientôt couvert par les sonorités d'une batterie, d'une basse et de guitares électriques signifiant qu'on est là aussi dans l'univers du rock. C'est sous cette forme hybride que les musiciens de Carte de Séjour firent connaître une seconde jeunesse à *Douce France*, d'abord sur scène en 1985, puis sur disque en 1986¹. Cette reprise, à la fois irrévérencieuse et revendicative, d'une célèbre chanson composée sous l'Occupation par Charles Trenet fut entendue comme un cri du « Beur² », c'est-à-dire une prise de parole radicale de jeunes franco-maghrébins, transformant ainsi ce lieu de mémoire français en un manifeste politique.

Nous allons montrer en quoi le braconnage de la langue et des sons est au cœur de l'aventure de Carte de Séjour, ensemble musical à géométrie variable, dont les membres fondateurs³ se sont rencontrés dans l'agglomération lyonnaise à la fin des années 1970. La dimension collective de leur action est à souligner d'emblée, dans la mesure où le charisme et la visibilité médiatique de Rachid Taha font généralement écran aux possibilités d'expression des autres musiciens (Taha, 2008). Or, la focalisation sur le seul « porte-parole » du groupe occulte la dimension collégiale du travail, aussi bien dans l'écriture des textes que dans les compositions musicales. Il ne faudrait pas non plus négliger certaines formes d'engagement dans les mouvements sociaux au cours desquels un « nous »

a pu s'exprimer, par exemple lors de concerts en soutien aux immigrés expulsés ou victimes d'actes racistes.

À partir d'archives écrites et audiovisuelles, mais aussi d'entretiens avec certains des musiciens⁴ – Mohamed Amini (guitare rythmique), Djamel Dif (batterie), Brahim M'Sahel (percussions), Jérôme Savy (guitare solo) – et d'autres personnes qui les ont accompagnés, comme Serge Boissat (programmeur radio), on cherchera ici à comprendre en quoi et comment une certaine forme d'expression musicale – qualifiée de métisse (Moreira, 1987) – élaborée par des enfants de migrants postcoloniaux et des artistes d'horizons sociogéographiques variés, a pu contribuer au renouveau de la scène musicale française, ainsi qu'aux phénomènes contestataires contemporains (Traïni, 2008). Un accent particulier sera mis sur la genèse de cette expérience artistique, inscrite dans l'espace du rock lyonnais du début des années 1980, en évitant toutefois de focaliser notre regard sur les seules spécificités culturelles et sociales du milieu d'origine des musiciens.

Quand les jeunes des quartiers populaires prennent la parole

À partir de 1977, alors que les chiffres du chômage ne cessent d'augmenter en France, une politique d'aide au retour des immigrés est promue par le gouvernement de Raymond Barre. De nouvelles mesures administratives rendant plus strictes les conditions de séjour des étrangers et autorisant leur expulsion sont mises en œuvre, sur fond de ten-



Figure 1 : Affiche Carte de séjour, 1984, fonds Génériques.

sion sociale dans les quartiers populaires (Gastaut, 2004). Le printemps 1981 constitue un moment politique charnière, puisqu'il correspond à l'élection du candidat du rassemblement de la gauche, François Mitterrand, dont l'une des premières mesures consiste à mettre un terme aux expulsions des immigrés. Cette décision fait suite à la grève de la faim, entamée le 2 avril à Lyon par Christian Delorme (prêtre catholique), Jean Costil (pasteur protestant) et Hamid Boukhrouma (Algérien en sursis d'expulsion). L'état de grâce est cependant de courte durée puisque, quelques mois plus tard, au cours de ce que les médias dominants ont

appelé « l'été chaud de l'Est lyonnais » (Vaulx-en-Velin, Villeurbanne, Vénissieux) – vont être abondamment diffusées des images à la symbolique lourde : jeunes gens désœuvrés rassemblés dans les coursives des immeubles et « rodéos en voiture » pour figurer le chaudron anémique de ce qu'on appelle désormais « les cités » (Collovald, 2001). Dans ce contexte de durcissement de la répression policière et face à la multiplication des crimes à caractère raciste, certains enfants d'immigrés vont alors mener une lutte pour la reconnaissance dans l'espace public, en particulier sur le front culturel (Battegay, 1985). Représentants d'un groupe



Figure 2 : Rillieux la Pape au début des années 1970.

« minoritaire » – placé en position subalterne en fonction d'attributs naturalisés – ils sont confrontés à un dilemme : investir les identités collectives stigmatisées qui leur ont été historiquement assignées pour tenter de les requalifier ou s'en détacher pour produire d'autres identifications⁵.

Cette « prise de parole » permet de contrer l'image négative donnée dans les médias à leur groupe d'appartenance et ainsi offrir publiquement une contre image susceptible d'entraîner un processus de déstigmatisation (Beaud & Masclat, 2006). Écartés des formes traditionnelles de la représentation politique, ces jeunes gens font montre d'une grande lucidité quant aux possibilités de l'action collective qui s'offrent à eux. C'est ainsi qu'ils mettent en œuvre différentes « tactiques » (de Certeau, 1990 : 62) destinées à compenser leurs handicaps sociaux, en explorant des filières

de représentation non explicitement politique, pour devenir « poètes de leurs affaires » (*ibid.* : 57) en créant troupes de théâtre, fanzines, stations de radio et autres formations rock.

Au cours des années 1970, la « culture rock » se diffuse en France. Dans la région lyonnaise, nombre de jeunes espèrent échapper à une position dominée en transcendant, par l'expression musicale, un quotidien souvent qualifié de monotone. La ville industrielle de Givors, au sud de l'agglomération, devient une pépinière de groupes rock issus de diverses fractions des classes populaires, dont les plus célèbres représentants, Factory et Ganafoul, accèdent à la renommée nationale (Vincent, 1985). Au côté des Lyonnais de Starshooter, Electric Callas ou Marie et les Garçons – davantage issus des classes moyennes cultivées –, ils vont contribuer au bouillonnement de la scène locale. Bénéfi-

Douce France par Carte de Séjour

ciant de cet élan créatif, un premier embryon de ce qui deviendra bientôt Carte de Séjour voit le jour en 1978-79, dans la ZUP de Rillieux-la-Pape⁶, située au nord-est de Lyon. Les enfants d'immigrés postcoloniaux, nés à la fin des années 1950, y ont été socialisés dans des conditions familiales, scolaires, économiques assez proches :

Avec mes parents on a déménagé à Rillieux en 76, dans la ville nouvelle. On y a monté une association culturelle maghrébine en 78. Y avait le sociologue Belbarhi qui faisait ses enquêtes et en même temps nous aidait un peu à nous organiser. On faisait du foot, de la musique. On partageait le même bâtiment que les vieux pour la prière, mais on ne répétait jamais quand ils priaient. On a fondé un groupe avec des instruments et un répertoire traditionnel, ça s'appelait Noujoum. Au même moment et en parallèle avec des copains du quartier, les frères Mokhtar et Mohamed Amini, on a voulu monter un groupe rock (M'Sahel).

Leurs goûts musicaux se sont formés sur le modèle de l'identification-rejet, par intériorisation des goûts des différents groupes de socialisation auxquels ils appartiennent : famille, école, MJC. Spontanéisme et mimétisme, tels sont en effet les deux réflexes initiaux avant que ne débute l'initiation instrumentale :

j'écoutais la musique de mes parents et beaucoup la radio, mais par respect pour eux je ne mettais pas de disques des Stones ou des Beatles pendant qu'ils écoutaient du chaâbi. J'avais des copains à Rillieux qui jouaient dans des groupes, et moi je les accompagnais, mais je pensais jamais vivre de la musique. J'étais parti pour travailler et mener une vie normale. À force de toucher un peu leur guitare quand ils répétaient, j'ai appris à jouer. Puis j'ai pris des cours avec des gens installés dans le village de Crépieux à côté de la ZUP qui avaient un orchestre. Ils animaient les bals et avaient monté une école de musique. Ils enseignaient une technique qui se

rapprochait du musette; un genre de musique française populaire et métissée (Amini).

Pour éclairer ce propos, il convient de préciser que la ville nouvelle de Rillieux, construite sur un plateau, à une dizaine de kilomètres de Lyon, est à cette époque autant reliée au monde rural qu'au cœur de l'agglomération. Ceci permet de comprendre pourquoi ces jeunes gens fréquentent aussi régulièrement les bals de l'Ain.

En ce qui concerne l'éveil à la culture musicale, c'est surtout au Maghreb, à l'occasion des vacances, que ces enfants d'immigrés découvrent la « culture underground ». La jeunesse cultivée des centres urbains s'y adonne en effet à la consommation de musiques électrifiées (Caubet & Miller, 2013) :

Quand je rentrais au Maroc chaque été pour revoir la famille à Casablanca, je retrouvais mes cousins qu'étaient des mecs branchés. Dans ma famille y a la fois des ruraux et des gens de la ville, des fonctionnaires, des cadres; donc leurs enfants avaient accès à certaines choses. Et moi à Rillieux j'avais une autre vie : c'était l'immigration et le travail. Ces séjours avec les cousins ça m'a donc ouvert culturellement. Par exemple le film Tommy des Who⁷ je l'ai vu au Maroc, Woodstock aussi. Des tas de trucs que jamais j'aurais été voir en France (Amini).

Ce témoignage montre bien que, paradoxalement, l'accès à la culture rock légitime, s'effectue d'abord dans les grandes villes du Maroc, et non pas en France où les clivages socioethniques semblent plus tranchés.

Les jeunes de Rillieux ne restent pas cantonnés à leur quartier, mais développent une sociabilité à l'échelle de l'agglomération lyonnaise, liée en

partie aux solidarités familiales, aux mobilités professionnelles, mais aussi aux réseaux culturels et militants :

Avec notre premier groupe on a d'abord trouvé un local à la Mulatière (sud de Lyon), mais ça faisait trop loin pour les répètes. Ensuite on a déniché un drôle d'endroit : l'arrière-salle d'un bistrot Place du Pont (à la Guillotière⁸) (M'Sahel).

Après quelques temps passés dans le Vieux Lyon, place Gerson, c'est finalement un grenier situé place Tolozan, sur les pentes de la Croix-Rousse, qui deviendra le Q.G. de Carte de Séjour :

J'ai pris un job à la Croix-Rousse dans une boîte qui usinait de la matière plastique et là, j'ai rencontré d'autres gars qui jouaient aussi. Les copains m'ont présenté Yvon Donzel, un musicien hors pair très impliqué dans la vie culturelle de ce quartier où il avait monté pas mal de groupes, qui nous a aidés à trouver notre style (Amini).

C'est effectivement au cœur de ce quartier cosmopolite – laboratoire lyonnais d'innovation sociale (Rouleau-Berger, 1991 : 42) – que s'opèrent des rencontres avec des professionnels de la culture, lesquels vont parrainer les jeunes musiciens de Rilieux. Autour du local de répétition se développe un système de solidarité unissant les membres du groupe et leurs proches :

comme une grande famille. Y avait toute sorte de monde qui passait, des potes chômeurs, des musiciens. C'était un carrefour notre local (Amini).

Les pentes de la Croix-Rousse hébergent de nombreux cafés-concerts. Le Moderne, le Midnight Rambler et d'autres lieux où ils aiment à se retrouver au sortir d'une répétition permettent la convergence entre « rhorhos » et « rockers » :

le Palace Mobile était tenu par un Maghrébin qui avait créé une ambiance western dans son rade. Il ne passait que du rock texan et n'avait rien d'orientalisant dans sa dégaine (Boissat).

« Arab rock » kesako ?

Guitare, basse et batterie forment le socle instrumental de Carte de Séjour, qui ne trouvera son style qu'au terme de longs tâtonnements :

Au départ j'étais le prof de Mohamed et Mokhtar, puis j'ai rejoint leur groupe. Rachid faisait un peu de percu⁹ et chantait par intermittence en français (Dif).

C'est finalement grâce aux conseils d'amis musiciens de Djamel Dif – batteur de jazz bien introduit dans le milieu musical lyonnais – comme Wayne Barrett⁹ et Karim Mansour¹⁰ du groupe Scum, que Rachid Taha va oser chanter en arabe.

Carte de Séjour a recours à des esthétiques diverses, utilisées comme unités de construction d'une identité kaléidoscopique. On trouve dans leur palette musicale aussi bien des influences reggae, new wave, que punk; empruntant à ce dernier courant l'idée du cri sauvage et libérateur (Hein, 2014). Dans certains morceaux, des instruments issus du répertoire maghrébin, comme le oud ou la darbouka ajoutent une ambiance méditerranéenne à l'ensemble. Mais c'est surtout au niveau des textes que l'on peut reconnaître la spécificité de ce qu'ils appelleront dès 1981 « Arab rock » :

Rachid développait quelques idées en français qu'on discutait, et on se faisait aider par des étudiants arabophones à qui l'on demandait de les retranscrire en les rendant plus poétiques (Amini).

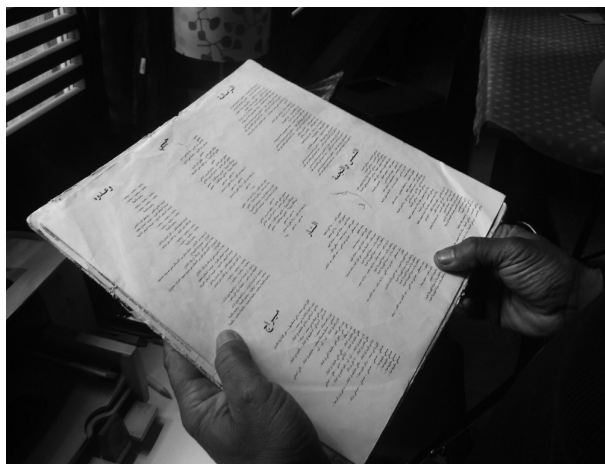


Figure 3 : Brahim M'Sahel tenant l'album Rhorhomanie dans ses mains, Lyon 2013. Fonds Philippe Hanus.

Les paroles combinent dialecte oranais et arabe maghrébin, mâtinées d'un français lui-même parsemé d'expressions argotiques lyonnaises et d'anglicismes (Meouak & Aguadé, 1996). Ce jeu avec les langues apparaît bel et bien comme le moyen d'accéder à une liberté de ton et de style (Caubet, 2004).

Les « enfants illégitimes » de l'immigration affirment ainsi leur subjectivité de manière ostentatoire qui contraste avec la discrétion de leurs parents (Sayad, 1979). Ils se démarquent de la « culture du bled », jugée comme arriérée, en chantant dans un arabe inaccessible, même aux arabisants :

Ils voulaient signifier une vraie rupture en tant que représentants d'une génération culturellement inédite et que d'aucuns ont qualifiée d'assise « entre deux chaises ». Mais ils ne pouvaient marquer leur distinction qu'au niveau de la langue (un *françarabe*) et de la thématique des chansons (Belbahri, 2009 : 72).

Lors d'un concert contre les expulsions de jeunes franco-algériens, Carte de Séjour partage l'affiche avec des groupes de musique traditionnelle arabe et kabyle. La salle est comble, mais le public divisé entre les jeunes et leurs aînés, pour qui c'est :

un scandale de faire se produire ensemble, devant des familles respectables, la belle musique du pays et ces jeunes qui braillent dans un micro dans une langue incompréhensible (Belbahri, 2009 : 73).

Cette posture provocatrice pleine d'autodérision est aussi une manière de résister aux assignations identitaires, comme ne cesse de le clamer Rachid Taha :

le rock arabe, c'est du rock avant d'être de l'arabe ! Nous coller une étiquette de « musicien traditionnel » sur le dos, c'est simplement nier ce que l'on peut apporter à la scène française (Moreira, 1987 : 46).

Ceci montre combien leur rapport à la culture maghrébine est ambigu. Ce cadre de référence constitue en effet une marque de distinction – fort utile dans la compétition pour la reconnaissance musicale –, qui, en même temps, les « essentialise » comme représentants d'une minorité, dont ils ne cessent de vouloir s'extirper pour se faire reconnaître comme artistes français :

Il s'agissait pour nous d'en finir avec l'arabitude désolante, celle de nos parents. Les vieux étaient à la botte. Ils étaient mentalement écrasés et nous on avait honte (Dif).

Les paroles de Carte de Séjour, psalmodiées d'une voix gutturale par Rachid Taha, sollicitent l'auditeur, quand bien même il n'en comprendrait pas immédiatement le sens¹¹. Elles contiennent une potentialité d'expériences sociopolitiques dans lesquelles les « Rhorhos » peuvent effectivement se reconnaître (Boubeker, 2003), mais également un public éclectique. Dans leurs chansons, le sentiment d'injustice constitue un thème central, autour duquel viennent se greffer d'autres énoncés concernant le racisme à l'entrée des clubs, le rejet de leur « algérianité » par des jeunes aux cheveux peroxydés pour faire plus « français » (« *La Moda* »), mais aussi certaines tensions qui agitent le groupe d'appartenance maghrébin, comme dans *Zoubida*, jeune femme conduite au suicide après un mariage forcé :

On abordait les sujets qui nous préoccupaient : chercher un appartement, trouver une copine, résoudre les problèmes administratifs. Dans Nar (« Le Feu »), on fait la liste des jeunes abattus par les policiers (il chante un extrait en traduisant) : à la ville de Dieppe y a Mustapha qui a été tué (M'Sahel).

Le quotidien sublimé en chanson devient subversif par son contenu et son langage incisif, en ce qu'il tranche avec la plupart des discours publics sur l'état du monde social et les classes populaires, ce qui permet de sensibiliser d'autres auditeurs. C'est ainsi que des étudiants, travailleurs sociaux et représentants de la « gauche morale » (prêtres, militants associatifs) reconnaissant là leurs propres engagements, vont soutenir Carte de Séjour :

Je me rappelle d'un concert qu'on a fait au CCO¹² de Villeurbanne. C'était un lieu fédérateur et le fait de chanter en arabe ça a attiré la diaspora intellectuelle nord-africaine (Dif).

Sous le septennat de François Mitterrand, le volontarisme du ministère de la Culture, la libéralisation de la bande FM et l'encouragement des pratiques musicales amateurs créent un contexte favorable à l'émergence de labels indépendants (Lebrun, 2006) :

dès avril 81 à la Guillotière le collectif artistique Frigo a eu une idée géniale : monter une radio qui diffuserait une programmation rock, mais aussi des informations culturelles. On est allé chercher un émetteur en fraude en Italie et on a démarré radio Bellevue dans un appart' rue Saint-Michel. Des fois ils étaient quinze à passer la nuit dans ce studio minuscule, à dire des poèmes ou diffuser du hard pendant des heures [...], Rachid Taha animait parfois des émissions sur l'antenne. Un jour il nous a parlé de son groupe. Avec Bernard Meyet, on est allé les voir répéter et ils nous ont fait craquer (Boissat).

Ce dernier fonde le label Mosquito et produit, en 1982, le premier « maxi 4 titres » du groupe¹³. Quelques mois auparavant, un papier éloquent dans le magazine *Actuel* – dont le directeur, Jean-François Bizot, est aussi pionnier dans la diffusion

Douce France par Carte de Séjour

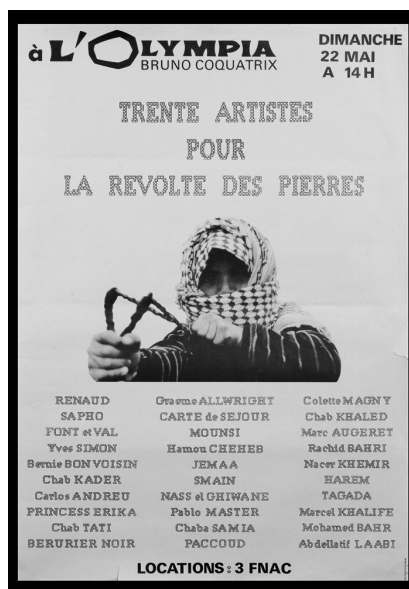


Figure 4 : Affiche de concert, 1988, © coll. Génériques / odysseo.generiques.org

des « musiques du monde » sur Radio Nova – leur sert de tremplin médiatique. Bénéficiant désormais de complicités fécondes dans le monde de la culture légitime (chercheurs, écrivains, journalistes), le groupe accède à la reconnaissance publique (Mauger, 2006). Au printemps 1982, Carte de Séjour est invité dans l'émission *Droit de réponse* de Michel Pollack (sur TF1), programmée le samedi soir à 20h30, puis *Mégahertz* (TF1), émission dédiée aux musiques rock, lui consacre un reportage, auxquelles s'ajoutent diverses apparitions dans *Mosaïques* (FR3), consacrée aux populations immigrées. Le chroniqueur anglais John Peel diffuse à son tour, sur les ondes de la BBC, le titre

Halouf Nar, de ce qu'il appelle « *a French-Algerian band*¹⁴ ». Mais c'est surtout la déclinaison scénique de l'« Arab rock » qui emporte l'adhésion du public :

avec beaucoup de percussions, avec une guitare solo très arabisante qui, paradoxalement, est jouée par le seul non-maghrébin du groupe (Jérôme Savy)! Celle de Mohamed, beaucoup plus sobre, intéressante aussi à sa manière, mais l'élément central c'est évidemment Rachid [...] toujours penché en avant comme pour mieux communiquer avec le public [...]. Il se retrouve vite pieds nus pour mieux danser! (Dumonteil, 1982 : 14).

Une analyse focalisée sur le seul engagement socio-politique du groupe passerait à côté d'un aspect

essentiel de leur motivation : jouer de la musique qui *groove*. C'est notamment à travers cette expérience de la scène ou lorsqu'ils « tapent le bœuf » avec des amis de passage – comme le guitariste virtuose Karim Mansour – que les musiciens s'approprient différents matériaux sonores, dans une sorte de dynamique mimétique, et participent à leur transformation en un « rock métis » :

Mokhtar et Mohamed lancent une base reggae, Brahim avec son bendir apporte des trucs marocains du fond des âges et le batteur martiniquais Germain Trouard ajoute une touche de biguine. Rachid hurle des trucs primaires punks et moi je navigue entre ces mondes en tirant sur les cordes pour ramener des machins que j'ai au fond du ventre (Savy).

C'est vraisemblablement la circulation renouvelée des textes et des rythmes, l'échange des savoirs et des savoir-faire musicaux qui fait remarquer Carte de Séjour, dès 1983, par le compositeur Steve Hillage, lequel va stimuler sa créativité et l'inciter à davantage de rigueur dans l'écriture et la pratique instrumentale.

Chanter pour l'égalité

Le choix du nom Carte de Séjour peut se lire comme une signature commune à ses membres :

C'est le hasard, qui a fait qu'on a choisi ce nom. On était dans un bar à discuter et, au moment de payer, je sors mon porte-feuille et ma carte de séjour est tombée. C'est là qu'on s'est dit que ça pourrait devenir notre nom. En fait presque tous les groupes avaient des noms anglais. Pour nous ce qui a fait tilt c'est le fait que ça sonnait en français. En plus dans la tête on avait des idées, parce que le racisme quand t'es immigré tu connais. On a tous vécu des histoires où on se faisait embarquer dans une

estafette de flics. Cette Carte de Séjour ça voulait dire quelque chose pour nous (Amini).

Carte de Séjour joint le geste à la parole en se produisant gratuitement au rassemblement *Rock against Peyrefitte*¹⁵, organisé au Palais d'hiver de Lyon, le 31 octobre 1980, contre le projet de loi « Sécurité et liberté », puis régulièrement à partir du printemps 1981, pour dénoncer les crimes racistes ou lors des meetings du collectif féminin Zaâma d'Banlieue visant à faire entendre la colère des « jeunes immigrés » (Nasri, 2011). Une de leurs affiches de concert représente un jeune avec une « coupe afro¹⁶ » qui brandit sa guitare pour écraser un fourgon de police, devant une barre d'immeubles. Cette illustration, héritée du mouvement *Rock against police*, né dans la couronne parisienne en 1979, exprime bien leur rôle de « haut-parleur » faisant retentir la parole de ceux qui en sont privés (Abdallah, 2012).

Le 21 mars 1983 éclate à Vénissieux une violente rébellion. Désireux d'éviter l'affrontement avec les forces de l'ordre, un collectif de jeunes des Minuettes débute alors une forme de protestation non violente. Le 10 avril, au côté de personnalités du monde associatif, politique, religieux et syndical, Carte de Séjour participe à « un rassemblement populaire de soutien » aux grévistes de la faim, qui constituera les prémices à la Marche pour l'égalité et contre le racisme (Hajjat, 2013) et se produit lors du concert de clôture place de la Bastille.

Lors d'un passage à Strasbourg, le producteur d'une émission de FR3-Alsace qui reçoit le groupe

sort un vinyle de Trenet : écoutez bien cette chanson Douce France. Dans le contexte actuel, il faut lui

Douce France par Carte de Séjour

donner une nouvelle vie. C'était pas trop notre truc, mais quand on a écouté le premier couplet, on s'est dit que, en effet... (Amini).

Au fil du temps, *Douce France* avait perdu l'essentiel de sa dimension de résistance identitaire sous l'Occupation pour ne plus sonner aux oreilles de la jeunesse que comme la représentation d'une France surannée. Le groupe va faire voler en éclat cette image désuète :

Cette reprise n'avait rien à voir avec ce qui se faisait à l'époque où des groupes reprenaient des chansons de Piaf ou de Brel. Nous, c'était vraiment le détournement d'une chanson du répertoire français réarrangée à la sauce orientale (M'Sahel).

Lors du concert géant de la Concorde du 15 juin 1985, organisé par l'association SOS Racisme, Rachid Taha singe l'« accent du bled » pour lancer la chanson de Trenet – affichant ainsi de manière ostentatoire le stéréotype de l'immigré – ce qui provoque immédiatement l'indignation d'une partie du public. Puis il s'interrompt et apostrophe la foule : « J'ai le droit de toucher à votre (c'est nous qui soulignons) patrimoine ? Y en a qui ne sont pas d'accord ? » Et, enregistrant les applaudissements, il peut enfin psalmodier *Douce France* avec l'intensité du rock. Ce qui distingue cette entreprise scénique de conversion à la fois « arabe et rock » d'un acte de pure dérision, c'est bien, comme le remarque un observateur avisé de la scène,

la rage de convaincre, une procédure d'implication de l'adversaire, mais c'est aussi la science des proximités, c'est-à-dire du corps à corps langagier fait de provocations et de retournements accélérés (Battegay, 1985 : 48).

En effet, ce rapt symbolique d'un lieu de mémoire français par des « lascars de banlieue¹⁷ » légalise et légitime une présence dans l'espace public : celle des enfants des immigrés postcoloniaux et abolit de la sorte les frontières du dedans et du dehors.

Carte de Séjour : modèle de réussite « beur » ?

Douce France, considérée comme la « réinterprétation “beur” d'une vieille chanson française¹⁸ » contribue à faire connaître le groupe au-delà du monde du rock. Si, à travers cette reprise, Carte de Séjour atteint l'acmé de sa popularité, en revanche la réception de son œuvre donne lieu à des interprétations équivoques, parfois teintées de démagogie. C'est ainsi qu'en 1986, durant la cohabitation Mitterrand-Chirac, les musiciens sont érigés en « porte-parole de l'intégration républicaine » par le parti socialiste. Aussi, le 19 novembre 1986, lors des débats relatifs au projet de réforme du Code de la nationalité¹⁹ initié par le ministre de la Justice Albin Chalandon – Jack Lang, accompagné de Charles Trenet, fait distribuer le single de Douce France à l'Assemblée nationale (Lebrun, 2012). Carte de Séjour refuse cependant de siéger au côté de l'ancien ministre de la Culture et du chanteur. Les musiciens profitent néanmoins de la tribune médiatique qui leur est ainsi offerte pour diffuser quelques messages de leur choix :

Y aurait-il deux sortes d'Arabes? Les gentils migrants qui contribuent à l'expression culturelle française – c'est-à-dire nous – qui mangent des petits fours dans les salons lambrissés des administrations, et les

méchants immigrés qui se font tabasser parce qu'ils ne font qu'apporter leur force de travail à leur pays d'adoption²⁰ ?

À l'instar des organisateurs de la Marche pour l'égalité qui dénoncent une instrumentalisation de leur mouvement par le pouvoir socialiste, le groupe va prendre ses distances avec les promoteurs d'un antiracisme moralisateur et spectaculaire.

À droite de l'échiquier politique, le thème culturel dans la politique de l'immigration se trouve détourné au profit d'un discours exclusif, nourri de référents identitaires. Dès avril 1985, le Club de l'horloge tient un colloque sur l'« identité nationale » à Nice. Un professeur d'histoire du droit y dénonce l'imposture d'une société pluriculturelle, affirmant que :

Mettre sur de la musique de rock des paroles arabes comme le groupe Carte de Séjour ou des paroles kabyles à l'instar de Rockin'Babouches n'apporte rigoureusement rien sur le plan culturel. Tout cela n'est qu'une variante de l'inculture de masse, une nouvelle forme de la sous-culture (Harrouel, 1985 : 204).

Et de poursuivre son exposé par une attaque en règle contre ce qu'il nomme une « entreprise de destruction de l'identité française ».

Au fil du temps, l'esthétique contestataire du groupe va bénéficier de la reconnaissance de l'industrie musicale²¹, avec le potentiel de désubstantification que cela implique. Le dernier album, *2 ½* est en effet empreint d'un son moins brut que les premiers vinyles, davantage en conformité avec les codes d'un marché du disque en quête de sonorités exotiques²². Dès lors, le groupe est programmé en Europe et en Algérie, en première partie de Cheb Khaled :

Lors de la tournée allemande, on était plus entrés dans le folklore « musique du monde ». Faut être honnête y avait moins de fond. Mais on s'éclatait quand même. Et tous ces musiciens additionnels virtuoses qu'on recrutait pour la scène étaient fascinés par ce qu'on pouvait faire à quatre avec Mohamed, Mokhtar et Rachid : cette énergie rock, qui pourtant pour eux n'avait aucune valeur musicale; et à l'inverse, nous le groupe de base on était tiré vers le haut par leur virtuosité (Savy).

Avec le succès international, la pression médiatique s'accroît autour des musiciens. De difficiles négociations avec les maisons de disques pour la signature des contrats artistiques se conjuguant à la fatigue générée par les tournées – sans oublier les problèmes d'ego – font naître des tensions au sein de Carte de Séjour qui finit par se dissoudre fin 1989. Rachid Taha gagne alors Paris où il entame une carrière solo. Les autres musiciens – à l'exception de Jérôme Savy et Djamel Dif – renoncent à l'activité musicale professionnelle et regagnent leurs foyers lyonnais.

L'histoire singulière de Carte de Séjour, qui traverse la décennie 1980-1990, permet d'éclairer d'un jour nouveau la question du métissage culturel dans une agglomération lyonnaise où les mondes socioethniques se côtoient, s'interpénètrent et se nourrissent plus qu'on ne l'imagine de prime abord. Pour les jeunes de Rillieux, l'univers du rock ouvre un espace des possibles, leur permettant d'échapper au sentiment d'indignité et d'impuissance (Tassin, 2005). C'est en effet la combinaison de différentes formes d'expressions musicales et langagières qui fait la signature de ce groupe, témoin et acteur des premières formes de visibilité sociale des enfants de l'immigration postcoloniale dans l'espace public. À travers son expression musicale, qu'il est impossible

Douce France par Carte de Séjour

de dissocier de son engagement dans les mouvements sociaux, Carte de Séjour fait résonner la voix des sans-voix dans l'espace public. C'est aussi ce jeu avec les appartenances à la fois rock, arabe, banlieusarde, mais aussi évidemment Lyonnaise, qui fait de ces musiciens d'authentiques contrebandiers à la frontière des mondes. Aux discours stéréotypés

de la vulgate politico-journalistique sur l'immigration (Gastaut, 1995), mais aussi au conservatisme des familles maghrébines, Carte de Séjour répond par un cri salutaire et parvient ainsi – au terme d'un incessant travail de coopération favorisant la mise à distance des déterminismes sociaux – à une authentique production de soi.

Bibliographie

- ABDALLAH Mogniss H. (2012), *Rengainez, on arrive!*, Paris, Libertalia.
- BARBET Péroline (ed.) (2014), *Maghreb-Lyon, 1972-1998*, atlas sonore Rhône-Alpes, n° 23, Frémeaux/CMTRA.
- BATTEGAY Alain (1985), *Sans qu'il y ait jamais accord entre les phrases. Situation migratoire et double appartenance culturelle*, Rapport pour la direction de l'architecture et du patrimoine.
- (2005), « L'accès des Beurs à l'espace public », *Esprit*, juin, p. 113-120.
- BEAUD Stéphane & MASCLET Olivier (2006), « Des marcheurs de 1983 aux "émeutiers" de 2005. Deux générations sociales d'enfants d'immigrés », *Annales HSS*, 4, p. 809-843.
- BELBAHRI Abdelkader (2009), « Création musicale, héritages et expressions culturelles des jeunes issus de l'immigration dans l'agglomération lyonnaise », *Écart d'identité*, 114, p. 70-74.
- BOUBEKER Ahmed (2003), *Les mondes de l'ethnicité : la communauté d'expérience des héritiers de l'immigration maghrébine*, Paris, Balland.
- BRUBAKER Rogers (2001), « Au delà de l' "identité" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 139, p. 66-85.
- CAUBET Dominique (2004), « La darja, langue de culture en France », *Hommes et Migrations*, 1252, p. 34-44.
- CAUBET Dominique & MILLER Catherine (2013), « Du rock au Maroc. Quelle place dans la nouvelle scène urbaine casablancaise? », in L. BONNEFOY et M. CATUSSE (eds.), *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, Paris, La Découverte, p. 325-338.
- COLLOVALD Annie (2001), « Des désordres sociaux à la violence urbaine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 136-137, 1/2001, p. 104-113?
- D. ÉLISABETH (1981), « Carte de séjour ça swingue », *Actuel*, 21-22, juillet août, p. 51-5.
- DE Certeau Michel (1990), *L'invention du quotidien*, tome 1 : Arts de faire, Paris, Gallimard.
- (1994), *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Seuil.

- DUMONTEIL Serge (1982), « Pierrelatte ou la situation énergétique du rock français », *Rock et BD*, 7, octobre 1982, p. 14-16.
- GASTAUT Yvan (2000), *L'immigration et l'opinion en France sous la V^e République*, Paris, Seuil.
- (2004), « Français et immigrés à l'épreuve de la crise (1973-1995) », *Vingtième Siècle*, 84, p. 107-118.
- HAJJAT Abdellali (2013), *La Marche pour l'égalité et contre le racisme*, Paris, éd. Amsterdam.
- HANUS Philippe (2013), « "Je suis un analphabète bilingue". Carte de Séjour, Rachid Taha et la "Rhoromanie" », *Écarts d'Identité*, 122, p. 50-53.
- HAROUËL Jean-Louis (1985), « La société pluri-culturelle : une illusion suicidaire », *L'identité de la France, actes de l'Université du Club de l'Horloge, 28-30 avril à Nice*, Paris, Albin Michel.
- HEIN Fabien (2014), « Bien plus que de la musique! Le punk rock comme force de participation sociale et politique », *Lien Social et Politiques*, 71, p. 143-158.
- LEBRUN Barbara (2006), « Majors et labels indépendants », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 92, p. 33-45.
- (2012), « Carte de Séjour : revisiting 'Arabness' and anti-racism in 1980s France », *Popular Music*, 31, p. 331-346.
- MARX-SCOURAS Danielle (2005), *La France de Zebda : 1981-2004 : faire de la musique un acte politique*, Paris, Autrement.
- MAUGER Gérard (ed.) (2006), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Éd. du Croquant.
- MEOUAK Mohamed & AGUADÉ Jordi (1996), « La rhoromanie et les Beurs : l'exemple de deux langues en contact », *Estudios de Dialectología Norteafricana y Andalusí*, 1, p.157-166.
- MOREIRA Paul (1987), *Rock métis en France*, Paris, Souffles.
- NASRI Foued (2011), « Zaâma d'Banlieue (1979-1984) : les pérégrinations d'un collectif féminin au sein des luttes de l'immigration », in BÉROUD S., GOBILLE B., HAJJAT A. et al. (eds.), *Engagements, rébellions et genre dans les quartiers populaires (1969-2005)*, Paris, Éditions des archives contemporaines, p. 65-78.
- ROULLEAU-BERGER Laurence (1991), *La ville intervalle. Jeunes entre centre et banlieue*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- SAYAD Abdelmalek (1979), « Les enfants illégitimes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 25, p. 61-81.
- STRATTON Jon (2013), « Rachid Taha and the postcolonial presence in French popular music », *Performing Islam*, 1/ 2, janvier, p. 185-206.
- TAHA Rachid (avec D. LACOUT) (2008), *Rock la Casbah*, Paris, Flammarion.
- TASSIN Damien (2005), *Rock et production de soi. Une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris, L'Harmattan.
- TRAÏNI Christophe (2008), *La musique en colère*, Paris, Les Presses de Sciences po.
- VINCENT Guy (ed.) (1985), *Identités givordines. Processus d'identification et de différenciation culturels autour des joutes et du rock, emblèmes et dérivés*, Mission du patrimoine ethnologique, GRS IRESE.

Notes

1. Le groupe produit un single éponyme (1982) et deux albums : *Rhorhomanie* (1984) et *2 ½* (1986).
2. Avant la Marche pour l'égalité, le mot servait à l'autodésignation des jeunes franco-maghrébins de la région parisienne, équivalent de « rhorhos » (frères) à Lyon.
3. Mohamed et Mokhtar Amini, Djamel Dif, Rachid Taha, Éric Vaquer, puis Jérôme Savy, Brahim M'Sahel, Pascal Noguera, Jallane Abdelhak (Jallal), Nabil Ibn'khalidi, Germain Trouard et d'autres musiciens additionnels.
4. Voir à ce sujet l'étude ethnographique du collectif toulousain Zebda (Marx-Scouras, 2005).
5. On a recours à ce vocable afin d'éviter les connotations réifiantes de celui d'identité et pour mettre l'accent sur le fait qu'il s'agit d'un processus à l'issue toujours incertaine (Brubaker, 2001).
6. « Zone à urbaniser par priorité » : procédure utilisée au cours des années 1960 afin de répondre à la demande croissante de logements. Les ZUP permettent la création *ex nihilo* de quartiers nouveaux.
7. Film musical de Ken Russell (1975) adapté de l'« opéra rock » des Who (1969).
8. Quartier populaire (rive gauche du Rhône) où vivent des populations immigrées. Depuis les années 1950, ses cafés contribuent à l'émergence d'une musique de l'exil (Barbet, 2014).
9. Ex-chanteur du groupe punk de Manchester, Slaughter and the Dogs, il s'installe à Lyon en 1980.
10. Guitariste jazz-rock, il joue dans différentes formations comme le Horn Stuff.
11. Les paroles sont traduites en français sur la jaquette du disque.
12. Créé en 1963, le Centre culturel œcuménique fut d'abord une aumônerie étudiante de l'INSA, ouverte aux étrangers. Haut-lieu de la vie associative villeurbannaise, il se spécialise dans le dialogue interculturel.
13. Il est enregistré à Rennes, par le producteur de Star-shooter, Michel Zacha.
14. *BBC Radio One*, 24 août 1982.
15. Alain Peyrefitte ministre de la Justice du gouvernement de Raymond Barre.
16. Certains jeunes des quartiers populaires s'identifient aux figures de la musique soul et funk, ainsi qu'aux leaders contestataires afro-américains.
17. Expression péjorative désignant un jeune rusé et indiscipliné, potentiellement délinquant.
18. *Libération*, 20 novembre 1986.
19. Une réforme prévoyant que l'adhésion volontaire à la culture française soit une condition d'accession à la nationalité pour les enfants d'immigrés nés en France.
20. Allocution de Rachid Taha lors d'une cérémonie organisée en leur honneur à l'hôtel de ville de Lyon. Journal télévisé, *FR3-Lyon*, 23 avril 1987, Source INA.
21. On leur décerne le Bus d'acier (grand prix du rock français) en 1987.
22. Le premier festival raï en France a lieu à Bobigny en 1986.



Hanus, Philippe, "*Douce France par Carte de Séjour: Le cri du "Beur"?*", *Volume! La revue des musiques populaires* 12/1 (s.l., France: 2015), 123-137.

Copyright © 2015 by Éditions Mélanie Seteun. All rights reserved. Content compilation copyright © 2017 by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.