

« C'est pas par plaisir qu'ils voyagent ! » Chanson et migration – contextualisation, thématique et point de vue narratif

Ursula MATHIS-MOSER (Innsbruck)

Summary

How can the rich panorama of French songs which scholars tend to identify as 'songs of migration' be characterized? The *chanson politique*, the *chanson engagée*, and the *chanson de la migration* – all three of them make statements about society but the latter is specific in its themes: It focuses on the individual and/or the collective experience of forced displacement and migration, which have been the lot of thousands and thousands of people in the past three decades.

In the first part of this article, the history of French immigration is outlined in order to contextualise the 60 songs chosen for analysis. After briefly highlighting the complexity and plurimediality of the artistic form of the *chanson*, the second part concentrates on the themes addressed and on the narrative perspective; it ends with Louis Calvet who stated as early as 1976 that a *chanson* can be political for three reasons: the author's intentionality, the topics dealt with, and the way in which the contemporary society 'lives' the respective songs.

« C'est pas par plaisir qu'ils voyagent ! » Ce vers tiré de la chanson « Les immigrés » (Michel Bühler 1976, repris sur *Rue de la Roquette* 2007) résume la thématique qui nous préoccupe : la migration forcée. La chanson, portée par une musique simple, livre une description on ne peut plus paradigmatique du sort de l'immigrant qui se retrouve dépourvu de ressources, de famille, de connaissances linguistiques et d'avenir dans un environnement météorologiquement et mentalement froid, avec la seule tâche de contribuer au succès économique du pays d'accueil. Bühler conduit l'auditeur dans une salle d'attente en Suisse où des immigrés – espagnols et italiens à l'époque – attendent leur « emploi » dans la construction de « barrages », de « ponts » et d'« autoroutes », pour être renvoyés « quand on n'voudra plus d'eux ici ». « [T]rois chemises / Un pantalon usé » comme seul « trésor », sans famille, ils ne comptent pas en tant qu'êtres humains mais en tant que main d'œuvre. « Et tout ça est normal », conclut le chanteur¹-chanteur, « [e]t tout ça me fait mal ». En fait, ce fut cette

main d'œuvre immigrante qui assura le succès des Trente Glorieuses en France avant que l'immigration ne se transforme en « inconvénient » au cours des trois dernières décennies. Commençons donc par une contextualisation avant de nous consacrer à la « chanson de la migration » en France.

Contextualisation : la France et l'immigration

La France constitue un cas spécial dans l'histoire des immigrations car c'est à partir du XIX^{ème} siècle – et jusque dans la décennie 1950-1960 (Engler 2007, 2) – qu'elle mise sur le recrutement actif de main d'œuvre étrangère. Selon Gérard Noiriel, les principales phases d'immigration coïncident avec le « dynamisme industriel » du Second Empire, des années 1920 et des années 1960 à 1975, suivies par des phases de « recul » au moment des crises des années 1880, 1930 et 1980 (Noiriel 2002, 12). En 2012, l'Hexagone compte environ 64 millions d'habitants (Engler 2012a), dont 8,8%² sont des immigrants³. Mais si nul ne contestera que l'immigration en France continue d'augmenter,⁴ on constatera également des tendances qui sont souvent passées sous silence par la presse de droite ou à sensation. Il est un fait :

- que l'immigration en provenance des pays européens (!) progresse continuellement, constituant plus de 46% de l'effectif des immigrants en 2012 ;
- qu'il y a une croissance continue d'une immigration éduquée et
- que depuis longtemps déjà l'immigration est devenue féminine, l'immigration des femmes en France atteignant 58% en 2012.

Dernier chiffre qui doit déconcerter les prêcheurs de haine : entre 2003 et 2011 – les dates les plus actuelles dont nous disposons –, le taux des personnes de croyance musulmane en France a baissé de 6% à 4,3% (cf. Engler 2007, 1, et Engler 2012a).

Ceci dit, il est clair que les chiffres sont une chose et que la sensibilisation du public aux agendas de l'immigration en est une autre. Si ce n'est depuis Freud, c'est depuis Kristeva et son ouvrage *Étrangers à nous-mêmes* (1988) que nous connaissons notre propre « étrangeté » qui est à l'origine du rejet de l'Autre. Le degré d'étrangeté perçu chez l'Autre et le rejet de ce dernier s'aggravent lorsqu'il s'agit d'immigrants « installé[s] en France depuis peu », « issus d'une contrée non-européenne » ou « d'un pays considéré comme ennemi de la France » (Noiriel 2002, 25). L'Autre devient alors le point de projection de tous les affects négatifs et ceci plus facilement encore lorsqu'une crise économique s'annonce. Noiriel (2002, 24) rappelle à ce propos que « [p]endant les années de prospérité, la presse consacre peu d'articles à la question de l'immigration, au moment de crises [...] le sujet fait la une des actualités ».

Mais arrêtons-nous un instant à la crise de 1975 à 1985 et des décennies suivantes, dont ont été témoins les auteurs-compositeurs-interprètes (ACI) et artistes de la scène qui seront cités dans cet article. En 1973 le monde est ébranlé par une crise pétrolière avec de fortes répercussions sur l'industrie, sur les emplois et plus particulièrement sur les immigrants de

travail. En conséquence, les programmes de recrutement en France sont arrêtés et on suspend l'immigration des travailleurs jusqu'en 1977.⁵ Après un certain assouplissement sous le mandat de François Mitterrand au début des années 1980, Charles Pasqua, ministre de l'intérieur dans le premier gouvernement de cohabitation dirigé par Jacques Chirac, rétablit « le régime de l'expulsion » (1986), conçoit « l'immigration zéro » (1993) et rend plus difficile le regroupement familial. Des réactions violentes en sont la conséquence (1996). Chef de la troisième cohabitation à partir de 1997, Lionel Jospin poursuit une politique de l'immigration plus modérée (programme de légalisation) mais dès 2002, avec Jean-Pierre Raffarin, le ton monte encore. Avec la réforme de la politique de l'immigration de 2006, la France va vers une « immigration choisie » qui ne démonte de sa ligne restrictive que lorsque l'immigrant en question est économiquement rentable. On connaît la suite : Nicolas Sarkozy s'attaquera de préférence aux immigrés illégaux, avec des reconduites et la fermeture d'un camp à Calais (2009) et celle de nombreux campements Rom (2010). François Hollande tâchera de prendre le contre-pied et promettra, lors de l'inauguration du Musée de l'Immigration en 2014, le droit de vote aux immigrés (France Inter 2014). Quant aux choix d'Emmanuel Macron, les jeux ne sont pas encore faits (Maes 2018).

Ces quelques faits historiques ne suffisent cependant pas pour cerner la situation réelle de l'immigrant en France – pays qui a choisi l'égalité comme une de ses devises. L'immigration en France est profondément marquée par l'histoire coloniale : dans les années 1950 et 1960, c'est l'Algérie qui « revient » en France, puis, après les indépendances, l'Afrique subsaharienne. L'Autre devient ainsi de plus en plus visible et il n'arrive pas seul. Depuis les années 1970, ces nouveaux venus s'installent dans les fameuses HLM des banlieues des grandes villes, si ce n'est dans des bidonvilles dans lesquels manquent même les services de base et, depuis la fin des années 1990, l'immigration familiale augmente encore. Ghettoïsation, chômage et pauvreté en sont les conséquences et on connaît la suite. Dans ce contexte, Hans-Jürgen Lüsebrink (2000, 23) attire l'attention sur un fait rarement admis : avec le déclin du parti communiste et des syndicats⁶ à partir des années 1980, la France perd une importante institution d'intégration et d'assimilation pour les travailleurs immigrés et pour les jeunes de la deuxième génération (environ 3,1 millions d'origine maghrébine, africaine et asiatique en 2010, Engler 2012a). Sans chances et sans éducation, la délinquance et l'abus de drogue les menacent tout comme la radicalisation, pendant que l'extrême droite ne cesse d'attiser le racisme et que l'Europe ne trouve pas de réponse unanime aux défis de l'immigration du XXI^{ème} siècle.

C'est de ce scénario d'une société de l'inégalité que traite la chanson de la migration, qui sera le sujet de la deuxième partie de cet article. Mais en même temps il ne faut pas oublier que l'immigration est beaucoup plus qu'un lieu de cristallisation des inégalités sociales, une épreuve pour le sujet migrant ou encore un « inconvénient » pour la société d'accueil. L'immigration connaît aussi des aspects positifs tout comme la société peut réagir de manière positive à ce phénomène : c'est un fait que les sociétés européennes ont besoin d'immigrants pour atténuer leur déséquilibre démographique et il est vrai aussi que la nationalité française s'acquiert plus rapidement que celle d'autres pays ; n'oublions pas

non plus que la France s'est investie dans des projets brûlants d'actualité comme celui du Musée de l'histoire de l'immigration. Tout en étant conscient des côtés problématiques de l'(im)migration, un raisonnement en noir et blanc ne mène donc nulle part. D'ailleurs, c'est précisément l'expérience d'une situation limite comme la représente l'(im)migration qui stimule les forces créatives de l'individu. Rappelons les innombrables écrivains migrants, des Ahmed Abodehman aux Michel Zumkir (cf. Mathis-Moser/Mertz-Baumgartner 2012), et les prix littéraires qu'ils ont obtenus depuis les années 1990 ; rappelons aussi, dans le domaine de la musique populaire, les nombreux rappeurs issus de la migration qui, dans et par leur art, proposent des solutions constructives pour faire face à une situation qui, parfois, peut paraître sans issue.

Chanson et migration : la thématique

La « chanson de la migration » existe-t-elle ?

Pour répondre à cette question, enchaînons brièvement sur ce que constatait Louis-Jean Calvet, à la fin des années 1970, à propos de la chanson politique. Il postulait alors, et cela paraît transposable à toute chanson qui interroge la société, qu'une chanson peut être politique pour trois raisons, « parce que son auteur l'a voulue telle, parce que l'analyse de sa thématique l'a révélée telle, et parce que ses contemporains l'ont vécue telle » (Calvet 1976, 129). Intentionnalité, thématique et usage – trois critères donc susceptibles de cerner l'interaction entre chanson et migration : *qui* veut communiquer *quoi* et *dans quel contexte* ? Le contexte ayant été évoqué, restent les sujets qu'aborde la chanson et l'intentionnalité du chanteur-chanteur-auteur. Quelle est sa/leur perspective ? S'agit-il d'une « chanson de type passif » (Calvet 1976, 183) avec un chanteur neutre qui se contente de rendre compte d'une situation, ou bien d'une « chanson de type actif » (Calvet 1976, 183) où le chanteur s'adresse à un « tu » ou à un « vous » ? Est-ce que le chanteur-chanteur-auteur a vécu une situation d'(im)migration lui-même ?⁷ Le « subalterne » (Spivak 2009) prend-il enfin la parole ? Quelles sont les valeurs véhiculées par la chanson ?⁸ Quelles sont les émotions – empathie, honte, résignation, révolte ? Comment la réalisation musicale reflète-t-elle ou ne reflète-t-elle pas la situation spécifique de la migration ?

Cette dernière question, l'interaction entre paroles et musique – question essentielle dans une perspective cantologique –, et, plus que cela, leur « incarnation » par le chanteur et leur mise en scène par l'interprète, que ce soit sur place, en direct, ou par l'entremise de médias tels la télévision, le clip-vidéo, etc., dépassent malheureusement le cadre de ces réflexions qui devront se limiter aux thématiques et aux questions de perspective narrative.

Corpus et sujets abordés

Résultat de longues recherches aux Archives Texte et Musique (Innsbruck) et ailleurs⁹, le corpus analysé ici comprend 60 chansons créées entre 1990 et 2016 qui parlent de la problématique migratoire. On y cherchera donc en vain « Lily » (1977) de Pierre Perret, « Saïd et Mohamed » (1983) de Francis Cabrel, « Deuxième génération » (1983) de Renaud, « Douce France » (1986) de Carte de séjour, etc.¹⁰ – des chansons tout à fait pertinentes quant à leur sujet mais écrites avant 1990.

Le corpus choisi semble adéquat mais il n'est ni très riche ni bien circonscrit car il reste fluide en ce qui concerne les facettes évoquées de la migration ; fluide quant à la question de savoir si les renvois à la migration sont des éléments constitutifs de la chanson ou accessoires ; indécis en ce qui concerne le choix des titres retenus. Même des archives de la chanson comme celles d'Innsbruck ne se portent pas garantes d'une saisie exhaustive de tous les titres pertinents. Cependant, tout est dit :

- la chanson de la migration parle du parcours du migrant, du départ à l'arrivée,
- elle se souvient du lieu d'origine, décrit la société d'accueil et évoque le processus d'intégration (ou la non-intégration) du migrant,
- elle dessine des portraits de migrants, dont un nombre étonnant de jeunes femmes de la première génération et de jeunes hommes maghrébins de la deuxième ;
- elle renvoie à des lieux et événements concrets comme Lampedusa, Gibraltar ou la plage de Bodrum où le corps d'Aylan Kurdi fut retrouvé en 2015, ou à des événements antérieurs comme le *Discours d'Orléans*¹¹ de Jacques Chirac en 1991, l'expulsion de 300 sans-papiers de l'église Saint-Bernard de la Chapelle en 1996, la loi Debré (1997) et la fameuse phrase prononcée par Sarkozy en 2005, après la mort d'un jeune de onze ans, qu'on allait « nettoyer au Kärcher la cité »¹². C'est ici aussi qu'il faut mentionner les renvois à l'Algérie dont un¹³, celui de 1998, épouse la perspective des pieds-noirs et harkis de 1962.
- Les chansons du corpus traduisent enfin des prises de position plus générales qui se reflètent soit dans des titres génériques – « L'immigrée » (1994), « Réfugiés » (2005), « Le migratoire » (2007), « L'exilé » (2010), « Bâtard » (2013)¹⁴, etc.—, soit dans le recours à la métaphore ou la parabole pour exprimer un engagement humanitaire plus général. Les chansons de cette dernière catégorie ne seront pas prises en considération ici.

Le parcours du migrant

Toutes les chansons ne sont pas de la même qualité artistique, mais la plupart d'entre elles sont suffisamment intéressantes pour mériter un commentaire. Le parcours du migrant en ce début du XXI^{ème} siècle est illustré, par exemple, par Francis Cabrel. Dans « African Tour » (2008), un « moi », qui part de son village, réfléchit à haute voix en s'adressant à un « vous » imaginaire. Y passent le trajet projeté « jusqu'à l'Espagne », l'inquiétude du « moi » si

« l'Europe est bien gardée », les pratiques des passeurs, « l'argent cousu dans [les] doublures » et l'inimaginable misère qui règne en Afrique, résumée en une petite phrase – « [c]hez moi y'a rien » – qui explique le refus du « moi » d'abandonner son projet :

Vous vous imaginez peut-être
que j'ai fait tous ces kilomètres
tout cet espoir, tout ce courage
pour m'arrêter contre un grillage

Ce « rien » explique aussi la honteuse modestie du protagoniste qui se contentera justement d'un « rien », d'un « geste », de « tout ce qu'il vous reste ». Des « Inch'allah » traduisent un fatalisme rehaussé par la lente musique à quatre temps qui progresse implacablement vers une fin incertaine, tandis que l'auditeur reste prisonnier du drame.

Cabrel n'est pas le seul à évoquer le parcours migratoire – Les Prophètes du Vacarme avec « Kaméléon » (1992), Michel Bühler avec « La Vague » (2016) et Christophe Maé avec « Lampedusa » (2016) font de même. « Lampedusa » nous fait assister à une traversée de la Grande Bleue qui se termine par une noyade, évoquée par des voix en détresse qui se superposent au son d'une musique pop dansante, le tout s'arrêtant net au moment où le corps coule. Le clip (cf. Oberhuber 1995, 28-31) qui accompagne la chanson, comme celui de Cabrel, transpose ce contenu dramatique en images multicolores qui reproduisent de manière dénotative et réaliste le quotidien d'une vie africaine et une traversée inhumaine ; on se demandera toutefois si la référentialité du clip sert vraiment à renforcer la sensibilisation du spectateur ou simplement à satisfaire sa soif de sensationnel. Le ton de Bühler dans « La Vague », par contre, est grave tout au long de la chanson, qui constitue un chef-d'œuvre de concentration d'observations, d'arguments et de « mots justes ». La vague « ample lente profonde » ne peut pas être arrêtée et « nous ne pouvons pas dire que nous ne savions pas ». Bühler évoque avec succès toute la misère du trajet des migrants et tout le désespoir dans leur pays ainsi que l'indifférence des « bâtisseurs de haine » et « de murs » de l'Autre côté de la mer.

Mais le parcours du migrant peut aussi s'insérer dans une narration à long terme qui recouvre plusieurs années et dont la chanson « Identité » (1990) de Djur Djura nous sert d'exemple. Djur Djura, qui 'dit' le trajet de « la petite Fati-Marie » – mélange d'éléments musulmans et chrétiens –, montre comment l'arrivée à Marseille, après la fascination d'un « voyage » en bateau, met fin aux illusions de l'enfant :

À Marseille, débarquement,
elle a changé de vêtements,
changé de langue, changé de lit.
« Bonjour la vie »
« Papiers SVP... passeport !
Nationalité !?!... carte d'identité »

C'est avec ce débarquement que la jeune fille devient adulte et apprendra à gérer la question de l'identité, le poids des « années d'amertume » de la guerre d'Algérie, le détachement de ses parents – d'une mère à profession « néant » – et, en fin de compte, le fait que « S.O.S. répond absent » à ses appels au secours. Mais le message fondamental de Djur Djura est positif car Fati-Marie, si « gaie en arrivant », grandit malgré tout « pour être libre et fière ». Et puisque le clip montre une telle femme « libre et fière » en la personne de l'artiste, le spectateur emporte avec lui une promesse d'espoir.

Lieu d'origine – société d'accueil – intégration

La deuxième thématique très présente dans notre corpus renvoie aux deux pôles du voyage, le lieu d'origine et la société d'accueil. En ce qui concerne le premier, les souvenirs du passé qu'ils soient joyeux, nostalgiques ou douloureux interfèrent avec la vie du migrant qui réussit ou non à les intégrer dans son projet de vie. Dans « Au Café des délices » (Bruel 1999), par exemple, Tunis, odeurs, sons et personnages familiers, « voilés » en quelque sorte par les sons orientaux de la musique, défilent dans l'esprit d'un « tu », mais ces souvenirs n'empêchent pas le protagoniste de considérer sa nouvelle vie comme « chance ». Dans « El dulce de leche » (Tryo 2007), la friandise latino-américaine qui rappelle la madeleine de Proust devient l'emblème de ce qui manque au migrant, de ce qu'il a vécu, mais aussi d'une nouvelle solidarité¹⁵ parmi ceux qui subissent le même sort. Fort de l'intégration du passé dans le présent, le protagoniste reprendra « la route » pour « devenir français coûte que coûte »¹⁶. Contrairement à Bruel et à Tryo, « Aller sans retour » (2008) de Juliette est plus sombre et se termine sur une marche funèbre. Le départ oblige ici à l'oubli et la « vieille valise » au « bout d[u] couloir » sert quasiment de « cercueil » à la mémoire de ce que les migrants laissent derrière eux. Le jeu de perspectives entre deux « moi » différents permet en même temps d'élargir l'argument et d'inclure tous les « étrangères étrangers », voire l'humanité toute entière.

En ce qui concerne le deuxième pôle, la société d'accueil, cette dernière s'avère une des principales inspirations du corpus. Ressource inépuisable, elle constitue la thématique préférée du rap français qui, contrairement à celui des États-Unis, accorde une large place au politique et ne cesse de dénoncer les fléaux contemporains – racisme, inégalité et précarité – ainsi que les symboles du pouvoir, la police et la justice. Vu sous cet angle, le rap renoue avec un des thèmes déterminants de la chanson de l'après-guerre, le « moi » marginalisé, sauf que ce dernier ne se contente plus de la seule ironie comme moyen de combat et devient porte-parole d'un collectif minoritaire. D'ailleurs, tout comme les productions rap, les « chansons à proprement parler » du corpus montrent aussi une tendance à représenter la société d'accueil comme une société divisée dans laquelle s'opposent les migrants et « eux », les presque-racistes et racistes, les partisans des AfD, FPÖ ou FN.¹⁷ Autre observation : si ces chansons se focalisent presque exclusivement sur le destin des immigrants, les productions rap se tournent majoritairement vers la deuxième génération.

Comment donc la société d'accueil reçoit-elle les immigrants ? Ils ne sont pas les bienvenus – ainsi le commentaire consensuel des ACI et artistes de la scène. Tout au long de

sa carrière, Michel Bühler répète un même message contre l'indifférence, l'exclusion et le racisme. La société d'accueil ferme ses portes à l'étranger et refuse de reconnaître ses qualités d'homme ainsi que son apport à la communauté. Bühler ne ménage pas ses mots. Dans « Kosovo » (2000), il agresse les « crétins », « salauds », « débiles » et « connards » qui « mettraient tout l' monde dans l' / Même sac » et accusent l'immigrant honnête et honorable de « manger notre pain », de « voler notre eau » et de « violer nos filles ». L'attaque contre les « bien-pensants » est rehaussée par le portrait du protagoniste lui-même, dont Bühler évoque le sourire fragile, la politesse, les compétences linguistiques et professionnelles et son passé dévasté par la guerre. Dans « Le polonais » (2012) de Bühler, l'immigrant ne fuit pas la guerre mais la misère et – situation rarement décrite dans ce corpus – finit par s'intégrer « comm' du pat'lin ». Ici le message est explicite : « Faut voir à pas tout mélanger ». L'étranger qui « nous a proposé ses bras » et dont on abuse pour « monter / Pauvres contre pauvres » n'est pas responsable « du gâchis, du bordel notoire / Dans l'quel la Terre est embourbée », au contraire :

Les vrais bandits les vrais voleurs
 Ont l' nez collé sur les marchés
 C'est pas l'Blakos de Lampeduse
 Qui spéculé et qui va fermer
 Ton usine, pas lui qui ruse
 Et fixe des règles truquées :
 Faut voir à pas tout mélanger

Mais jetons un regard sur les productions rap ou proches du rap. L'un des plus grands reproches adressés au pays d'accueil est le manque d'égalité.¹⁸ Comme jadis dans « Les immigrants » de Bühler, le groupe Zebda pose la question épineuse : « Qui a construit cette route ? / Qui a bâti cette ville ? / Et qui l'habite pas ? »¹⁹ La même thématique se retrouve dans « Du soleil à la toque » (2002) de Zebda qui raconte l'histoire de l'inégalité en examinant les logements des migrants : de la case bâtie par leurs parents, ils passent aux baraques en bois des bidonvilles, aux cabanes en fer qui les rendent malades et seront démolies en fin de compte pour faire construire une cité avec des salles de bains et des jardins. Hélas, à peine les migrants sont-ils arrivés à leur nouvelle demeure, on leur déclare : « [C]'est pas votre maison. »

L'omniprésence de l'inégalité sociale dans le rap se montre aussi dans le collage d'extraits suivant. « [A]u départ l'équilibre de la balance est déjà faussé »²⁰, déclare NTM qui constate ailleurs : « Je suis pas sûr qu'y ait pas, deux poids, deux mesures / et pas de justice surtout si tu ne pèses pas. »²¹ Comme conséquence, « la bombe sociale »²² menace d'exploser. Ceux qui « ont l'accent mais [...] pas l'accès », qui « sont d'ici mais pas assez »²³, les « mômes qu'ont pas la pelouse en bas »²⁴, les « Maghrébin[s] sans lendemain indigeste[s] indigène[s] »²⁵ n'abdiquent pas.²⁶ « La colère »²⁷ s'installe, « l'heure de la rébellion sonne »²⁸, « [o]n est encore là. / Prêts à foutre le souk et tout le monde est cor-da »²⁹. « Faut tout donner afin de changer les données / It's underground o'clock, le glock va détonner »³⁰, s'écrie le groupe NTM,

et ainsi de suite. D'autres textes proposent d'autres solutions tels « J'y suis J'y reste »³¹ ou encore l'appel à la prise de la parole³², à l'écriture, qui marque un pas important vers l'auto-détermination. La hiérarchie coloniale est donc loin d'être renversée mais elle se fissure car un groupe jusqu'alors silencieux aspire à l'éducation et met en question l'unicité du système.

Ces fissures se notent aussi dans le rap « Banlieusards » de Kery James (2008), pour citer un exemple. Le protagoniste s'y identifie fièrement avec une minorité défavorisée dont il croit deviner l'insoumission aux règles du jeu : les « arabes et noirs », les « prolétaires et banlieusards », mais aussi ceux qui rêvent d'une France unie, élargissant ainsi la bipolarité migrant/français de souche. S'il représente « la deuxième France, celle de l'insécurité / Des terroristes potentiels, des assistés », il remet en question en même temps les séparations sociales établies en se déclarant homme noir « fier de l'être ». Héritier de la colonisation, il « manie la langue de Molière » et « maîtrise les lettres », il pose la question du « nous » et des « autres » : « Pourquoi nous dans les ghettos, eux à l'ENA ? » Et la solution qu'il propose consiste à devenir un sujet conscient de ses possibilités, avec « 2 fois plus de courage, 2 fois plus de rage ». Car « chaque fils d'immigré est en mission / Chaque fils de pauvre doit avoir de l'ambition ». Kery James conclut de manière programmatique en faisant appel à ce que j'ai appelé le potentiel créatif (cf. Mathis-Moser/Mertz-Baumgartner 2014) de la migration : il faut « [a]pprendre, comprendre, entreprendre, même si on a mal / S'élever, progresser, lutter ».

« Banlieusards » aborde ici une thématique pas toujours facile à démêler des sujets déjà présentés, la question de l'intégration, qui sous-tend la plupart des productions rap, avec une réponse presque toujours négative. Le fils de l'immigré, fier de ses racines, se sent rejeté³³, déçu par le « bla-bla »³⁴ et les fausses promesses du pouvoir, « dégoûté »³⁵. Il se trouve « entre deux chaises électriques »³⁶, « d'ici mais pas assez »³⁷, « puni deux fois »³⁸, roulant « en parallèle »³⁹, bref, pas accepté dans et par la société. Les tentations de la société néo-libérale lui font prendre conscience de la précarité de sa vie et le poussent vers la délinquance. En même temps, beaucoup de titres montrent des protagonistes rêvant de quitter le ghetto, de « percer »⁴⁰ et de se voir accorder une présence réelle dans la société. L'intégration est la pierre de touche, c'est elle qu'ils cherchent à obtenir par des moyens bizarrement contradictoires : en prenant la parole, en dansant⁴¹ et « chantant ensemble »⁴², ou bien en se révoltant⁴³ et en « fai[sant] front »⁴⁴ à ceux qui les excluent. Zebda, dans « France 2 », résume le dilemme :

Je mange pas de Halouf
 Je mange pas de cochon
 Je mange pas de poulet
 [...]
 Moi je suis français
 J'ai tous mes papiers
 Je suis bien intégré, dans la norme
 Et pour les coutumes qu'est-ce que tu fais ?
 J'ai tout enquillé

Je suis en règle
 Ta nationalité
 J'ai pas fait l'armée
 Ils m'ont réformé
 Et dans ta cité qu'est-ce qu'il y a ?
 Y a des policiers, y a des condés
 Qui viennent te chambrer
 Je peux les narguer, les auticher, ah, ah !
 Carte d'identité, montrez, montrez !

Face à ces textes souvent crus et violents, la très belle chanson méditative de Plume Latraverse, « Le migratoire » (2007) – chanson d'un engagement humanitaire général – a l'air de provenir d'un tout autre monde. Dans la « Terre d'accueil, terre d'écueils » qu'il chante « il faut s'intégrer envers et contre tout / Pour creuser notre petite place... à nous »...

Portraits d'immigrant(e)s

Pour terminer ce parcours thématique, une dernière facette sera évoquée : le portrait de l'immigrant(e). Je laisserai de côté les nombreuses productions rap qui évoquent de jeunes maghrébins de la deuxième génération⁴⁵, les portraits bien connus de Bühler⁴⁶ ou encore l'analyse-portrait du migrant soudanais de Belleville d'Alain Souchon⁴⁷. Il sera question par contre de portraits de femmes, toutes des immigrantes de la première génération à une exception près. En général, vu les producteurs, les protagonistes et les contenus, l'immigration en France se chante au masculin, mais dans les deux dernières décennies, la femme perce comme sujet, même si elle est rarement productrice de chansons. En faisons le bilan – toujours sans prétention à l'exhaustivité :

Djur Djura	Identité	1990
Siria Khan	La main de Fatma	1992
Claude Dubois	L'immigrée	1994
Bruno Joubrel	Entre Alger et Paris	1998
Salvatore Adamo	Salima dans le tramway	1998
Claude Semal	Sémira	2000
Juliette	Aller sans retour	2008
Ridan	Les enfants des colonies	2012

Au début des années 1990, Djur Djura et Siria Khan, chanteuses issues de la migration, créent deux chansons où la chanteuse conte un destin féminin réussi malgré les difficultés. Le « elle » de Djur Djura, nous l'avons vu, accédera à la liberté tandis que le « je » féminin né en France de la rappeuse Siria Khan se jette dans la bataille contre l'inégalité tout comme ses frères, avec un authentique désir d'intégration. La main de Fatma, symbole spirituel de

bon augure, aide la protagoniste à « rester moi » et à « respecter mes hôtes sans renier mes ancêtres ». Dans les mêmes années 1990, les ACI Claude Dubois et Bruno Joubrel dédient, eux aussi, des chansons à des jeunes immigrées, mais ici la perspective du chanteur insiste moins sur la liberté que sur le « féminin » : « L'immigrée », « elle », illégale chez Dubois, mais folle amoureuse d'un homme sans-papiers, « porte emporte son enfant » et « [d]e porte en porte on les déporte », l'enfant étant condamné à rester apatride, « [p]as chez elle pas chez lui / Ni d'ailleurs ni d'ici ». Joubrel, lui, thématise le déchirement d'une jeune femme à laquelle le chanteur compatissant s'adresse dans « Entre Alger et Paris » (1998), le corps de la jeune femme devenant paysage où s'inscrivent la peur tout comme l'espoir. Parmi les chansons plus récentes, Juliette est la seule à plonger dans les profondeurs de l'âme d'une jeune femme forcée à quitter le pays (« Aller sans retour » 2008), tandis que le chanteur beur Ridan présente un très original remodelage de la « Chanson pour l'Auvergnat » (Georges Brassens 1954), « Les enfants des colonies » (2012), dans lequel il s'adresse à « Toi la gentille fille voilée » injustement perçue par les « gens » comme « catin / Ignorante, insolante et soumise ».

Restent deux portraits de femmes dessinés par des hommes qui font leur un sujet pas encore traité ici – l'abus et l'expulsion d'une jeune immigrante noire et la violence dont elle est l'objet. Les chansons se situent en Belgique, pays à l'héritage colonial pesant, et s'efforcent à traduire la descente vers le néant des protagonistes féminins. Si Adamo accompagne Salima « dans le tramway » vers la place de Brouckère où elle gagne sa vie comme danseuse de cabaret, le chanteur réussit à transmettre au spectateur la profonde souffrance de la jeune femme. Elle, enfant noire, « gazelle / Au grand soleil », a perdu sa légèreté : absente et honteuse, elle danse les yeux fermés « [p]our ne pas voir les sales regards / Des lions qui veulent la dévorer ». Mais ce lion, l'homme qui fait d'elle un objet, l'avait déjà menacée dans son Bénin, et le « beau guerrier » sans-papiers qui aurait pu la défendre est expulsé. Le destin de la femme noire, travesti en un conte mêlé à des faits réels, reste sans issue. Sans issue aussi le destin de « Sémira » de Claude Semal (2000), qui, lui aussi, s'avère la triste transposition d'un fait réel : « En 1998, la Nigériane Semira Adamu est morte étouffée par des gendarmes belges chargés de la rapatrier. »⁴⁸ Ayant perdu le droit d'asile, Sémira est expulsée vers son pays d'origine qu'elle avait fui pour échapper à un mariage forcé. Semal crée ici une chanson des plus déconcertantes basée sur le dialogue fictif entre le « moi » masculin et la jeune fille morte. Dans un insistant « Dis-moi Sémira », il met en scène non seulement la question du départ du Nigeria, mais aussi la torture qu'on fait subir à la jeune femme et la prière de prêter sa voix étouffée au combat pour la liberté. Le dialogue invite la jeune femme assassinée à avertir tous ses voisins en Afrique de « comment les flics en Belgique accueillent [s]es cousins ».

Parenthèse

La chanson de la migration déploie donc une énorme richesse de sujets qui résulte du fait que cette expérience limite de l'existence humaine touche à des domaines du vécu les plus divers. Les réalisations musicales et interprétatives n'étaient pas au centre de notre question-

nement mais notons que les musiques sont tout aussi diversifiées comme le sont les voix et les rythmes. À côté de la chanson style « classique », on trouve la chanson vocalement et musicalement expérimentale, le rap, le raï, le raggamuffin, qui servent tous à façonner l'image de la migration de 1990 à aujourd'hui.

Chanson et migration : le point de vue narratif

Perspectives : auteur et chanteur

Qui veut communiquer *quoi* et dans *quel* contexte – telle fut la question de départ. Le contexte et la thématique ayant été amplement discutés, on aura compris – c'est un des résultats de notre analyse – que des références comme « Kärcher »⁴⁹ ou « le bruit et l'odeur » (cf. Zebda) citées dans certaines chansons du corpus sont des déclarations de guerre. Reste le *qui*, qui selon les règles de jeu de la narratologie n'est pas toujours facile à cerner.

Il y a d'abord l'auteur, libre de manifester sa volonté et ses objectifs dans des entrevues, des articles, sur son site ou encore dans des livres qu'il aura écrits sur des questions de métier, etc. C'est de ces documents que l'exégète tirera des conclusions à propos de la poétique de l'auteur, tâche irréalisable pour un corpus de plus de 35 auteurs. À propos de l'auteur réel lui-même, l'exégète et le public poseront peut-être aussi la question des origines (« a-t-il lui-même vécu la situation qu'il transpose dans son art ? »), mais cette question reste délicate puisqu'elle comporte le risque du biographisme. Certes, dans le rap le nombre d'auteurs issus de la migration est décidément plus élevé que dans la chanson « classique ». Mais comme le démontre une étude sur l'image de « l'Arabe » dans la chanson, « il n'est pas possible d'attribuer a priori [...] certaines auto- et hétéro-représentations à des origines précises. Le Français (Cabrel), le Suisse (Bühler) », les Maghrébins Ridan, l'Algérino, etc., « tout comme le rappeur noir africain (Lionel D.) peuvent se solidariser avec l'Arabe [...]. Le Français (Re-naud) comme le Maghrébin (Sapho) peuvent [tout aussi bien] tracer une image négative » de ce personnage (Mathis-Moser 2003, 9). Rappelons aussi que dans la chanson des années 1950 qui se vantait d'être la « vraie », la « française », les auteurs, les compositeurs et/ou les interprètes sont eux aussi souvent issus de milieux de l'immigration.

Mais le message passe aussi à travers le chanteur et sa présence réelle sur scène. Dans notre corpus, on peut supposer qu'auteur et chanteur sont largement identiques, mais c'est le chanteur – identique ou non avec l'auteur – qui « apporte » son corps, sa voix, son regard, etc., pour façonner le message. Qu'un seul exemple suffise à illustrer ce point : Djur Djura, femme belle et rayonnante de vitalité, plus âgée que la petite fille dont elle évoque le trajet, détermine sensiblement le message de la chanson – le spectateur est incité à croire que Fati-Marie, la protagoniste de la chanson, sera, elle aussi, rayonnante et libre un jour.

Perspectives : le chanteur

Reste le chanteur, l'instance narrative dans laquelle se cristallise le jeu de l'intentionnalité auctoriale. Le chanteur peut tout à la fois : influencer l'auditeur ou, au contraire, le laisser libre de ses pensées et sentiments. Sa présence se traduit dans une narration hétérodiégétique, narration où il n'est *pas* un personnage de l'histoire qu'il raconte, ou homodiégétique, où il est présent dans l'histoire sous forme d'un personnage, voire autodiégétique, où il est le héros même de l'histoire (Genette 1972, 251-259). Or, l'examen des 60 chansons du corpus présente un résultat frappant : la chanson de la migration ne laisse pas l'auditeur libre de ses jugements et de ses réactions émotives car le chanteur est quasi toujours un chanteur homo- ou autodiégétique, et ceci non seulement dans les pièces de rap où l'on s'attend à l'homodiégèse.

Les rares exemples d'un chanteur hétérodiégétique incluent les chansons de Salvatore Adamo, de Claude Dubois, de Tryo et le rap d'Abd Al Malik « Gibraltar » (2006).⁵⁰ Les premières constatent, de manière assez neutre, l'injustice du monde et la nécessité de la persévérance, transmettant ainsi au moins indirectement des valeurs à l'auditeur. Quant aux émotions qu'elles suscitent, ce n'est ni la consternation ni la rage mais simplement le silence intérieur, le regret, le besoin aussi de réfléchir. Le cas de « Gibraltar » est différent : même perspective hétérodiégétique, à la troisième personne avec une focalisation zéro, c'est-à-dire que le chanteur est omniscient ; mais contrairement aux autres exemples, la réaction émotive de l'auditeur peut être forte ici : les répétitions du texte, le rythme pressé, la voix agitée du chanteur-chanteur et avant tout le clip qui réintroduit en quelque sorte une instance homodiégétique « jettent » l'auditeur dans une participation active à l'événement narré, avec soulagement et joie face à la naissance d'un homme noir et libre.

Quant à l'homodiégèse, la présence du chanteur connaît de nombreuses nuances. Mais que cette présence soit discrète ou prononcée, le « je » est toujours à l'origine d'une dynamisation du discours :

- le chanteur peut parler pour lui-même, seul,
- ou s'inclure dans un « nous » collectif ;
- il peut en appeler à un « tu » (à un « vous ») et,
- souvent, plusieurs – ou même les quatre – instances interfèrent dans une seule chanson.

De cette manière, l'énoncé tout comme les messages potentiels se complexifient. Je donnerai un exemple pour chacune des quatre possibilités, laissant de côté les chansons où se superposent des stratégies hétéro- et homodiégétiques⁵¹ et où la présence du chanteur homodiégétique reste discrète.⁵²

En ce qui concerne la première des quatre options, le « moi » parle pour lui-même dans beaucoup de chansons – dans « African Tour » (2008), « Lampedusa » (2016), « Aller sans retour » (2008), « Sémira » (2000), « Banlieusards » (2008), mais aussi dans « C'est déjà ça » d'Alain Souchon (1993). Cette chanson est accompagnée d'un clip en noir et blanc qui montre la balade d'un homme noir, pensif, perdu, ainsi que de petits aperçus, toujours

en noir et blanc, de Souchon pensif lui-même. Au niveau du texte, la focalisation interne permet de saisir l'histoire narrée à travers la sensibilité du protagoniste, un Soudanais qui tout en prétendant que sa situation est bonne, sait au fond de son âme que la démocratie demeure un lointain rêve pour son pays. Et pendant que le temps, « hémophile », va son train, les instruments épousent le *flow* de l'insécurité du moi qui laisse l'auditeur-spectateur dans un état flottant presque douloureux.

Le destin individuel devient destin en commun dès que le « moi » fait appel à un « nous ». Ridan, par exemple, dans « Les enfants des colonies » (2012), avec tout ce que cette chanson comporte d'ironie et de persiflage, conçoit le chanteur comme faisant partie d'un tel « nous », un « nous » qui a « fait de la haine un ami » et méprise la femme musulmane. Le message s'avère un plaidoyer pour l'égalité qui se redéfinit comme coexistence d'« [u]ne main de Fatma, [d']une étoile, [d']une croix ». L'appel à la communauté, qu'il démasque et dont il dénonce les bassesses, caractérise aussi le travail de Michel Bühler qui, de « Kosovo » (2000) au « Polonais » (2012) et à « La Vague » (2016), poursuit un continuel engagement humanitaire. Aux valeurs humaines que Bühler veut transmettre, ce « nous » « baiss[e] les yeux cœurs et portes fermés » (« La Vague ») ; quant aux émotions qu'il désire susciter, la chanson opère plutôt au niveau d'une prise de conscience qu'à un niveau affectif.

Parlant du côté affectif de la communication en chanson, les émotions deviennent plus facilement repérables dès que le chanteur homodiégétique entre en interaction avec un « tu » (ou un « vous »), dynamisant ainsi les relations entre les divers groupes de personnages impliqués. « Dis-moi, Sémira » (Claude Semal, « Sémira », 2000), par exemple, donne un nom à la victime et crée une proximité affective qui facilite l'assimilation intellectuelle du drame pour l'auditeur.⁵³

Citons en fin de compte « Lampedusa » de Debout sur le Zinc (2015) où le chanteur s'adresse à un « tu » qui, dans le refrain et à la première personne, se pose la question s'il sera le bienvenu en Europe ; le chanteur répond par la négative en renvoyant au « nous », pour admettre ensuite à la première personne sa propre défaillance : « Lampedusa panse ses plaies au petit matin / Cette nuit la mort a frappé, moi / Moi j'étais trop loin. » Les différentes instances interfèrent ici dans une même chanson.

Conclusion

Comment donc résumer ce panorama de la chanson de la migration depuis 1990 ? Le contexte politique a été évoqué, mais la chanson de la migration s'insère aussi dans le contexte plus large de l'évolution du genre. Wolfgang Asholt constate à propos de la chanson engagée qu'après une brève renaissance de la chanson politique à la suite de Mai 68, « la politisation diminue » à la fin des années 1970 « jusqu'à devenir exceptionnelle » (1995a, 85). Ceci n'empêche pas que cette même décennie voit l'essor de la chanson antiraciste même si elle ne se manifeste d'abord que ponctuellement. L'immigration à proprement parler, matière neuve encore dans la chanson des années 1960, ne devient un véritable sujet de chanson que dans

les années 1980 – le moment où la société française se rend compte que les immigrants sont venus « pour rester », le moment aussi où la deuxième génération dite beur devient « visible ». Finalement, le mouvement rap « nécessairement » engagé (Asholt 1995b, 176) est né aussi dans les années 1980 et se positionne face à l'immigration. Chanson et rap de la migration finissent – et ceci résulte de cette étude – par déployer une immense richesse de matières qui renvoient à l'expérience de la migration et de l'inégalité sociale dans le pays d'accueil, expérience qui fait ressortir une fois pour toutes les fissures qui menacent le rêve républicain. Ces fissures deviennent particulièrement sensibles à travers les jeux de perspective : la nette préférence pour l'homodiégèse dynamise les récits et « ne laisse pas libre » l'auditeur-spectateur. Il réagira peut-être – à condition d'être prêt à « rec[ever] les chansons comme une expression politique » (Asholt 1995a, 89).

Notes

- 1 Terme proposé par Hirschi 2008, 281, « pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de chanteur au morceau suivant ».
- 2 Selon les chiffres publiés, pour 2013, par de.ambafrance.org/Einwanderung-nach-Frankreich.
- 3 Pour différencier « migration » et « immigration », « migrant » et « immigrant », cf. Mathis-Moser/ Mertz-Baumgartner 2012,12, ainsi que Noiriel 2002, 61.
- 4 Pour ce qui suit, cf. de.ambafrance.org/Einwanderung-nach-Frankreich. Entre 2009 et 2012, le taux des immigrations européennes s'est accru de 12%, celui des immigrations africaines d'1% seulement. Par contre, si la croissance démographique des immigrants et du total de la population évoluait au même rythme entre les années 1970 et la fin du siècle, depuis, la croissance de la population immigrée dépasse sensiblement celle de la population totale (Engler 2007, 3).
- 5 Pour ce qui suit, cf. La Documentation française 2002 ainsi que Engler 2007, 2012a, 2012b et 2017.
- 6 Selon Lüsebrink 2000, 23, le potentiel de conflit actuel de l'immigration en France doit être envisagé dans une perspective à long terme qui tient compte de tous les changements politiques et sociaux à partir des années 1970 (p.ex. les suites du traumatisme de la guerre d'Algérie, celles du déclin des syndicats qui, avec l'école et le travail, avaient été des lieux d'intégration pour la population immigrée pendant des décennies).
- 7 Il convient de rappeler ici les travaux de Borowice 2007 et de Gastaut/Spanu/Yahi 2015, dont les arguments et résultats confirment souvent ceux de cette analyse. Néanmoins, notre perspective n'est pas celle des « trajectoires de scène et de vie » des artistes de la chanson (Gastaut/Spanu/ Yahi 2015) ni celle, tout aussi passionnante, du « [m]elting-pot à tous les étages » du patrimoine chansonnier français (Borowice 2007 ; cf. aussi Bourguine et al. 2015). Ce qui nous intéresse ici est la prise de position (ou non) de la chanson française face à un phénomène social et politique – la migration –, indépendamment des trajectoires individuelles des artistes en question.

- 8 À ce propos, cf. Prévost-Thomas 2008, 143-144, qui montre qu'au cours des 20 dernières années, les artistes de la chanson ont pris « en charge ce qui semble être délaissé par les pouvoirs publics » (144) et ont ainsi « le mieux contribué à révéler l'identité métisse de notre société française contemporaine » (143).
- 9 Je tiens à remercier Hans Christian Sauer (Vienne) pour son appui.
- 10 Asholt 1995b cite *in extenso* une bonne vingtaine de chansons créées avant 1990 qui traitent l'(im)migration.
- 11 « Le bruit et l'odeur » est une expression extraite d'un discours de Jacques Chirac prononcé le 19 juin 1991 » [connue comme *Le Discours d'Orléans*], <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/le%20bruit%20et%20l%20odeur%20discours%20de%20jacques%20chirac/fr-fr/> (consultation 19.01.2018).
- 12 <http://www.europe1.fr/politique/on-va-nettoyer-au-karcher-la-cite-273835> (consultation 19.01.2018).
- 13 Isabella Imperatori, « Les naufragés d'Algérie » (1998).
- 14 Claude Dubois 1994 ; Julien Clerc 2005 ; Plume Latraverse 2007 ; Bernard Lavilliers 2010 ; Stromae 2013.
- 15 « Le prenant par la main / Hé l'ami, on y est / La famille les copains / La confiture de lait. »
- 16 « On passe le temps, on garde espoir / c'est ça être français sans doute... »
- 17 Alternative für Deutschland, parti politique allemand fondé en 2013 ; Freiheitliche Partei Österreichs, parti politique autrichien fondé en 1955 ; Front national, parti politique français fondé en 1972 et dénommé Rassemblement national (RN) depuis le 1^{er} juin 2018.
- 18 Par exemple, Zebda, « Le bruit et l'odeur » (1995) : « L'égalité n'existe que dans les rêves » ; Lionel D., « Pour toi le Beur » (1990) : on « cultive de l'inégalité ».
- 19 « Le bruit et l'odeur » (1995) ; cf. aussi Zebda, « J'y suis J'y reste » (2002) ; pour la fraternité, cf. Lionel D., « Pour toi le Beur » (1990).
- 20 NTM, « Je vise juste » (1998).
- 21 NTM, « On est encore là » (1998).
- 22 NTM, « Je vise juste » (1998).
- 23 Zebda, « J'y suis J'y reste » (2002).
- 24 Zebda, « Le bruit et l'odeur » (1995).
- 25 Prophètes du Vacarme, « Kaméléon » (1992).
- 26 Cf. aussi le « moi » dans Zebda, « Le bruit et l'odeur » (1995).
- 27 Lionel D., « Pour toi le Beur » (1990).
- 28 Daddy Nuttee, « 1992, l'année des jeunes en bizness » (1992); cf. aussi NTM, « C'est arrivé près de chez toi » (1998).
- 29 NTM, « On est encore là » (1998).
- 30 NTM, « C'est arrivé près de chez toi » (1998).
- 31 Zebda, « J'y suis J'y reste » (2002).
- 32 NTM, « Je vise juste » (1998) ; NTM, « On est encore là » (1998) : « [J]e défraie la chronique, / pas par plaisir, putain ! Mais simplement parce que je chronique / la vie et ça les mets [sic] en panique. »

- 33 Prophètes du Vacarme, « Kaméléon » (1992).
- 34 Daddy Nuttee, « 1992, l'Année des jeunes en bizness » (1992).
- 35 Lionel D., « Pour toi le Beur » (1990).
- 36 L'Algérino, « La vie que je mène » (2014).
- 37 Zebda, « J'y suis J'y reste » (2002).
- 38 Zebda, « Double peine » (1999).
- 39 NTM, « C'est arrivé près de chez toi » (1998).
- 40 L'Algérino, « La vie que je mène » (2014).
- 41 Lionel D., « Pour toi le Beur » (1990).
- 42 L'Algérino, « Amane, Amane » (2014).
- 43 Lionel D., « Pour toi le Beur » (1990).
- 44 NTM, « On est encore là » (1998).
- 45 Ridan, « Le quotidien » (2004) ; L'Algérino, « La vie que je mène » (2014) et « L'enfant de Marseille » (2016) ; Stromae, « Bâtard » (2013).
- 46 « Kosovo » (2000) ; « Le polonais » (2012), etc. ; « Djamel » (1978, 2007).
- 47 Alain Souchon, « C'est déjà ça » (1993).
- 48 Cf. <http://www.panapress.com/Commemoration-en-Belgique-de-la-mort-de-la-Nigeriane-Semira-Adamou--13-638677-18-lang1-index.html> (consultation 10.03.2017).
- 49 Cf. L'Algérino, « La vie que je mène » (2014).
- 50 Salvatore Adamo, « Salima dans le tramway » (1998) ; Claude Dubois, « L'immigrée » (1994) ; Tryo, « El dulce de leche » (2007) ; Abd Al Malik, « Gibraltar » (2006) ; cf. aussi Prophètes du Vacarme, « Kaméléon » (1992) : un « récit » à la troisième personne avec un chanteur neutre mais en même temps hyper-engagé et excité ; des insertions comme « j'ai pas d'avenir pas de temps » ou « Police mon fils » se réfèrent à des bouts de dialogue « réimportés » en quelque sorte dans l'histoire.
- 51 Superpositions : cf., entre autres, Djur Djura, « Identité » (1990) où la présence du « moi » se réduit à une phrase introductive, la narration devenant hétérodiégétique par la suite ; Arthur H, « La ballade des clandestins » (2014) où à l'intérieur d'un récit hétérodiégétique un « moi » qui n'est pas forcément le chanteur, s'adresse à un « tu ».
- 52 Le chanteur homodiégétique reste discret : cf., entre autres, Rachid Taha, « Voilà voilà » (1997) ; dans Tryo, « La misère d'en face » (1998), l'identité du « moi » change de couplet en couplet, le refrain traduisant une position homodiégétique commune : « Peuple d'occident / Réveille toi réveille toi [sic] / C'est pas tes lois sur l'immigration / Qui m'empêcheront de venir chez toi / Peuple d'occident / Réveille toi réveille toi / C'est pas Le Pen ou Pasqua / Qui supprimeront la dette de nos états. » Un autre exemple de la « multiplication » du « moi » est la chanson « Le pays de l'ami » de Philippe Forcioli (2004). Dans d'autres chansons, après un premier passage en apparence hétérodiégétique, le moi prend la parole pour exprimer un message personnel et/ou affectif. Cf. aussi Louis Chedid, « Bleu-blanc-rouge » (1992), qui décrit d'abord – de manière neutre – la menace d'un nouveau fascisme pour donner ensuite la parole au « moi » : « Je donnerais n'importe quoi / Pour que dans les dix ans qui viennent, / Cette chanson nous fasse sourire, / Qu'il soit encore temps de guérir. »

53 Cf. aussi Patrick Bruel, « Au Café des délices » (1999), où l'effet de proximité est créé par le pronom possessif – « *Tes* souvenirs se voilent » – répété plusieurs fois, avec des voix et des instruments qui s'y superposent, au lieu du simple article « les » du premier vers.

Bibliographie

- Asholt, Wolfgang : « Chanson et politique : histoire d'une coexistence mouvementée ». In : Mathis, Ursula (éd.) : *La chanson française contemporaine. Politique, société, médias*. Innsbruck : Institut für Sprachwissenschaft, 1995a, 77-89.
- Asholt, Wolfgang : « Chanson et politique : la question de l'immigration ». In : Mathis, Ursula (éd.) : *La chanson française contemporaine. Politique, société, médias*. Innsbruck : Institut für Sprachwissenschaft, 1995b, 175-204.
- Borowice, Yves : « La chanson française, un art de métèques ? Première partie : Vision panoramique ». In : *Amnis* 7 (2007), <http://journals.openedition.org/amnis/804> (consultation 22.06.2018).
- Bourgine, Caroline / Bouthillier, Robert / Calvet, Louis-Jean / Coljon, Thierry / Deniot, Joëlle / Prévost-Thomas, Cécile / Walter, Henriette : « Métissages culturels et chanson française ». In : Argod-Dutard, Françoise (éd.) : *Le français en chantant. Septièmes rencontres de Liré, 2014*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015, 321-350.
- Calvet, Louis-Jean : *La production révolutionnaire. Slogans, affiches, chansons*. Paris : Payot, 1976.
- Engler, Marcus : « Frankreich ». In : *focus MIGRATION. Länderprofil Nr. 2 Frankreich* (mars 2007), 1-8, http://focus-migration.hwwi.de/typo3_upload/groups/3/focus_Migration_Publikationen/Laenderprofile/LP02_Frankreich_v2.pdf (consultation 13.03.2017).
- Engler, Marcus : « Hintergrundinformationen » (30.04.2012a). In : <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/laenderprofile/135109/hintergrundinformationen> (consultation 13.03.2017).
- Engler, Marcus : « Historische Entwicklung der Einwanderung und Einwanderungspolitik » (30.04.2012b). In : <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/laenderprofile/135111/historische-entwicklung> (consultation 13.03.2017).
- Engler, Marcus : « Historische Entwicklung der Einwanderung und Einwanderungspolitik in Frankreich » (20.04.2017). In : <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/laenderprofile/246828/historische-entwicklung> (consultation 21.01.2018).
- [France Inter avec agences] : « Hollande et l'immigration : le contrepied de Nicolas Sarkozy » (16.12.2014). In : <https://www.franceinter.fr/politique/hollande-et-l-immigration-le-contrepied-de-nicolas-sarkozy> (consultation 13.03.2017).
- Gastaut, Yvan / Spanu, Michael / Yah, Naïma : « Introduction ». In : *Volume ! Avec ma gueule de métèque* 12,1 (2015), 9-19, <https://journals.openedition.org/volume/4570> (consultation 22/06/2018).
- Genette, Gérard : *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Hirschi, Stéphane : *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*. Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2008.
- Kristeva, Julia : *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Éditions Fayard, 1988.

- [La Documentation française] : « Les dates-clés de l'immigration en France ». In : *Le Monde.fr* (06.12.2002), http://www.lemonde.fr/societe/article/2002/12/06/les-dates-cles-de-l-immigration-en-france_301216_3224.html (consultation 13.03.2017).
- Lüsebrink, Hans-Jürgen : *Einführung in die Landeskunde Frankreichs. Wirtschaft – Gesellschaft – Staat – Kultur – Mentalitäten*. Stuttgart : J.B. Metzler, 2000.
- Maes, Antoine : « Emmanuel Macron a-t-il changé de discours sur l'immigration et l'asile ? » (16.01.2018). In : <http://www.bfmtv.com/politique/emmanuel-macron-a-t-il-change-de-discours-sur-l-immigration-et-l-asile-1350580.html> (consultation 18.01.2018).
- Mathis, Ursula (éd.) : *La chanson française contemporaine. Politique, société, médias*. Innsbruck : Institut für Sprachwissenschaft, 1995.
- Mathis-Moser, Ursula : « L'image de « l'Arabe » dans la chanson française contemporaine ». In : *Volume ! Autour des musiques populaires* 2,2 (2003), 129-143, <https://journals.openedition.org/volume/2202> (consultation 13.03.2017).
- Mathis-Moser, Ursula / Mertz-Baumgartner, Birgit (éds) : *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris : Champion, 2012.
- Mathis-Moser, Ursula / Mertz-Baumgartner, Birgit : « Littérature migrante ou littérature de la migration ? À propos d'une terminologie controversée ». In : *Diogenes. Revue internationale des sciences humaines* 246-247,2-3 (2014), 46-61.
- Noiriel, Gérard : *Atlas de l'immigration en France. Exclusion, intégration...* Paris : Éditions Autrement, 2002.
- Oberhuber, Andrea : *Chanson(s) de femme(s). Entwicklung und Typologie des weiblichen Chansons in Frankreich 1968-1993*. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1995.
- Prévost-Thomas, Cécile : « De *Douce France* à *Tékitoi* : enjeux identitaires et sociaux de la chanson engagée en France ». In : Bizzoni, Lise / Prévost-Thomas, Cécile (éds) : *La chanson francophone contemporaine et engagée*. Montréal : Triptyque, 2008, 139-155.
- Spivak, Gayatri Chakravorty : *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Trad. Jérôme Vidal. Paris : Éditions Amsterdam, 2009.

Sitographie

- <https://de.ambafrance.org/Einwanderung-nach-Frankreich> (consultation 21.01.2018).
- <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/le%20bruit%20et%20l%20odeur%20discours%20de%20jacques%20chirac/fr-fr/> (consultation 19.01.2018).
- <http://www.europe1.fr/politique/on-va-nettoyer-au-karcher-la-cite-273835> (consultation 19.01.2018).
- <http://www.panapress.com/Commemoration-en-Belgique-de-la-mort-de-la-Nigeriane-Semira-Adamou--13-638677-18-lang1-index.html> (consultation 13.03.2017).

Annexe : Corpus 1990-2016

Nom	Titre	Date de Parution
Djur Djura	Identité	1990
Lionel D.	Pour toi le Beur	1990
Colette Magny	Carte d'identité	1991
Louis Chedid	Bleu-blanc-rouge	1992
Siria Khan	La main de Fatma	1992
Daddy Nuttee	1992, l'année des jeunes en bizness	1992
Prophètes du Vacarme	Kaméléon	1992
Enrico Macias/Touré Kunda	Nous les Africains	1993
Alain Souchon	C'est déjà ça	1993
Claude Dubois	L'immigrée	1994
Zebda	Le bruit et l'odeur	1995
Zebda	France 2	1995
Bernard Lavilliers	Exil	1997
Rachid Taha	Voilà voilà	1997
Jean-Marie Vivier	Il disait l'étranger	1997
Salvatore Adamo	Salima dans le tramway	1998
Isabella Imperatori	Les naufragés d'Algérie	1998
Bruno Joubrel	Entre Alger et Paris	1998
NTM	C'est arrivé près de chez toi	1998
NTM	On est encore là	1998
NTM	Je vise juste	1998
Tryo	La misère d'en face	1998
Zebda	Double peine	1999
Patrick Bruel	Au Café des délices	1999
Michel Bühler	Kosovo	2000
Claude Semal	Sémira	2000
Zebda	Du soleil à la toque	2002
Zebda	J'y suis J'y reste	2002
Philippe Forcioli	Le pays de l'ami	2004
Ridan	Le quotidien	2004
Julien Clerc	Réfugiés	2005
Abd Al Malik	Gibraltar	2006
Michel Bühler	CD <i>Rue de la Roquette</i> avec Étranger (1971), Djamel (1978), Les Immigrés (1976)	2007
Plume Latraverse (Q)	Le migratoire	2007
Tryo	El dulce de leche	2007
Francis Cabrel	African Tour	2008

Nom	Titre	Date de Parution
Catherine Durand	Cœurs migratoires	2008
Kery James	Banlieusards	2008
Juliette	Aller sans retour	2008
Tryo	El dulce de leche	2008
Bernard Lavilliers	L'exilé	2010
Michel Bühler	Le polonais	2012
Ridan	Les enfants des colonies	2012
Stromae	Papaoutai	2013
Stromae	Bâtard	2013
Arthur H	La ballade des clandestins	2014
L'Algérino	Salam	2014
L'Algérino	Petit Sam	2014
L'Algérino	La vie que je mène	2014
L'Algérino	Amane, Amane	2014
L'Algérino	Humeur d'un soir	2014
Debout sur le Zinc	Lampedusa	2015
Francis Lalanne	Plus jamais ça	2015
Michel Bühler	La vague	2016
L'Algérino	L'enfant de Marseille	2016
L'Algérino	Entre deux flammes	2016
Christophe Maé	Lampedusa (Eldorado)	2016
Frànçois & the Atlas Mountains	Grand Dérèglement	2017