

# Images musicales de l'exil

## Les Scopitones arabes et berbères en France<sup>(1)</sup>

### (1969-1983)

Jean-Charles Scagnetti \*

**E**n mai 1960, la CAMECA (Compagnie d'Applications Mécaniques à l'Electronique, au Cinéma et à l'Atomistique) installée à Courbevoie dans les Hauts de Seine présenta son premier juke-box à images, le ST 16 ou *Scopitone*. Ce nom aux racines grecques - signifiant regarder (*scopein*) et son (*tonos*) - désignait au départ l'appareil de visualisation cinématographique de 36 films musicaux en couleurs de 16mm, proposés au prix d'un franc la projection. Progressivement le nom vint à désigner également les films musicaux qui connurent leur heure de gloire dans les cafés français pris d'assaut par les Yéyés.

Cette aventure industrielle, commerciale et artistique se déroula entre 1960 et 1969, date à laquelle les appareils furent progressivement déclassés et les tournages de films, nécessaires à l'assortiment des machines, abandonnés.

Néanmoins sur les cendres encore fumantes du *Scopitone*, Roger Dauchy, pour la partie technique, et

Saïd Dadouche, pour le placement commercial, eurent l'idée de développer un nouvel appareil au format super-8 et de le proposer à une nouvelle clientèle : celle des cafés maghrébins. Le *Cinematic 50* faisait son entrée en scène offrant, toujours pour un franc, 50 films en couleurs dédiés aux artistes maghrébins et moyen-orientaux. Alain Brunet devint le réalisateur attitré du genre et tourna environ 350 films en langue arabe (dialectale ou classique) et berbère au cours des années 1970. En 1980 les tournages s'interrompirent avec les titres de Fatima Soukarassia « La carte de résidence » et de Dalida « *Salma ya salama* ». Privés de nouveautés, les appareils fonctionnèrent quelques années encore, au moins jusqu'en 1983, année pour laquelle une vignette fiscale provenant d'un lot de cinq appareils en service dans la région marseillaise, a été mise à jour<sup>2</sup>.

Par leur histoire singulière, s'étalant sur une décennie, ces films « ethniques » devinrent le conservatoire visuel

de la scène musicale maghrébine et proche orientale. Les scopitones en offrirent néanmoins un reflet déformant puisque certains artistes et mélodies restèrent en marge de l'aventure, d'autant que la commande et la réalisation émanaient d'une société commerciale française. Il reste que ce patrimoine filmique éclaire, de façon parfois saugrenue, la chanson arabe et plus précisément, la chanson maghrébine de l'exil<sup>3</sup>. En se recentrant sur les 190 films maghrébins, plusieurs interrogations se posent sur l'origine de ces scopitones, leurs particularités, et leur place dans l'écriture actuelle d'une histoire culturelle de l'immigration.

### Constitution et réception du catalogue arabo-berbère

**Les origines du catalogue** : Au milieu des années 1960, la CAMECA avait acquis des longs métrages arabes et indiens. Le titre phare de ce répertoire était « Mangala fille des Indes » (« *El Badaouia* » en version arabe), sorti en salle en 1952. Trois extraits en furent commercialisés mais sans enthousiasme. Tirés d'anciens films, ces produits très orientaux ne correspondirent pas directement aux désiderata des clients maghrébins et l'expérience fut interrompue.

Afin de les toucher, la constitution d'un catalogue inédit s'imposait.

Roger Dauchy se rapprocha alors du chanteur-compositeur et comédien algérien Salah Sadaoui pour lui déléguer la direction artistique ; le volet technique étant confié à Alain Brunet<sup>4</sup>. Dans cette entreprise, il put compter sur les conseils avisés de Saïd Dadouche chargé du démarchage des cafés et de la livraison des appareils. Le premier *Cinematic 50* en location fut installé par ses soins rue d'Aubervilliers dans le XVIII<sup>ème</sup> arrondissement.

Il répondit aux attentes d'un public essentiellement masculin et en exil, fréquentant avec assiduité les bars, principaux lieux de sociabilité de ces immigrés logés en bidonvilles ou foyers.

Le réseau artistique étendu de Salah Sadaoui permit de diversifier rapidement l'offre musicale. Il échut, au chanteur algérien, l'insigne honneur d'inaugurer le catalogue avec le tournage de son premier titre (sur onze), *El Mastoul* en mai 1969. La nouveauté de l'expérience, le cachet proposé, les droits d'auteur et les éventuelles retombées publicitaires<sup>5</sup> séduisirent un nombre croissant d'artistes maghrébins domiciliés ou de passage en région parisienne.

En décembre 1969 Alain Brunet s'envola avec son équipe pour le Liban où il tourna, en trois semaines, une vingtaine de films avec Farid



el Atrach, Sabah ou encore Wadi al Safi. Les titres du Levant étaient nés, marquant la volonté de couvrir de manière exhaustive l'univers de la chanson arabe.

En mai 1970 il se rendit en Egypte afin d'élargir le catalogue grâce à Faiza Ahmed ou à la danseuse Mouna Brahim filmée aux pieds du Sphinx. Après un refus de l'Algérie en 1971, la Tunisie accueillit à son tour l'équipe de tournage et servit de décor naturel à de nombreuses réalisations. Rabah Driassa ou Noura, vedettes nationales algériennes, le Tunisien Mohamed Jerrari et le Marocain Abdelwahab Doukkali vinrent compléter le catalogue sur fond de paysages typiquement maghrébins. Après un ultime détour par le Maroc en 1972, les contraintes budgétaires recentrèrent les tournages sur la région parisienne à l'occasion de la venue des artistes dans le cadre d'un gala ou d'un passage en studio.

A partir de 1974 de nouveaux groupes et interprètes maghrébins furent filmés dans l'Hexagone par Daidy Davis-Boyer et Alain Brunet.

Jeunes et épousant davantage les années 1970, comme les Golden Hands, les Abranis ou encore Idir, ils assurèrent un certain renouvellement des artistes et des styles musicaux pour tenter de séduire un public rajeuni.

**La consécration :** Avec près de 500 unités en 1978 - et sans compter les anciens *Scopitone* toujours en activité - le *Cinematic* était devenu un point de repère sonore et visuel dans les bars maghrébins.

Des films sur l'immigration - *Ali au Pays des Mirages* d'Ahmed Rachedi - à la bande dessinée en passant par les reportages de la presse écrite, il trouva naturellement sa place dans la représentation du mobilier des cafés. Le sociologue Ahsène Zehraoui le nota à plusieurs reprises dans ses reportages pour le mensuel de l'Amicale des Algériens en Europe : « *Les émigrés attablés autour de moi, chez Belkacem à Montereau, me confiaient leur peine pendant que sur le petit écran du scopitone on voyait Salah Sadaoui, chanter « Ça suffit l'exil ». Combien de fois n'a-t-on pas entendu ce cri de l'émigré en exil ?* »<sup>6</sup>

Pour un franc, cette diffusion à la

demande complétait les rares produits culturels - films, disques, cassettes, galas et ondes radiophoniques de la Radio et Télévision Algérienne - proposés à l'émigré, le plus souvent analphabète. Dopée par une mise en scène particulière, certains films, dans lesquels évoluaient de jeunes filles parfois très court-vêtues, touchaient la corde sensible d'un public constitué majoritairement de célibataires.

Enfin, cette nouvelle tribune musicale suscita également les intérêts des maisons de disques dont *Pathé Marconi* puis le *Club du disque arabe*. La promotion du disque par l'image, assez limitée pour les artistes français était inexistante pour les artistes maghrébins et le *Cinematic* leur offrait un moyen moderne d'assurer leur communication en renforçant leur visibilité.

### **Singularité des scopitones maghrébins**

**Les contraintes techniques, économiques et commerciales :** Si les réalisations s'enchaînèrent en valorisant l'expérience antérieure acquise lors du tournage des scopitones français, deux contraintes techniques apparurent rapidement. La première concernait la durée des chansons arabes, plus longues que les françaises<sup>7</sup>, soit 4 minutes 20 contre

3 minutes 20 en moyenne. Certaines mélodies assez longues, interprétées notamment par Farid el Atrach ou Abdelwahab Doukkali, durent être scindées en deux parties, donnant naissance à deux scopitones pour une chanson. La seconde contrainte, assez rapidement maîtrisée, relevait de la synchronisation du play-back lors du tournage<sup>8</sup> et de la compréhension des paroles par l'équipe de réalisation. Au départ, les plans serrés sur l'artiste restèrent délicats compte tenu de cette découverte des langues arabe et kabyle.

Le budget demeura cependant l'aspect le plus contraignant des tournages. La pratique du *système D*, qui prévalait depuis toujours, s'enracina. Les rues parisiennes animèrent de nombreux extérieurs alors que les bars accueillirent les tournages intérieurs. Cette pauvreté relative des moyens de réalisation obligeait à une mise en scène travaillée et à des plans de coupe créatifs. Néanmoins, en dépit de ces pratiques, l'amortissement des tournages s'avérait long puisque le budget moyen était passé d'environ 8.000 francs en 1970 à près de 20.000 francs au début des années 1980<sup>9</sup>. Un film devait être visionné cent fois dans deux cents appareils (correspondant à ceux placés dans la région parisienne) pour seulement recouvrer les fonds investis pour sa création.

Cette obligation de respecter un carcan financier serré permit malgré tout aux chansons de l'immigration de s'ancrer dans un quotidien réaliste. Lieux, habitudes, attitudes et atmosphères s'inscrivirent sur la pellicule en même temps que l'artiste et sa chanson. Toutefois, la volonté d'amortir rapidement les films engendra une pression commerciale continue. Il fallait, pour ce faire, proposer un produit capable d'émouvoir et même parfois d'émoustiller le consommateur. En pleine transformation de la société française, sous l'influence de la libération des mœurs et de l'affirmation de l'érotisme, la réalisation française livra sa cohorte de filles dénudées et de plans osés. L'esprit des chansons pouvait donc être travesti dans le but d'obtenir un meilleur résultat commercial ou de faire des économies. Ces choix recevaient, le plus souvent d'ailleurs, l'aval des artistes qui espéraient des retombées promotionnelles et pécuniaires.

Ces contraintes budgétaires, de rentabilité et le décalage entre les paroles et les images se retrouvaient dans de nombreux scopitones. Ce fut le cas du titre d'El Ghalia « Oh avion » traitant de l'exil et de ses souffrances. Tourné sur l'aérodrome de Saint-Cyr-l'École, il mettait en scène la chanteuse devant ou dans un appareil,

respectant le titre mais gommant le sens des paroles : « *Avion, emmène-moi vers ma chère Algérie/Avion, emmène moi vers les miens [...] / De l'exil je n'ai vu que les souffrances/ Et chaque jour mes douleurs s'accroissent [...] / L'exil est triste pour celui qui part au loin [...] / que Dieu me protège des malheurs de l'exil.* » Un érotisme quelque peu voyeur trouva sa matérialisation dans les films de Mohamed Mazouni « Chérie Madame » ou encore de Kaci Tizi Ouzou « Maman le mouton m'a bousculé » où plusieurs plans s'attardèrent sur la poitrine dénudée de jeunes modèles.

**Un corpus original :** Sur 190 scopitones et 66 interprètes maghrébins recensés - soit une moyenne de trois scopitones par artiste, la prépondérance des interprètes algériens émigrés et/ou résidant en Algérie était fortement marquée puisqu'ils représentaient 77% de l'ensemble. Les hommes comptaient pour les trois-quarts des artistes et se répartissaient équitablement entre locuteurs arabes et berbères.

Cette situation originale découlait de plusieurs facteurs dont l'ancienneté de la présence d'artistes algériens en France depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la composition du public de l'émigration, majoritairement

algérien<sup>10</sup>, et surtout la constitution du catalogue par Salah Sadaoui.

Dans le catalogue, onze artistes, dont neuf Algériens, représentaient 41% des titres réalisés. Il s'agissait, hormis Rabah Driassa et Abdelwahab Doukkali, de chanteurs ayant réalisé une grande partie de leur carrière dans l'exil.

Dans les appareils en service, la même proportion se vérifiait. L'écrasante présence des Algériens - Salah Sadaoui, Mohamed Mazouni, Noura, El Ghilia - se retrouvait dans le choix des films proposés. Ils eurent cependant un compétiteur de taille en la présence de Fernand Raynaud, comique français aux quinze scopitones, qui faisait un triomphe dans les bars maghrébins.

En dehors de l'humour, l'amour et l'exil/la séparation revenaient le plus souvent pour représenter près de 40% des productions. La dénonciation des affres de l'exil, très présente chez les artistes algériens, occupait une tribune visuelle incontournable qui contribuait à en forger un imaginaire.

Loind'agircommedesdocumentaires, ces productions commerciales d'artistes constituent de nos jours un conservatoire de la création musicale maghrébine.

En effet, au-delà des clivages artistiques, des styles musicaux et de la notoriété des artistes<sup>11</sup>, ces films,

plébiscités par les habitués des cafés, dépassèrent leur cadre marchand pour laisser un témoignage, une empreinte de la scène musicale maghrébine, de ses productions et de ses chanteurs, émigrés ou non, entre 1969 et 1980. En termes d'histoire culturelle, ces productions offrent aujourd'hui plusieurs angles d'analyse en tant que témoignages de l'exil - artistes<sup>12</sup>, chansons choisies, paroles et thèmes abordés -, comme mémoire visuelle d'artistes transparents dans les médias français, aujourd'hui parfois disparus<sup>13</sup>. Enfin elles apparaissent comme vecteurs d'images, de représentations à destination des émigrés (dans les rapports à la société française, aux femmes ou à la morale). Autant de chantiers qui s'ouvrent afin d'organiser le devoir de mémoire, la collecte, la conservation et la valorisation de ce patrimoine aussi rare qu'inattendu ■

(\*) ATER,  
Centre de la Méditerranée Moderne  
et Contemporaine (CMMC),  
Université de Nice

1. Pour de plus amples renseignements sur les scopitones maghrébins, cf. JC Scagnetti, *L'aventure Scopitone (1957-1983)*, Autrement, novembre 2009.
2. Si cette vignette n'interdit nullement un emploi postérieur des machines, elle constitue cependant l'unique preuve d'une utilisation commerciale après 1980.

3. Compte-tenu du sujet traité, les films d'artistes relevant du Machrek et de ses pays limitrophes sont volontairement exclus de l'étude.
4. Quelques artistes, dont Vigon et les Golden Hands, furent filmés par Daidy Davis-Boyer et Jean-Philippe Dauchy.
5. Ainsi la chanson « *Ana Achki fezine* » de Salah Sadaoui devint rapidement un succès en scopitone alors qu'elle était passée presque inaperçue lors de son enregistrement en 1963.
6. A. Zehraoui, « Reportage dans la région d'Orléans », *L'Algérien en Europe* n°165, 1<sup>er</sup> mars 1973.
7. Encore avaient-elles été réduites pour leur édition sous format 45 tours.
8. Le son du film, à savoir la chanson, était déposé sur une piste magnétique lors du tirage du film. Pour cette raison tous les films musicaux furent tournés en playback à l'exception du sketch en deux parties, « *Ach Dani* », mettant en scène Kaci Tizi-Ouzou et Salah Sadaoui.
9. « Un Franc dans le « scopitone » », *Le Monde*, 20 avril 1978, p.15.
10. En 1975 les Algériens représentaient la 1<sup>ère</sup> communauté étrangère selon les chiffres du ministère de l'Intérieur avec 871.223 ressortissants.
11. Tous les artistes d'importance n'ont pu être filmés. Quelques absents de taille étaient à dénombrer à l'image de Mohamed El Anka ou encore de Cheikha Rimitti pour la chanson algérienne.
12. Kamal Hamadi, artiste algérien incontournable au répertoire étendu, ne fit l'objet que d'un tournage en solo, « *Atvivve deaoutyi* » et d'un second en duo avec sa femme Noura, « *Rabbi adh Yessahel* ».
13. Le film « *Maak Aka* » faisait chanter Slimane Azem dans son verger à Moissac (82). ■

## Participation de la Sacem

La Sacem y a rappelé l'importance des musiques et des créateurs du Moyen-Orient dans son répertoire.

### Des sujets aussi passionnants que pointus.

Organisé par les associations Génériques<sup>(1)</sup> et Traces en Rhône-Alpes, ce colloque intitulé « La Chanson maghrébine de l'exil en France 1950-1970 » s'est déroulé en présence de Patricia Sitruk, Directrice générale de la CNHI (Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration). Parmi les sujets abordés : « La création musicale et les échanges culturels avec le monde arabe », « L'aventure artistique du catalogue arabe Pathé Marconi » ou bien encore « La musique judéo-arabe ». Participation de la Sacem

Olivier Le Covec (Département de la documentation générale et de la répartition, DDGR) et Driss Touw (DDGR section orientale) ont rappelé à cette occasion l'importance des musiques et des créateurs du Moyen-Orient dans le répertoire de la Sacem. En effet, au sein du DDGR, une équipe bilingue (français/arabe) est chargée de suivre l'ensemble des déclarations et de préparer la répartition des droits des quelques milliers d'auteurs et compositeurs de musique d'expression arabe et berbère qui sont membres de la Sacem. Des archives uniques sur le répertoire maghrébin

La participation de la Sacem à cette entreprise de recherche et de reconstitution de la mémoire de l'exil a commencé il y a plusieurs mois et va se poursuivre. Les archives qu'elle détient, notamment sur le répertoire maghrébin, sont uniques en leur genre. Elles permettent par exemple de préciser des dates, de donner les noms des créateurs des œuvres et de retrouver les ayants droit ■

(1) L'objectif de cette association est de soutenir les activités scientifiques et culturelles qui permettent d'améliorer la connaissance des phénomènes migratoires.