

## Le scopitone, objet et voix de l'Immigration maghrébine en France

Mehana Amrani  
*Université McGill*

Scopitone! Le nom sonne, il est vrai, comme un barbarisme<sup>1</sup>, mais c'est un barbarisme qui ne se rapproche guère des rives sémantiques nord-africaines. Il convoque et évoque plutôt des résonances grecques. Car scopitone est un mot-valise reliant deux termes d'origine grecque : *scopein* qui signifie regarder et *tonos* qui veut dire tonalité. L'appareil porte ainsi bien son nom, puisqu'il réunit deux atouts essentiels de l'art du spectacle et du divertissement : la voix et l'image.

Quand on se réfère à l'histoire du scopitone en France, on peut relever sans peine qu'il est, à l'origine, un objet autochtone, un objet typiquement occidental qui a vu le jour à Milan puis popularisé, peu de temps après, dans une version proche en France.

### **Le scopitone, un objet autochtone**

Un site Web dédié justement au scopitone, qui porte simplement le titre « Le site du scopitone », en retrace ainsi l'historique :

Tout commence en juin 1959, au salon de Milan, où un étrange appareil est exposé. Il accapare l'attention d'une foule de curieux car l'appareil diffuse une musique rock et,

---

<sup>1</sup> Le site du scopitone exprime la même idée en parlant d'«un mot à consonance presque barbare » (<http://scopitone.free.fr/divers/historique.php>, consulté le 22 juin 2008).

stupéfaction, l'on aperçoit un chanteur s'animer sur l'écran dépoli (et en couleurs s'il vous plaît !) : c'est le SCOPZIONE de chez CINEBOX.

Retour en France. Plus exactement au salon de Paris, le 24 avril 1960, où l'on découvre une machine sensiblement identique, le SCOPITONE, présentée par la société CAMECA et mise au point par son directeur, ingénieur de métier, Frédéric Mathieu. La machine en question est bourrée de 36 petits films musicaux, conditionnés sur des bobines de 30 mètres au format 16 mm. Ces chansons filmées sont pourvues d'une piste magnétique qui autorise dès lors la restitution d'un son puissant (assez proche pour l'époque de la haute fidélité). Cette espèce de Juke-Box gigantesque est maintenant en mesure de faire défiler 21 petits films à l'heure et comporte un écran relativement réduit (54 cm). Par la suite, avec le succès, l'écran augmentera et l'on découvrira de nouveaux modèles aux dimensions plus généreuses (70 x 45 cm et hauteur d'environ 2,10 m). Les appareils SCOPITONE seront, comme il se doit, conçus et fabriqués dans le plus pur style de l'époque : lignes résolument modernes, formes anguleuses, coffre en formica et enjolivures en alu-chromé<sup>2</sup>.

En 1962, la revue française *Les cahiers du cinéma* consacre un bref mais substantiel article au scopitone, en se focalisant d'emblée sur l'usage public du curieux appareil :

Le 23 décembre 1960, dans un café parisien, une première pièce de cent francs [anciens francs] déclenchait *Salade de fruits* chanté et joué par Annie Cordy, premier film présenté sur un scopitone. Le scopitone, si vous ne l'ignorez, est composé de juke-box et de télévision, en couleurs, coffre éléphanterque surmonté d'un écran de cinquante-quatre centimètres. Aujourd'hui, les scopitones ont envahi les bars parisiens, provinciaux et étrangers. Chaque appareil propose un choix entre trente-six bandes de trois minutes chacune : la durée d'une chanson. Au total, cent-trente sujets sont inscrits au répertoire, et le stock augmente de quatre nouveautés mensuelles<sup>3</sup>.

La même revue du cinéma, qui en 1962 s'interrogeait pour savoir si le scopitone allait devenir le neuvième art, relève, à l'avantage du nouvel appareil du divertissement, que :

<sup>2</sup> <http://scopitone.free.fr/divers/historique.php>, consulté le 22 juin 2008.

<sup>3</sup> « Scopitones », *Cahiers du cinéma*, février 1962, p. 40.

Contrairement aux Lumières, les réalisateurs ne sont pas n'importe qui : Alexandre Tarta, subtil et fin, est un des meilleurs metteurs en scène de la télévision, et Claude Lelouch, plus inventif, mais plus vulgaire (dans son « Le jour le plus long » - qui a le mérite de durer que deux minutes quarante secondes! – il y a un plan de Dalida en héroïne de guerre, surgissant du champ de bataille au milieu des obus, auquel l'homme au cigare n'a pas osé penser), est un honorable « nouvelle vague »<sup>4</sup>.

À Alexandre Tarta et Claude Lelouch, il faut ajouter une grande réalisatrice des scopitones, Mme Davis-Boyer qu'on surnommait d'ailleurs et à juste titre « Madame scopitone », puisqu'elle avait à son actif plus de 650 titres.

Évidemment, c'est cette dimension filmique qui faisait la fortune du scopitone au point où le terme lui-même finit par désigner deux choses bien distinctes : l'appareil lui-même et les contenus de la musique filmique qu'il diffuse. C'est d'ailleurs par la musique filmique que le scopitone s'est transformé en objet d'exil. Mais pour ce faire, il fallait répondre, au préalable, à une condition nécessaire mais non suffisante : aller dans l'espace de l'immigration maghrébine en France. C'est le café qui jouait, avant la période des regroupements familiaux, le rôle d'espace de socialisation des exilés.

### **Le scopitone entre dans les cafés maghrébins**

En entrant dans les cafés maghrébins, le scopitone n'investit pas un seulement un lieu public de la consommation ordinaire, mais un espace emblématique où l'immigration exclusivement masculine, composée d'ouvriers célibataires ou d'ouvriers mariés vivant en célibataires, se réunit, se parle, évoque le pays, milite parfois (durant la guerre d'Algérie)... C'est le lieu où l'exil, parce que partagé par tant d'hommes vivant la même condition sociale et économique, devient moins pesant, plus supportable. C'est le lieu où des immigrés, privés de famille et de liens parentaux, retrouvent en quelque sorte un peu de chaleur, un peu de solidarité qui rédimment pour la solitude de l'exil.

---

<sup>4</sup> Idem, p. 40

On comprend alors la place importante qu'accordent la littérature et le cinéma algériens au café<sup>5</sup>. À partir de son expérience personnelle, l'écrivain Kateb Yacine décrit justement la fonction sociale et culturelle d'un café maghrébin, en l'occurrence, ici, un modeste café kabyle dans un quartier pauvre de Paris :

Lorsque je vins à Paris pour la première fois, en 1947, jeune poète algérien à la recherche d'un éditeur, j'eus pour mécène inattendu un émigré de Kabylie, homme squelettique de haute taille, à la barbe blanche en broussaille. Il avait épousé, lui l'exilé analphabète, une noble française en rupture de ban qu'il appelait «Madame Jeanne», avec une pointe d'humour affectueux. C'étaient deux êtres réellement nobles de la noblesse des pauvres, la plus belle de toutes: non seulement j'avais chez eux le gîte et le couvert, mais le vieux Si Slimane (s'il est encore en vie, qu'on lui lise ces lignes), poussait la générosité jusqu'à m'offrir, en plus du paquet de Gauloises, des journaux et des livres... ils tenaient à eux deux, lui crachant ses poumons, elle à moitié paralysée, un débit de boisson, rue du Château-des-rentiers. Ironie de ce nom de rue! Le café, à vrai dire, était une cave humide où ne venaient dans la journée que de rares manœuvres, des chômeurs, des invalides. Il s'animait un peu le soir, mais ne s'emplissait qu'en fin de semaine. Il devenait alors un coin de Kabylie. On parlait du pays et de l'indépendance. Des musiciens errants nous apportaient parfois le cri de la tribu. On buvait du café ou de la limonade. Quand on mangeait, c'était des pommes de terre dans une sauce rouge épicée, sans viande, mais du pain à volonté – l'éternel plat de résistance qui permet d'économiser pour le mandat à la famille, car la plupart des émigrés laissaient en Algérie les femmes et les enfants, faute d'autre logis que la cave, le taudis ou la baraque de bidonville. Ils m'apportaient les lettres reçues dans la semaine. Je les lisais pour eux et répondait sous leur dictée. Combien ils me brûlaient, les cinquante si durement gagnés que ces hommes s'obstinaient à mettre dans ma poche en s'excusant de ne pouvoir rétribuer plus largement ma besogne de scribe! Mais ce travail me passionnait. Je devenais leur confident, leur Cyrano de Bergerac, leur alter ego, leur secrétaire de cellule<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> On peut citer, à titre d'exemples, le recueil de nouvelles *Au café* de Mohammed Dib (Paris, Gallimard, 1955), le roman *Le quai aux fleurs ne répond plus* (Paris, Julliard, 1961), le roman *Le polygone étoilé* de Kateb Yacine (Paris, Seuil, 1996), les films *Ali au pays des mirages* d'Ahmed Rachedi (1979) et *Les sacrifiés* d'Okacha Touita (1982).

<sup>6</sup> Kateb Yacine, « L'écrivain public et le balayeur », *Le Monde* du 20 novembre 1970.

Cette situation que décrit Kateb Yacine est celle d'avant l'arrivée du scopitone dans les cafés. La parole de la tribu, la chanson de l'exil, est alors transmise de vive voix par les musiciens errants, sans nulle médiation technologique. Avec l'entrée en scène du scopitone, la donne change complètement, puisque les musiciens errants sont relégués à l'arrière-plan, au profit du chanteur qui fait son apparition sur l'écran. Mais cette apparition n'est pas triomphale pour le public immigré tant que le chanteur du scopitone est occidental et qu'il ne traite pas spécialement de leurs vécus exiliques et de leurs patries quittées. Autant dire que le scopitone, quand bien même il trônait dans les cafés maghrébins, ne pouvait prétendre au statut d'objet d'exil.

Dans le documentaire « Trésors de scopitones arabes, berbères et kabyles », réalisé en 1999 par Anaïs Prosaïc et Michèle Collery, Saïd Dadouche, qui s'occupait alors de placer ces appareils à musique dans les cafés maghrébins et d'en assurer le service d'approvisionnement et de réparation, témoigne :

Moi je travaillais chez un patron. À l'époque on plaçait les appareils dans les cafés à tabac. À la fin du mois, ça ne rapportait rien. Ça ne marchait pas. On les mettait dans les cafés français. Ça ne marchait pas. La vignette, les frais... Alors tous les mois la machine ne rapportait pas grand-chose. On la ramène à l'atelier. Une fois, deux fois, cela a duré deux-trois mois. Moi je vais voir le patron qui s'appelait Douchet et je lui ai dit : « Monsieur Douchet, pourquoi vous ne faites pas des films arabes? » Alors Douchet commençait à contacter les artistes. Les patrons des cafés appelaient. Après c'est la vitesse [succès et engouement]<sup>7</sup>.

Pour que le scopitone devînt vraiment un objet d'exil, il fallait donc que la chanson maghrébine entrât dans le scopitone.

---

<sup>7</sup> Saïd Dadouche, propos tenus dans le documentaire de Michèle Collerey, *Trésors de scopitone, arabes, kabyles et berbères*, <http://scopitonesarabeskabylesberberes.blogspot.com/2007/10/trsors-de-scopitones-arabes-kabyles-et.html>.

### **La chanson maghrébine entre dans les scopitones**

Avec l'entrée des chansons kabyles et arabes dans le scopitone, ce dernier devient vraiment un objet de l'exil à un quadruple niveau : le scopitone se transforme en objet familier de cet espace de l'exil que sont les cafés; les chansons des scopitones sont consommées par un public immigré; la thématique des scopitones kabyles et arabes portent essentiellement sur l'exil; certains chanteurs sont eux-mêmes des exilés et composent leurs titres souvent à partir d'une expérience personnelle vécue.

Si nous suivons minutieusement le parcours du scopitone depuis son apparition jusqu'à sa transformation en objet d'exil, nous relevons que la première étape consiste d'abord pour cet objet à aller à la rencontre d'un public immigré, un public d'exilés. Il va solliciter cette clientèle dans l'espace de socialisation par excellence que sont les cafés. Mais cela n'est pas suffisant pour intéresser vraiment cette nouvelle clientèle. Tout au plus, elle pouvait exprimer une vague curiosité que suscite un objet nouveau. On peut s'en servir quelque fois, mais cela ne crée pas pour autant un véritable engouement.

Mais dès que le mariage entre la technologique occidentale et un contenu culturel spécifiquement maghrébin survient, le scopitone devient réellement un objet de l'exil, adopté par les exilés parce que, justement, il évoque des situations d'exil. On ne saurait sur ce point trop insister sur les thématiques exiliques des scopitones maghrébins. Elles sont prédominantes. Le compositeur et chanteur Kamel Hamadi, qui connaît la question de l'intérieur, est le mieux placé pour apporter le témoignage concret de celui qui a vécu l'exil et composé des chansons sur l'exil : « Le contenu des chansons, ça ne parlait que d'exil, de séparation. On chantait beaucoup le pays, la famille, l'amitié, la fraternité<sup>8</sup> ».

D'ailleurs dans un des scopitones, on voit le même Kamal Hamadi interpréter en duo avec sa femme Noura une chanson sur l'exil. Les deux chanteurs miment alors une scène où un couple s'échange des paroles tristes au moment précis de la séparation. L'exil est

---

<sup>8</sup> Kamel Hamadi, propos prononcés dans le documentaire *Trésor de scopitones*, *op. cit.*

d'ailleurs, dans cette chanson, comparé à la mort. C'est dire le sentiment d'arrachement qui saisit l'exilé et ses parents au moment du départ.

C'est la même atmosphère de tristesse qui se dégage des chansons de Dahmane El Harrachi (dont la célèbre chanson *Arayah – Ô partant-* a connu un succès mondial depuis sa reprise dans les années 1990 par le chanteur Rachid Taha), Slimane Azem ou Cheikh El Hasnaoui, tous les trois ténors ayant goûté à la dure expérience de l'exil sur une très longue période<sup>9</sup>.

La thématique de l'exil n'est pas, cependant, monocorde, dans la mesure où elle ne se focalise pas seulement sur la nostalgie du pays quitté, la séparation de l'immigré avec les siens, mais se rapporte aussi à sa situation dans le pays d'accueil. La thématique de l'exil, telle qu'elle se dégage justement des chansons des scopitones, comporte, certes, un volet régressif tourné foncièrement vers le passé, un passé souvent magnifié à l'occasion, mais aussi un volet progressif qui se rapporte non seulement au temps présent de l'immigré, de ses conditions de vie et de travail, de ses relations avec les femmes européennes (un aspect privilégié par le chanteur Mohamed Mazouni), mais aussi aux perspectives d'avenir. Car l'idée dominante alors chez les immigrés, au temps de l'immigration individuelle, était que la temporalité de l'exil relève d'une situation provisoire, d'une parenthèse existentielle malheureuse qui devrait se fermer par le retour au pays natal<sup>10</sup>.

Pourtant, le ton des chansons d'exil, diffusées par cet objet désormais d'exil et des exilés, n'est pas toujours triste. Il peut, souvent, être joyeux, festif ou drôlement humoristique comme on le retrouve dans les chansons et sketches de Slimane Azem.

Mais qu'en est-il de l'usage proprement dit du scopitone? C'est là, à notre sens, que se joue la singularité de cet objet; singularité essentielle, car c'est elle qui le différencie des

<sup>9</sup> Slimane Azem et Cheikh El Hasnaoui sont d'ailleurs morts en exil, alors que Dahmane El Harrachi a trouvé la mort, en 1980, dans un accident de voiture sur la route de la corniche algéroise.

<sup>10</sup> On sait combien le topos du retour au pays natal traverse tous les littératures et les cinémas francophones depuis les années 1950. Voir à cet effet l'exemple le plus édifiant : *Cahier du retour au pays natal* d'Aimé Césaire. (Paris, Présence Africaine, 1956.)

autres objets de l'exil qui, eux, souvent, relèvent d'une appropriation et d'un usage personnels ou familiaux.

### **Un objet d'exil mixte à l'usage collectif**

Nous avons affirmé que le scopitone est un objet à l'origine autochtone. C'est un produit français. Cela n'est vrai que si l'on se contente de la sémantique technique de l'objet. La machine est certes occidentale. Mais le scopitone est devenu, par son exploitation dans les cafés maghrébins, un objet mixte, mariant la technologie autochtone d'un pays, la France, à une culture étrangère transmise par la chanson maghrébine.

Il nous faudra alors nuancer notre propos de départ qui faisait du scopitone un objet vierge d'exode. Car une part du scopitone, la chanson précisément, a bel et bien voyagé. Elle a suivi l'itinéraire de l'immigré. Elle vient d'ailleurs pour s'implanter dans un nouveau terreau : le terreau de l'exil.

Le scopitone d'exil est par la technique autochtone et, par la voix, allophone. Aucun objet d'exil ne dispose d'une telle structure double. Mais il existe aussi une autre dimension qui fait sa spécificité par rapport aux autres objets de l'exil. Alors que les objets d'exils – des bijoux, des photos, des livres, des meubles, des produits domestiques – appartiennent à des familles exilées qui ont en font un usage privé en tant que médiums mémoriels, le scopitone est, lui, un objet conçu pour une consommation collective. Cela est inévitable puisque l'appareil est placé dans un lieu public : le café-bar. L'ouvrier maghrébin qui choisit d'écouter une chanson d'un scopitone, moyennant une pièce de 1 FF, convie, explicitement ou implicitement, les consommateurs présents à faire de même. On aura remarqué également que, contrairement aux objets d'exils familiaux et personnels, le scopitone n'appartient pas, stricto sensu, à l'ouvrier maghrébin, puisque pour chaque usage il devait déboursier une pièce de 1 FF. L'appropriation momentanée et éphémère ne se fait donc que par le biais d'une consommation tarifée. Cependant, une appropriation plus durable est à l'œuvre, c'est celle qui relève davantage du domaine symbolique, dans la mesure où l'exilé maghrébin des

années 1960-1970 se reconnaît dans les programmes des scopitones et en fait donc son objet préféré, ou bien plus, son remède culturel, son dérivatif, dans les moments de grande détresse solitaire.

Il y a donc une écoute partagée du scopitone. Rapporté au contexte de l'époque, cette dimension collective de l'usage du scopitone lui confère, à notre sens, le statut inattendu de « la culture du pauvre », au sens positive du terme. Car la culture diffusée n'est pas pauvre par ses contenus et ses formes (certaines chansons sont tellement raffinées qu'elles n'ont pas vieilli jusqu'à présent), mais c'est une culture du pauvre parce qu'elle est essentiellement consommée par les ouvriers exilés qui sont pauvres par leurs statuts social et économique. Le scopitone leur permet justement d'accéder à une culture audiovisuelle, en couleurs, dans la période des années 1960-1970. Or, en 1960, comme le rappelle Michèle Collerey, seuls 13% des ménages français possédaient un poste de télévision, contre 52% en 1966<sup>11</sup>. Le téléviseur était donc un luxe au-dessus des moyens des ouvriers maghrébins. Le scopitone remédiait donc, en quelque sorte, à cette différenciation hexagonale, voire à cette discrimination, dans la consommation des biens culturels de la « vidéosphère<sup>12</sup> » naissante.

Mais le scopitone de l'exil et des exilés évolue aussi dans une société française régie foncièrement par des rapports marchands. La dimension commerciale s'incruste donc dans ce nouveau créneau du spectacle du pauvre. Elle sera, sans doute à son insu, à la source d'une sorte de syncrétisme culturel.

### **Le scopitone maghrébin, objet de syncrétisme culturel**

Produits et réalisés essentiellement par des réalisateurs occidentaux, français essentiellement, les chansons maghrébines sont illustrées par des scènes typiquement occidentales. Ce sont, par exemple, les danseuses françaises « les Claudettes » (les danseuses

<sup>11</sup> Michèle Collerey, « Trésors de scopitone, arabes, kabyles et berbères », <http://scopitonesarabeskabylesberberes.blogspot.com/2007/10/trsors-de-scopitones-arabes-kabyles-et.html>, consulté le 20 août 2009. Dans cet article, Michel Collerey revient en détail sur les circonstances de la réalisation du documentaire sur les scopitones arabes, kabyles et berbères, dont il est le co-réalisateur.

<sup>12</sup> L'expression est de Régis Debray.

de Claude François), qui dansent sur des chansons du groupe kabyle les Abranis. Il se produit donc un second mariage d'ordre, cette fois-ci, typiquement culturel. Ce sont des scènes libres, sinon libertaires, qui juraient avec le rigorisme social des pays d'origine des chanteurs maghrébins :

Tous, les anciens, comme la nouvelle génération, restent ébahis devant les images diffusées par le moniteur installé dans un café du boulevard de la Villette, dans le quartier de Belleville à Paris. Le moment des retrouvailles est très fort, très chaleureux. Chacun y va de son commentaire. Les langues se délient, les souvenirs reviennent à flots. Les témoignages sont émouvants. Certains ne cachent pas leur gêne sur ce que révèlent ces images, souvent osées par rapport à l'éducation reçue. Mais l'accord est unanime devant l'effet de surprise, le talent des artistes, l'inventivité et l'originalité des mises en scène, la qualité de la musique, la poésie, l'humour et la liberté de ton des chansons de l'époque. Les uns et les autres sont heureux et reconnaissants que nous ayons exhumé ces pépites oubliées<sup>13</sup>.

Sans doute les quelques scènes osées de danseuses légèrement vêtues répondent-elles à des impératifs commerciaux. Elles pourraient jouer un rôle de dérivatif au déficit affectif des travailleurs immigrés dont on mesure mieux l'ampleur depuis la publication du livre de Tahar Ben Jelloun, *La plus haute des solitudes*<sup>14</sup>.

Mais ce syncrétisme culturel, sur un fond parfois ouvertement sexualisé, est aussi représentatif de la culture de l'immigré maghrébin célibataire des années 1960-1970 dans laquelle la relation à la femme européenne autochtone est, suivant les cas, rêvée, fantasmée ou réellement vécue.

Objet du syncrétisme culturel, le scopitone maghrébin décline aussi une liberté de ton, parfois sur un plan directement politique. Car certaines chansons expriment ouvertement leur profond désenchantement face à l'évolution post-indépendance des régimes maghrébins, tous alors soumis au système fermé du parti unique.

<sup>13</sup> Michèle Collery, « Trésors de scopitone, arabes, kabyles et berbères », <http://scopitonesarabeskabylesberberes.blogspot.com/2007/10/trsors-de-scopitones-arabes-kabyles-et.html>, consulté le 20 août 2009.

<sup>14</sup> Tahar Ben Jelloun, *La plus haute des solitudes*, Paris, Seuil, 1977.

Liberté des mœurs, liberté politique! Les scopitones maghrébins proposent deux variantes de la culture subversive, celle précisément que ne pouvaient agréer les régimes maghrébins de l'époque. La censure maghrébine est ainsi contournée, à distance, par les scopitones bien avant l'arrivée des antennes paraboliques. Il est vrai cependant que ce contournement ne se fait qu'en France, pays de l'immigration maghrébine. Mais cela n'est pas, toutefois, un fait anodin, car la chanson de la contestation maghrébine s'est essentiellement développée dans l'exil, avant de *rentrer* au pays natal des chanteurs.

### Conclusion

L'histoire, écrivent Jean Garrigues et Marie-Hélène Baylac, ce sont des hommes, des héros, des peuples, des événements, des guerres, des batailles, des révoltes... mais ce sont aussi des objets. Ce sont les objets du quotidien, que l'homme a utilisés depuis la préhistoire pour se nourrir, pour se vêtir, pour échanger ou pour se battre, les objets qui reflètent une époque, une façon de vivre, une civilisation. Mais ce sont aussi des objets exceptionnels, associés à un événement particulier, à un moment, acteurs ou témoins privilégiés d'un tournant de notre histoire<sup>15</sup>.

Sans être un objet exceptionnellement daté puisqu'il n'est lié à aucun grand événement mondial, le scopitone raconte, en fait, une double histoire : celle de l'évolution de la technologie médiatique et celle, qui nous intéresse ici, de l'émigration maghrébine en France.

Dans son livre *Essai sur le Juke-box*, l'écrivain Peter Handke confie à son narrateur (s'agit-il de l'expérience propre de l'auteur?) le soin de pousser une rêverie bachelardienne autour de cet objet, au moment même de son déclin consommé, jusqu'à voir défiler devant ses yeux tout un monde, fait de tant de souvenirs, tant de pays, tant d'espaces, tant de passages livresques parcourus depuis les auteurs antiques grecs. Et le narrateur, en quête des derniers juke-box, s'arrête un moment dans un café en France, justement un de ces cafés maghrébins qui allaient par la suite accueillir les scopitones :

---

<sup>15</sup> Jean Garrigues et Marie-Hélène Baylac, *Les objets racontent l'histoire de l'humanité*, Paris, Larousse, 2000, p. 6.

Ainsi, un jour, dans un bar nord-africain d'une banlieue parisienne, devant un juke-box (aussitôt identifiable par son tableau qui ne comportait que des numéros français, comme une propriété de la mafia), il avait quand même découvert un collant écrit à la main avec de très gros caractères irréguliers, chacun posé comme un point d'exclamation, il avait choisi la mélodie arabe introduite là en fraude et puis il l'avait sans cesse remise et aujourd'hui ce SIDI MANSOUR sonore et éclatant l'accompagnait encore, c'était, avait dit le barman, s'éveillant pour un instant de son silence le nom d'un « endroit spécial, pas du tout habituel » (« on n'y a va pas comme ça! »)<sup>16</sup>.

Peut-être n'est-il point nécessaire de pousser autant la rêverie autour du scopitone, comme l'avait fait l'écrivain autrichien pour le juke-box, jusqu'à voyager à travers les époques et les espaces et voir le monde entier au miroir de l'objet, mais il est nous est possible d'interroger l'immigration maghrébine en France des années 1960-1970 à travers l'héritage des scopitones.

Document historique et culturel, il témoigne d'une époque d'exilés, de leur façon d'être, d'aimer, de chanter, de s'habiller, de se coiffer, de danser, de concevoir l'amour, le sexe, de se concevoir, de concevoir l'Autre, l'autochtone du pays d'accueil. Et surtout les femmes du pays d'accueil! Par-dessus tout, le scopitone dit l'exil, toujours le même, toujours différent. C'est en cela qu'il est objet d'exil. L'objet de l'exil, par excellence, sommes-nous tenté de dire.

Le scopitone maghrébin dit un moment de l'histoire de l'immigration maghrébine. Il renferme tant de signes qui vont de l'aspect extérieur, éléphantique, de l'appareil jusqu'aux paroles, gestes, instruments musicaux des chanteurs, aux vêtements (légers) des danseuses et à leur grâce. Tous ces objets contenus dans le grand objet (l'effet de mise en abyme est évident et chaque objet se présente comme un véritable connotateur qui renvoie à des domaines aussi variés que la mode vestimentaire, la musique, les mœurs...) qu'est le scopitone interpellent autant les historiens de l'art que les historiens de l'objet technologique. Car, comme le montre Bruno Jacomy, en prenant pour exemple l'épopée du bouton électrique

---

<sup>16</sup> Peter Handke, *Essai sur le juke-box*, Paris, Gallimard, 1990, p. 74.

à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, il est toujours question de « la marque que peuvent laisser une technique, un objet, dans la société à un moment de son histoire<sup>17</sup> ».

Par bien des côtés, l'objet, *a fortiori* un objet manufacturé, est comparable à un organisme vivant. Il est alors soumis à la loi biologique du dépérissement : « Bien des facteurs qui favorisent la naissance et la vie de l'objet sont, pour des raisons identiques, causes de sa disparition. Si robustes qu'ils soient, les objets finissent presque tous par disparaître<sup>18</sup> ».

Des facteurs autant liés à l'innovation technologique dans le domaine des médias, avec l'arrivée massive de la télévision puis de la vidéo, qu'à la situation de l'immigration maghrébine en France qui se transforme après les lois sur les regroupements familiaux, ont sonné le glas du scopitone. Avec la naissance des banlieues maghrébines, le nombre de cafés maghrébins diminue considérablement à partir de la fin des années 1970. Ceux qui restent s'équipent alors de téléviseurs et de lecteurs vidéo. Quant au scopitone maghrébin, il revient aujourd'hui, à l'état fragmentaire et sur une forme virtuelle, au devant de la scène mondiale, cette fois-ci, par la grâce du plus performant des médias actuels : Internet.

## Bibliographie

Ben Jelloun Tahar, *La plus haute des solitudes*, Paris, Seuil, 1977.

Dib Mohammed, *Au café Paris*, Gallimard, 1955.

*Cahiers (les) du cinéma*, février 1962.

Césaire Aimé, *Cahier du retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1956

Garrigues Jean et Baylac Marie-Hélène, *Les objets racontent l'histoire de l'humanité*, Paris, Larousse, 2000.

Haddad Malek, *Le quai aux fleurs ne répond plus*, Paris, Julliard, 1961.

<sup>17</sup> Bruno Jacomy, *L'âge du plip. Chroniques de l'innovation technologique*, Paris, Seuil, 2002, p. 9.

<sup>18</sup> Maurice Rheims, *La vie étrange des objets*, Paris, Plon, 1959, p.123.

Handke Peter, *Essai sur le juke-box*, Paris, Gallimard, 1990

Jacomy Bruno, *L'âge du plip. Chroniques de l'innovation technologique*, Paris, Seuil, 2000.

Kateb Yacine, *Le polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1996.

Kateb Yacine, « L'écrivain public et le balayeur », *Le Monde*, 20 novembre 1970.

Rachedi Ahmed, *Ali au pays des mirages* (film, 1979).

Rheims Maurice, *La vie étrange des objets*, Paris, Plon, 1959

Touita Okacha, *Les sacrifiés* (film 1982).