Collection ***Sociolinguistique***
dirigée par Henri Boyer
professeur à l'université Montpellier 3

La Collection ***Sociolinguistique*** se veut un lieu exigeant d'expression et de confrontation des diverses recherches en sciences du langage ou dans les champs disciplinaires connexes qui, en France et ailleurs, contribuent à l'intelligence de l'exercice des langues en société : qu'elles traitent de la variation ou de la pluralité linguistiques et donc des mécanismes de valorisation et de stigmatisation des formes linguistiques et des idiomes en présence (dans les faits et dans les imaginaires collectifs), qu'elles analysent des interventions glottopolitiques ou encore qu'elles interrogent la dimension sociopragmatique de l'activité de langage, orale ou scripturale, ordinaire, médiatique ou même «littéraire».
Donc une collection largement ouverte à la diversité des terrains, des objets, des méthodologies. Et, bien entendu, des sensibilités.

Déjà parus

P. Gardy , *L'écriture occitane contemporaine. Une quête des mots.*
H. Boyer (dir.) , *Plurilinguisme : «contact» ou «conflit» de langues ?*
R. Lafont, *40 ans de sociolinguistique à la périphérie.*
Groupe Saint-Cloud, *L'image candidate à l'élection présidentielles de 1995.*
P. Dumont, *L'enquête sociolinguistique*, 1999.
L. Fernandez, *L'Espagne à la Une du Monde (1969-1985).*

A paraître

C. Moïse, *Minorité et identités : les Franco-ontariens au Canada.*
S. Amedegnato, S. Sramski, *Parlez-vous «petit-nègre»? Enquête sur une représentation sociolinguistique.*
X. Lamuela, *Langues subordonnées et langues établies. Sociolinguistique et politiques linguistiques.*
M-C. Alén, *Le texte propagandiste occitan de la période révolutionnaire. Une approche sociopragmatique du corpus toulousain.*

ISBN : 2-7384-7779-8

« Sociolinguistique »
Collection dirigée par Henri Boyer

PAROLES ET MUSIQUES A MARSEILLE

Les voix d'une ville

Dirigé par

Médéric Gasquet-Cyrus, Guillaume Kosmicki et Cécile Van den Avenne

L'Harmattan
5-7, rue de l'École Polytechnique
75005 Paris - FRANCE

L'Harmattan Inc.
55, rue Saint-Jacques
Montréal (Qc) - CANADA H2Y 1K9

PAROLES ET MUSIQUES A MARSEILLE

Les voix d'une ville

Ont participé à cet ouvrage :

Christelle Assef
Doctorante, Université de Provence (Aix-Marseille I)

Claude Barsotti
Journaliste et écrivain

Louis-Jean Calvet
Professeur, Université René Descartes (Paris V)

Florence Casolari
A.F.L., Université de Provence (Aix-Marseille I)

Médéric Gasquet-Cyrus
Doctorant, Université de Provence (Aix-Marseille I)

Jean-Marie Jacono
Maître de conférences, Université de Provence (Aix-Marseille I)

Guillaume Kosmicki
Chargé de cours, Université de Provence (Aix-Marseille I)

Nicole Koulayan
Maître de conférence, Université Toulouse - Le Mirail

Yvonne Touchard
IUFM Marseille

Cécile Van den Avenne
Chargée de cours, Université de Provence (Aix-Marseille I)

Nous tenons à remercier chaleureusement Fleur-Alexandrine Ramette pour sa participation active à l'élaboration de cet ouvrage, et, surtout, pour ses multiples, longues et toujours judicieuses relectures.

PRÉFACE

Louis-Jean Calvet
Université René Descartes (Paris V)

« Marseille, les voix d'une ville » est plus qu'une association : un projet.

Un projet né de la volonté de trois linguistes, Daniel Baggioni, Robert Chaudenson, et le signataire de ces quelques lignes, et qui a pu se réaliser grâce au travail de jeunes chercheurs qui s'y sont consacrés avec passion. Nous sommes ainsi partis à la rencontre d'une ville, de ses habitants venus d'horizons divers, avec leurs cultures et leurs langues, nous nous sommes mis à l'écoute de leurs discours, de leur expression. Issus dans leur grande majorité de l'Université de Provence, les auteurs de ces textes sur le rap continuent en effet leurs recherches. D'autres se sont penchés sur les problèmes de scolarisation des enfants du Panier, ou sur les adolescents des quartiers Nord, ou se pencheront sur les mots de la ville : « Marseille, les voix d'une ville » est plus qu'une association : un mouvement.

J'ai dit que Daniel Baggioni en était l'un des initiateurs. Il nous a quittés, victime d'un stupide accident de la route. Ce livre lui est dédié, même si nous savons que ce geste dérisoire ne saurait faire oublier le poids de son absence.

C'est dans les années 1990 que le rap français a été consacré par une reconnaissance médiatique à l'échelle nationale et une augmentation sensible des ventes de disques, et donc des recettes commerciales. Et l'on peut dire que le « rap du Sud »[1] ne fut pas étranger à cette dynamique, puisque l'énorme succès du « Mia » de IAM en 1993 peut à juste titre être considéré comme l'un des événements musicaux importants de cette dernière décennie en France, et un événement essentiel pour la jeune histoire du rap français. En plaçant leurs productions dans une perspective identitaire et culturelle centrée sur Marseille, les rappeurs de IAM ont entraîné avec eux toute une série de groupes de rappeurs ou de raggas dont les succès se font sentir pleinement aujourd'hui, puisque l'univers musical marseillais est actuellement très en vogue (La Fonky Family, Le Troisième Œil, Venin...). IAM a été récompensé aux Victoires de la Musique en 1998. Toutefois, il ne faudrait pas croire que le mouvement musical contemporain soit né soudainement, *ex nihilo*. Comme l'illustre très bien l'article de Claude Barsotti, il existe depuis fort longtemps une tradition de la chanson marseillaise, dans la dynamique de laquelle il conviendrait donc de replacer les tendances rap-ragga actuelles. De même, le succès médiatique du « Mia » ne constituait pas un coup d'essai pour IAM, dont le premier album (*...de la Planète Mars*, 1991) avait déjà été précédé d'une cassette (*Concept*, 1990) réalisée sous le label *Ròker Promocion* (créé en partie par le Massilia Sound System). Par ailleurs, les musiciens et chanteurs qui exercent aujourd'hui ont pour la plupart assisté et participé à l'arrivée

[1] Olivier Cachin, *L'offensive rap*, Gallimard, coll. Découvertes, 1996, p.79.

INTRODUCTION

Médéric GASQUET-CYRUS & Guillaume KOSMICKI
Université de Provence (Aix-Marseille I)

et au développement du rap en France au début des années 1980, notamment en « vivant » la naissance et l'essor des « radios libres » (1982-1983).

Toutefois, les productions locales dépassent de loin la simple occurrence de l'objet disque et de l'audition des textes et de la musique : il y a une continuité dans la diffusion de ces productions vers de nombreuses directions. Ainsi, le succès de certaines chansons entraîne l'émergence dans les mémoires collectives de refrains (c'est une des caractéristiques de la chanson populaire) ou d'expressions, comme ce fut le cas avec le « Mia » : dans des conversations courantes comme dans des situations plus formelles, on peut entendre certaines phrases de la chanson de IAM reprises en citation ; à Marseille, le terme *mia*, qui correspond à une réalité locale, un type sociolinguistique de « minet » local, (décrit tout récemment de manière comique par Jean Jaque, *Les Càcous* – *càcou* est un autre nom local du *mia* –, Aubéron, 1997) est revenu *à la mode*. D'autres expressions (« oh cousine tu danses ou je t'explose », « oh comment tu parles à ma sœur ? », « je vais te fumer derrière les cyprès », « avec la moquette! ») font désormais partie du patrimoine linguistique et référentiel de nombreux jeunes et moins jeunes de Marseille (essentiellement) et d'ailleurs. De même, certaines expressions entendues dans les chansons de Massilia Sound System peuvent être rencontrées au détour de propos souvent sans rapport direct avec la musique, comme « boulègue » (connu, employé, mais connoté et renforcé par Massilia Sound System), « aïoli » (comme interjection ou cri de ralliement), « pas d'arrangement », etc. Mais cette reprise d'énoncés concerne aussi les paroles de chansons d'artistes non marseillais, comme MC Solaar (« Bouge de là »), par exemple.

En résumé, tout comme les chansons de variété, et à l'instar de ce qui se passe avec le cinéma ou certains sketches, la diffusion et le succès des titres de rap et de raggamuffin font (re)passer dans l'usage public, des énoncés ou expressions dotés d'une nouvelle connotation, d'une nouvelle « vie », d'un nouvel usage social (référence musicale-citation, référence identitaire, détournement du sens dans un but ludique et expressif...), d'une nouvelle circulation. Et comme l'écrit Louis-Jean Calvet, *« la chanson est à la fois créatrice et véhicule de néologismes »*. Une partie de l'explication de ce fait pourrait reposer dans l'aspect « dramatique » – théâtral – de nombreuses parties dialoguées qui émaillent les chansons.

La diffusion des « messages » et des formes de la chanson marseillaise se situe à deux niveaux. A Marseille, la production musicale est constituée en une sorte de « réseau » : les groupes sont plus ou moins « alliés » (des membres d'une même famille se répartissent dans des groupes différents, par exemple : Geoffroy de IAM dont le frère faisait partie du Soul Swing – aujourd'hui dissout), et le centre culturel de La Friche à La Belle-de-Mai est un peu le centre d'où partent les nombreuses ramifications sur un plan moins local. C'est là que répètent ou répétaient les deux grands groupes, IAM et Massilia Sound System, c'est là également que répètent d'autres groupes qui n'ont pas encore sorti de disques, c'est là enfin que se trouvent les « labels » sous lesquels se produisent les groupes. Par ailleurs, la diffusion est assurée par l'existence de fanzines locaux, comme *Vé qui y'a*, fanzine du « Massilia Chourmo », qui se refuse à être le fan club de Massilia Sound System, mais qui est néanmoins co-écrit par les membres du groupe et qui est adressé en priorité aux abonnés à la « Chourmo », une association parrainée par le groupe. Ce journal « bimestriel » contient des lettres d'abonnés, des informations sur la vie culturelle et musicale locale, et de petits articles sur des sujets du quotidien. Massilia Sound System est de toute façon un groupe de « proximité » : à l'occasion de la sortie du dernier album *Aïollywood*, le quartier de La Plaine fut investi par les fans du groupe qui venaient assister à un mini-concert dans un bar décoré aux couleurs de la « Chourmo ». L'effervescence qui a régné dans le quartier cette nuit-là va au-delà de la simple audition de musique... De son côté, IAM favorise la naissance de nouveaux groupes en créant des écoles de scratch ou en soutenant les jeunes artistes dans la composition de leurs morceaux ou dans leurs diverses démarches.

A un niveau national, le succès de groupes musicaux suscite des reportages, des interviews, des « dossiers » dans la presse écrite (magazines et hebdomadaires), radiophonique ou télévisée, en même temps que (pour certains) la diffusion de clips sur les chaînes spécialisées (M6, MCM) ou dans certaines émissions. Les discours produits *sur* et *par* les artistes sont à la fois oraux et écrits.

Notons aussi que les productions musicales des groupes de référence ont été insérées dans d'autres formes artistiques, à travers d'autres modes de représentation : Massilia Sound System a composé la musique de la version « avant-gardiste » de la pièce de théâtre *Roméo*

et Juliette (avec Romane Bohringer entre autres), jouée à La Criée de Marseille, tandis que IAM fournissait la bande-son d'un film produit par Luc Besson et tourné à Marseille, *Taxi*. Il est également étonnant de voir certains morceaux d'IAM (surtout) repris tels quels ou légèrement détournés et modifiés (sous le mode de la parodie par exemple) dans un spectacle théâtral local : telle troupe a donné une version médiévale du « Mia », telle autre a inséré la chanson « Le Feu » dans une pièce apparemment sans rapport avec le sujet (*Classe Terminale*, de René de Obaldia, mise en scène de Laurence Briata, joué au Gymnase du 19 au 21 mars 1998). Signalons aussi que les deux grands groupes marseillais figurent dans le répertoire des chants des supporters de l'OM (dont ils se revendiquent plus ou moins directement), « Le Feu » pour IAM (« Ce soir on vous met le feu », chant repris dans tous les autres stades de France, et dont le succès a véritablement été lancé par IAM), et « La chanson du Moussu » pour Massilia Sound System (elle-même tirée de *L'Arlésienne* de Bizet).

Cette présence des groupes marseillais au niveau local et national est encore accrue par les « messages » plus ou moins politiques assumés par chacun : Massilia Sound System milite, avec quelques autres intellectuels et « notables » de la ville ou du Sud en général, pour l'existence et la reconnaissance de « l'Occitanie », ce qu'analysent en détail Yvonne Touchard et Cécile Van den Avenne dans leur article. A la rentrée scolaire 1998-1999 s'ouvrait à Marseille une « calandrette », école bilingue français / occitan, dont le projet a été soutenu par Massilia Sound System. D'un autre côté, lors de récentes élections, les membres de IAM ont pris la parole au cours de leurs nombreuses interventions dans les médias ou sur scène pour inciter les jeunes à utiliser leur droit de vote pour lutter contre les « programmes » du Front National. Dans ce combat contre l'extrémisme se retrouvent unis *sans exception* tous les groupes rap et ragga de la ville, même si ce sont les membres de IAM et de Massilia Sound System, en raison de leur prestige médiatique il est vrai, qui profèrent à son encontre les propos les plus vigoureux.

La production musicale marseillaise entraîne donc au-delà de l'analyse textuelle que l'on pourrait faire des chansons (ce que nous avons fait ici), car la multiplication de *discours par* les artistes ou énoncés *sur* les artistes s'insèrent à la fois dans les problématiques sociales contemporaines (locales et nationales), comme dans de nombreux espaces de parole. On pourrait imaginer d'autres

approches, comme l'analyse sémiologique de l'iconographie véhiculée par les groupes (affiches, tracts, places de concerts, pochettes de disques...).

Au vu de l'ampleur du phénomène social qui accompagne le corpus musical que nous avons choisi d'analyser dans cette revue, on peut se demander pourquoi justement nous limiter à ce même corpus. L'objet de la recherche serait alors multiple, et c'est bien ce que nous venons de voir, ou serait tout au moins particulièrement vaste, un « fait social total » comme le définirait Mauss. Tellement vaste, justement, que cette simple parution ne pourrait seulement amorcer que quelques facettes de cet objet. Cette constatation ne doit pourtant pas se teinter de trop de pessimisme. En effet, elle nous montre que le choix résolu de l'interdisciplinarité pour lequel nous avons opté est le bon pour l'étude d'un tel corpus. Le lecteur trouvera ainsi des approches sociolinguistiques et musicologiques de ce corpus. Qu'il ne voie aucunement là une porte fermée à d'autres disciplines qui pourraient se révéler très pertinentes dans l'analyse de ce dernier.

Nous nous situons plutôt par nos analyses dans le domaine de l'*expliquer*, tâche préliminaire au *comprendre*[2]. Nous nous attachons donc dans un premier temps à déchiffrer des formes, des structures, des points de repère, des grammaires – chacun dans sa spécialité – dont l'intégralité du sens ne pourra être obtenue que par la mise en situation « réelle » des objets auxquels nous avons affaire. Ricœur parle d'un « arc herméneutique » entre une sémiotique d'une part, qui explique, et une herméneutique d'autre part, qui interprète et comprend[3]. Dans la première étape, le processus global que met en jeu l'objet est, certes, fortement appauvri. Ainsi, nous nous révélons être les seuls récepteurs des productions analysées : nous les avons volontairement isolées pour limiter au mieux les incidences subjectives sur elles, dont nous portons alors toute la responsabilité[4]. C'est là que l'on peut d'ailleurs constater une certaine ironie du sort. Si les réseaux de sociabilité qui engendrent ou environnent notre corpus ne sont pas ou peu étudiés dans cette revue, de même que ceux qui pourraient apparaître sous son influence, il faut aussi noter

---

[2] Voir à ce sujet Paul Ricœur, « Expliquer et comprendre », in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, Paris, Seuil, 1986, pp.161-182.

[3] Paul Ricœur, « Qu'est-ce qu'un texte ? » in *op. cit.*, p.155.

[4] Nous tâchons de nous poser comme seuls sujets face à notre objet.

que ce même corpus nous y renvoie sans cesse. Ainsi, nous sommes immanquablement poussés à la bordure de notre méthodologie par l'objet de la recherche lui-même, qui nous montre le lien inviolable qu'il convient d'établir entre une production humaine et son contexte anthropologique, entre l'*expliquer* et le *comprendre*. A ce titre, l'article de Jean-Marie Jacono est exemplaire, établissant un lien entre les diversités géographiques, sociales et culturelles de Marseille et la composition des albums et des chansons du groupe IAM. Souvent, et particulièrement dans l'analyse de musiques populaires, on a choisi une optique inverse à la nôtre : se limiter par exemple à l'analyse de ces réseaux de sociabilité qui s'établissent dans « les mondes de l'art » (Becker)[5], ou analyser en détail l'importance *sine qua non* des divers « médiateurs » (Hennion)[6] qui interviennent dans la production de l'objet musical et sa diffusion. Il semble alors qu'il soit inversement plus facile de se passer d'une analyse interne de l'objet (musicale ou linguistique) puisqu'aucun des deux auteurs cités ne s'y attarde. Cela reste pour nous une erreur méthodologique[7]. Tout, dans le phénomène, a son intérêt, et c'est bien ce « tout » qu'il faut prendre en considération, de même que le rap ou le raggamuffin sont loin d'être des objets purement linguistiques, ou musicaux... Alors précisons encore que ce travail, même essentiel, n'est que préliminaire.

Pourquoi avons-nous choisi de travailler sur la musique populaire marseillaise ? La musique est à la fois objet, outil, produit, reflet, développement et source d'une culture. Etant tout cela à la fois, elle ne peut non plus répondre à une seule et unique de ces définitions. Alors, on commence à cerner l'intérêt d'un tel choix de corpus au sein de notre projet global « Marseille : les voix d'une ville ». Le but est la recherche de l'existence d'une identité marseillaise, une analyse des spécificités sociales de cette ville, l'établissement d'une sociologie

[5] Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

[6] Antoine Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

[7] Voir à ce propos Jean-Marie Jacono, « Le rap, un défi à la musicologie ? », in *Paroles Et Pratiques Sociales Emergences : Hip-hop, techno et autres formes culturelles*, Paris, Paroles Et Pratiques Sociales, 56/57, 1998, p.69-73

urbaine de la ville de Marseille, au sens large[8]. L'objet musical se révèle donc être un parfait exemple de corpus pour commencer à approcher l'objectif fixé. Il peut être facilement cerné, délimité et présente d'innombrables facettes de son environnement culturel et social. Reste l'intérêt pour le populaire. Nous ne nous étendrons pas là-dessus : il est évident que nous ne cherchons pas dans notre projet à travailler sur un art académique – ou pas uniquement – mais que nous cherchons des caractéristiques communes, des exemples proches de nous, proches d'une réalité, et non pas d'une esthétique imposée. En elle-même, l'expression « musique populaire » est d'ailleurs problématique, et surtout aujourd'hui. Ainsi, dans le corpus étudié, le lecteur trouvera aussi bien des groupes marseillais dont on peut aussi définir la musique de musique de « grande diffusion » – comme IAM – puisqu'elle dépasse non seulement les limites de la ville pour se répandre dans toute la France mais encore dans d'autres pays ; que des groupes à la gloire très locale – comme Massilia Sound System. Nous avons choisi de ne pas prendre en compte cette dichotomie qui ne nous a pas gênés dans nos analyses, du moins pour l'instant : cela pourrait dans d'autres études se présenter comme un paradigme important. Le lecteur aura compris la difficulté d'une définition du « populaire » à travers ces deux exemples opposés. La grande diffusion peut aussi imposer des normes, des obligations, qui peuvent éloigner l'objet de son ancrage dans une réalité anthropologique particulière, pour lui en imposer un autre, dans un système culturel plus général, plus commun, mais pas forcément plus pauvre. Par ailleurs, et cela rejoint ce dernier problème, le rap n'est pas français, et encore moins marseillais. Pourtant, nous l'étudions ici comme objet de culture issu de la ville de Marseille et chargé de sens à ce niveau. Nous le savons et nos analyses le démontrent. Cela prouve que la spécificité d'une manifestation culturelle propre ne s'écroule pas face à un élément commun, même flagrant, avec une autre culture. Le rap d'IAM n'est pas américain, même si le rap vient des Etats-Unis, le raggamuffin des Massilia Sound System n'est pas représentatif de la Jamaïque, même si l'une de ses origines s'y trouve. La spécificité provient justement d'une « conjonction de réalités », réalités comme la ville de Marseille, qui n'est pas des moindres, alors

[8] Nous entendons par là ne se limitant pas à la discipline seule de la sociologie, mais touchant aussi la linguistique, l'analyse de l'art, la géographie, l'urbanisme...

que « chercher des spécificités et des ressemblances [...] conduit à créer également des différences », c'est un « faux problème »[9]. Nous ne cherchons donc pas uniquement dans cet ouvrage à trouver la « marseillanité » qui se cache dans notre corpus, mais avant tout l'intérêt de cette manifestation, les moyens qu'elle met en œuvre, et nous approchons aussi le sens qu'elle pose. De plus, rap et raggamuffin étant des langages internationaux, ils permettront une comparaison plus aisée et donc une analyse plus riche des propriétés marseillaises du phénomène qui leur est périphérique. Ces musiques offrent en outre une inter-textualité fort intéressante, entre texte poétique, texte poétique chanté (ce qui n'est pas du tout la même chose) et musique. Chaque événement fait sens à sa manière, et le sens final n'est accessible que par une analyse de la dialectique qui s'opère entre eux. Cela pour justifier encore notre choix de l'interdisciplinarité. Pour clore cette réflexion, ajoutons que nous ne perdons pas de vue les risques qu'a exposés Bachmann à propos de l'étude des cultures populaires: « osciller entre le misérabilisme, qui met l'accent sur les relations à la culture légitime et qui disqualifie le peuple au nom de ses manques, et le populisme, qui prophétise et voit en lui les germes d'un monde nouveau »[10].

Proposé à l'origine par le groupe de recherches en sociolinguistique « Marseille, les voix d'une ville », ce travail devait être réalisé dans l'interdisciplinarité « exigeante » entre des linguistes, des musicologues et des sociologues. Mais à l'heure des bilans, il est désolant de constater que ces derniers manquent cruellement à l'appel. Sans doute aurait-il été très enrichissant de rendre compte des aspects sociologiques du mouvement musical à Marseille (et du « phénomène rap » en particulier). Gardons-nous néanmoins de tous regrets puisque des études futures sont à envisager, et que la collaboration inédite entre linguistes et musicologues semble avoir été

[9] Etienne Racine in *La techno : d'un mouvement musical à un phénomène de société. La musique techno : approche artistique et dimension créative*, vol. 2, Mairie de Poitiers, Le Confort Moderne, Le conservatoire National de région, Poitiers, 1998, p.52.

[10] Christian Bachmann, « Jeunes et banlieues » in Gilles Férréol (dir.), *Intégration et exclusion dans la société française contemporaine*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p.128-154.

féconde[11] ; en effet, les idées développées dans les pages de cet ouvrage ont été discutées et sans cesse remises en question par une réflexion commune, chacun s'efforçant de tenir compte des critères d'analyse employés par l'autre.

Le contrat de départ proposait à chacun d'analyser tous ou une partie des éléments d'un corpus d'une dizaine d'albums, constitué en commun. Mais chacun a pu se rendre compte que les productions musicales ne pouvaient pas être envisagées « en elles-mêmes et pour elles-mêmes » : de nombreux critères extérieurs sont à prendre en compte pour qui veut parler convenablement du rap, de son essor fulgurant au cours de ces dernières années, des spécificités marseillaises favorables (ou non) au développement du mouvement, enfin de ses enjeux socioculturels et sociolinguistiques.

L'une des premières tâches consiste à se défaire des idées reçues qui traversent tous les discours habituels, aussi bien ceux des « gens » que ceux des articles à sensation de la presse ou encore les émissions télévisées opportunistes. Cela n'est pas chose aisée, tant le terrain est « piégé » par les acteurs eux-mêmes, qui ne disent pas tout (et c'est bien compréhensible) de leurs origines, par exemple. En effet, qui sont les rappeurs[12] ? Trop souvent l'on croit que ce sont de jeunes gens au sortir de l'adolescence, issus des « banlieues » et venant de milieux sociaux et familiaux « difficiles ». Sans doute, la majorité des artistes sont jeunes et aucun ne revendique une origine bourgeoise ou « aristocratique ». Mais il n'en faut pas pour autant céder à un misérabilisme trop facile. Une majorité de situations sociales et familiales peuvent être qualifiées de « difficiles » à l'heure actuelle. Il faut faire attention aux mots que l'on emploie. En ce qui concerne l'âge des musiciens, là encore il faut se méfier : les membres du Massilia Sound System sont assez proches de la trentaine, voire de la quarantaine pour ne pas être qualifiés de « jeunes raggas ». La remarque est valable pour les membres d'IAM. Mais il est vrai que ceux-là font partie des groupes les plus anciens de Marseille (sans compter Quartiers Nord : le groupe fête ses vingt ans d'existence !). A

[11] Même si Louis-Jean Calvet avait déjà corrélé les approches sociolinguistiques et musicologiques, notamment dans ses ouvrages *Langue, corps et société*, Paris, Payot, 1979, et *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

[12] Par commodité, ce terme désignera ici aussi bien les rappeurs (IAM, Soul Swing) que les raggas (Massilia Sound System).

l'heure actuelle, les éléments des groupes naissants sont bien plus jeunes (Fonky Family, par exemple), et même très jeunes, ce dont a pu se rendre compte Christelle Assef en enquêtant auprès de « la relève » des groupes de rap.

Quoi qu'il en soit, ces artistes ne peuvent plus être considérés sommairement comme des jeunes en mal de vivre qui auraient décidé soudainement d'exprimer leur colère ou leurs espoirs. Eux-mêmes produisent des stéréotypes, des sociotypes ou des « contre-sociotypes », ce que l'approche pragmatique de Florence Casolari permet de déceler dans l'analyse des discours. Les groupes de rap et de ragga marseillais font désormais partie d'un univers musical français qui a trouvé ses points de repère et à partir desquels des catégorisations sont effectuées. Ainsi NTM représente le rap « hardcore » alors que MC Solaar, dont on retient les textes poétiques, est le symbole incontesté d'un rap « cool » : Jean-Marie Jacono, dans l'introduction qui suit, a bien su distinguer les différentes tendances du rap français.

Symboles, représentations : ces mots ne sont pas employés au hasard. Cessant d'être de simples associations d'individualités, les groupes deviennent des *agents* au sens où Bourdieu l'entend en parlant des scientifiques impliqués forcément dans les objets de leurs descriptions :

> les agents détiennent un pouvoir proportionné à leur capital symbolique, c'est-à-dire à la reconnaissance qu'ils reçoivent d'un groupe : l'autorité qui fonde l'efficacité performative du discours est un *percipi*, un être connu et reconnu, qui permet d'imposer un *percipere*, ou, mieux, de s'imposer comme imposant officiellement, c'est-à-dire à la face de tous et au nom de tous, le consensus sur le sens du monde social qui fonde le sens commun.[13]

Ces mots pourraient s'appliquer à merveille au statut des rappeurs, qui détiennent à présent un rôle dans les systèmes de représentations *de* et *sur* la ville de Marseille. Qu'ils le veuillent ou non, il leur faut se situer par rapport aux stéréotypes qui traversent l'identité et les discours de la ville, et, le cas échéant, les retravailler, afin de (re)construire l'identité marseillaise. C'est pourquoi les recherches sociolinguistiques diffèrent dans leurs orientations, afin de mieux

[13] Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Fayard, 1982, p.101.

cerner l'objet d'étude : si Louis-Jean Calvet étudie la variation lexicale d'un groupe à l'autre, Médéric Gasquet-Cyrus, Yvonne Touchard et Cécile Van den Avenne ont préféré aborder les représentations véhiculées par les textes. De même, Claude Barsotti, dans un véritable travail de sociolinguistique historique, retrace en *diachronie* l'évolution de la chanson occitane à Marseille, alors que l'enquête de Christelle Assef présente les nouveaux groupes de rap dans une perspective *synchronique*. Les approches énonciatives, pragmatiques et thématiques de Florence Casolari et de Nicole Koulayan complètent le versant « linguistique » de ce travail, en témoignant aussi de la richesse du corpus qui se prête à de multiples regards sociolinguistiques. Même constat pour les travaux musicologiques : si les articles de Jean-Marie Jacono et de Guillaume Kosmicki se consacrent tous deux à l'étude thématique des chansons et des albums du groupe IAM, ils se complètent en examinant le problème sous des angles différents : Jean-Marie Jacono étudie la composition interne des disques, alors que Guillaume Kosmicki interroge l'ensemble du corpus dans la cohérence de sa dynamique musicale et thématique ; le premier s'attache aux « détails » – fondamentaux ! – pour fonder sa réflexion sémiologique et sociologique, le second considère la production dans son ensemble – du point de vue de l'analyse musicale dans les deux cas.

Musicologie, sociolinguistique, pragmatique, sémiologie, histoire : les nombreux domaines ou instruments théoriques qui permettent de saisir la production musicale marseillaise sont à la mesure de la complexité de cette ville. Nous avons essayé d'*expliquer* les structures et les enjeux de ce corpus : le chemin est encore long jusqu'au *comprendre*, mais le premier pas est fait. D'autres suivront.

LE RAP : UNE INTRODUCTION

Jean-Marie JACONO
Université de Provence (Aix-Marseille I)

Le rap apparaît à New York au milieu des années 1970. C'est l'expression musicale d'une culture noire urbaine, le hip-hop. Celle-ci regroupe aussi des arts graphiques (le *tag*), la danse (*break dance*) et utilise des codes d'expression spécifiques (langue, vêtements, état d'esprit). Le terme hip-hop a déjà un sens rythmique, *hip* désignant le parler des ghettos noirs et *to hop* signifiant « danser ». Cette musique est fondée sur la déclamation d'un texte rythmé ; *to rap*, en américain, signifie « bavarder ». Ce texte est scandé sur un fond musical constitué maintenant d'emprunts à des disques grâce à un appareil nommé échantillonneur, ou sampler. La référence à la base rythmique et aux thèmes d'une musique jamaïcaine, le reggae, permet de distinguer un autre genre musical dans le hip-hop, le raggamuffin ou « ragga ». La manipulation par des D.J. (Disc-Jockey) en concert ou en studio de disques 33 tours diffusés sur des platines produit un son caractéristique du rap, le scratch.

Au début simple musique de fête, en 1979, avec le groupe Sugarhill Gang, le rap se radicalise dès 1982 avec la chanson « The Message » du rappeur Grand Master Flash, qui dénonce les conditions de vie d'un Noir des ghettos. La mise en cause des injustices de la société américaine est dès lors l'un des thèmes majeurs du rap. La lutte contre la violence, la drogue et la délinquance qui frappent avant tout les Noirs aux Etats-Unis est également un aspect fondamental. Ce genre musical touche cependant aussi des jeunes blancs. Le rap représente aujourd'hui 6,4 % des ventes de disques sur le marché américain (contre 4,1 % pour la musique classique). Il comprend plusieurs courants. Le Gangsta-Rap provocateur implanté surtout à l'Ouest (Californie, Texas), où les rappeurs font l'apologie

de la violence et sont parfois inculpés dans des affaires de droit commun, fait l'objet de scandales et de polémiques. Les rappeurs Ice T., Ice Cube, Dr. Dre, Snoop Doggy Dog et le groupe « hardcore » (outrancier) Public Enemy, auteur de la musique du film de Spike Lee, *Do the Right Thing* (1989) ont été plusieurs fois mis en cause. De nombreux groupes se consacrent pourtant essentiellement à des recherches musicales (Arrested Development, Me Phi Me, Guru) et ont même créé des styles de vêtements (Wu Tang Clan, l'un des meilleurs groupes de rap américain).

En France, les premiers rappeurs apparaissent en 1983, après une tournée de musiciens américains. Ce sont souvent des jeunes issus de l'immigration qui sont les plus sensibles à cette musique en raison de la crise sociale qui frappe les banlieues. Les premiers rappeurs utilisent l'anglais. C'est le temps du smurf, danse de rue spectaculaire qui intéresse un temps la télévision (1984-1985 – émission Hip-Hop de TF1). Le rap connaît ensuite une traversée du désert. Des radios indépendantes (Radio Nova, Radio 7) et une discothèque, le Globo, sont les seuls relais à Paris pour les pionniers qui utilisent le français et enregistrent très peu (Dee Nasty, Lionel D., Little MC). La présence des samplers permet cependant à de nombreux groupes de créer leurs musiques à partir d'autres disques.

Une compilation réalisée par une petite maison indépendante, *Rapattitude*, marque en 1990 la renaissance du rap français. Son succès ainsi que celui des concerts de rap chez les jeunes des banlieues va attirer les grandes compagnies de disques. Des rappeurs publient leur premier album important en 1991 (IAM, MC Solaar, Suprême NTM). Les chanteurs de raggamuffin conquièrent eux aussi leur audience (Tonton David, Daddy Yod, Massilia Sound System). En 1993 le succès du groupe IAM (« Je danse le mia ») et en 1994 de MC Solaar (l'album *Prose Combat*) touchent un public plus large, composé surtout de jeunes issus de toutes les couches sociales. Le rap est aujourd'hui devenu un courant à part entière de la chanson française. On peut y distinguer plusieurs tendances qui sont loin de résumer tout le rap français :

- un rap « cool » aux textes poétiques élaborés sur un fond musical peu agressif dont la tête d'affiche est MC Solaar ;
- un rap où la rythmique de la danse prédomine (Alliance Ethnik).

- un rap « hardcore » qui dénonce violemment les injustices de la société française avec des moyens musicaux denses (Suprême NTM, Assassin, Ministère Amer) ;
- un rap mêlant français et occitan sur une rythmique inventive (The Fabulous Trobadors) ;
- un rap aux thèmes divers et aux musiques très développées (IAM) ;

Des dizaines de groupes existent cependant dans les grandes villes et n'ont pas encore enregistré. Constitués en groupes fraternels (les posse – prononcer « possi ») ayant conscience d'appartenir à un mouvement structuré en réseaux, les rappeurs débutants bénéficient souvent de l'aide des plus anciens. L'année 1995 voit la montée d'une nouvelle vague qui regarde avec méfiance les médias et fait appel à l'auto-production pour sauvegarder les valeurs du rap (La Cliqua). Le succès du film *La Haine* de Mathieu Kassovitz consacre la puissance des aspects sociaux du rap. En 1996, le groupe NTM est condamné par le tribunal de Toulon pour injures envers les forces de l'ordre : sa peine sera réduite en appel à une peine de prison avec sursis et à une forte amende l'année suivante. Ministère Amer sera condamné lui aussi en novembre 1997 à une amende pour des propos violents tenus contre la police. C'est cependant en 1997 que sont révélés de nouveaux talents qui marquent le développement du rap français : Passi, Stomy Bugsy et Doc Gynéco, tous trois issus du Ministère Amer à Sarcelles (95), Busta Flex (93), Bambi Cruz (94), La Fonky Family et le Troisième Œil (Marseille). Les grands groupes continuent de leur côté sur leur lancée avec des albums majeurs (IAM, *L'école du micro d'argent* ; NTM, *NTM*). Le rap touche le cinéma (*Taxi* de Gérard Pirès, *Ma 6T va craquer* de Jean-François Richet) et l'opéra (*Hip hop opéra* de la compagnie de danse Accrorap au théâtre de Châteauvallon en juillet 1997). Cette expression artistique a donc quitté la rue pour la scène en prenant de plus en plus d'ampleur en France. Même si les rappeurs restent en contact avec la réalité sociale, on peut s'attendre à des réalisations artistiques encore plus importantes dans les années à venir.

UN SIÈCLE DE CHANSONS MARSEILLAISES D'EXPRESSION OCCITANE*

Claude BARSOTTI

* Ce texte est la version presque intégrale de l'article paru dans la revue *Marseille*, 145, octobre 1986, que Claude Barsotti a très gentiment accepté de voir reproduit ici, afin de participer à cette série d'études. Qu'il en soit vivement remercié, ainsi que M. Pierre Echinard, qui a volontiers donné son autorisation au nom de la revue *Marseille*. [Ndlr]

Au début du XIXe siècle, la langue normale de communication sociale en Occitanie, et par conséquent à Marseille, est l'occitan. C'est celle dont toutes les classes usent dans leurs rapports quotidiens. Cependant, en ce qui concerne ce que l'on désigne sous le terme de langue de culture, le français est omniprésent. Cette situation remonte en Provence au XVIe siècle, lorsque le pouvoir politique a été détenu par le prince de Paris, le roi de France. Au fur et à mesure que l'on a avancé dans le temps, le français s'est plus profondément imposé. La centralisation progressive et l'obligation faite depuis l'ordonnance de Villers-Cotterêts de rédiger les actes publics en français ont consacré l'hégémonie de cette langue non seulement dans les actes administratifs, mais également dans la vie intellectuelle. De plus, l'enseignement n'a plus pris en compte la langue occitane et s'est effectué soit en latin, soit en français, soit dans les deux langues. Enfin, la Révolution de 1789 qui a vu la formation de la nation française et d'un marché national a encore pesé sur cet état de fait.

Mais dans une société encore largement analphabète où, au témoignage de Victor Gelu[1], jusqu'aux environs de 1830 il n'était pas nécessaire de savoir lire et écrire pour devenir un riche armateur, l'essentiel étant de savoir compter, le français demeurait la langue des « élites » ou prétendues telles. Cependant, même ces dernières devaient connaître le provençal afin de comprendre et de se faire comprendre. C'est seulement sous la Restauration que l'on assistera à une attaque de la fraction « moderniste » des « élites » contre l'occitan, car pour elles, la modernité était désormais portée par le français. Ce

[1] Victor Gelu, *Œuvres complètes*, t.I, note p.377.

qui d'ailleurs ne les empêchera pas, plus tard, de revenir sur la condamnation lorsque l'occitan sera mis en représentation d'une certaine société[2].

L'occitan se trouvait en position de langue dominée par rapport au français. La société provençale était diglossique puisqu'elle réduisait le champ d'utilisation de sa langue à des usages de plus en plus étroits. Pour résumer, disons que la langue dominante, le français, servait à tout. L'occitan, langue dominée, était réduit à la poésie et à n'exprimer dans l'écriture que certains sentiments et certaines notions. Mais dans l'écriture seulement.

Car, dans l'expression parlée quotidienne qui était celle de toutes les couches de la société, le provençal demeurait la langue de la vie. Dans le pire des cas, la jeune bourgeoisie « éclairée » utilisait le francitan, c'est-à-dire un langage à base française mais comportant un accent, des expressions et une syntaxe occitanes[3]. Dès que ces intellectuels passaient à l'expression écrite, leur français devenait très châtié, académique. De là les œuvres des Méry, Barthélémy, Gaston de Flotte ou Joseph Autran.

Deux cultures

Deux cultures se superposaient. D'une part celle venue de France[4], essentiellement aristocratique et bourgeoise car véhiculée par des écrivains ou des artistes qui étaient soit d'origine française, soit d'origine occitane mais utilisaient le français, langue de la culture dominante. D'autre part, la culture dominée, qui comportait elle-même deux aspects. D'abord celui que dans l'écriture, alors très minoritaire, dispensait une partie de la bourgeoisie. Puis, celui qui était le fait de chansonniers populaires, le plus souvent illettrés. Mais

[2] René Merle, « Usage politique du provençal (1814-1840), *Lengas*, 18, 1985, Actes du colloque de Montpellier (8-10 novembre 1984), « La question linguistique au Sud au moment de la Révolution française », t.II.
René Merle, « Victor Gelu : "Chansons provençales et françaises", 1840 - La parabole de l'Enfant prodigue, ou du Réalisme marseillais », *Cahiers critiques du patrimoine*, 1, 1986.

[3] Voir les travaux réalisés par le groupe de recherches en linguistique de l'Université Paul Valéry à Montpellier, et notamment la revue *Lengas* et les *Cahiers de Linguistique Sociale*.

[4] Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, lorsque l'on se rendait d'Occitanie à Paris ou en France du Nord, on allait « en France ».

entre ces deux cultures existaient des « ponts », comme d'ailleurs entre les deux aspects de la culture dominée.

En effet, la culture française parachutée dans le peuple le touchait à travers une certaine littérature qui lui était destinée, une littérature romantique qui débute vers 1830 et se développera sous le Second Empire. Surtout, la chanson était là. Songeons à la popularité que connut Béranger. Tout n'était certes pas compris, mais on s'y faisait. Et il y avait ce théâtre qui lui aussi était loin d'être bien compris – voir l'exemple du théâtre dit des « Cuirassiers » ! –, mais qui faisait vibrer les foules...

Tout cela pénétrait la culture occitane populaire : par l'intermédiaire d'auteurs issus de la bourgeoisie qui ne se posaient pas de questions, tel Pierre Bellot, ou par la mise en représentation de cette culture par d'autres auteurs, comme Fortuné Chailan ou Gustave Bénédit. Gelu, quant à lui, se voulait le peintre fidèle de la société marseillaise. Enfin, des chansonniers populaires dont nous n'avons conservé pour la plupart ni le nom, ni les œuvres, car elles ne furent jamais écrites, composaient des chansons dans lesquelles passait l'influence de chansonniers français. Il subsiste encore parfois quelques bribes de ces textes qui ont été recueillis par des journalistes.

Les lieux où l'on chantait

Beaucoup plus que de nos jours, malgré les apparences que suscitent les médias, la chanson était répandue. Ou plus précisément, chacun participait à la chanson alors qu'actuellement celle-ci est surtout consommée. Ainsi, Mazuy nous apprend qu'à la Tourette, se déroulaient sous la Restauration des *assauts de cants*[5], chaque samedi, à la belle saison. Là s'affrontaient les romanciers et les chansonniers. L'occitan côtoyait des textes français généralement empruntés à des auteurs connus et notamment à Béranger. Ces *assauts de cants* qui se déroulaient aussi dans des salles privées, des orphéons, voire certaines scènes, s'y réfugièrent définitivement lorsque ceux de la Tourette furent interdits sous la Monarchie de Juillet.

Sous le Second Empire, à la Joliette, les Concerts Faveta réunissaient les travailleurs des quais, des négociants et même des

[5] Assauts de chants.

chansons = moyen de se venir

nèrvis[6]. Moyennant cinq sous, chacun pouvait interpréter quelque chose, généralement dans le tumulte car les autres assistants étaient impatients de chanter à leur tour ! Lorsqu'enfin nos chanteurs étaient lassés, ce qui ne se produisait guère avant minuit, ils achevaient la séance en mangeant quelques paquets et des *reboletas*[7].

Pour chanter ou déclamer, toutes les occasions étaient bonnes : baptêmes, mariages, banquets. Les salles étaient nombreuses, et les orphéons en particulier permirent à partir de 1835 d'échapper à la censure. Il y avait aussi les patronages. C'est d'ailleurs de celui de la rue Nau qu'en 1844 partira la Pastorale, genre qui devait ensuite servir de tremplin à de très nombreux chanteurs occitans. J'y reviendrai.

Il y avait également ces personnages de rues qui interprétaient leurs compositions ou celles d'autres chansonniers. Ainsi Louis, l'arroseur public, dont le souvenir s'est conservé très longtemps.

Le chanteur et acteur Dray, né en 1820, organise son Teatre Provençau, dit Teatre Chichoàs, qui se déplace dans toutes les localités de Basse Provence en attendant de s'installer à Toulon et Marseille, puis de reprendre ses pérégrinations. Théâtre véritablement *de la carriera* (de la rue), puisque les spectacles étaient donnés en plein air devant une toile qui servait de décor. Soulignons à ce propos le rôle du théâtre, tant d'expression française qu'occitane. Le public, évidemment, ne disposait pas du cinéma et encore moins de la télévision. Aussi, il n'hésitait pas à se déplacer en foule pour venir assister à des spectacles dont la qualité n'était pas toujours évidente. Et comme les pièces étaient souvent truffées d'ariettes, les meilleurs talents, tout en poursuivant une carrière de comédiens, passaient à la chanson. Bien que le tarif des grandes salles telles que le Grand Théâtre ou le Gymnase fût assez élevé, le poulailler en était fréquenté par le petit peuple qui acceptait de faire des sacrifices pour assister à un spectacle qu'il appréciait. Et sans doute plus que chez les bourgeois, il y avait là des connaisseurs qui savaient apprécier le bel canto. Les théâtres de quartier, moins coûteux, sont beaucoup plus fréquentés, et la *musicassa dau chinapom*[8] fait les délices de ceux qui ne goûtent pas aux finesses des ténors. Les basses, nous apprend Victor

[6] Voyous insolents.
[7] Gras doubles.
[8] Musique bruyante dont les cuivres et la grosse caisse sont à la base. Voir la chanson de Victor Gelu, « Lo chinapom », in *Œuvres complètes*, t.I, p.58 et suivantes.

Gelu, étaient fort appréciées des amateurs, ce que confirme Guillaume Luc dans sa chanson « L'amator dei bassas ».

Les banquets entre amis, au cabanon ou en famille, sont l'occasion d'une débauche de chansons et de déclamations. Généralement au dessert, l'un des convives se dressait, et sous les applaudissements de l'assistance, entonnait une chanson ou déclamait un conte ou un poème généralement déjà connu. C'est ainsi que se sont révélés certains chanteurs. Encouragé par ses amis qui devenaient ses plus fidèles supporters, le héros était poussé dans cette voie qui pouvait le mener jusque sur des scènes publiques.

Il y a toutefois, malgré ce comportement très répandu, une différence entre la haute ou moyenne bourgeoisie et le peuple. Car il est rare qu'un bourgeois ou quelqu'un en voie d'intégration dans cette classe sociale soit devenu chanteur professionnel. Même si ses qualités étaient grandes, celui-ci se contentait de chanter pour les amis. C'est de la petite bourgeoisie et du peuple que sortiront ceux qui passeront sur les scènes, exception faite pour les acteurs, car jouer dans un pièce paraît aller de pair avec une certaine dignité.

Et puis il y a les cafés chantants qui ont une importante clientèle d'habitués, qu'ils conserveront en grande partie, même lorsqu'après 1850 le théâtre chantant fera son apparition. En fait, la même clientèle hantera les deux lieux.

Une ordonnance de 1824 sur le théâtre ne permettait la présentation dans les cabarets et les cafés que de la romance ou de la chansonnette soutenues par un orchestre comportant au plus douze musiciens ne disposant pas d'instruments bruyants. Les pièces, les opéras, les chœurs ainsi que la mise en scène étaient interdits.

Ces restrictions n'empêchaient pas les cafés chantants de connaître la faveur du public. Assez strictement respectées jusqu'à la Révolution de 1848, ces prescriptions tombèrent ensuite en désuétude, d'autant plus que sous le Second Empire, les autorités préféraient voir les ouvriers et le peuple à des spectacles de ce type plutôt qu'à la politique. Par conséquent, seules les chansons d'opposition, qui avaient d'ailleurs été préalablement interdites par la censure, ne pouvaient passer la rampe. Avec l'abandon de l'ordonnance de 1824, il devient possible de concevoir une nouvelle forme de spectacle beaucoup plus élaborée. Ce sera le théâtre chantant dont le premier ouvrira ses portes en 1856. Il s'agit du Casino, situé en plein cœur de la ville, à l'angle de la rue Noailles,

actuelle Canebière, et de la rue de l'Arbre, actuelle rue Vincent Scotto. Plus tard, il sera rebaptisé Théâtre des Variétés-Casino, ou Théâtre des Variétés.

En novembre 1857 s'ouvrait un théâtre chantant qui, par la qualité de ses spectacles, devait rapidement acquérir une célébrité universelle : l'Alcazar. C'était une vaste salle comportant des tables où l'on pouvait consommer en suivant le spectacle qui se déroulait sur une large scène agrémentée de rideaux, de rampes lumineuses, de décors, avec à l'avant un orchestre qui rassemblait jusqu'à quarante musiciens jouant de tous les instruments.

Les exemples du Casino et de l'Alcazar devaient être rapidement suivis par de nombreux théâtres chantants dont certains jouirent d'un large succès avant, lorsque triompha le cinéma, soit de disparaître, soit d'être transformés en salles obscures. Citons au hasard l'Alhambra, le Palais de Cristal, l'Eldorado (d'abord à la Plaine, puis à la place Castellane), le Ba Ta Clan (ou Folies Bergères), le Théâtre Musset, les Folies Provençales, le Casino de la Plage.

Les sociétés mutualistes et les cercles se développèrent surtout après 1870, en rapport avec les idées républicaines et socialistes. Ils venaient conforter une tradition associative dans laquelle la chanson tenait un grand rôle, et les succès qui passaient dans les théâtres chantants étaient à l'honneur auprès des amateurs. Il ne faudrait pas oublier les concerts de quartier, les « concerts de Marseille », parfois donnés sur une place, ainsi que les *trins*[9] qui se déroulaient dans chaque quartier ou banlieue.

Les lieux possibles pour l'expression chantée n'ont que peu varié entre la Restauration et 1940-1950, si ce n'est ce passage progressif au théâtre chantant et aux cercles. Mais pour autant, les autres lieux n'ont pas disparu. On n'a pas plus chanté qu'autrefois, mais les implantations se sont multipliées, en rapport d'ailleurs avec le développement urbain. Les choses changeront avec l'arrivée du show-business, du 33 tours et de la télévision.

[9] Fêtes patronales.

Place de la chanson occitane

La chanson occitane, si elle est très probablement majoritaire dans la bouche des Marseillais au début du XIXe siècle, l'est surtout dans les milieux populaires. Non que la bourgeoisie d'affaires ne la connaisse pas – elle n'échappe pas à la vie – , mais pour elle la modernité passe par le français et donc par les chansons dans cette langue. Les choses évolueront à partir de 1840, mais la diglossie sera alors parfaitement installée dans les consciences bourgeoises et chaque langue aura sa place dans les thèmes des chansons et des déclamations.

Il n'en sera pas de même dans les consciences populaires, même si, et cela est normal en raison de la place que le français tient dans l'écrit, l'occitan tendra à être cantonné dans des domaines bien définis. Mieux, malgré que la diglossie devienne de plus en plus contraignante, l'occitan tiendra dans la chanson une place qui ira en s'élargissant au fur et à mesure que l'on s'approchera du XXe siècle. C'est que la double conjonction du goût du réalisme et de l'existence de créateurs sortis de milieux populaires qui utilisent une langue demeurée en usage normal mènera cette forme de littérature qu'est la chanson à tendre à peindre le mode de vie marseillais. A cela viendra s'adjoindre la politisation de la vie, avec l'extension du capitalisme qui modifie les rapports de production.

Du « biais de viure » à la folklorisation

Il y aura alors un choc entre ces nouvelles conditions et les formes anciennes de la vie, pas aussi idylliques que certains le prétendront plus tard, mais qui toutefois avaient permis l'instauration d'un certain équilibre. Ces formes de vie, idéalisées, passeront dans des thèmes qui deviendront traditionnels.

Ainsi le *cabanon*, rendu célèbre par la chanson d'Etienne Bibal, qui correspondait à un fait social qui s'est prolongé jusqu'à nos jours avec, en Occitanie méditerranéenne, le phénomène de la « résidence secondaire », très différent de celui existant dans d'autres régions. Cette pratique, avec ses variantes linguistiques : *maset* dans le Gard, *bastida* dans le Var, *granja* dans le Vaucluse, *cabana* du côté de Sète, correspond à un mode de vie et de sociabilité qui ne peut se développer que dans des contrées où le climat permet de vivre au

grand air. La chanson « Lo cabanon »[10] donc, est le récit d'une journée passée au cabanon. Il y a le départ, à l'aube, et le retour, tard dans la soirée, avec la description de tout ce qui se faisait une fois sur place : repas, jeux de boules, pêche, bal, les jeunes gens qui « se parlent »... Le succès fut immense et en 1840, la première édition, tirée à six mille exemplaires, fut épuisée en un mois. C'est sur l'air du « cabanon » qu'en 1848, à Aurillac (Cantal), Dupuy-Grandval écrit une chanson révolutionnaire, ce qui montre l'extension de la diffusion des chansons occitanes dans l'ensemble du pays d'Oc.

Les imitations ou les chansons s'inspirant du « cabanon », généralement liées à la cuisine d'ailleurs, se multiplièrent. Parmi ces dernières, je me contenterai de citer « Les Paquets de la Poma »[11], de Barthélémy Brossard, qui est encore connue de nos jours dans la vallée de l'Huveaune, tant sous sa version française qu'occitane.

Les chansons à boire, avec tout ce qu'elles ont de parodique, tiennent une large place. Certaines, comme « Aqueu òc, que parla ! ò lei dos soflas mosts »[12] et « Lo cepon de taverna »[13], de Joseph Arnaud, ont eu un immense succès.

Si le cabanon est un type idéalisé mais non folklorisé d'un *biais de viure*[14], à son côté, des types sont en train de se folkloriser et deviendront par la suite des modèles du *Marseillais*. Ceci est la marque d'une culture en voie de repliement. Cette folklorisation apparaît avec le *nèrvi* popularisé par Fortuné Chailan et surtout par Gustave Bénédit. Gelu en fera une figure bien plus réaliste que ce dernier. Et pourtant c'est le *nèrvi* de Bénédit qui passera ! La fortune sera longue de ces textes dont le *nèrvi* marseillais est le héros. Un *nèrvi* qui ne doit par ailleurs pas être confondu avec le *quèco*[15], mauvais garçon par excellence. Les métiers traditionnels, surtout féminins, sont également en voie de folklorisation. Il en est ainsi des marchandes d'oursins, de *cacia*[16] ou de brousses, des poissonnières, des *portairitz*[17]. Et ces

[10] « Le cabanon ». Version intégrale publiée dans l'ouvrage *Le music-hall marseillais, 1815-1950*, Claude Barsotti, Editions Mesclum, 1984, p.28-30.
[11] « Les Paquets de la Pomme ».
[12] « Celui-là oui, il parle ! ou les deux ivrognes ».
[13] « Le pilier de taverne ».
[14] Manière de vivre.
[15] Diminutif gênois de Francesco, synonyme de « voleur », pour les Marseillais. Voir Gelu, *Œuvres complètes*, t.I, p.329.
[16] Fleur de l'acacia, que les jeunes marseillaises portaient à la bouche.
[17] Porteuse, femme portefaix. Ce travail était généralement effectué par des Gênoises.

femmes sont dotées de toutes les qualités possibles et imaginables malgré une langue acérée !

Amour et galéjade

L'amour est un thème éternel, comme les chansons d'amour qui tombent souvent dans le romantisme et l'élégie. Evidemment, liés à l'amour, il y a les cocus, autre thème éternel. Parmi les dizaines, je me contenterai de citer « La marche dei banuts »[18], de Jean-Baptiste Bonnefoux, chansonnier républicain et anticlérical, dans laquelle Saint-Joseph tient la place d'honneur.

La galéjade pure, destinée à amuser un public qui en est friand, est illustrée par presque tous les chansonniers. Ceux-ci s'inspirent fréquemment d'événements ou de personnages de la vie quotidienne. Certains utilisent la répétition, comme Rodolphe Serre dans la scène comique « A ! qué siàs urós ! »[19], où il crée le personnage de Cacalocho, qui est passé dans la mémoire populaire marseillaise[20]. On connaît l'histoire : Cacalocho est un garçon auquel arrivent toutes sortes de petits malheurs. Un maçon tombe-t-il une planche ? Cacalocho passe à ce moment sous l'échafaudage et la reçoit sur l'épaule. Un ami lui dit : « A ! qué siàs urós ! T'aguèsse tombat sus la testa, èras mòrt ! »[21]. Et tout est à l'avenant avec de temps en temps introduction du francitan suivant qui est le protagoniste.

Beaucoup de textes dont l'intention est sérieuse sont traités sur le mode de la galéjade. Les chansons sur les femmes comportent des variétés. Il y a les chansons anti-féministes, voire « macho », comme nous dirions aujourd'hui. Puis il y a celles, satiriques, dans lesquelles sont évoquées les prostituées. La moralité peut apparaître lorsque c'est à la suite de la misère que des filles ont suivi cette mauvaise voie. Chansons aussi sur les filles qui ont fait « Pascas avans Rampaus »[22].

[18] « La marche de ceux qui portent les cornes ».
[19] « Ah ! que tu as de la chance ! »
[20] En 1904, à la foire Saint-Lazare, qui avait lieu chaque année en août et en septembre, l'événement est constitué par le théâtre Pujol qui donne « Les Aventures de Cacalouche », scène de mœurs locales qui se déroule dans le quartier de Saint-Jean. L'auteur en est Joseph Carlo Laurier, chansonnier marseillais dont on connaît plusieurs chansons occitanes.
[21] « Ah ! que tu as de la chance ! T'eût-elle tombé sur la tête, tu étais mort ! » A noter l'emploi du plus-que-parfait du subjonctif, normal en occitan.
[22] « Pâques avant les Rameaux ».

Les chansons dites « cochonnes » sont beaucoup moins répandues que ce qu'une légende tenace l'a prétendu. S'il est vrai qu'elles ne sont pas absentes du répertoire marseillais, elles demeurent bien moins nombreuses en occitan qu'en français. Quant aux chansons franchement grossières, elles sont rares.

Du social...

J'en arrive à la chanson sociale qui touche plus ou moins directement à la politique. C'est au moment de la Restauration qu'apparaissent des textes politiques en faveur du pouvoir en place. On ne connaît pas de chansons d'opposition, mais il est probable qu'il en existait. Seulement, elles n'ont jamais dû être transcrites. Sous la Monarchie de Juillet, c'est sous forme d'allusions que transparaît la politique. L'on peut dire qu'en dehors du folklore contestataire, la naissance de la chanson politique occitane moderne date de 1848. Brisé sous l'Empire autoritaire, un nouvel élan se manifestera dans les années 70, comme on le verra.

Toujours est-il que sous des régimes où la censure était sévère, même pour les textes en occitan, car les censeurs connaissaient parfaitement le provençal et en saisissaient les nuances, un moyen de la tourner consistait à donner la parole aux Marseillais. C'est la méthode qu'utilise Gelu dont l'engagement est d'ailleurs beaucoup plus humaniste que franchement politique. Et après lui, d'autres chansonniers, parfois plus engagés, utiliseront le même procédé. C'est ainsi que des scènes et des chansons sur la misère des classes populaires passent sur la scène de l'Alcazar ou du Casino. L'un des auteurs les plus célèbres du Second Empire, qui a gagné sa vie en publiant des chansons, est Jules Lejourdan, qui écrit des textes terribles sur la misère des travailleurs marseillais. Mais il n'est pas le seul, et à côté de lui ou après lui, on peut citer Laurent Farcy, Joseph Sarraire, Stanislas Mallard, André Guieu, Michel Capoduro ou Michel Galseran. Dans ces textes, on rencontre d'ailleurs souvent un idéalisme et un moralisme faciles. Ainsi, les malheurs de la conscription sont évoqués dans « Lo conscrit de Menpenti »[23] de Guillaume Luc. Et dans « Lo reservista »[24], Michel Capoduro explique

[23] « Le conscrit de Menpenti ».
[24] « Le réserviste ».

que pour celui qui doit quitter son travail afin d'accomplir sa période militaire de 28 jours, la situation devient tragique s'il est marié et a des enfants. Ce n'est pas la même chose pour le bourgeois.

Autres chansons sociales, celles qui évoquent les injustices des impôts, l'augmentation des denrées de base, ou, en 1910, les retraites ouvrières d'un montant infime, votées après que les députés se soient alloués une indemnité de quinze mille francs par an ! La mutualité n'est pas oubliée, et Antoine Maurel, l'auteur de la célèbre pastorale, mutualiste chrétien convaincu, a écrit la chanson « Lei societats de secors »[25].

Les immigrés sont souvent présents dans les textes sociaux., sous deux aspects : d'abord, étant donné leurs conditions d'existence misérables, ils inspirent la pitié à certains chansonniers. Et par *immigrés*, j'entends également les *gavots* venus des Alpes de Provence. Cela donne lieu à l'utilisation de leur manière de parler, avec le maintien général des consonnes finales, afin d'accentuer l'effet comique. Ensuite, les immigrés sont considérés comme un obstacle, car ils acceptent des conditions de travail difficiles pour des salaires inférieurs à ceux des Marseillais. De là les allusions racistes, en particulier à l'égard des *bachins*, terme de mépris désignant les Gênois, auquel succèdera dans les années 1880 celui de *babis*[26].

La spéculation immobilière permettra aux chansonniers de faire passer un message d'opposition. Cela est évident sous le Second Empire avec le percement de la Rue Impériale, future Rue de la République. Parmi divers textes, le plus intéressant demeure celui de Marius Ricard, « Le propriétaire et le locataire ». Le propriétaire expulse le locataire afin de faire bâtir un immeuble neuf. Il lui explique que cela est pour son bien car cet immeuble disposera de conditions sanitaires meilleures et que, de toute façon, il sera mieux logé à l'Estaque ou à Saint-Henri. Le locataire rétorque que le nouvel immeuble ne lui est pas destiné, qu'il aura perdu ses amis, son quartier, et qu'il sera loin de son travail. La diglossie liée à la condition sociale est mise en évidence d'une façon éblouissante : le propriétaire parle en français, cependant que le locataire répond en occitan.[27]

Cette situation diglossique apparaît dans de nombreuses chansons et déclamations sous le Second Empire. Certes, ce n'est pas une

[25] « Les sociétés de secours ».
[26] En Provence, ce terme désigne le babouin ou le crapaud.
[27] Publication intégrale in *Le music-hall marseillais*, *op.cit.*, p.68-69.

nouveauté, mais avec la transformation économique et sociale, elle tend à se généraliser. Tous ceux qui tiennent une position sociale haute ou aspirent à y parvenir, tous ceux qui représentent l'autorité, utilisent le français ou le francitan. Et les trobaires qui sont les témoins de cette vie marseillaise, montrent comment l'occitan est menacé par ce désir de promotion sociale qui passe par le français, langue de la modernité et du pouvoir.

... à la politique

Le social nous introduit tout naturellement à la politique, à des textes ouvertement politiques. C'est le cas avec une chanson de Guillaume Luc sur les élections de 1869. C'est aussi celui de chansons sur la Commune de Marseille. Avec l'après-Commune et l'Ordre Moral, les chansonniers doivent mettre de l'eau dans leur vin. Ils repartent de plus belle avec le coup d'état de Mac Mahon du 16 mai 1877, la campagne électorale qui suivit, et la victoire républicaine aux élections d'octobre suivant.

Les chansons politiques revêtent parfois un aspect personnel, et l'on assiste à des attaques directes contre certaines personnalités. C'est le cas avec Napoléon III après sa déchéance, du comte de Chambord, prétendant au trône de France, du préfet Lutaud qui, au début du siècle, fut muté à la suite d'une violente campagne menée contre lui, ou de Tony Révillon, candidat socialiste parachuté dans la circonscription d'Aix en 1897, qui se heurta à l'opposition des membres de son parti.

Aux chansons politiques se rattachent des chansons anticléricales, car en dehors de quelques exceptions, la hiérarchie catholique soutint les légitimistes et les bonapartistes contre les républicains. C'est sur la base de cet anticléricalisme que se forma ce parti républicain qui unira la bourgeoisie modérée, les radicaux et les socialistes. La bataille sera à son apogée à deux moments : en 1880, lorsque la République est en train de gagner la partie, et vers 1900, lors des lois de séparation de l'Eglise et de l'Etat. On assiste alors à un déferlement de chansons anticléricales dont certaines sont d'une violence inouïe et ne peuvent se comprendre qu'en se replaçant dans le contexte qui les a engendrées.

La satire est courante, avec la morale populiste et ses vérités soi-disant évidentes. Cette morale tient parfois une justification, mais elle

peut aussi parfois correspondre simplement à des préjugés. En tout cas, l'hypocrisie de la société bourgeoise est dénoncée, et les chansonniers se placent systématiquement du côté des victimes.

L'actualité

Il y a les innombrables chansons sur l'actualité quotidienne de Marseille. Cela va des soldats de la nouvelle caserne construite à la Belle-de-Mai à la viande de cheval avec la première boucherie hippophagique installée dans la ville, en passant par les vélos et les tramways, nouvelles formes de locomotion, ou plus simplement, sans intention politique évidente, la bienvenue au nouveau maire Félix Baret, et à l'épidémie de choléra de 1884-1885. La mode n'est pas oubliée. Sous le Second Empire, la crinoline ou les raglans sont à l'honneur. Plus tard, on aura « Lei faus cuòus »[28] de Joseph Carlo Laurier, ou « Lei coifuras a la mòda »[29], de Joseph Mandine.

On doit encore ajouter d'autres thèmes : les chansons contre la guerre, les chansons patriotiques, surtout après 1870-1871, celles sur la dignité du pays et de la langue occitane, évidemment réduite au parler marseillais, sur les défauts physiques des individus, les textes écologiques, philosophiques...

Cette brève énumération, qui mériterait évidemment à être précisée quant à l'importance quantitative de chaque thème, a le mérite de montrer que la chanson marseillaise couvre l'ensemble du registre. Même l'opéra n'est pas oublié, puisque le grand air de la calomnie du *Barbier de Séville* était régulièrement chanté sur les scènes. Ce n'est donc pas à ce niveau que se situe la diglossie, mais plutôt dans le fait que le francitan tend à se généraliser[30].

Francitan et marché national de la chanson

Mais cela doit être nuancé. En effet, si sous le Second Empire les phrases en francitan et les francismes sont nombreux et apparaissent surtout dans les textes, il y a une évolution rapide vers un sentiment

---

[28] « Les faux culs ».

[29] « Les coiffures à la mode ».

[30] *Cf.* Claude Barsotti, « Lei cançoniers provençaus urbans, testimònis de tèmps », communication présentée au Colloque *Victor Gelu, Marseille au XIXe siècle*, 25-27 octobre 1985, paru dans les actes de ce colloque.

de dignité qui poussera les chansonniers à utiliser une langue plus pure cependant que l'emploi du francitan deviendra plus limité dans les textes occitans où il apparaissait précédemment. Mieux, on peut dire qu'en 1914, la chanson occitane est plus autonome, relativement à la chanson française, que cinquante années auparavant. Le phénomène de la revue, qui justement permettait de mêler des chansons dans les deux langues – trois si nous ajoutons le français – , a certainement joué dans cette évolution.

Toujours est-il qu'à la veille du premier conflit mondial, en dépit d'un recul de l'emploi de l'occitan dans la vie quotidienne, cette langue demeure encore normalement socialisée. Elle a été adoptée par les immigrés de souche non occitane dont souvent les enfants de la première génération connaissent trois langues : l'occitan, le francitan, et la langue du pays d'origine de leurs parents.

On comprend qu'à cette époque, compte tenu de la place qu'elle avait su se faire auprès de la chanson française, la chanson occitane ait encore tenu une place de choix à Marseille. Mais la guerre devait mettre bon ordre à tout cela. En même temps que tombaient sur les champs de bataille les jeunes hommes qui portaient la langue et la force vive du pays, tout un pan de culture s'effondrait.

Mais il convient maintenant de présenter quelques chansonniers que l'on peut considérer comme les plus caractéristiques, encore que cela demeure évidemment assez subjectif. Il faut noter toutefois qu'avec la centralisation, dont le réseau ferré en étoile autour de Paris est peut-être l'image la plus frappante, se constitue véritablement un marché national du spectacle. Cela veut dire que tout artiste possédant du talent est poussé à voyager pour vivre de son art, et donc à s'exprimer dans la langue générale, qui est celle du pouvoir, de l'administration, de l'écriture normalisée. En d'autres termes, il doit utiliser le français, ou dans le meilleur des cas, un francitan édulcoré, afin de pouvoir être compris, en particulier du public parisien. Car c'est à Paris que les engagements sont les plus nombreux. Dans ces conditions, les artistes occitans, à l'exception de ceux, très rares, qui refuseront de tenter l'aventure nationale (traduction : parisienne), devront utiliser le français dans leurs chansons ou déclamations. Ou le francitan. L'occitan, ils l'emploieront devant les publics du pays. A Marseille, certes, mais aussi dans toutes les localités de Provence et

bien plus loin, jusqu'en Gascogne. Ainsi, un chanteur comme Brossard obtiendra un succès triomphal à Toulouse et Valence.

La plupart de ces artistes donc, auront une langue différente en fonction du public devant lequel ils seront appelés à se produire. Et l'éventail pourra aller d'un monolinguisme occitan jusqu'à un répertoire ne comprenant qu'un texte occitan, en passant par toutes les situations intermédiaires.

Victor Gelu

Né à Marseille le 12 septembre 1806, dans un immeuble situé dans la rue du Bon-Pasteur, près de la place d'Aix, actuelle place Jules Guesde, Victor Gelu est mort le 2 avril 1885, dans son domicile de la rue Jardin-des-Plantes. Victor Gelu, dont le père était boulanger, était d'origine petite bourgeoise. Il accomplit de solides études qu'il doit interrompre à la mort de son père. Il voyage un peu partout en France, à Bordeaux, Paris, Lyon, où il est clerc de notaire, mais aussi en Suisse et en Italie. De retour à Marseille, il s'essaie dans diverses activités, notamment la minoterie. Mais, peu doué pour les affaires, il se retire définitivement en 1855, se consacrant à l'éducation de son fils et vivant du produit du travail de son épouse, couturière.

Il a déjà écrit un certain nombre de chansons françaises lorsqu'il se met à la chanson provençale, par hasard nous dit-il, en 1838. Il obtient un triomphal succès avec « Fenhant e gromand »[31]. Et durant quinze ans, il sera considéré comme le chantre de Marseille, l'intermédiaire de sa ville natale. La population marseillaise se reconnaîtra en lui.

Dans ses chansons, Gelu présente l'ethnotype de l'occitan avec son tempérament violent porté par une parole qui fera son succès de chansonnier lorsqu'il se produira dans les banquets. Car c'est là seulement qu'il chantera, et non sur les scènes des cafés ou des théâtres chantants. Pour lui, la chanson est un moyen de communication sociale. Il y dénonce tout, il crie la révolte de l'individu devant la société. Cependant, ce sont les autres qu'il fait parler, et ainsi, il fait la jonction entre la culture populaire et la culture officielle. Par son talent, il donne la parole aux muets de l'histoire, à

[31] « Fainéant et gourmand ».

ceux qui ne parlent pas la langue du pouvoir et qui sont exclus de l'avenir.

Dans l'univers de Gelu, c'est la civilisation urbaine qui est présentée, mais une civilisation dans laquelle il n'y a aucune rupture entre la ville et la campagne. Il y a complémentarité, et ce n'est pas un hasard si son roman *Nové Granet*[32] a pour héros un paysan de Vitrolles, localité qui est vers l'ouest à l'extrémité de la mouvance marseillaise, comme vers l'ouest le sont Aubagne et Roquevaire.

Homme de contradiction en raison de son extraction sociale, Gelu a voulu être un intellectuel à un moment où cela ne payait pas. Par ses chansons, qui étaient connues de tous les Marseillais et qui sont passées dans une sorte de légende, il a été le modèle, certes inaccessible, mais le modèle tout de même auquel se sont référés les chansonniers marseillais[33].

Etienne Bibal

Etienne Bibal est né le 29 octobre 1808, au numéro 44 du Grand-Chemin-d'Aix, aujourd'hui avenue Camille-Pelletan. Il grandit dans ce quartier qui était aussi celui de Victor Gelu, dont il est le contemporain. Après quelques années d'école où il apprit à lire, écrire et compter, il exerça le métier de vermicelier. Il adorait la nature et, paraît-il, il était aux anges lorsqu'il pouvait quitter la fabrique pour aller au bord de mer... au cabanon ! Après son mariage avec Marie-Madeleine Imbert, il alla vivre dans la rue des Grands-Carmes, où il monta une boutique de comestibles et de légumes.

Piqué par le démon de la poésie, il a composé de nombreuses chansons, romances, épîtres, contes, satires en provençal, dont la plupart sont perdus. Quelques-uns ont été sauvés par son neveu, Marius Bibal (1848-1939), également auteur de chansons, dont l'une, « Salut a l'Estaca »[34], figurait dans les années 30 dans la revue de l'Union Musicale de l'Estaque-Plage, « Vengue de pies »[35].

---

[32] *Noël Granet.*

[33] Voir notamment Lucien Gaillard, Claude Barsotti, Guy Martin, *Victor Gelu, poète de Marseille (1806-1885)*, Centre Régional d'Etudes Occitanes, Marseille, 1985.

[34] « Salut à l'Estaque ». Publiée intégralement in *Le music-hall marseillais, 1815-1950*, p.140-141.

[35] « Que nous viennent des sous ».

C'est en 1840 que vint la célébrité avec la célèbre chanson « Lo cabanon », dont j'ai précédemment développé le thème. Etienne Bibal était membre de l'Athénée Ouvrier. Ses refrains étaient très populaires à Marseille ; ils étaient chantés dans les théâtres et les concerts par son ami Cantonelli, que l'on appelait plus familièrement Cantos.

Bibal devait périr tragiquement. A la fin de 1853, pris dans un incendie, il eut un tel effroi qu'il devint fou et dut être enfermé à l'asile du boulevard Baille, où il mourut le 23 octobre 1854, à peine âgé de 46 ans. Il demeure le type d'un chansonnier populaire qui a été sauvé de l'oubli par une seule œuvre, image d'un certain mode de vie commun à l'ensemble d'une population.

Rodolphe Serre

Né à Marseille en juin 1823, Rodolphe Serre y est décédé en décembre 1894. Il était cuisinier de son métier et tenait un restaurant sur la place du Grand-Théâtre. Est-ce là qu'il prit le goût de la musique ? C'est possible, mais en tout cas, il composait lui-même la musique de ses chansons, scènes comiques et déclamations mêlées d'ariettes qui connurent un succès triomphal sous le Second Empire. Ses interprètes favoris étaient Gaitte, Brossard, Reboul et Génin. Certaines de ses romances ont connu une longue popularité qui a atteint 1914. A cette époque, « Soven-ti n'en »[36] ou « Ma brunetta »[37] étaient encore sur les lèvres de vieilles Marseillaises. Cette dernière romance, qui a été reprise aujourd'hui par Jaume Lombard, se chante sur une musique très agréable qui ne date pas, preuve des qualités de musicien de Rodolphe Serre. Par ailleurs, nous l'avons vu, celui-ci est le créateur du personnage de Cacalocho.

Dans la scène « Lo marchand de gaveùs »[38], également reprise par Jaume Lombard, il y a une satire sociale qui valut à son auteur la suppression de certains passages de la part de la censure lors de sa présentation à l'Alcazar et au Casino. C'est que Rodolphe Serre était républicain et socialiste. Il fut d'ailleurs l'un des collaborateurs du journal de Clovis Hugues, *La Jeune République*, devenu en 1880 *Le Petit*

---

[36] « Souviens-t'en ».

[37] « Ma brunette ». Publiée intégralement in *Le music-hall marseillais, 1815-1850*, p.73-74.

[38] « Le marchand de javelles ».

Provençal. Membre de l'Athénée Ouvrier, il en était la ressource dans les grandes occasions. Ainsi, lors de la réception d'Alexandre Dumas, de passage à Marseille, c'est lui qui rédigea le compliment de circonstance.

Je rappelle que Louis Foucard, pour son « Teatre de Titèas »[39], a tiré un certain nombre de scènes de l'œuvre de Rodolphe Serre.

Au Vallon des Auffes se trouve une voie dénommée rue Serre. C'est là que Rodolphe Serre venait philosopher. Il était connu de tous, et son expression *« Siás uros, Cacalocho ! »* est demeurée proverbiale.[40]

La Comedia Provençala

En 1878 était fondée par Félix Galseran, qui avait reçu l'aide de deux autres chansonniers très connus, Joseph Mandine et Jean-Baptiste Bonnefoux, *La Comèdia Provençala*[41]. Cette association s'était donnée pour tâche *« de diffuser la langue provençale par le moyen d'écrits, de concerts et de représentations faites dans toute la Provence »*. Elle réunissait des trobaires et des chansonniers dont la plupart se retrouvent d'ailleurs dans une autre association de but plus littéraire, *Lo Gai Saber*[42], fondée en 1880.

Félix Galseran (Marseille 1851-1918) était le quatrième enfant d'une vieille famille marseillaise de tonneliers, et il fut tonnelier lui-même, comme d'ailleurs ses trois frères. Il fréquenta l'école des Frères du Panier, où il habitait, rue de l'Abadié. Très intelligent, il dut toutefois se mettre au travail à l'âge de douze ans, mais il continua à fréquenter, le soir, les cours des pères jésuites des environs de la gare.

Il vint vers 1875 à l'expression occitane, et en 1880, il écrivit une pastorale, *L'an Un*, accueillie favorablement et qui fut jouée au théâtre de la rue Caisserie. L'évolution de ses idées politiques vers le socialisme et un anticléricalisme farouche est attestée par son drame

[39] « Théâtre de Poupées ».
[40] Pour les portraits de Marius Revertegat, David Gaitte, Barthélémy Brossard, Marius Berger, Michel Capoduro, Joseph Arnaud, Guillaume Luc, Marius Angles, Stanislas Mallard, Jeanne Conty, Louis Foucard et Georges Villard, on se reportera à l'article complet de la revue *Marseille*, dans lequel figurent également des illustrations ainsi que de nombreux textes de chansons [ndlr].
[41] *La Comédie Provençale.*
[42] *Le Gai Savoir.*

en quatre actes, *L'héritage ou le jésuite au moulin*, qui en dépit de son titre français est presque entièrement rédigé en provençal. Il écrivit deux autres pièces, *Lo caractèra de misè Bernat*[43], comédie en deux actes et en vers créée au théâtre de Saint-Henri en 1881, et *Lo pompier enflamat*[44], vaudeville en un acte et en vers, créé en 1891 et joué dans les divers théâtres marseillais. En outre, excellent chansonnier, il est le parolier d'un grand nombre de chansons dont la musique était souvent empruntée à des chansons françaises à la mode.

La Comèdia Provençala exerça son activité dans le domaine du spectacle, négligeant l'aspect littéraire qui fut pris en charge par *Lo Gai Saber*, et plus tard par *Lei Trobaires Marselhès*[45], outre les publications comme *La Sartan*[46], *L'Armanac Marselhès*[47], *Lo Sant Janenc* ou *La Velhada*[48].

L'association joua un rôle très efficace d'imprésario, dans la mesure où il suffisait de s'adresser à elle pour obtenir les artistes nécessaires à l'organisation d'un spectacle. Et c'est ainsi que seront membres de *La Comèdia Provençala* des hommes tels que Guillaume Luc, Marius Berger, ainsi que de nombreux autres chansonniers marseillais dont le répertoire était sinon exclusivement, du moins majoritairement d'expression occitane.

La Comèdia Provençala organisa des concours. Le premier se déroula en 1884, sur le thème imposé *Lei soflas mosts* ; il fut remporté par Joseph Mandine. Le second, en 1894, qui consistait à écrire une chanson sur le thème « N'a pron »[49], eut deux gagnants ex-æquo, Guillaume Luc et Prosper Portal, un artiste connu pour son rôle de Canison dans la pastorale de Louis Foucard, et qui s'essayait aussi dans la chanson. En 1896, nouveau concours sur le thème « Es sa fauta »[50]. Dernier concours en 1898 sur le thème « Vòli pas que mi fàgan lume »[51], gagné par le chansonnier Victor Valentin, qui était dans la vie vendeur de journaux.

[43] *Le caractère de Dame Bernard.*
[44] *Le pompier enflammé.*
[45] *Les Trobaires Marseillais.*
[46] *La Poêle.*
[47] *L'Almanach Marseillais.*
[48] *La Veillée.*
[49] « Il y en a assez ».
[50] « C'est sa faute ».
[51] « Je ne veux pas qu'on m'explique ».

Les chanteurs de l'association tournaient un peu partout, aussi bien dans des réunions privées, des fêtes familiales ou des banquets, que dans les salles de Marseille et de la banlieue. A titre d'illustration, je mentionnerai qu'en 1896, à l'occasion de la première sortie organisée au printemps par l'association, au café Fleury, boulevard Oddo, fut donné un concert qui rassembla les artistes suivants : Jean-Baptiste Bonnefoux, Marius Anglès, Guillaume Luc, Félix Galseran, Aymard, Barthélémy et Marius Berger. Une quinzaine de jours après, le 3 mai, se déroula un concert au profit de Marius Berger, qui devait être dans la gêne.

D'une manière générale, les chansonniers de *La Comèdia Provençala* étaient socialisants, ou tout au moins, d'opinion républicaine. Le contenu des chansons données dans les spectacles était souvent engagé, et par ailleurs, les textes « osés » n'étaient pas absents du répertoire, même s'ils voisinaient avec d'autres qui étaient plus moraux.

Georges Villard

De son vrai nom Georges Lacombe, Georges Villard est né à Marseille le 21 avril 1879. Il est décédé à Paris le 5 février 1927 ; il avait alors perdu la raison.

Il appartient à une nouvelle génération : celle des Marseillais pour lesquels le français, ou plus exactement le francitan, est devenu une langue normale. En effet, c'est à partir de la fin du Second Empire et des débuts de la Troisième République que le français est généralisé grâce à la fréquentation régulière de l'école, mais aussi l'apparition d'une presse à bon marché qui pénètre dans l'ensemble de la population. Et si, par conséquent, l'emploi de l'occitan pouvait constituer une facilité pour les chansonniers des générations antérieures, cela n'est plus vrai pour ceux qui sont nés postérieurement à 1860. Ainsi, lorsqu'il s'exprimera en occitan, Georges Villard fera un choix délibéré, certainement difficile car l'on sait la différence qui existe entre l'expression écrite et l'expression parlée. Peut-être est-ce le résultat de la poussée de l'inconscient collectif du public qui prend plaisir à écouter Foucard et les chansonniers de *La Comèdia Provençala.*

Car Georges Villard a acquis très vite une renommée internationale. Il est le parolier de « Il navigatore », première version

de « La petite Tonkinoise », de « La Valse brune » et des « Chevaliers de la purée », chansons qui obtinrent toutes le succès qu'on sait. En outre, il était un excellent compositeur.

A la limite, rien ne le poussait à utiliser l'occitan. Et pourtant il l'introduira dans ses textes. Ainsi dans « Lo doquer »[52], « Mon paùre pichon »[53] ou « La coa de la sartan »[54].

Bien qu'ayant chanté à Paris, sa carrière a été surtout marseillaise, mais cela n'explique pas complètement, je le répète, un choix culturel qui ne s'imposait plus en ce début de XXe siècle et qui se retrouvera chez de nombreux chansonniers jusqu'en 1940, et même plus tard.

Occitan, francitan, français

Si le francitan se répand, l'occitan demeurera encore longtemps une langue socialisée. Une langue qui, toutefois, deviendra de plus en plus celle d'un certain plaisir ludique qui rattache l'individu à un pays, à certaines formes de vie, à des souvenirs...

Cela est évident dans les revues qui, à côté du francitan, omettent rarement d'insérer le provençal. Et ce aussi bien dans le titre de la revue elle-même ou de certains tableaux, que dans les textes parlés et chantés. C'est que la plupart des artistes sont d'origine locale et sont capables de s'exprimer en occitan. Ils disposent d'un large registre qui leur permet de s'adapter à des situations très diversifiées : utilisation du français ou du francitan sur les scènes parisiennes et de la France du Nord ; même chose en Occitanie, avec en supplément l'occitan qui assure la connivence du public.

Il y a simplement généralisation d'un phénomène qui existait depuis longtemps – songeons à ces banquets auxquels participait Gelu, où le provençal avait droit de cité à côté des chansons françaises « nationales » – , mais qui avec l'instauration du marché national du spectacle devient une nécessité lorsque l'on a choisi d'être artiste professionnel. Cela ne touche pas que la revue, mais également directement la chanson. Ainsi Darbon a gravé sur des 78 tours un certain nombre de chansons occitanes comme « A l'aiga sau lei limaçons »[55] ou « Lo parassoù »[56], et Andrée Turcy, chanteuse dont la

---

[52] « Le docker ».
[53] « Mon pauvre petit ».
[54] « La queue de la poêle ».
[55] « A "l'aiga sau" les limaçons ».

renommée fut internationale, ne dédaignait pas de chanter en provençal. Elle a d'ailleurs enregistré elle aussi sur disques un certain nombre de textes. Quant aux revues de quartier, elles font une large place à l'occitan. Ainsi dans « Vengue de pies », déjà citée, les parties en provençal sont nombreuses.

Mais il est évident que de plus en plus l'occitan est relégué dans ces « réserves » de quartier, même s'il apparaît encore sur les grandes scènes parce que le public qui les réclame vient de ces quartiers. Le francitan tend à le remplacer. Et cela est normal, car le provençal ne dispose d'aucun soutien dans le meilleur des cas, cependant que dans le pire, il est combattu dans les écoles. Lentement, mais sûrement, la langue recule.

Et puis, les conditions sociales, économiques, politiques évoluent. Dans une France affaiblie, le « Midi », dont la saignée démographique due à la guerre n'a pu être compensée en raison d'une dénatalité qui ici a débuté dès le milieu du XVIIIe siècle, recule relativement par rapport à la population globale de la France. L'émigration intérieure se poursuit vers le Nord avec le fonctionnariat. Economiquement, la régression est évidente. Malgré les efforts de la Chambre de Commerce de Marseille qui étend le port vers l'Etang de Berre, c'est seulement en 1938 que celui-ci retrouvera ses chiffres de 1913. Enfin, il y a pourrissement politique ; on connaît suffisamment la réputation de Marseille-Chicago...

Ainsi, Marseille et l'Occitanie deviennent les boucs émissaires de la décadence de l'Etat national français. Comment cela ne pourrait-il pas avoir de conséquence sur ce music-hall qui est le reflet d'une culture populaire ?

De la revue à l'opérette : une perversion

Et ça en a ! Ainsi, l'opérette dite « marseillaise » naît dans les années 1930. Elle remplace la revue qui s'adressait à un public local, « entendu ».

L'opérette utilise le provençal seulement en représentation, avec quelques expressions stéréotypées, qui peuvent être comprises partout et par tous. Le francitan, un certain francitan standardisé,

[56] « Le parasol ».

avec un vocabulaire épuré, et dans lequel l'accent tend à devenir l'unique marque de reconnaissance, constitue sa base exotique.

L'opérette marseillaise est destinée à l'exportation, au public parisien de boulevard. Et cela marche très bien. Car après tout, ces « Marseillais » sont sympathiques : ils ne travaillent pas et ils font rire. Et cela marche aussi à Marseille, en Occitanie. Car tout n'est pas faux dans cette opérette qui, au fond, reprend des thèmes qu'ont déjà exploité dans leurs scènes locales les artistes sous le Second Empire, et plus près de nous, un Louis Foucard. Seulement, lorsque les Marseillais vont voir une opérette « marseillaise », c'est pour s'amuser, se distraire. Ils savent que le lendemain, le travail les attend. Un travail souvent très dur, avec de longues journées.

Ainsi, dans l'opérette marseillaise, tout le monde trouve son compte. De là son succès. Mais c'est un spectacle ambigu qui véhicule en réalité une idéologie dans laquelle les Occitans servent de faire-valoir aux Français du Nord. Et d'ailleurs, les histoires de « Marius et Olive » ne sont-elles pas contemporaines de la naissance de l'opérette marseillaise ?

Pourtant, les chansons demeurent souvent géographiquement localisées, ce qui assure un rapport avec le public local cependant que l'exotisme est assuré pour le public parisien. Ainsi, des noms précis apparaissent encore : La Belle-de-Mai, Cucuron, Les Camoins, le boulevard Baille, etc. Et il en est de même dans la chanson française qui généralement évoque Paris, avec des lieux très précis.

Du marché international au créneau

Cependant, dans les années 1930 également, se généralisent le cinéma parlant, la radio, le disque (dont les succès de Tino Rossi sont l'éclatante illustration), et il y a l'arrivée du micro. Malgré les apparences, le music-hall entre en crise. La guerre sera là pour l'achever, malgré une brève et illusoire reprise dans l'immédiate après-guerre.

Par ailleurs, on entre dans un marché international du spectacle où l'anglais est désormais la langue de la modernité. Ce qui n'exclut pas que le français puisse être porteur d'un certain classicisme. Mais, pour ce qui est de la vente du disque, c'est le chiffre qui compte seul, avec

à travers, les bénéfices ; et comme aurait dit David Gaitte, là les productions anglo-saxonnes tiennent le *galhardet*[57].

L'occitan, le francitan constituent actuellement des créneaux qui peuvent permettre à des artistes de s'exprimer, de vivre, s'ils sont d'un bon niveau qualitatif, mais certainement pas de parvenir à une large audience internationale qui de toute façon tendra de plus en plus à passer par l'anglais. Et, si cette notoriété internationale est atteinte, il sera alors préférable d'utiliser l'occitan plutôt que le francitan qui sera considéré comme français par un public qui ne sera pas sensible à la différence d'accent et de vocabulaire.

De toute façon, tant la chanson occitane que la chanson francitane actuelles n'ont que peu de rapport avec ce qui a pu exister jusqu'aux années 1930. Mais cela n'a que peu d'importance, car sinon, où serait la création ?

[57] Perche qui sert à porter le cerceau où sont suspendus les prix pour les jeux.

L'ENDOGÈNE, L'EXOGÈNE ET LA NÉOLOGIE : LE LEXIQUE MARSEILLAIS

Louis-Jean CALVET
Université René Descartes (Paris V)

« Ai la cap que me dou, que de mots siau gavat
Faudria mai d'un mes per poder lei comptar
Ai de mots de pertot, bodi que pastaga
Arabi, provençau, frances e bambara »
(Massilia Sound System, « Canon es canon »)

(j'ai mal à la tête car je suis gavé de mots
il faudrait plus d'un mois pour pouvoir les compter
j'ai des mots de partout, bon dieu quel pastis
arabe, provençal, français et bambara)

Dans *Bye Bye*, film de Karim Dridi, deux cousins, tous deux d'origine tunisienne, l'un vivant à Marseille et l'autre arrivant de Paris, se retrouvent dans le quartier du Panier. Le Marseillais porte un T-shirt proclamant « Je danse le MIA ». Le « Parisien » lance : « IAM c'est un truc pourri, faut écouter NTM ». Ainsi deux groupes de rap dessinent une opposition centrale entre Marseille et Paris, entre l'un et l'autre, et participent à la définition de l'identité.

Le fait d'interroger le lexique du rap et, dans une moindre mesure, du rock marseillais ne surprendra personne. Par sa diffusion large et populaire, la chanson peut en effet lancer des mots ou des expressions que, selon les cas, elle remet à la mode ou crée de toutes pièces. C'est ainsi qu'une chanson de Louis Bousquet interprétée pour la première fois par Bach en 1913, « Avec Bidasse », a donné au français un mot que le dictionnaire *Robert* date de 1938 et qui est

maintenant bien intégré dans la langue. Tout le monde connaît ces vers :

« Avec l'ami Bidasse
On se quitte jamais
Attendu qu'on est
Tous deux natifs d'Arras
Chef-lieu du Pas-de-Calais »

Mais qui sait que *bidasse* est un nom propre devenu commun ? De la même façon Sacha Distel lance en 1958, grâce au refrain d'une chanson, le mot *scoubidou* qui devient le nom d'un petit objet de plastique tressé, très à la mode pendant quelques mois. En 1978 c'est Renaud qui, avec « Laisse béton », remet le verlan à l'honneur, et plus près de nous, en Afrique francophone, le chanteur congolais Zao lance avec sa chanson « Ancien combattant » un nouveau participe passé, *cadavéré* (« tué »). Nous pourrions multiplier les exemples, mais ceux-ci suffisent à nous montrer que la chanson est à la fois créatrice et véhicule de néologismes.

Une partie de mon propos est donc d'interroger le lexique du rap et du rock marseillais, de chercher dans quelle mesure il utilise des termes spécifiquement marseillais et dans quelle mesure il crée du lexique, et de proposer de ce point de vue une typologie des groupes. Mais, au delà de cette quête lexicale, il est une autre question : quelle est la fonction du lexique utilisé, quel rôle les choix langagiers jouent-ils dans une démarche identitaire ? J'utiliserai ici la distinction proposée par John Gumperz entre ce qu'il appelle *we code* et *they code*. Le *we code* est une forme linguistique ou une langue dans laquelle le groupe se reconnaît, une forme identitaire, tandis que le *they code* est une forme linguistique ou une langue utilisée par ceux dont le groupe veut se différencier. L'opposition entre *we* et *they* peut passer par des langues différentes (par exemple *nous* parlons arabe, *ils* parlent français) ou par des formes différentes d'une même langue (par exemple *nous* parlons verlan, avec l'accent des cités, *ils* parlent « gaulois », avec l'accent parigot, etc). De ce point de vue, je considérerai le *français régional marseillais* comme une marque identitaire permettant à ses utilisateurs de se distinguer à la fois des locuteurs du

Nord , ceux qui parlent pointu, et des Marseillais qui les imitent et « renient » ainsi leurs origines. Les connotations véhiculées par les choix linguistiques sont donc à la fois géographiques (nous sommes marseillais) et sociales (nous ne sommes pas des « fiòlis »), et un mot, ou la façon de prononcer un mot, peut avoir une très forte charge identitaire. Celui qui dit par exemple « on boulègue » plutôt que « on se dépêche » émet le même message, mais il indique en même temps autre chose qui peut être plus important que le message lui-même. Avec l'utilisation du fonds lexical local, nous sommes donc face à la revendication d'un *we code*, à l'affirmation d'une identité marseillaise (c'est à l'évidence le cas de Massilia Sound System). Par exemple, lorsqu'on lit dans le lexique que le groupe Quartiers Nord donne dans son disque, « Embouligue : infractus (en français : infarctus) », on a la manifestation de l'opposition entre *we* et *they code*, pas seulement dans l'utilisation d'*embouligue*, mais dans le couple oppositif *infractus*, immédiatement traduit « en français : *infarctus* ». La spécificité ici affichée repose bien sûr sur un mot d'origine provençale, *embouligue*. Mais la métathèse (*infractus*) influencée par la forme *fracture* qui est souvent attestée en français populaire et n'est donc pas spécifiquement marseillaise constitue en même temps un clin d'œil appuyé à Marcel Pagnol, un double marquage identitaire en quelque sorte : l'*embouligue* (le nombril) passe par l'*embolie* pour en arriver à l'*infractus / infarctus*....

Mon hypothèse est donc que, derrière les choix lexicaux de nos groupes, apparaît une façon de se situer dans une configuration sociale et géographique.

La première question qui se pose à nous est d'ordre méthodologique : Comment extraire de notre corpus le lexique dont je vais traiter ici ? J'ai utilisé un certain nombre de filtres successifs. Le premier est le dictionnaire et, de façon arbitraire, j'ai utilisé le *Petit Robert*. Ce premier filtrage nous donne ce que j'appellerai un *vocabulaire non-standard* : les termes utilisés dans nos œuvres et qui ne figurent pas dans le *Robert*. Dans cet ensemble, il convient maintenant de distinguer entre le lexique non-standard de diffusion nationale, c'est-à-dire le français populaire et argotique, et le lexique non-standard spécifiquement marseillais. Le second filtre sera donc un dictionnaire d'argot, et j'ai utilisé de façon tout aussi arbitraire celui de Jean-Paul Colin, qui n'est pas le plus récent mais qui est à mes yeux le meilleur.

Ce deuxième filtrage nous donne donc le lexique non-standard et non national utilisé dans notre corpus. Dans cet ensemble, il faut alors distinguer entre d'une part les items repris de la tradition locale, des mots marseillais, provençaux, connus de la population, et d'autre part les items venus d'ailleurs ou inventés par les auteurs. Nous avons donc trois possibilités, un vocabulaire *endogène*, *exogène* ou *néologique*, et c'est par rapport à ces trois catégories que je vais tenter de classer les groupes qui constituent notre corpus. Voici un exemple qui illustre bien deux termes de cette distinction. Jean-Claude Izzo a emprunté le titre de ses deux romans policiers, *Total khéops* et *Chourmo*, à deux groupes marseillais, IAM et Massilia Sound System. Or, dans le premier cas, l'expression est une pure invention d'IAM, nous sommes du côté de la néologie, et dans le second cas il s'agit d'une reprise directe d'un mot provençal, soulignée par la reproduction sur la pochette du disque de l'article du dictionnaire de Mistral, nous sommes du côté de l'*endogène*.

1. Du côté de l'endogène : Quartiers Nord et Massilia

Il y a dans le livret de *Basilic instinct*, l'album du groupe Quartiers Nord, un « petit lexique » qui donne dix-neuf mots :

Américanades : saloperies yankees
Cagnard : disque lumineux qui inonde de chaleur le midi de la France
Basilic Instinct : voir définition ci-dessus
Castapiane : maladie honteuse
Chichi fregi : littéralement « vier frit ». Beignet frit dans l'huile
Chichinette : casse-couille de première
Embouligue : infractus (en français: infarctus)
Empourade : emmerde
Fly : espèce de liquide jaunâtre qui se trouble au contact de l'eau
Le Jarret : jadis petit ruisseau, aujourd'hui périphérique
Niasqué : torché, bourré, plein comme une huître
Panisses : délicieuses spécialités culinaires à base de farine de maïs
Piades (se dit aussi « piadons ») : belins, francus, raviolis
Raillave-chourave-bouillave : cri de guerre des tribus morfales
Régali : haut lieu de culture rabelaisienne
Stockefishe : gringalet, gisclet, esquinade, demi-portion
Timinikes : manières, frime, bouche
Aygalades, St André, Estaque, Menpenti, Mourepiane, Belle-de-Mai : quartiers de Marseille.

Mais on trouve dans leurs textes d'autres termes qui n'apparaissent pas dans ce lexique : *moulard*, *moularder* (sur mollard ?, de mol, « mou », ce qui renforcerait l'étymologie), *pastaga*, *peuchère*, *esquicher*, et un passage en provençal mâtiné d'italien et de français (*as ben mangea Vigouroux, mais as paga nienté*). Cette double liste (les mots glosés dans le lexique et ceux qui ne le sont pas) postule deux catégories lexicales, celle des termes qu'il faut expliquer et celle des termes que l'on considère comme connus, ce qui ne va pas sans incohérence : *cagnard* par exemple, présent dans le lexique, est depuis longtemps passé dans le français populaire tandis qu'*esquiche*, qui n'est pas dans le lexique, n'est guère compris hors de la Provence. Mais il demeure qu'il y a là manifestation d'une conscience de la spécificité linguistique de Marseille (ou des Quartiers Nord), spécificité qui s'avère d'autant plus que le groupe crée quelques néologismes, je veux dire des mots que ne donne aucun dictionnaire des spécificités marseillaises ou provençales (*américanades*, visiblement inventé), et utilise parfois l'argot national :

« quand je vire fraca / et *choure* une Kawa » (« Gourou des Aygalades »).

Si Quartiers Nord marque sa spécificité marseillaise par son vocabulaire, Massilia Sound System pratique pour sa part l'alternance codique, d'un titre à l'autre ou à l'intérieur d'un même titre. Ainsi, sur le premier disque, *Parla patois* (1991), s'enchaînaient « Lo oai » (deux couplets en provençal, le reste en français), « Joyeux voyous » (en français), « Canon es canon » (en provençal), « A la rasbalha » (majoritairement en français, avec la répétition incessante d'un syntagme *a la rasbalha*), « Violent » (en français avec au milieu un passage en provençal), « Reggae fadoli » (en français), « Parla patois » (en provençal, sauf quelques mots à la fin : « Si c'est pas toi c'est donc ton frère »), « Connais-tu ces mecs » (en français), « Fai pas lo morre » (cinq couplets en français, un en provençal), « Stop the cònò » (en français), « P.I.I.M. Part. 2 » (en français), « Canti, As, A », (en provençal). Six titres en français donc, trois en provençal, trois « bilingues », le morceau éponyme, « Lo oai », étant caractéristique de cette alternance.

Avec *Chourmo* (1993), l'alternance est essentiellement d'un titre à l'autre : « Disem-Fasem » (en provençal), « Vetz T. » (en français), « Bus de nuit » (en français), « Lo trobar reven » (en provençal),

« Tafanari » (en français), « A la comedia provençala » (en français), « Electronaria » (en français), « Trobador » (en provençal), « La chanson du moussu » (en français), « Qu'elle est bleue » (en français), « Ara que per riddim charra la cortesia » (en provençal), « Le son des raggas » (en français), « Lyrics a verse » (en français), la seule exception étant le morceau éponyme, « Chourmo » (alternance provençal/français).

Avec *Commando fada* (1995), le *we code* commence dès la pochette du disque : emballage cartonné qui évoque l'étiquette d'une bouteille de pastis (avec les indications « 100 % Trobar, Pur Oai, fabriqué à Marseille »), puis photo d'un coiffeur en plein air, sur le cours Belzunce, devant l'Alcazar de Marseille, fermé et en ruine. Le groupe mixe huit chansons en français (« Des metallos », « On danse le parpanhàs », « Mise en examen », « Remue », « Degun ni personne », « Quand le sound est bon », « Refusez la pression » et « Marseillais »), quatre en provençal (« M'en foti », « Le reggae es mon companh » , « Jompa vo » et « Solelhadis ») et deux bilingues (« Commando fada » et « Occitan : leiçon N°1 »).

Si nous comparons les trois disques, nous voyons que la proportion de français et de provençal reste la même (deux fois plus de français) et que l'on a systématiquement une alternance :

1991 F/P F P F F/P F P F F/P F F P
1993 P F F P F F F P F F P F F F/P
1995 F/P F P F/P F F P F P F F P F F

Les choses sont en fait un peu plus complexes car un titre « en français » peut porter entièrement sur un mot provençal (c'est le cas de « Tafanari » ou de « On danse le parpanhas »), utiliser du vocabulaire local (*pébron*, *fada*, dans « Reggae fadoli », *morre* dans « Fai pas lo morre », etc). En outre, l'accent est parfois utilisé comme marqueur identitaire, de façon oppositive, par des collages d'accent pointu. Ainsi trouve-t-on dans « Vetz T. » le passage suivant :

> « Par pitié Moussu T, aidez-moi je vous en prie
> Donnez-moi des tuyaux pour prendre la mairie (...)
> Il me tend un cigare et me dit grand merci
> Appelez moi Bernard, entre nous pas de chichi »

dans lequel on reconnaît d'autant plus aisément une référence à Bernard Tapie que ces phrases sont prononcées avec un accent parisien. Et ce collage phonétique fonctionne de la même façon que le lexique, sur le modèle de l'opposition entre *we code* et *they code*.

Nous trouvons donc chez Quartiers Nord et Massilia Sound System une grande majorité de termes *endogènes*, sous forme de mots marseillais ou de textes en provençal, alors que le lexique qui apparaît dans les disques d'IAM est essentiellement composé de *créations*.

2. Du côté de la néologie et de l'exogène : IAM

Dans le livret accompagnant le CD *de la Planète Mars* (1991), IAM donnait un « dictionnaire parallèle traduit des hiéroglyphes » qui comprenait une cinquantaine d'entrées :

> *un blob* = Personne qui vous colle au cul
> *acier* = Revolver
> *La MOB* =La Mafia = Marseille ou Brooklyn = Faction armée du Côté Obscur
> *Le côté obscur de Mars* = Côté de Marseille que l'Etat français refuse de voir
> *Un café pour mon collègue* = Radoter. Grand-mère sait faire un bon café, tout radoteur plonge pour grand-mérisme. Malheureusement Imhotep est souvent incarcéré.
> *Les je veux être* = Ceux qui veulent être mais qui ne sont pas
> *Total khéops* = Bordel immense
> *Se bongler* = Etre laissé pour compte
> *Moutze* = Organe sexuel de la femme
> *Bozzo* = Laid = Fifre = mia...
> *Mwais* = Cri inhumain de satisfaction
> *Ouais ouais* = Bonne moutze dans les parages
> *Sang* = Boisson gazeuse
> *Duguesclin* = Détenteur de la coupe de cheveux proche de celle des chevaliers du Moyen Age
> *Martiens* = Habitants de Marseille ou propriétaires d'une R 12, R 14, R16 ou R 18 ayant plus de deux phares à l'avant.
> *Etre opérationnel* = Personne ayant pété un câble
> *La déchirure* = Personne très opérationnelle
> *Lancer un scud* = Action violente de chier
> *Bombardement chimique* = Chier à n'en plus finir
> *Echelle de Richter* = Lorsque vous atteignez 9, votre maison est un total Khéops
> *Manpower* = Dormir très longtemps dans la position du dessin de léonard de Vinci

Le Ko Kux Klan = Assemblée de personnes chanceuses ou cocues
La maison = Brooklyn
Les deux têtes = Les Ray bans = les flics
Tminikologie = Science de la connerie
Racaille jaune = Pièces de 5, 10 et 20 centimes
Etat pnorr = Déshydratation avancée
Etre moins qu'une merde = Etre fatigué
Scrabbler = Art d'aligner des mots sans aucun lien, mentir
Jackpot = retirer des ronds à un distributeur de billets
Travailler dur = ne rien foutre
Larve = Personne restant très tard au lit
Satellite = Moutze gravitant autour de la planète Pharaon
Figure d'angoisse = Personne dont la simple vision vous met l'angoisse
Criminosical = Qui tue avec la musique
Biochimiste = Soudeur de moutzes = Métier créé par IAM
Architecte musical et alphabétique = Nouveaux métiers créés par IAM
Le grand patron = l'ANPE
PAO = Bouclier de cuir servant à travailler les coups de pieds
Ky-lin = Animal composite appartenant à la philosophie du Tao, gardien de la perle qui le symbolise
Mushin = Etat de non pensée, vide total de l'esprit
Chang-ti = Symbole des régions septemtrionales, de l'étoile polaire
Inimicale = Inimitié inimitable
Re-hor akhti aton = Le disque solaire, dieu unique
Un « rémi bricard » = Personne qui se vante de savoir tout faire à la fois.

Si nous comparons ce lexique à celui de Quartiers Nord, nous sommes frappés par le fait qu'une grande majorité des termes ou d'expressions sont ici inventés par le groupe, que la part de tradition marseillaise est faible, sinon nulle. Deux termes seulement échappent en effet à la néologie IAMienne : *moutze* et *tminik*, dont l'étymologie n'est pas claire. Parallèlement, on trouve dans les textes du groupe quelques mots d'argot national, parfois un peu vieillots, comme *condés, potos, splif*... En quoi le groupe est-il, linguistiquement, marseillais ? Pour tenter de répondre à cette question, nous allons analyser deux couples oppositifs, « Le mia » et « L'ultra mia » d'une part, « Attentat » et « Attentat 2 » d'autre part.

Il y a en effet deux versions du titre le plus connu d'IAM : « Je danse le mia », sur l'album *Ombre est lumière* (1993), et « L'ultra mia » sur un « maxi » (1994), la seconde étant la version plus « marseillaise » du succès national. Voici en parallèle le début de ces deux versions.

« Je danse le MIA »	« L'ultra MIA »
Au début des années 8O je me souviens des soirées	Au début des années 8O je me souviens des soirées **fada**
Où l'ambiance était chaude et les mecs rentraient	D'entrées embrouillées **coup de boule** à ceux qui **tchatchaient**
Stan Smith au pied et le regard froid	J'avais de méchantes Stan Smith un
Ils scrutaient la salle, le 3/4 en cuir	survêtement et un 3/4 en cuir à
roulé autour du bras	600 000 flambant
Ray Ban sur la tête, survêtement	Des Ray Bans, des Vuarnet, des Filas
Tacchini. Pour les plus classes	des Tacchinis
des mocassins Nebuloni	Et les mocassins qui vont bien (des
Dès qu'ils passaient caméo midnight star	dangereux) Nebuloni
SOS band délégation ou Shalamar	Tu vois sur les terribles funk Shalamar
Tout le monde se levait, les cercles	Kool et gang, Delegation, Midnight star
se formaient	J'te sortais les passes, **wahed** la racine
Des concours de danse un peu partout	Tous les mecs de Montréal à l'amende
s'improvisaient	devant leurs copines
Je te propose un voyage dans le temps	2 ou 3 **tminiks**, 1 demi-t-écart, 1 vrille
via Planète Marseille, je danse le MIA	Huah cousin, je dansais le mia

Si nous poursuivons la comparaison nous trouvons, du côté de « L'ultra mia » la liste suivante : on a fait *ahla* dans la boite, je les ai *fumés*, ma voiture c'était *taha* l'Amérique, j'avais une méchante permanente à la *ouanesguesne*, les autres *gadjos*, je crains *degun*, Travolta c'est un *khobzon* à côté de moi. Et cette accumulation de formes marquées fait, par contraste, ressortir deux choses :

1) De façon un peu paradoxale, malgré son titre, « Je danse le mia » n'est pas, du point de vue lexical, spécialement marseillais.

2) Pour « marseillaniser » le texte, IAM procède dans « L'ultra mia » par accumulation de mots « locaux », soulignant du même coup l'importance qu'il accorde au lexique. Mais ces mots « marseillais » sont, il faut le souligner, très peu endogènes : à côté du très provençal *degun*, on trouve en effet des mots d'origine arabe (*ahla*, *wahed*, *taha*, *khobzon*, *tminik*), une forme d'origine anglaise (*ouanesguene*, de *once again*), une autre gitane (*gadjo*), tout cela montrant combien le parler marseillais est composite, pluriel.

L'autre couple, constitué par deux titres qui se font écho, « Attentat » (1991) et « Attentat 2 » (1993), propose une vision sociale et linguistique du territoire marseillais. Il s'agit dans les deux cas d'une excursion vers un point identifié, dont la population est caractérisée, afin d'y commettre un « attentat ». Le parallélisme entre les deux textes est frappant :

« Attentat » (1991)	« Attentat 2 » (1993)
Le point de départ	
le Vieux Port	**la maison**
« On était tous les six cool au vieux port Quand Imhotep a dit j'ai un plan ce soir je sors »	« putain on sonne à ma porte »
Le but	
« Station de métro Périer C'est là que Du Guesclin organise ses soirées »	« direction la frontière pour aller à Aix »
La population visitée	
« de petits bourges au portefeuille épais qui passent dans la rue et qui ne pensent qu'à nous mépriser »	« nous arrivons à Aix où l'on parle pointu où les jeunes sont vex »
Le résultat	
« attentat violent au boulevard Michelet Les sandwiches ont voltigé, aucun rescapé »	« c'est un attentat un attentat devant les deux pieds dans le plat »

Conclusion : « D'Aix à Périer les concentrés de laids voient qu'un jour ou deux ans après IAM fait toujours des attentats » (1993).

On voit donc dans ce mouvement de balance qu'IAM se situe à égale distance (distance géographique et distance sociale) des quartiers sud, les beaux quartiers marseillais (le métro Périer se trouve au Prado) et d'Aix-en-Provence, « où l'on parle pointu », où l'on ne rencontre que mépris ou vexations. En particulier le parallélisme entre distance sociale (les bourges) et distance linguistique (parler pointu) est nettement souligné. Mais, encore une fois, le lexique n'est pas spécialement marseillais. IAM s'attaque aux *bourges*, alors que ce sont les *pébrons* qui sont visés par Massilia Sound System :

> « Discute avec les pébrons et si jamais tu les convaincs
> Alors là c'est pour de bon que ton commando marque un point »
> (Massilia Sound System, « Commando fada »)

Et l'utilisation de cette francisation du provençal *pébroun*, « piment », en face du terme *bourge*, caractérise bien deux rapports différents à la langue.

Le groupe se situe donc, lexicalement, du côté de la néologie. Nous avons vu que dans le livret du disque *de la Planète Mars* on

trouve un « lexique », « dictionnaire parallèle traduit des hiéroglyphes ». On trouve un autre lexique dans l'ouvrage consacré au groupe, paru en 1996. Dans les deux cas, le lexique est essentiellement composé de néologismes et de jeux de mots : *51 addict*, *anis elbow*, « maladie tendineuse qui touche le coude des 51 addicts ». IAM forge du vocabulaire sur un fonds marseillais plus qu'il n'utilise un parler local.

3. Le cas de Soul swing (*Le retour de l'âme soul*, disque Night and Day 1996)

Le groupe Soul Swing a ceci de particulier que, si l'on trouve des références à Marseille, évoquée dans deux ou trois morceaux (« Fais tourner que je fasse ma tune », « Question de survie »), ses textes sont, *linguistiquement*, plutôt ancrés dans l'argot national et dans l'anglais. On note en outre une tendance à placer l'accent tonique sur la pénultième, que l'on pourrait interpréter comme une marque identitaire si elle portait sur des mots d'origine provençale (comme **fioli**, **pati**, **aoïli**...) mais qui ici évoquent plutôt la prononciation des banlieues parisiennes :

- Ainsi dans « Question de survie » on trouve en même temps une articulation très parisienne, beur, et cet accent sur la pénultième : « C'est une **ques**tion de **sur**vie ».
- De la même façon, dans « Je bouge avec ma faction », apparaissent cette prononciation et cette accentuation : « le rouge de **ta**ble, ça me fait **ger**ber, Ca ne saurait **tar**der... J'en ai trop **chié**... Je leur **bo**tte le cul Je bouge avec ma **fac**tion ».

Le lexique utilise parfois l'argot national : Le disque est dédié « à tous les potos du hip-hop à Marseille, en France et à l'étranger », et ce terme, *poto*, revient dans plusieurs morceaux. Dans « Fais tourner que je fasse ma tune », d'ailleurs transformé à un moment du texte en « fais tourner que je fasse mon blé », on trouve donc deux mots d'argot national, *tune* et *blé*. Notons aussi « La rage dans le mic » (prononcé maïke, à l'anglaise), ou encore « ouais je suis *défoncé*, frère » (« Karim le roi »).

4. Intertextualité/intermusicalité

Il n'y a donc pas unité lexicale des groupes marseillais dont nous venons d'analyser les textes. Mais leur unité linguistique se situe peut-être ailleurs.

La base de cette musique sans instrument que constitue le rap, la citation mise en boucle, que l'on a le plus souvent du mal à reconnaître et qu'on appelle le « sampling » ou, en français toubonnesque, l'échantillonnage, peut être analysée comme ce que j'appellerai de l'*intermusicalité*, équivalent mélodique et/ou rythmique de l'intertextualité. Les groupes que nous avons ici évoqués pratiquent, bien sûr, ce sampling qui masque le plus souvent l'origine de la citation ou de l'emprunt. Une exception notable, qui illustre à la fois l'*intermusicalité* du rap et l'*intertextualité* est constituée par « Harley Davidson » (IAM) dont le refrain est une reprise explicite, repérable, d'une ligne mélodique de Gainsbourg et dont le texte comporte en outre une citation approximative de Renaud (« Faut pas faire chier Bébert quand il répare sa pétrolette ») elle aussi aisément repérable. De façon plus large, nous pouvons considérer, à côté de cette *intermusicalité* constitutive du rap, l'utilisation de l'argot national ou des formes locales comme de l'*intertextualité*, le choix de l'un ou l'autre des paradigmes constituant alors une façon de se situer dans le couple we code/they code. De ce point de vue, nous pouvons classer les groupes étudiés en deux grands groupes tendanciels. Ceux qui revendiquent le *we code* d'une part, essentiellement Massilia Sound System et Quartiers Nord, ceux qui investissent le *they code* d'autre part, Soul Swing. Restent IAM et Akhénaton qui constituent des catégories intermédiaires, jouant à la fois sur l'exogène et la néologie.

L'analyse du lexique de nos groupes nous montre donc l'existence de deux pôles antithétiques : la construction du *we code* se fait essentiellement par l'utilisation d'éléments exogènes et de néologismes chez IAM, alors qu'elle passe par l'utilisation d'éléments endogènes chez Massilia Sound System. Mais tous les groupes se retrouvent sur un point, dans l'insistance mise sur l'*accent* qu'ils revendiquent et qui les réunit.

Il y a dans un roman policier de Philippe Carrese un passage qui constitue une intéressante notation linguistique : « Pour reconnaître un fioli ou un jambon, c'est pas compliqué... Quand ils mangent l'aïoli les fiolis (ou jambons) mettent l'accent sur la dernière syllabe. Les

autres (les gens comme toi et moi), mettent l'accent sur le O du milieu. C'est tout simple mais c'est imparable »[1]. A partir de deux termes marseillais, l'un désignant une classe sociale particulière (la bourgeoisie) et l'autre une façon particulière de préparer la morue, l'auteur donne en effet à entendre d'une part la marque de la migration sur le parler local et d'autre part un indice linguistique signalant l'appartenance de classe. Ainsi les fiolis (de l'italien *figliolo*, pluriel *figlioli*, « enfants »), après avoir désigné ceux qui allaient à la messe (les enfants de Dieu ou ceux que le prêtre appelait « mes enfants »), désignent aujourd'hui les bourgeois, les gens de droite, usage qui n'est pas sans rappeler le *hidalgo* espagnol, à l'origine *hijo de algo*, « fils de quelqu'un », « bien né ». Mais la chose la plus intéressante est ici l'indice linguistique proposé par l'auteur, la façon de prononcer le mot *aïoli*, accentué à la française, sur la dernière syllabe, ou à la provençale, sur la pénultième. Nous avons ici une ligne de partage clairement marquée entre ceux qui revendiquent leur accent (et, derrière lui, leur identité) et ceux qui le masquent ou veulent s'en débarrasser. Or, si comme nous l'avons vu les groupes musicaux évoqués ici se différencient nettement par leur lexique, ils sont tous marseillais par leur prononciation (marseillais et non pas provençaux : n'oublions pas que, comme le chante IAM, on « parle pointu » dès Aix-en-Provence...). Cet accent est à ce point revendiqué qu'on peut se demander s'il ne constitue pas la reprise d'un stéréotype, venu du Nord, d'une représentation linguistique que l'on renvoie, comme dans un miroir, à ceux qui l'ont créée : rien ne ressemble plus à un accent revendiqué comme la marque identitaire d'un groupe que l'imitation que d'autres peuvent faire de cet accent. Paradoxalement, être soi-même impliquerait alors que l'on soit comme nous voient les autres : la fonction identitaire de l'accent implique un double consensus, celui des membres du groupe (ici les Marseillais), grâce auquel on se reconnaît, et celui des autres, grâce auquel on est reconnu, désigné.

[1] Philippe Carrese, *Trois jours d'engatse*, Paris, Fleuve Noir, 1995.

CONSTRUCTIONS STÉRÉOTYPIQUES DANS LE RAP MARSEILLAIS

Florence CASOLARI
A.F.L. – Université de Provence (Aix-Marseille I)

Cherchant à caractériser les spécificités du rap marseillais, je me suis dans un premier temps plus particulièrement intéressée aux « sociotypes » ou représentations, portraits, images valorisées et dévalorisées de soi et de l'autre (Bres 1993) qui y émergent. Pour Charaudeau (1984), chaque situation de communication est en grande partie prédéfinie par un contrat de parole qui lui est propre. Si on peut supposer que celui du rappeur est de dénoncer et revendiquer dans un rôle de porte-parole un certain nombre de faits, il dispose cependant d'une marge de manœuvre et peut exprimer sa spécificité dans les stratégies qu'il utilise pour parvenir à ses fins, le recours ou pas à certaines activités discursives. Si ces activités sont souvent surdéterminées par le contrat de parole, comme le récit par exemple, rien n'empêche le rappeur d'investir celui-ci dans des mises en scène qui peuvent être très différentes.

C'est pour cela qu'il m'a paru important de me pencher dans un second temps sur les mises en scène énonciatives (Vion 1994) qui se déploient dans les raps marseillais, soit la façon dont les différents groupes investissent les sociotypes véhiculés par le genre, sur la manière dont ils les habitent et leur donnent du sens, sur la façon qu'ils ont de se positionner par rapport à eux.

Cela m'a paru d'autant plus pertinent que les sociotypes se construisent interactivement dans une pluralité de voix dont on se distancie plus ou moins, qui ne manquent pas d'être mises en scène de façon spécifique dans les textes des rappeurs, notamment par le recours à de nombreuses occurrences de dialogues ou discours rapportés antagonistes comme ici Akhenaton (« Eclater un type des Assedic »,1996) :

> – bonjour je viens vous voir parce que j'ai envoyé mon dossier il y a trois mois et j'ai toujours pas été payé (...)
> – vous n'avez pas la jambe gauche bleue (...) vous n'avez pas l'droit AH AH AH !

C'est donc l'aspect discursif dynamique de ces chansons que nous allons voir, à travers l'observation des modalités et modalisations que les divers groupes font subir à quelques sociotypes que j'ai sélectionnés pour leur récurrence. Ces mises en scène qui peuvent être de cinq types pour Vion (1994) permettent d'aller du ludique au sérieux, du général au particulier, du polyphonique ou « lieu commun » de groupe à l'opinion personnelle. Le chanteur peut paraître seul dans ses assertions (1. unicité), faire fusion avec les voix qu'il cite dans un phénomène de parallélisme (2), faire preuve de dualité (3) en jouant sur les double-sens, l'humour, s'effacer dans une sorte d'énonciation abstraite (4), ou s'y opposer (5) de façon plus ou moins nette comme c'est le cas pour l'exemple précédent servant de base à la chanson d'Akhenaton. Cependant, ces mises en scène ne sont pas figées et elles se modifient au cours d'une chanson comme Cicurel (1996 : 9) a pu le noter dans le cas de la salle de classe, propice à un certain type d' « instabilité énonciative ». La description du « glissando énonciatif » typique aux raps retenus fera donc également mon objet. J'identifierai les voix qui s'y confrontent de façon plus ou moins directe, en diaphonie (de l'interlocuteur) ou polyphonie, en relevant les éventuelles modifications d'attitudes du chanteur par rapport au contenu de son propre discours. Cela renvoie aux phénomènes de modulations relevés par Vion (1992). Ce sont des mouvements interactifs caractérisés par deux phases, celle de la tension et celle de la modulation ou atténuation, comme dans la chanson d'Akhenaton (« Eclater un type des Assedic », 1996), émergeant après de nombreuses assertions virulentes contre les fonctionnaires :

> que les exceptions dans ces professions m'excusent mais c'était un devoir de parler de ceux qui abusent, il fut un temps, j'étais diplomate et passif, je suis agressif avec les écorchés vifs

Cette démarche paraît d'autant plus justifiée que l'on peut émettre l'hypothèse que c'est justement dans ces différentes « mises en scène » et les enchaînements que leur font subir les artistes que

devraient pouvoir se déceler les spécificités les plus saillantes du rap marseillais, les sociotypes les plus évidents retenus étant de toute façon, comme nous allons le voir, nettement plus « internationaux » et traversant tout le courant d'une manière générale .

Dans un premier temps ce sont donc les stratégies de présentation de sociotypes récurrents dans le rap en question que j'ai cherché à dégager, comme Bres l'avait fait dans les récits de mineurs et contremaîtres pendant une grève. Selon lui, les contremaîtres véhiculaient une image du mineur tire-au-flanc et peu instruit, tandis que les mineurs développaient de nombreux récits où ils déclaraient avoir « cloué le bec » au contremaître en donnant une image d'eux-mêmes valorisante en s'opposant au sociotype de ce dernier et en essayant d'améliorer leur image par une argumentation explicite. Face à un stéréotype généralement négatif d'un autre groupe dominant, il a dégagé trois stratégies possibles :

1. On peut développer une image négative de l'interlocuteur en le disqualifiant également, ce qui bloque généralement l'échange.
2. On peut essayer d'améliorer son image en contre-argumentant.
3. On peut accepter l'image négative du dominant, ce qui amène généralement à la soumission et l'inhibition.

Les exemples de rap marseillais observés se caractérisent par le fait qu'aucun ne correspond au dernier schéma et que plusieurs sociotypes chapeautés par le thème de l'exclusion par un état dominant corrompu et des institutions partiales émergent de façon centrale.

I. Les sociotypes du rap marseillais

A. Le sociotype ou l'identité sociale du rappeur marseillais

Il est souvent fait référence à un sociotype produit par le non-rappeur qui est celui d'un « voyou » d'extraction populaire, mal éduqué, vulgaire et dangereux, généralement chômeur, donc paresseux au minimum et organisé dans la plupart des cas. Il est négativement connoté pour les non-rappeurs, voire anti-rappeurs, mais survalorisé par certains rappeurs à travers le mythe du « bad boy », bien que cette étiquette puisse se décliner de façon plus ou

moins « cool ». Les rappeurs peuvent en effet adopter différentes positions par rapport à cette image. On peut la prendre au premier degré en criant haut et fort sa fierté d'être un « gangster ». Dans ce cas, le gangster, hors système, est supposé ne faire aucune concession et vivre dans l'illégalité, le luxe, la surenchère, la violence étant de mise et le trait « impitoyable » étant grossi. Le sociotype du dominant est accepté et une image négative du non « bad-boy » est déployée, la suprématie du « rappeur hard » qui ne s'en laisse pas compter étant revendiquée et figeant tout échange avec les potentiels autres interlocuteurs. On peut aussi remodeler, travailler et s'amuser de ce sociotype avec plus ou moins d'humour, comme dans le cas de la Fonky Family (« Bad Boys de Marseille », 1996), en l'entérinant et le revendiquant sans cependant déboucher sur l'inhibition :

> Tranquille au bar et popo dans le pétard tu reconnais bien là le style des Bad boys de Marseille (...) Gus soi-disant ma ville pue en plus Dieu t'a-t-il fait avec un anus au lieu des sinus ? (...) j'en ai marre de les voir flipper y'a pas que le mauvais côté, le Rat te le dira, la vie est faite pour s'amuser, capte le concept des mecs qui s'en battent les couilles, le bon délire est là, t'inquiète on se débrouille (...) la rage est dans mon âme pour le drame du Front National

Mais des contre-sociotypes plus pointus peuvent aussi se déployer comme dans le cas du groupe IAM qui fait souvent référence au « mythe » du bad-boy tout en adoptant une position particulière à cet égard et en jouant un rôle « éducatif » et « préventif » auprès de son public. Ceci n'est guère surprenant si l'on souligne que ce groupe se déclare ouvertement en « guerre contre les stéréotypes » (*« mon but sur terre c'est faire la guerre aux stéréotypes »*, « L'enfer » 1997), en se positionnant ainsi dans un rôle de « guide rebelle ». Cette fonction est plus marquée et constitue d'ailleurs une des spécificités du groupe IAM par rapport à d'autres groupes. Ces rappeurs construisent un fort contre-sociotype qui contribue d'ailleurs certainement à leur popularité internationale, le groupe étant le plus connu hors de Marseille. Ici, si le sociotype n'est pas nié, on essaye d'améliorer l'image du « dur » et de la modifier en soulignant le rôle prédominant et les intérêts d'instances dominantes à le faire perdurer. Le rappeur « hard » est présenté de fait comme une victime du système, qui ne fait que se mettre elle-même, avec ses pairs, en danger. Le discours vise à faire comprendre aux jeunes, dans une visée pédagogique, que

cela n'est que de la poudre aux yeux tout comme un piège permettant aux puissants de faire « leur beurre » en toute quiétude, en faisant porter aux autres « le chapeau ». Le véritable destinataire de ce message représente donc un public plus large que dans le premier cas. Ce peut être le non-rappeur « moyen », ou le rappeur potentiel, surtout très jeune, attiré par les cloches ou le glas du « hard ». Le groupe déploie deux grandes stratégies discursives pour arriver à ses fins.

1. Il peut simplement dénoncer et décrire un état de fait, en durcissant le caractère dramatique du « tableau », comme dans ce premier exemple (« Demain c'est loin », IAM 1997) :

> Ici, le rêve des jeunes c'est la Golf GTI, survêt Tacchini, tomber les femmes à l'aise comme many sur *Scarface*, je suis comme tout le monde je délire bien, dieu merci, j'ai grandi, je suis plus malin, lui il crève à la fin (...) les plombs certains chanceux en ont dans la cervelle d'autres se les envoient pour une poignée de biftons, guerre fraternelle, les armes poussent comme la mauvaise herbe, l'image du gangster se propage comme la gangrène sème ses graines (...) graine de délinquant qu'espériez-vous ? tous jeunes on leur apprend que rien ne fait un homme à part les francs (...) arrêté, poisseux au départ, chanceux à la sortie, on prend trois mois, le bruit court, la réputation grandit (...) dealer du haschich, c'est sage si tu veux sortir la femme (...) ici t'es jugé à la réputation forte, manque-toi et tous les jours les bougres pissent sur ta porte (...) dans les constructions élevées, incompréhension, bandes de gosses soi-disant mal élevés, frictions, excitations, patrouille de civils, trouille inutile, légendes et mythes débiles (...) très tôt, c'est déjà la famille dehors, la bande à Kader, va niquer ta mère, la merde au cul, ils parlent déjà de travers

Dans ce cas, on pourrait penser que c'est l'image négative du dominant qui est donnée, mais le texte n'engage ni à la soumission ni à l'inhibition, consistant plutôt en une harangue dénonciatrice d'un état de fait tragique qui n'a que trop perduré. Le trait est accentué, noirci, grossi dans une sombre surenchère qui passe par le recours à des discours rapportés crus ou lieux communs du potentiel auditorat : *« je suis plus malin que many dans* Scarface *»*, *« dealer du haschich c'est sage si tu veux sortir la femme »*, et d'un jeu inclusif-exclusif du groupe avec celui-ci. Ceci se relève notamment dans les interpellations plus directes : *« qu'espériez-vous ? »* et des pronoms exclusifs, excluant le chanteur du groupe dont il parle et auquel il s'adresse

potentiellement : *« peut-être aiment-ils vivre le purgatoire au quotidien »*, *« ils parlent déjà de travers »*. On peut donc relever une fonction de porte-parole vis-à-vis d'un large public et un rôle de rebelle en guerre contre un état de fait figé ne laissant que peu d'alternatives aux plus démunis au bénéfice des puissants. Mais, alors que pour Marcoccia (1993) la fonction discursive du porte-parole est de parler « au nom de » dans une stratégie d'énonciation particulière, la force argumentative de son discours n'est pas ici fondée sur l'utilisation massive du pronom « nous » qui, mis pour « je » est un pluriel de majesté ou modestie à son avantage. Les textes de IAM correspondent plus à un type particulier de porte-parole dégagé par Marcoccia (1993), celui de l'archétype-modèle. Ce dernier est un modèle idéal de ceux qu'il représente, qui en synthétise l'image et on peut le distinguer du représentant-reflet, présentant simplement des similitudes avec le représenté dont il partage les préoccupations dans une rhétorique de l'identification.

2. La deuxième stratégie possible est d'expliquer et justifier cet état de fait en améliorant ainsi le sociotype, en narrant la spirale de précarisation et marginalisation qui pousse au trafic de drogue. Elle est mise en place par des instances économiques supérieures et ce thème est récurrent, tant chez IAM que chez Soul Swing (« Question de survie », 1996) :

> Aurais-je pensé un jour me trouver divisé entre mon job et l'image de mes deux filles qui m'attendent le soir (...) ou commence mon rôle de père à dire oui à mon patron quoi qu'il me dise pour être sûr de garder ma place dans l'entreprise, si je m'endormais sur mon salaire d'ouvrier non j'échouerais (...) cette nuit comme souvent j'arrondis les fins du mois en prenant parti au jeu dangereux de livrer dans la discrétion un paquet pour une somme raisonnable d'argent (...) faut bien comprendre que j'ai pas tellement le choix ou moi et ma famille on s'en sort pas si j'ai un job de nuit c'est une question de survie (....) (voiture de police) que cherchent-ils ? une bombe ou des Arabes à coffrer (...) c'est la misère qui m'a poussé à passer de l'autre côté (...) c'est ma vie c'est une question de survie

L'image identitaire ainsi construite des petits délinquants ou dealers est celle de personnes en souffrance qui ne s'adonnent au trafic que pour survivre, les véritables responsables, bien placés, n'ayant rien à craindre. On est ici dans le cas de sociotypes où l'on

tente d'améliorer son image dans le cadre de stratégies justificatives et explicatives à visée par ailleurs didactique pour les plus jeunes qui sont mis en alerte sur les risques de cette fausse alternative, présentée à eux comme un moyen de s'en sortir, qualifiée par IAM de « mythes débiles ».

B. Les sociotypes construits par les rappeurs marseillais

Outre l'image du rappeur, d'autres représentations stéréotypées de personnages ou sociotypes émergent des textes marseillais :

1. Le politicien véreux

Le premier est celui de l'Etat corrompu et des politiciens véreux qui ont l'avantage dans le rapport de force. On disqualifie ce dernier en le stigmatisant comme « l'ennemi numéro 1 », comme dans l'exemple qui suit (« Non soumis à l'Etat », IAM, 1991), en se positionnant dans une image identitaire de rebelle sans perspective heureuse (suicide, manque d'espoir pour les jeunes), la seule solution semblant être de « virer de là » :

> Servile le peuple vit pour un gouvernement avide et ceux qui l'apprennent très bientôt se suicident (...) la loi de la jungle n'est pas où l'on croit les réels prédateurs ne traînent pas dans les rues ils fréquentent les clubs et les cercles bourgeois ignorant ce que c'est d'avoir les flics au cul ceux-là sont tranquilles on ne les traquera pas car ils sont protégés par la police et l'Etat / ce sont des PDG ils siègent à l'Assemblée peut-être même que pour eux vous avez voté (...) un jour vous mangerez matin et soir du pain et des oignons / eux ils auront des indigestions de pognon, vous laisserez vos enfants dans une telle merde que ça m'étonnerait qu'ils fêtent le tricentenaire (...) je vous rappelle encore avant de virer de là qu'on ne me traitera pas de soumis à ce putain d'Etat

On reconnaît ce stéréotype, moins approfondi, chez Massilia Sound System dans « Connais-tu ces mecs » (1991) où la thèse de la récupération et de l'inutilité du vote est également soulignée, cette position semblant s'être modifiée quelques années plus tard : la stratégie de communication se déplace vers une interpellation plus directe des instances politiques et la recherche d'un dialogue plus direct avec celles-ci (voir plus loin : « Bus de nuit », 1993) :

> Connais-tu ces mecs qui tchatchent : blablabla / des discours infinis, des discours en bois / Ils parlent pour régner mais ne te calculent pas / pour eux tu peux crever tu n'existes pas (...) j'oppose ma musique au discours électoral / je suis en 91 un délinquant musical (...) messieurs les députés vous pleurez pour la jeunesse / vous venez dans nos cités nous faire des promesses politiques : ça me fait gerber (...) ne les écoute pas – raggamuffin fais gaffe ! ce qu'ils veulent c'est ta voix et qu'ensuite tu dégages ! oppose ta musique au discours électoral et sois en 91 un délinquant musical

Ici, il est fait appel à une certaine passivité électorale, la solution proposée étant l'alternative de la musique pour s'exprimer plus que de faire le « jeu » des politiciens par le vote. Massilia se positionne en leader avec un style injonctif outré qui le caractérise et s'adresse exclusivement ici à son public.

2. Le fonctionnaire récalcitrant

Le deuxième sociotype est lié au premier et se décline toujours sur le thème de la précarisation ; il met en scène les fonctionnaires partiaux, incompréhensifs et irrespectueux, jouant du rapport de force pour se décharger et exclure leur interlocuteur sans appel, lui compliquer la vie (bus, poste, Assedic) et le pousser à la marginalisation. On le retrouve dans Akhenaton (exemple cité ici, « Eclater un type des Assedic », 1996), Quartiers Nord (« Chômeur à plein temps ») mettant en scène un autre portrait récurrent, celui de l'assistante sociale :

> Je rêve d'éclater un type des Assedic, oui éclater un type des Assedic, un bien con, borné, qui veut pas lâcher mon fric (...) Selon lui, si je suis ici, je suis forcément un clochard, un qui me parle mal et qui m'envoie chier (...) j'habite au premier, est-ce trop fatigant? je trouve un avis de passage, motif: absent, mon colis est parti, plus vite qu'avec Prost et moi comme un pigeon , je fais une heure de queue à la poste (...) plus tard je prends le bus plus ou moins à l'heure, essaie de me calmer après le regard du chauffeur, un vieux maghrébin fait un signe pour monter, cet âne bâté s'arrête quinze mètres après l'arrêt (...) le haut de l'état me ramène à la raison, les plus grands voleurs ne sont pas toujours en prison (...) un sourire ? non ce serait trop beau, ils sont réglés et nous parlent comme à des robots (...)

Il est également présent chez Massilia Sound System (« Bus de nuit », 1993) où la finalité est encore de renvoyer une image négative de ces instances, mais on peut noter diverses façons d'y parvenir et

des modalités d'interpellation très diverses. Massilia Sound System propose notamment de demander directement aux élus des bus de nuit permanents et totalement gratuits dans une « porte au nez » (Joule & Beauvois 1987) où l'on demande le plus pour obtenir le moins :

> Je viens dans la danse pour vous parler des bus de nuit / souriez pas non ça n'est pas drôle c'est très sérieux je vous le dis / je m'adresse ici à ceux qui vivent la nuit / à ceux qui sont sans véhicule à ceux qui n'ont pas le permis/ à celui qui sort le soir et rentre tard après minuit / qui voudrait prendre le temps de dire au revoir à ses amis / sans se prendre la tête, sans faire tomber son aïoli / bien cool et bien détendu tout en se jetant dans son lit (...) du centre ville, des quartiers nord et des quartiers est aussi / demandons à Vigouroux et aux élus de la mairie / que les bus roulent, roulent, roulent, roulent toute la nuit (...) huit francs pour un ticket seulement je le dis c'est trop cher payé / c'est du racket, c'est du vol qualifié / Poupa Jali dans la danse revient revendiquer/ pour tous les bus et pour tous les métros / Poupa Jali réclame la gratuité non ce n'est pas trop

II. Modes d'investissements et mises en scène énonciatives

Une fois dégagés ces grands sociotypes qui parcourent tout le rap (soit : « l'Etat corrompu », « la marginalisation et précarisation organisée », ainsi que « le fonctionnaire collaborateur récalcitrant »), l'observation de la façon dont les différents groupes les investissent est certainement plus éclairante en ce qui concerne l'attitude marseillaise.

Si l'on se réfère aux cinq mises en scène ou procédés énonciatifs dégagés par Vion (à la suite de Ducrot, pour qui toute énonciation convoque une pluralité de voix que l'on peut distinguer en isolant le locuteur – responsable de l'énonciation – d'un ou plusieurs énonciateurs présentant des opinions autres, comme dans le discours rapporté, par exemple), on peut noter que la dominante dans les cas du rap marseillais est majoritairement et unanimement un mélange d'unicité, de parallélisme et de dualité, IAM étant plus marqué dans l'opposition.

Pour l'unicité, le chanteur semble parler seul, il est totalement impliqué dans ce qu'il dit avec des marques explicites telles que « je pense que » ou plus implicites comme dans le cas de jugement du

type : *« le problème c'est qu'il y a trop de séries B »*, ce qui constitue une évaluation, ce procédé indirect étant préféré de façon générale.

La dualité qui concerne les doubles-sens, l'humour, les gloses ou les commentaires sur les mots employés est à l'honneur chez tous les groupes, que ce soit de façon ponctuelle (IAM, « Le mia ») ou permanente (Massilia Sound System, Quartiers Nord). Si le jeu sur les mots est par ailleurs une des spécificités du genre, le fait est que la distance humoristique se retrouve dans quasiment tous les groupes. Le cynisme domine chez IAM et Soul Swing, deux énonciateurs émergeant, accompagnés d'un jugement du locuteur qui souligne ainsi sa présence. Ce jugement peut être uniquement marqué de façon non verbale, comme dans le cas d'un refrain de style « soul » un peu langoureux et précieux : *« encore une tombe à fleurir »*. Il en est de même pour le discours humoristique qui se déploie de façon centrale, ici dans une surenchère de certains traits locaux, comme le célèbre « aïoli » de Massilia. Si Quartiers Nord ne fait pas du rap il n'échappe pas à cette caractéristique, tout en développant les mêmes thèmes (« Chômeur à plein temps ») sur fond « bluesy exacerbé » de chomâge et trafic de drogue, prenant ainsi une certaine distance vis-à-vis du problème :

> J'ai appris ça ce matin à la tournée d'dix heures moins vingt, d'une missive un peu brutale signée par l'assistante sociale : « monsieur, en fonction de votre contrat d'insertion nous n'pourrons donner suite à vos allocations veuillez recevoir l'expression de nos meilleures salutations ». qu'est-ce qu'y m'arrive les amis, ils m'ont sucré le RMI, c'est pas possible, je suis maudit, ils m'ont sucré le RMI, je suis chômeur à plein temps, une main derrière, une main devant, j'existe plus on m'a radié même du banc des assistés, mon salut c'est de dealer comme tous ceux de mon quartier. J'ai beau racler mon écuelle y'a plus l'ombre d'un vermicelle, j'ai beau secouer mon escarcelle ce qu'y me reste c'est les poubelles (....) ils me l'ont mis jusqu'au trognon j'ai plus qu'à braquer les mémés dans les halls de supermarchés, y'a pas vraiment de sot métier pour un rebut d'la société

Le parallélisme où le chanteur fait fusion avec les voix qu'il cite en se présentant comme porte-parole ou locuteur collectif (Baggioni 1980) est également très présent. Il peut être diaphonique (faire référence au discours de l'auditeur), exophonique (faire référence à des discours extérieurs aux interlocuteurs : l'enfer c'est les autres) ou polyphonique dans le cas de lieu commun partagé, de formes

proverbiales. Ce parallélisme peut être marqué par certains pronoms de l'instance de la délocution (Charaudeau 1992 : 127), comme le « on » indéterminé pouvant renvoyer à un tiers collectif, les gens de la rumeur publique ou des gens, avec l'effet de généralisation que l'on trouve dans les maximes, dictons, proverbes et toute phraséologie à valeur de vérité générale. Le locuteur peut par ailleurs s'en démarquer plus ou moins, comme le fait IAM, en manipulant le parallélisme et l'opposition polyphonique contre des énonciateurs qu'il ne fait pas directement parler : *« après ça on peut prôner une guerre comme on n'en a jamais vu contre la drogue dans la rue »*.

Dans ce dernier exemple, l'opposition du chanteur aux voix qu'il cite est aussi marquée par un ton ironique, mais le groupe, qui manipule bien cette mise en scène, peut aussi le faire avec des discours rapportés où émerge une évaluation négative parfois uniquement intonative, comme c'est également le cas pour la voix de l'assistante sociale dans Quartiers Nord.

La mise en scène la moins représentée au sein du corpus marseillais est l'effacement qui se caractérise par une énonciation abstraite « dépersonnalisée », relevant du constat, à l'exception de IAM, qui est sans doute le groupe utilisant la palette la plus large de mises en scène, comme ce court exemple le démontre (« L'enfer », 1997) :

> vaincus par l'oisiveté ou las d'aller pointer, pour rien certains iront dealer devant les plus jeunes émerveillés par tant de billets (...) déjà résignés à suivre le chemin qui leur est tracé, ils ne pensent même pas à lutter, la vie est un film (...) le problème, c'est qu'il y a trop de série B, trop de seconds rôles croulant sous le poids du premier (...) peut-être aiment-ils vivre le purgatoire au quotidien, d'un regard extérieur il se dit, c'est pas de leur faute, cette fois, il a raison, l'enfer c'est les autres

Selon les groupes concernés des dominantes se développent donc plus ou moins et se déclinent selon des modalités plus ou moins marquées. Pour Akhenaton et Quartiers Nord, l'unicité et la dualité, avec des récits à la première personne, incluant des dialogues, dominent, l'opposition étant plus marquée chez le premier. Massilia se caractérise plus par le style injonctif et le parallélisme diaphonique, souvent polyphonique chez Soul Swing, faisant référence à des lieux communs.

Ces observations peuvent avoir des applications intéressantes si l'on se réfère aux remarques de Vargas (1995), soulignant qu'il est essentiel de sensibiliser les apprenants aux différentes possibilités énonciatives de la langue – notamment au discours scientifique, moins impliqué personnellement – , plus difficilement accessibles en dehors de ce cadre. L'observation des mises en scène énonciatives propres au rap, qui peuvent, comme nous l'avons vu, proposer une palette des plus riches, peut en effet être appréhendée, au sein d'ateliers d'écriture, comme un outil de travail et de réflexion des plus intéressants, alors que se pose de façon de plus en plus saillante la question de la violence et de l'exclusion à l'école.

Les mises en scène énonciatives sont par ailleurs reliées à des recherches de positionnement des artistes que l'on peut déduire de leur observation.

Si l'on se réfère à l'espace interactif (Vion 1992), au jeu de rapports de place (pouvant être symétriques ou complémentaires) que ces chansons déploient, et qui sont également pour Vion (1995) de cinq types, on peut faire un certain nombre de remarques.

En ce qui concerne les places institutionnelles (1), qui proviennent de positions sociales extérieures, les chanteurs se situent comme appartenant à un groupe exclu, et l'on peut noter dans tous les textes de nombreux pronoms personnels marquant le parallélisme avec le public (« nous », « on » inclusifs). Cependant les mises en scène énonciatives ne se présentent pas toujours de la même manière. L'interlocuteur n'est jamais directement nommé chez IAM contrairement à Quartiers Nord (*« mes amis »*) et Massilia Sound System (*« raggamuffin »*), qui tutoient et marquent une relation de proximité plus étroite avec leur public (*« connais-tu ces mecs qui tchatchent »*, *« je vous le dis »*) qu'ils invectivent et interpellent plus directement, notamment avec un style injonctif.

IAM a plus souvent recours à des stratégies indirectes, à l'effacement, au récit historique, à l'utilisation de discours rapportés de son potentiel public (*« je suis plus malin que many de* Scarface *»*) qu'il interpelle de façon plus générique : *« un jour vous mangerez matin et soir du pain et des oignons »*. Le groupe se singularise aussi par de nombreuses occurrences de « ils » d'accusation avec passage au pluriel par démultiplication, rendant le tiers abstrait (l'Etat) ou indéterminé (les autres: *« ils nous parlent comme à des robots »*) dans une mise en scène d'opposition marquée. Cela renforce une impression de rumeur et le

groupe utilise également des « ils » plus abstraits, substitués au chanteur ou à son public, qui lui donnent une certaine importance (*« d'un regard extérieur il se dit, c'est pas de leur faute, cette fois, il a raison, l'enfer c'est les autres »*).

Au niveau des places modulaires (2), une des spécificités des raps marseillais semble être le recours quasi systématique à des dialogues qui modifient le rapport de place initial de la chanson, qui se présente comme une narration (donc complémentaire), et qui visent à établir un rapport de proximité de type symétrique avec l'auditeur par identification à des situations rapportées (où généralement le chanteur se trouve face à un discours antagoniste).

Au niveau des places discursives (3), des séquences de récit, organisées autour d'une même fonctionnalité, appuient souvent l'argumentation d'une thèse centrale du groupe, comme ici, dans cet exemple desservant la thèse centrale de IAM développée plus haut (« Sachet blanc », 1994), soit l'itinéraire d'un petit dealer vendant des doses d'héroïne pour assouvir sa dépendance :

> Une patrouille l'embarqua, il ne revit plus sa ville qu'à travers des barreaux et mourut seul avec sa dernière dose d'héro, il n'y eut personne lors de l'enterrement (...) une rue sombre une Limousine s'y engage, en face d'elle une Cadillac attend sous la pluie, on sort la marchandise (...) sous les gabardines grises (...) les gars qui sont là n'ont plus rien à prouver dans le style enfoirés ils se sont affirmés, la conscience tranquille, ils peuvent rentrer à la maison sûrs et certains de ne jamais finir en prison / normal, ils n'arpentent pas les trottoirs et n'ont aucune idée de ce qu'est le désespoir, pour eux tout n'est qu'affaire de monnaie et qu'importe le prix ils n'auront pas à le payer. Il neige sur ma ville des flocons d'héroïne, le style de poudreuse qui vous plonge dans l'abîme pendant que certains se frottent les mains pensant à l'argent qu'ils vont amasser le lendemain. Après ça on peut prôner une guerre comme on n'en a jamais vu contre la drogue dans la rue, que d'affabulations, que d'extrapolations, sachant que le poison est à l'intérieur du bastion, et oui le problème ce n'est pas les dealers, tuer le mal à sa source se serait bien meilleur, car vendre de la blanche c'est sûr c'est interdit, sauf si tu as une villa sur la Côte d'Azur que tu ne te trimballes qu'en Limousine et que ta femme porte un manteau en zibeline, si tu n'as pas tout ça, tu ne vis pas longtemps et le sachet blanc compte un mort de plus dans ces rangs (...)

Si ce récit dessert le sociotype du rappeur porte-parole modèle, il est marqué par le fait qu'il n'y a pas d'utilisation de « nous », mais une mise en scène jouant sur l'effacement, l'énonciation « historique », qui

lui donne une autorité certaine de par son caractère quasi objectif par moment et poétique à d'autres.

Au niveau des places subjectives (5) qui correspondent aux images mises en circulation et négociées par les interactants, c'est plus celle de militant et de porte parole de revendications qui se dégage. On contourne généralement l'image du « bad boy » avec le contre-sociotype du « délinquant musical » pour Massilia Sound System, qui est repris par d'autres. Aux combats de rue, on préfère la guerre des mots, l'agressivité verbale qui permet de se libérer en s'exprimant. Celle-ci prend souvent des formes de « joutes verbales » (Labov 1978) dans les dialogues sélectionnés. Le rappeur est donc plus qu'un simple énonciateur délégué, il est aussi un porte-parole dont le discours-source n'existe pas forcément en tant que tel, mais qui cherche à être entériné par l'instance au nom de laquelle il parle. Si la place énonciative de ce porte-parole particulier correspond bien à un rôle ou « modèle d'action préétabli réutilisable », un schéma d'action (Bange 1992), comme le souligne Marcoccia (1993), qui renvoie directement à la notion d'autorité, il peut cependant le faire par le recours à des stratégies langagières et des mises en scène énonciatives plus ou moins variées, avec une palette plus ou moins colorée et nuancée.

Conclusion

C'est surtout sur une dominante de parallélisme et de porte-parole que se déploient les raps marseillais que nous avons observés. La spécificité la plus marquante de ces chansons est cependant de ne pas avoir recours au « nous » de majesté-modestie généralement reconnu comme stratégie d'énonciation typique du rôle de porte-parole. La raison en est certainement que le rôle de porte-parole qui se déploie ici n'est pas celui du simple représentant effacé derrière le discours-source, mais celui du porte-parole modèle, synthétisant un certain idéal, surtout en ce qui concerne IAM, qui se présente comme un leader à la source d'un discours qui cherche à être entériné par un large public.

La coloration régionale de ces raps passe surtout par le recours à une certaine dualité ou des techniques de la porte au nez visant à obtenir satisfaction dans le cas de requête directe, soit une certaine exagération ou surenchère, déjà relevée comme spécificité de certains

récits de jeunes issus des quartiers (Casolari & Giacomi 1997). Elle se retrouve dans certains passages des raps marseillais qui dessinent et retracent les divers sociotypes mis en circulation tout en permettant de s'en distancier.

Nos observations des mises en scène énonciatives semblent cependant en partie corroborer certaines études qui ont souligné que certains jeunes de quartiers dits « difficiles » avaient du mal à manipuler l'effacement énonciatif propre au discours scientifique et à l'objectivité, en ce qui concerne le sociotype du « gangster ». Celui-ci semble plus se prêter, hormis dans le cas de IAM, à des mises en scène de type humoristique, si les chanteurs ne sont pas par ailleurs toujours des jeunes de ces quartiers-là.

Le rap marseillais déploie une palette complète de mises en scène énonciatives dont l'observation pourrait permettre à de jeunes rappeurs ou à des apprenants leur acquisition, à travers la création de textes de rap, se révélant ici comme puissamment expressifs et largement ludiques, ce qui n'en est que didactiquement plus stimulant.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAGGIONI D., 1980 : « Le discours syndical étudiant (1962-1967) » in Gardin, Baggioni & Guespin (éd.), *Pratiques linguistiques, pratiques sociales*, PUF, Paris, 61-146

BANGE P., 1992 : *Analyse conversationnelle et théorie de l'action*, Crédif-Hatier, Paris.

BRES J., 1993 : « Le jeu des ethno-sociotypes » in Plantin (dir.) & *al* : *Lieux communs : topoï, stéréotypes, clichés* , Editions Kimé, Paris, 152-161.

BRES J., 1994 : *La narrativité*, Editions Duculot, coll. Champs Linguistiques, Louvain-La-Neuve, Belgique.

CASOLARI F. & GIACOMI A., 1997 : « Activités narratives chez des jeunes des banlieues » in *SKHOLÊ : Cahiers de la recherche et du développement* , Actes du colloque « Touche pas à ma langue : les langages des banlieues ! [?] », IUFM de Marseille, 26 septembre 1996, Publications de l'I.U.F.M., 59-73.

CHARAUDEAU P., 1984 : *Langage et discours. Eléments de sémiolinguistique*, Hachette, Paris.

CICUREL F., 1996 : « L'instabilité énonciative en classe de langue : du statut didactique au statut fictionnel du discours » in *Les carnets du CEDISCOR 4*, Presses de la sorbonne nouvelle, 1-15.

DUCROT O., 1984 : « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation » in *Le Dire et le dit*, Minuit, Paris, 171-237.

JOULE R.V. & BEAUVOIS J-L., 1987 : *Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, « La porte au nez », 143-160.

LABOV W., 1978 : *Le parler ordinaire*, Editions de Minuit, Paris.

MARCOCCIA M., 1993 : « Le stéréotype du porte-parole dans le discours politique » in Plantin (dir.) & al : *Lieux communs : topoï, stéréotypes, clichés*, Editions Kimé, Paris, 170-181.

VARGAS C., 1995 : *Grammaire pour enseigner 1 & 2*, Armand Colin Paris.

VION R., 1992 : *La communication verbale : analyse des interactions*, Hachette, Paris.

VION R., 1994 : « De l'hétérogénéité des instances énonciatives » in *Cahiers du français contemporain : Simple-Simplification*, Dec.1994, Crédif, Didier, Erudition, Paris, 227-245.

VION R., 1995 : « La gestion pluridimensionnelle du dialogue », Actes du 6ème colloque de pragmatique, Genève, in *Cahiers de Linguistique française n°17*, 179-20.

L'ÉVOLUTION DU GROUPE IAM : UN PARCOURS THÉMATIQUE ET MUSICAL SENSÉ

Guillaume KOSMICKI
Université de Provence (Aix-Marseille I)

Les albums successifs du groupe IAM[1] sont marqués par une évolution flagrante, tant au niveau des paroles, et plus particulièrement des thèmes abordés, qu'au niveau des musiques. A cet égard, leur dernier album, *L'école du micro d'argent* (1997), surprend plus particulièrement au premier abord par la cassure qu'il opère avec les deux précédents (*Ombre est lumière*, vol. 1 et 2, 1993), cassure abordée dès *Métèque et mat* (1995), album solo d'Akhenaton, l'un des deux chanteurs du groupe, que nous avons choisi de prendre aussi comme objet de cette étude au même titre que les autres albums d'IAM. Le but de cet article est de savoir si ces changements successifs dans le style d'IAM au fil de leurs disques sont effectivement synonymes de changements soudains de voie, comme il semble, ou proviennent au contraire d'une évolution logique cohérente sur l'ensemble de leur production.

Dans le cadre de cette approche, l'évolution thématique des paroles sera mise en parallèle avec l'évolution musicale du groupe. Il ne s'agira pas de réaliser d'analyses internes des chansons, certes essentielles, mais d'examiner l'ensemble de leur production, en vue justement de cerner un sens potentiel des rapports textes-musiques non pas au niveau particulier, mais au niveau de la production entière d'IAM. A ce sujet, le lecteur pourra s'étonner de la présence de l'album solo d'Akhenaton au sein du corpus étudié. Le choix se justifie par des références et des citations de ce disque dans les

[1] *De la planète Mars* (1991) ; *Ombre est lumière*, vol. 1 & *Ombre est lumière*, vol. 2 (1993) ; *L'école du micro d'argent* (1997).

paroles du dernier album d'IAM[2], qui amènent à penser qu'on peut aisément l'inscrire dans la production du groupe à part entière, en tout cas pour l'étude qui nous concerne. D'autre part, les résultats de cette étude ont confirmé cette hypothèse.

1. Un ciblage progressif des thèmes

1. 1. Evolution des thèmes au cours des albums

1. 1. 1. Présentation

Trouver le thème particulier d'une chanson n'est pas toujours chose aisée, principalement lorsque, comme dans le cas du groupe IAM, les textes font l'objet d'un travail énorme et sont riches de sens. De plus, la comparaison devant se faire sur toute la production du groupe, il fallait nécessairement que les intitulés des thèmes choisis soient assez généraux, afin que nous puissions nous y appuyer dans notre étude de tous les albums, pour permettre justement cette comparaison. Après une analyse préliminaire, nous avons classé les thèmes trouvés en trois grandes catégories : 1) « Le groupe IAM », regroupant les sous-thèmes de la musique, des destins individuels tragiques, du groupe (c'est-à-dire de l'évocation des membres individuels et de la communauté qu'ils forment), du style de vie et de la spiritualité ; 2) La critique sociale et politique ; 3) enfin, une catégorie nommée « autres thèmes » qui comprend l'évocation des jeunes de quartiers dits « difficiles », les insertions drôles et brèves et les thèmes singuliers propres à une seule chanson sur l'ensemble du répertoire d'IAM. La notoriété nationale du groupe, qui s'est déclarée avec le tube « Je danse le Mia »[3], l'a défini comme un groupe typiquement marseillais. D'autre part, les musiciens eux-mêmes, notamment par le titre de leur premier disque (« Mars » étant ici « Marseille »), l'ont aussi longtemps affirmé comme tel, pratiquement sous la forme d'une revendication. Il semblait donc logique d'ajouter à cette étude le thème de l'évocation de Marseille. Les tableaux qui

[2] Notamment dans la chanson « Dangereux », qui fait référence à la chanson « Eclater un type des Assedic » (« [...] j'étais devenu l'ennemi public des Assedic »). Ces deux chansons ont de surcroît les mêmes emprunts à un jeu vidéo de combat (*Street Fighter*) dans les samples (échantillons) que l'on entend à la fin de chacune d'entre elles.

[3] De l'album *Ombre est lumière*, vol. 1 (1993).

suivent synthétisent donc l'emploi de ces différents thèmes au cours des disques successifs d'IAM.

IAM, *De la planète Mars*, 1991.

	Le groupe IAM					Critique sociale et politique	Autres thèmes			Evocation de Marseille
	La musique	Destin individuel tragique	Le groupe	Style de vie	Spiritualité		Evocation des jeunes des quartiers	Insertions drôles et brèves	Thèmes singuliers inclassables	
1 Pharaon revient					X					
2 Planète Mars	X		X							+++
3 Jazz 4 Tam-tam de l'Afrique						X				
5 IAM concept	X		X							+
6 Crack								X		
7 Attentat			X			X				
8 Disco club								X		
9 Le nouveau Président			X			(X)				
10 IAM Bercy	X		X							
11 Non soumis à l'Etat						X				
12 1 peu trop court						X				
13 Do the raï thing								X		+
14 Red, black and green						X				
15 Lève ton slip								X		
16 Elvis	X					X				
17 Unité						X				
18 Khéops ∈ à l'horizon					X					
19 Je viens de Marseille	X		X							+++
20 Wake up						X				
21 Crécelle	X		X					X		
22 La tension monte	X		X							
23 Rapline II	X		X							

Akhenaton, *Métèque et mat*, 1996.

	Akhenaton					Critique sociale et politique	Autres thèmes			Evocation de Marseille
	La musique	Destin individuel tragique	Chill	Style de vie	Spiritualité		Evocation des jeunes des quartiers	Insertions drôles et brèves	Thèmes singuliers inclassables	
1 La cosca	X					X			X (histoire)	
2 Le calme comme essence				X						
3 Je ne suis pas à plaindre		X (non tragique)								
4 La vie de rêve				X						
5 Métèque est mat						X				
6 Assedic : 3 h. du matin								X		
7 Eclater un type des Assedic						X				
8 Au fin fond d'une contrée..		X				X				
9 La face B	X									
10 Di Polipo								X		
11 L'américano		X				X				
12 La lettres aux hirondelles						X				
13 361° 14 Dirigé vers l'est					X					
15 Je suis peut-être	X									
16 Bad Boys de Marseille	X			X			X			+++
17 Prométhée					X					
18 Un brin de haine						X				
19 Je combats avec mes démons		X			X					

20 B.B de Marseille II	X			X			X			+++

IAM, *L'école du micro d'argent*, 1997.

	Le groupe IAM					Critique sociale et politique	Autres thèmes			Evocation de Marseille
	La musique	Destin individuel tragique	Le groupe	Style de vie	Spiritualité		Evocation des jeunes des quartiers	Insertions drôles et brèves	Thèmes singuliers inclassables	
1 L'école du micro d'argent	X									
2 Dangereux	X					X				
3 Nés sous la même étoile		X				X				
4 La saga	X	X	X							
5 Petit frère						X	X			
6 Elle donne son corps avant son nom						X				
7 L'empire du côté obscur	X				X					
8 Regarde						X				
9 L'enfer						X				
10 Quand tu allais	X									
11 Chez le Mac						X				
12 Un bon son brut pour les truands	X				X					
13 Bouger la tête	X	X	X				X			
14 Un cri court dans la nuit						X				
15 Libère mon imagination	X					X				
16 Demain, c'est loin						X	X			

IAM, *Ombre est lumière*, volume 1, 1993.

	Le groupe IAM					Critique sociale et politique	Autres thèmes			Evocation de Marseille
	La musique	Destin individuel tragique	Le groupe	Style de vie	Spiritualité		Evocation des jeunes des quartiers	Insertions drôles et brèves	Thèmes singuliers inclassables	
1 Le feu			X				X			++
2 Cosmos					X					
3 Vos dieux ont les mains sales						X				
4 La méthode Marsimil								X		++
5 J'aurais pu croire						X				
6 Contrat de conscience						X				
7 Le soldat						X				
8 Le rétor de Malek Sultan								X		+
9 Un jour tu pleures un jour tu ris		X								
10 Le sept					X					
11 Harley Davidson						X				+++
12 La mousse à Riton								X		
13 Le shit squad			X				X			
14 Une femme seule		X								
15 Je danse le Mia							X			+++
16 Alone tout seul forever								X		
17 Fugitif	X									
18 L'aimant		X								
19 Mars contre attaque						X				+++
20 Rappel	X									

IAM, *Ombre est lumière*, volume 2, 1993.

	Le groupe IAM					Critique sociale et politique	Autres thèmes			Evocation de Marseille
	La musique	Destin individuel tragique	Le groupe	Style de vie	Spiritualité		Evocation des jeunes des quartiers	Insertions drôles et brèves	Thèmes singuliers inclassables	
1 Le dragon sommeille					X					
2 Attentat II						X				
3 Le slow de lai t'es								X		
4 Les je veux être						X				+
5 L'échantillon								X		
6 Affaire en cours						X				
7 Le repos c'est la santé				X						
8 Interview	X		X	X	X					++
9 Laissez nous danser	X					X				
10 Transkitch…								X		
11 Le dernier empereur					X	X				
12 Je lâche la meute	X		X			X				
13 Achevez-moi								X		
14. Achevez-les						X				
15 Où sont les roses intro								X		
16 Où sont les roses									X (histoire)	
17 Bang bang										
18 rxn						X				
19 Sachet blanc						X				
20 Pharaon revient					X					

1. 1. 2. Résultats

On s'aperçoit clairement, à la lecture de ces tableaux, que les thèmes des chansons, s'ils couvraient toutes les catégories dans les trois premiers albums, se recentrent considérablement dans les deux derniers sur la musique et sur la critique sociale et politique. Ces deux thèmes étaient aussi, certes, très présents dans les autres albums du groupe, mais ils étaient contrebalancés par l'importance du thème du groupe. D'autre part, cette importance des deux thèmes est encore accentuée dans le dernier disque par la disparition plus ou moins progressive de nombreuses autres catégories, comme les insertions drôles et brèves (depuis l'album *Métèque et mat*), ou le style de vie (sur le dernier album). Les destins individuels tragiques, en revanche, n'apparaissent qu'à partir du deuxième album pour rester jusqu'au dernier. Quant à l'évocation de la ville de Marseille, elle va en s'amenuisant jusqu'à disparaître sur le dernier album. Enfin, c'est sur les volumes 1 et 2 d'*Ombre est lumière* que les thèmes abordés sont les plus nombreux et le mieux distribués.

1. 2. Interprétation : la musique comme revendication et comme solution

Toujours sans nous arrêter sur le sens particulier d'une chanson, tâchons maintenant de discerner quelles peuvent être les causes de ces changements dans la thématique des différents disques. En premier lieu, le fait que l'évocation de Marseille ait totalement disparu du dernier album ne peut être que très signifiant d'après ce qui est dit plus haut[4]. Nous pouvons d'ores et déjà en conclure qu'IAM ne tient plus à limiter sa parole à la seule ville de Marseille, et que ses textes se veulent probablement d'une portée plus universelle. Bien entendu, nous n'affirmons aucunement que l'évocation de Marseille réduise la portée d'une chanson à cette ville seule, et l'avènement du tube « Je danse le Mia » le prouve bien, mais ce thème qui était cher au groupe et qui faisait même partie de ses premières revendications[5] a été considéré comme obsolète dans son dernier disque. C'est donc ailleurs qu'il faut chercher une logique à cette évolution des thèmes.

[4] Il subsiste tout de même çà et là quelques évocations très succinctes, notamment dans la première chanson (« L'école du micro d'argent ») : « … vaillant praticien des arts martiens », mais trop rares pour être réellement prises en compte.

[5] *cf.* la chanson « Je viens de Marseille » sur l'album *De la planète Mars* (1991).

Au vu de l'importance accordée par IAM aux thèmes de la musique et de la critique sociale et politique, sur leur dernier album, notre interprétation est qu'IAM affirme que *la musique est un outil privilégié de la critique sociale et politique*, voire qu'*une solution aux problèmes exposés dans ce dernier thème se trouve dans la musique.*

Bien d'autres éléments de notre analyse démontrent cette conclusion. En effet, si IAM met aussi ces thèmes en avant dans son premier disque, c'est en parallèle avec la forte évocation de ce qu'on peut nommer « l'*ego trip* » commun à de très nombreux rappeurs, et ce depuis les débuts de ce genre musical : le thème du groupe lui-même, qui se met en valeur et s'affirme. Or, ce dernier thème, dans les trois premiers albums, n'a jamais la portée qu'il présente dans *L'école du micro d'argent.* Il est certes associé parfois à la spiritualité du groupe, à la critique sociale et politique, mais aussi exposé de façon gratuite, pour une simple mise en valeur du groupe, sans revendication autre[6]. Ce n'est que dans le dernier album que l'on voit véritablement la fonction constructrice qu'a jouée le groupe pour chacun de ses membres. « La saga » en est l'exemple le plus flagrant. Mais l'album solo d'Akhenaton annonce aussi fortement ce choix, avec la chanson « Je suis peut-être… », où l'interprète énumère ses défauts (réels ou fictifs) pour affirmer ensuite qu'il « tue sur le micro », c'est-à-dire que la musique l'aide à assumer toutes ces tares qui pourraient le miner.

La chanson de *L'école du micro d'argent* « Libère mon imagination », qui répond pleinement à « Jazz » et « Tam-tam de l'Afrique » du premier album prouve encore cette interprétation : si les esclaves dont parle IAM dans le premier album sont promis à un sort atroce, on sent déjà dans cette première version un espoir de se libérer par la musique (et le jazz). Or « Libère mon imagination » développe pleinement cet espoir. Le tempo ou la musique revêtent ici un aspect totalement salvateur.

De plus, au milieu exact du dernier album (chansons 7 à 10), les deux thèmes sont traités de façon symétrique : deux chansons traitant de la musique (« L'empire du côté obscur » et « Quand tu allais ») en encadrent deux autres sur la critique sociale et politique (« Regarde » et « L'enfer »), montrant vraiment la corrélation des deux thèmes et la réponse de l'un à l'autre, de la musique à la critique dans la pensée

[6] Notamment dans l'insertion humoristique « Crécelle », qui critique le mauvais rappeur en définissant IAM comme de bons rappeurs.

d'IAM. On trouve encore une symétrie significative entre la quatrième chanson de l'album « La saga » et la quatrième avant la fin « Bouger la tête », qui correspondent exactement aux mêmes thèmes et mettent l'importance de la musique pour les membres du groupe très en avant.

Le dernier album est donc axé presque entièrement sur l'importance de la musique pour le groupe. Son titre et les illustrations du livret qui l'accompagne ne font qu'affirmer cette conclusion. On y voit le pouvoir qu'accorde le groupe aux paroles de leurs chansons. L'évocation de la vie des jeunes de certains quartiers dits « difficiles », souvent exposée dans les premiers disques et qui présentait alors peu d'espoir, est ici remplacée par le pouvoir que prête IAM à la musique, qui contrebalance entièrement toute leur critique sociale et politique. Toutefois, le groupe n'affirme aucunement cette hypothèse comme solution réelle. Il s'agit principalement d'un espoir et non d'une véritable fin en soi. Il expose la solution qui s'est présentée à lui, mais pas comme une solution universelle. La dernière chanson « Demain, c'est loin » montre qu'il n'a pas abandonné sa critique sociale : elle évoque à nouveau la vie de certains jeunes et présente en effet très peu d'espoir[7].

2. Un resserrement des moyens musicaux

La musique du dernier album d'IAM, nous le disions, présente une forte cassure avec leurs anciennes productions, à l'instar de l'album solo d'Akhenaton qui l'a précédé. La rythmique ainsi que les timbres utilisés (principalement échantillonnés) sont beaucoup plus épurés que lors des deux volumes de *Ombre est lumière*, qui ont marqué semble-t-il une apogée de la richesse du traitement musical d'IAM – comme de celui des thèmes, par ailleurs, nous l'avons vu – et qu'on pouvait définir comme « un rap aux dimensions symphoniques »[8]. En effet, des principes qui avaient été expérimentés dès le premier album

[7] On notera à ce propos qu'il s'agit de la seule chanson qui brise la symétrie presque parfaite des thèmes des chansons que nous avons commencé d'esquisser. Elle ne répond aucunement à « L'école du micro d'argent », alors que toutes les autres chansons se correspondent en miroir au niveau thématique vis-à-vis des quatre chansons centrales de l'album.

[8] JACONO, Jean-Marie, 1994. « IAM, une planète musicale » in *Taktik*, 285, Marseille : Watt News.

et développés dans ce dernier, comme la superposition de différents traitements du temps, les brisures de rythmes, une orchestration très finement travaillée et des insertions multiples entre les chansons comme en leur sein ont été abandonnés, ou fortement amoindris dans le dernier disque du groupe. En revanche, les relais entre les deux rappeurs (Akhenaton et Shuriken) ont été conservés. Ils sont certes moins fréquents qu'auparavant, mais une chanson comme « Elle donne son corps avant son nom » ou le refrain de « Libère mon imagination » montrent leur utilisation ainsi que celle de l'insertion du langage parlé dans le chant (notamment avec l'utilisation d'interjections). La diction semble quant à elle l'objet d'un travail plus poussé sur ce dernier album. Ce phénomène est particulièrement clair sur « L'empire du côté obscur », mais aussi et surtout sur « Demain, c'est loin ». L'orchestration, si elle ne présente plus autant d'insertions d'emprunts à des bandes sonores de films, d'accumulations de couches empruntées à d'autres rythmiques que le funk, le disco et la soul (généralement utilisées dans le rap) n'en est pas moins très originale par rapport à ce que l'on pourrait définir comme un rap « classique ». On retrouve encore ces anciens principes notamment sur « La saga », « Petit frère », « L'empire du côté obscur » (qui fait l'objet d'une attention toute particulière sur les timbres et les insertions), « Quand tu allais », « Un cri court dans la nuit » (particulièrement riche par le relais supplémentaire avec Daddy Nuttea, qui chante le refrain en style raggamuffin', et l'utilisation des scratches[9]) et « Libère mon imagination » (avec l'utilisation notable d'un refrain en forme d'ostinato et des emprunts du son d'un Didgeridoo, instrument australien). L'album d'Akhenaton présente généralement les mêmes caractéristiques, quoiqu'il se rapproche plus du traitement musical de *Ombre est lumière*. Le meilleur exemple en est l'orchestration impressionnante de « La cosca », dont la musique présente des échantillons très riches de musiques a priori très éloignées du rap et des insertions de bruits (comme des coups de feu) et divers traitements de brisures de rythmes qui suivent l'action narrée

[9] « Le scratch provient de la manipulation de disques en vinyle défilant le plus souvent sur deux platines. Le D.J. bloque le déroulement du disque avec ses mains et crée un crissement caractéristique qu'il peut sans cesse améliorer jusqu'à le rendre mélodique. (...) » : JACONO, Jean-Marie, 1996. « Le rap français : inventions musicales et enjeux sociaux d'une création populaire » in *La musique depuis 1945 Matériau, esthétique et perception*, Liège : Pierre Mardaga, p. 53.

par Akhenaton, ou qui favorisent l'attention sur certaines phrases (comme « les clandestins de Sicile réclamaient des pécadilles pour tuer » ou « ...50 ans d'emprise totale de la Mafia sur l'Italie »). Au terme de cette rapide analyse, on voit que le traitement musical, qui s'étendait au début de la production d'IAM sur de nombreux principes dont certains étaient très nouveaux dans le rap, se concentre principalement dans leur dernier album sur le travail de l'orchestration, basée principalement sur l'utilisation du sampler (échantillonneur), et sur une attention toute particulière sur la diction, par ailleurs beaucoup plus proche d'une tradition du chant rap.

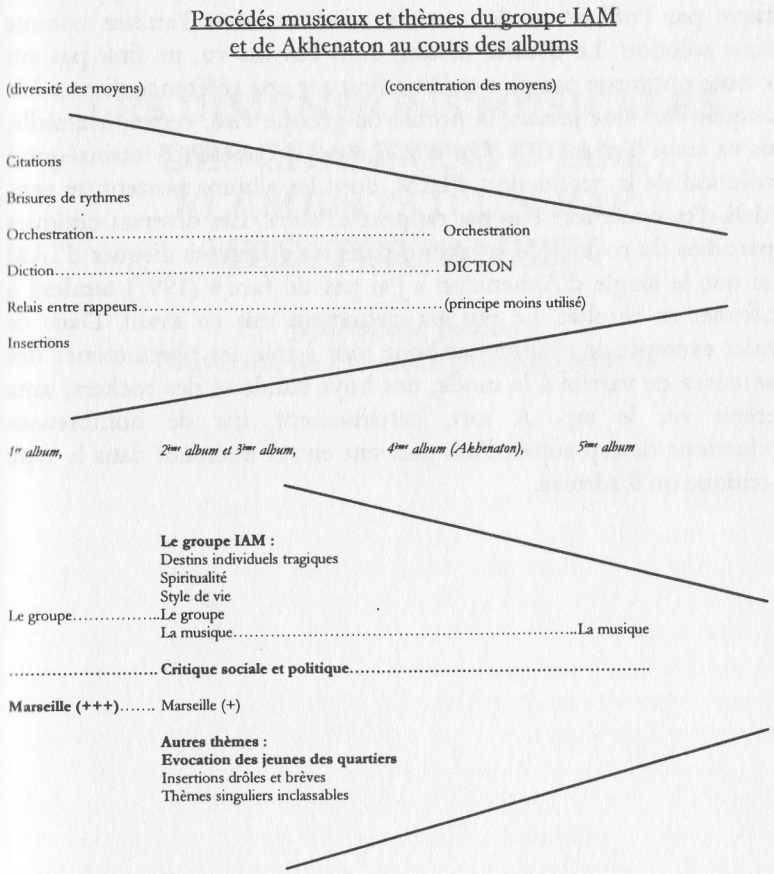
L'interprétation que l'on peut en tirer est qu'*IAM a choisi de se concentrer sur les principes fondateurs du rap*. En effet, les rythmiques des deux derniers albums (si l'on compte celui d'Akhenaton) sont beaucoup plus simples et épurées, favorisant avant tout la compréhension des paroles « rappées ». De plus, les chanteurs se concentrent plus particulièrement sur la diction des paroles, laissant plus de côté les insertions de langage parlé et les refrains chantés (malgré quelques exceptions) : c'est bien le rap « originel » qui est encore mis en avant, avec le sens littéral du verbe *to rap* (« bavarder, raconter n'importe quoi, "jacter" »[10]), c'est-à-dire que la parole et la manière dont elle est mise en musique (rythmée et chantée à la façon caractéristique du rap) est remise en avant par rapport au traitement de l'accompagnement de cette parole[11]. Le traitement des timbres, plus sobre que dans les albums précédents, reste basé avant tout sur l'utilisation des samples et des scratches. Or, il s'agit là encore d'un des principes fondateurs de la musique rap, dont on ne pourrait se passer dans une définition générale de ce courant musical (même si certains rappeurs ont par la suite utilisé aussi des instruments au sens traditionnel du terme). Dans les deux derniers albums, la musique met donc l'accent sur son propre style, le rap. Il n'était possible de remarquer ce phénomène que par l'étude comparative que nous avons menée.

[10] LAPASSADE, Georges, et ROUSSELOT, Philippe, 1990. *Le rap ou la fureur de dire*, rééd. revue, corrigée, augmentée 1996. Paris : Loris Talmart, p. 9.

[11] Le terme d'accompagnement ne se veut pas réducteur de l'importance du traitement de la musique, qui apporte selon nous autant de sens que les paroles elles-mêmes. Nous ne l'employons ici que par commodité.

3. Une évolution sensée de la musique et des textes : la musique rap comme solution à la critique

Des deux points que nous avons traités ci-dessus, évolution musicale et évolution thématique, nous pouvons tirer le schéma synthétique qui suit.



On voit clairement le traitement strictement parallèle de la réduction des thèmes et du ciblage des procédés musicaux utilisés au cours des différents albums. Il s'agit d'un resserrement considérable des moyens qui caractérisaient les précédents albums d'IAM, mais aucunement d'un appauvrissement du sens des productions du

groupe. Au contraire, cette évolution suit une logique parfaite et apporte son propre message. Le groupe montre par là comment il a réussi par la musique à trouver un équilibre, en même temps qu'il exprime l'idée qu'on peut opposer à toutes les injustices et les aberrations sociales et politiques qu'il dénonce, la musique, et plus particulièrement le rap (c'est l'évolution des procédés musicaux qui apporte cette précision). Il justifie le fondement pratique de sa critique par l'utilisation de ce style, sans toutefois l'arrêter comme unique solution. Le dernier album, nous l'avons vu, ne finit pas sur une note optimiste pas plus qu'il ne finit sur une référence directe à la musique. Plus que jamais, la portée du groupe vise, certes, Marseille, mais va aussi bien au delà. On voit là aussi la cohérence intrinsèque à l'évolution de la production d'IAM, dont les albums portent un sens au delà d'eux-mêmes : l'un par rapport à l'autre. Les diverses critiques et parodies du rock et de la techno dans les différents disques d'IAM ainsi que le single d'Akhenaton « J'ai pas de face » (1997) tendent à confirmer ce résultat. Le rap est clairement mis en avant. Dans ce dernier exemple, le chanteur critique tour à tour les phénomènes des chanteuses de variété à la mode, des boys bands et des rockers, sans s'arrêter sur le rap. A tort, certainement, car de nombreuses productions de rap aujourd'hui peuvent entrer aisément dans le type de critique qu'il adresse.

LES DIMENSIONS MUSICALES DES CHANSONS D'IAM, ÉLÉMENTS D'UN RAP MÉDITERRANÉEN

Jean-Marie Jacono
Université de Provence (Aix-Marseille I)

Le succès constant remporté par IAM tient en grande partie à la richesse d'un travail musical qui donne énormément de force à chacun des titres du groupe de rap marseillais. Seule formation en France à disposer d'un concepteur (l'architecte musical Imhotep) en plus d'un D.J. (Khéops), IAM fait naître au sein de ses chansons des dimensions musicales dans la déclamation, l'utilisation du rythme, le choix et l'orchestration des échantillons mélodiques ainsi que dans la structure des albums. La musique est en effet très présente dès l'écriture des textes rédigés par les rappeurs sur un premier état sonore fourni par Imhotep. Elle ne cesse d'être perfectionnée ensuite, même si elle n'a pas de dimension autonome car le rap mêle le rythme à l'écriture. Décrivons quelques-unes de ces dimensions musicales généralement méconnues. Nous ferons l'hypothèse qu'on peut y voir une relation avec la ville de Marseille mais aussi que le jeu des contrastes et des ruptures présents chez IAM définit un style de rap méditerranéen sans équivalent dans le rap français.

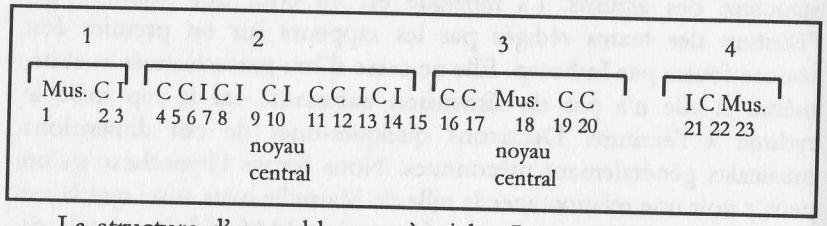
Nous partirons d'un corpus représenté essentiellement par les trois albums d'IAM et des productions individuelles des membres du groupe. Même si le rap semble rejeter en apparence la notion d'objet fini sur le plan artistique en donnant lieu sans cesse à de nouvelles versions d'une chanson, le CD représente une référence incontournable en raison du soin mis à son élaboration. En faire l'analyse en revient à considérer que le rap est une expression artistique qui représente bien autre chose que la manifestation de la crise des banlieues à laquelle il est souvent réduit, une expression artistique qui sort du champ strict de la sociologie.

Le rythme de la structure

Le rythme est omniprésent dans le rap. Mais ce rythme n'apparaît pas seulement dans la déclamation ou dans le fond musical. Il concerne aussi la structure d'un album qui n'est pas due au hasard, même si la forme se dessine parfois au dernier moment dans le studio d'enregistrement[1].

Un album de rap est fondé sur deux types de titres, les chansons et des fragments très courts, les inserts (ou insertions en français). Ces derniers sont présents dans les deux premiers CD d'IAM, *De la planète Mars* (1991) et *Ombre est lumière* (1993) où ils jouent un important rôle rythmique. Souvent drôle, l'insert contraste avec les thèmes des chansons qui l'entourent. Sa présence marque une pause mais crée aussi un phénomène de relance dans la mesure où sa brièveté ne peut que préluder à d'autres développements. On aboutit ainsi à un rythme dans la forme qui est parallèle au rythme de la déclamation et à l'impulsion donnée par la base sonore.

Cette dimension rythmique est déjà très présente dans *De la planète Mars* où l'on trouve dans les vingt-trois titres sept inserts (I) et trois parties musicales (Mus.) au sein des chansons (C). On peut les regrouper en quatre parties :



La structure d'ensemble est très riche. La première et la dernière parties sont l'inverse l'une de l'autre. Au centre les deux autres sont organisées autour de deux blocs répétés autour d'un noyau central qui comprennent les titres suivants : « Le nouveau président » (9) et « IAM Bercy » (10) puis le fabuleux « Khéops appartient à l'horizon » (18) où la voix n'est pas déclamée sur une rythmique de rap mais placée sur des scratches ahurissants.

C'est cependant la structure du premier volume d'*Ombre est lumière* qui s'avère encore plus intéressante. On peut regrouper en six thèmes

[1] Le dernier CD du groupe NTM (1998) a été consciemment organisé en trois parties (introduction, corps central et coda), comme nous l'a indiqué le manager du groupe.

les chansons d'IAM : le groupe lui-même, la spiritualité, la critique sociale et politique, la critique des snobs, les destins individuels tragiques et l'évocation des jeunes des cités[2]. Nous pouvons les représenter par ordre successif d'apparition, de gauche à droite, puis de haut en bas au fur et à mesure du déroulement de l'album.

[2] Cette expression sera employée ici par commodité, mais nous sommes conscients des nombreux problèmes terminologiques liés à la description de certaines situations concernant des jeunes de quartiers (et cités) dits « difficiles ».

Le groupe IAM	Spiritualité	Critique Sociale	*Inserts drôles et brefs*	Critique des snobs	Destins tragiques	Jeunes des cités
Le feu 1	Cosmos 2	Vos dieux ont les mains sales 3	*La méthode Marsimil* 4			
		J'aurais pu croire 5				
		Contrat de conscience 6				
		Le soldat 7	*Le rétor de Malek Sultan* 8		Un jour tu pleures, un jour tu ris 9	
	Le 7 10			Harley Davidson 11		
			La mousse à Riton 12		Femme seule 13	
						Le shit squad 14
						Je danse le Mia 15
			Alone tout seul forever 16			
Fugitif 17					L'aimant 18	
	Mars contre-attaque 19					

Structure du premier volume d'*Ombre est lumière*, d'IAM (1993).

Comme on peut l'observer, les inserts séparent des blocs de chansons graves (1 à 3, 5 à 7) ou plus variées (9 à 11, 13 à 15, 17 à 19). L'emplacement des quatre inserts donne lieu à une structure

régulière qui peut être représentée ainsi (en utilisant les lettres C pour chanson et I pour insert).

C C C I	C C C I	C C C I	C C C I	C C C
1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12	13 14 15 16	17 18 19

L'emplacement régulier des inserts, excepté à la fin, crée une ponctuation rythmique qui assure à l'album une grande souplesse sur le plan temporel. Mais l'insert fonctionne aussi comme un moyen de passer entre deux espaces en reliant des domaines variés sur le plan des thèmes et des composantes musicales. On peut alors voir dans l'album une métaphore inconsciente de la ville de Marseille où des quartiers contrastés et éloignés les uns des autres sont mis en relation par des voies de traverse. Bien entendu, cette correspondance séduisante ne peut dépasser le simple état d'hypothèse. En tout état de cause, c'est le jeu des contrastes des correspondances et des oppositions qui marque un album placé plutôt sous le signe d'un film dont les chansons constitueraient les séquences[3]. Cette forte présence des contrastes se retrouve à d'autres niveaux dans l'œuvre d'IAM, comme si l'alternance de l'ombre et de la lumière de la Méditerranée avait influencé la création du groupe, comme si également les oppositions géographiques et sociales présentes dans la ville de Marseille elle-même avaient pris corps dans le matériau musical. La ville se manifeste alors de manière indirecte dans ces différences même si les thèmes des chansons n'évoquent pas la cité phocéenne.

Nous devons cependant noter que la structure n'est jamais identique d'un album à l'autre. Celle du second volume d'*Ombre est lumière* est moins régulière tandis que les inserts sont conçus comme une introduction à certains titres dans l'album solo *Métèque et mat* d'Akhenaton (1995), le chanteur leader du groupe. Il n'y a aucun insert dans *L'école du micro d'argent* (1997) où les oppositions entre les titres restent cependant très fortes. Certaines chansons jouent alors le rôle d'un insert dans l'album comme « Elle donne son corps avant son nom ». Malgré tout, la présence de ces fragments courts est à peu près constante dans les productions de raggamuffin et de rap à

[3] L'emploi d'une musique de film digne d'un péplum en introduction du titre qui clôt *Ombre est lumière* (Pharaon reviens, 2° album) est d'ailleurs cohérente avec cette dynamique visuelle.

Marseille, comme le montrent le CD de la Fonky family *Si Dieu le veut* (1997) et l'album collectif *Chroniques de Mars* (1998) où interviennent les groupes les plus représentatifs de la ville.

Une déclamation à plusieurs voix

On trouve une nouvelle présence des contrastes dans l'organisation de la déclamation. Ce ne sont pas les relais entre Chill (« Akhenaton ») et Jo (« Shuriken ») qui expliquent seulement sa diversité. La force d'IAM est de faire place à des fragments de phrase non déclamés au sein d'un texte scandé. C'est dans « Je danse le mia » qu'on trouve l'exemple le plus connu de ce décalage avec la déclamation, lorsqu'un des protagonistes s'écrie « Oh comment tu parles à ma sœur ? ». Cette réplique issue du langage de la vie quotidienne est organisée strictement sur la même durée qu'un vers déclamé, c'est-à-dire une mesure à 4 temps, ce qui la rend cohérente. Un autre titre d'*Ombre est lumière*, « L'aimant », fait place à un échange très bref qui produit un enjambement entre deux vers déclamés ; nous pouvons le représenter ainsi en tenant compte de manière indicative de la mesure à 4 temps et de la déclamation.

1	2	3	4
*	*	*	*
			J'ai commen-/
cé à vivre ma vie dans les poubelles dans un quartier de/			
camés où les blattes craquent sous tes semelles **Salut/**			
salut ça va - les mecs observent ta voiture neuve/ (...)			

Ce rappel du langage quotidien contraste avec la réalisation d'une voix pleine d'imaginaire, celle de la bande-son d'une musique de film. C'est dans l'introduction de « Cosmos », de « Pharaon revient » ainsi que dans « L'empire du côté obscur » (*L'école du micro d'argent*) qu'on trouve ce type de voix intemporelle déjà présente dans « Khéops appartient à l'horizon » et évoquant presque à chaque fois un monde égyptien disparu et ressuscité par IAM.

On retrouve d'autres contrastes dans « Attentat II » où IAM se met en scène dans un vernissage d'art contemporain qui a lieu à Aix-en-Provence (CD *Ombre est lumière*). Chill et Jo y mettent en scène avec talent plusieurs personnages très snobs. L'imitation de leurs

réflexions et de leurs accents placent alors le titre sur un autre registre. C'est une véritable scène de théâtre qui se déroule devant nos yeux dans un titre qui déploie plusieurs registres littéraires : le récit, le discours et le dialogue. Comment ne pas voir dans cette mise en scène l'empreinte d'une forme méditerranéenne populaire créée à Naples, l'opéra bouffe ? Le rap devient une déclamation en action et rejoint alors totalement l'opéra. Cette empreinte de l'opéra se trouve à d'autres niveaux chez IAM, comme la présence du *Finale* avec « Demain c'est loin » (9 minutes) à la fin de *L'école du micro d'argent*.

Il y aurait beaucoup à dire encore sur l'utilisation des chœurs, sur la sonorité de la voix et sur le travail de l'accentuation. Dans le rap, les syllabes du texte placées sur les deuxième et quatrième temps sont en général accentuées car elles correspondent au temps mis en valeur par le rythme dans la mesure à 4/4, mesure qui est toujours utilisée dans le rap sauf exception. L'étude de quelques titres montre que l'accentuation n'est pas la même chez Chill et chez Jo, les rappeurs d'IAM. Jo a tendance à respecter l'accentuation sur les deuxième et quatrième temps alors que Chill s'en détache au profit d'une articulation plus variée qui peut se produire sur les premier et troisième temps. Cette déclamation en mouvement met alors en valeur des différences qui apparaissent dès l'écriture. Les textes d'IAM sont en général composés de vers libres. On trouve cependant très curieusement deux alexandrins lorsqu'IAM évoque la jeunesse branchée d'Aix-en-Provence dans « Attentat II » :

> « Trente minutes après, nous arrivons à Aix
> Où l'on parle pointu, où les jeunes sont vex'[4] »

L'utilisation des vers employés dans la tragédie classique connote alors le caractère conservateur de ces jeunes bourgeois qui vont être ridiculisés par IAM dans la suite de la chanson.

Les couleurs de l'orchestration

On retrouve bien entendu dans le choix et la mise en œuvre des échantillons sonores (samples) d'autres contrastes. Le rap est généralement fondé sur des samples de disques de funk. La grande originalité d'IAM repose sur la diversité des sources musicales

[4] vex' : abréviation de vexant.

employées. Les musiques traditionnelles orientales (« J'aurais pu croire »), italiennes (l'air de mandoline de « Où sont les roses ») marquent aussi *Ombre est lumière* tout comme la solennelle musique de film de « Pharaon revient ». On les trouve généralement dans des introductions très élaborées. D'autres sources musicales sont présentes, notamment le jazz, Gainsbourg (« Harley Davidson »), Georges Benson (« Je danse le Mia »), les sons naturels (la mer dans « Le repos c'est la santé »), les bruits de guerre (« Le soldat »). Malgré le parti pris minimaliste de faire moins d'effets musicaux, *L'école du micro d'argent* témoigne de cette diversité présente aussi chez Akhenaton (*Métèque et mat*, 1995) et Khéops (*Sad hill*, 1997). Le travail musical d'IAM ne s'arrête pas au choix des samples. Chaque titre bénéficie d'un traitement particulier du son qui concerne aussi le timbre de la voix des rappeurs. Les silences (« J'aurais pu croire », « L'empire du côté obscur ») créent de leur côté des phénomènes d'interruption qui relancent l'impulsion musicale et le rythme de la déclamation. Le jeu des symétries et des dissymétries dans l'alternance du couplet et du refrain de « Je danse le Mia » est une autre facette du travail du groupe marseillais. Alors que toute la chanson semble promise à un rythme de danse régulier et à une structure traditionnelle, IAM supprime tout à coup le retour du refrain, accélère la déclamation et aboutit à ce passage inattendu de la discothèque qui précède une déclamation hachée (« Pas - de - pacotille »...). La perturbation du rythme initial permet alors de passer dans la musique de la présence de la danse à la nostalgie du temps passé, qui est le véritable objet de ce titre.

Le travail musical d'IAM est donc fondé sur une grande diversité de moyens mais aussi sur la volonté de créer sans cesse des ruptures au sein de la continuité rythmique et mélodique, comme si le groupe mettait en péril tout univers homogène. Cette présence générale des contrastes dans les dimensions sonores ne se retrouve pas dans les autres formations du rap français. Il faut alors l'expliquer, là aussi, par la relation entretenue par IAM avec Marseille. La diversité offerte par le monde méditerranéen se retrouve chez IAM dans un travail musical fondé sur les contrastes, à l'image de la ville de Marseille qui concentre les oppositions dans ses paysages, ses modes d'habitation, ses quartiers et ses groupes humains. N'oublions pas que le groupe IAM lui-même est composé de six personnes très représentatives de la diversité de la ville : Marseillais d'origine italienne (Chill), espagnole

(Khéops), pied-noir (Imhotep), algérienne (Malek), sénégalaise (Kephren), malgache et réunionnaise (Jo). Cette diversité ne saurait certes expliquer la production du groupe à elle seule mais doit être notée, sans plus de commentaires sur l'importance de l'origine ethnique. Marseille rassemble en effet au delà des cultures d'origine.

« IAM est un groupe de rap marseillais (...). On ne pourrait pas faire la même chose ailleurs. Tu prends IAM, tu le mets à Paris, ça ne marche plus »[5]. La grande diversité qu'offre Paris ne se retrouve effectivement pas dans les productions d'un groupe de rap d'une capitale opposée à sa banlieue, à la différence de la cité phocéenne. La musique dans le rap ne procède donc pas du hasard. La richesse d'IAM, c'est d'être sur ce plan là aussi en relation avec le monde de contrastes offert par Marseille, cette ville d'exilés venus de la Méditerranée et d'ailleurs dont les différences produisent la richesse. Que le style musical d'IAM s'en imprègne et s'ouvre à son tour aux contrastes de la Méditerranée ouvre un champ de recherche passionnant.

---

[5] Imhotep cité par F. Guilledoux *et al.* in *IAM, le livre*, Soleil productions plein sud, Toulon, 1996, p. 30

LES INSERTS DANS LE RAP ET LE RAGGAMUFFIN MARSEILLAIS

Médéric GASQUET-CYRUS
Université de Provence (Aix-Marseille I)

INTRODUCTION

Les discours sur le rap, essentiellement « journalistiques », entrent bien souvent dans le cadre plus général des lieux communs énoncés sur « la banlieue », « les jeunes », ou encore « la culture de la rue », c'est-à-dire qu'ils mettent en avant la dimension « sociale » associée au mouvement et les « problèmes » soulevés par les textes, sous-jacents au simple fait musical. On néglige cependant de se pencher sur la spécificité des compositions artistiques, préférant assez souvent caricaturer le rappeur comme un « jeune rebelle » affublé d'un bonnet ou d'une casquette (à l'envers de préférence) qui débite avec enthousiasme, mais sans recul, de jolies rimes sur la situation des banlieues ou des cités (Florence Casolari mentionne bien ces représentations stéréotypiques produites par les non-rappeurs). A la limite, les discours sur le rap se focalisent sur le contenu des textes, en oubliant parfois qu'ils font partie d'une production complexe, d'une véritable composition.

Le groupe IAM de Marseille est connu à l'échelle nationale ; mais il existe un autre groupe, qui, sans lui faire concurrence, s'impose néanmoins comme le deuxième représentant de la production musicale locale, avec quatre albums sortis à ce jour. Or, Massilia Sound System, dont il s'agit, ne fait pas du rap, mais du *raggamuffin*, style musical oscillant entre rap et reggae. Autour de ces deux pôles gravitent des formations de moindre renommée, notamment Soul Swing, très proche d'IAM, ou plus récemment, La Fonky Family et Le 3ème Œil ; et du côté de Massilia Sound System : Hypnotik Gang, Double Embrouille, Clair et Précis, etc., formations que l'on retrouve

dans une compilation, *Ragga balèti*, articulée autour de Massilia Sound System.

Lorsqu'on regarde les livrets des albums, on se rend compte que les paroles des chansons représentent un poids considérable, beaucoup plus lourd que dans la chanson dite de variété ou la techno[1]. Mais ce n'est pas tout : d'autres paroles audibles à l'écoute ne sont pas retranscrites dans les livrets. Pourtant, si l'on veut tenir compte de la totalité de ces productions, on doit bien considérer ces *inserts* comme faisant partie intégrante du projet global de l'œuvre. C'est ainsi que se définit le matériau de cette étude : les *inserts* sont toutes les paroles (ou les bruitages, ou les musiques de fond) généralement non imprimées dans le livret accompagnant le disque, insérées entre deux titres, voire au cœur d'une chanson, et qui ne font pas partie de ce que l'on entend traditionnellement par « chanson » (i.e. : des couplets, des refrains).

Pourquoi s'intéresser à ces « marges » des disques de rap ? Tout simplement parce qu'ils représentent une masse textuelle conséquente (la retranscription des inserts des dix albums concernés occupe une trentaine de pages), une production verbale signifiante supplémentaire, donc du *sens* à constituer. Par ailleurs, certains inserts sont notés dans le livret ou possèdent, sur des supports CD, leur propre numéro de plage. D'autres, enfin, s'inscrivent dans une certaine thématique qui peut aller d'un bout à l'autre du disque (les « Como parlar ai dònas » de Massilia Sound System), ou d'un album à l'autre (« Radio Africa Sport » pour Massilia Sound System, la série des « Malek Sultan » pour IAM).

Cette étude se propose de relever les deux aspects essentiels de ces inserts. D'une part, en envisageant la diversité énonciative mise en scène dans les inserts, ses fonctions, sa structure. D'autre part, en établissant dans quelle mesure les inserts permettent de construire, reconstruire une identité marseillaise, ainsi que la manière de la

[1] « ...nous assistons avec le rap à un *retour au texte* : si le rap est le degré zéro de la mélodie, si le rythme (« échantillonné », donc) y est roi, il partage la vedette avec les mots. D'un côté le corps, la pulsion, de l'autre le texte. Paradoxalement, nous assistons à la renaissance de ce qu'on appelait dans les années soixante la « chanson engagée », la chanson à texte. Le rap *dit* des choses. », Louis-Jean Calvet, *Les voix de la ville - Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Payot, Essais, 1994, p.276.

présenter, de la « dire ». Et de façon plus générale, cette approche par les inserts pourra relever les différences fondamentales qui existent entre les deux formations principales de Marseille, IAM et Massilia Sound System.

CORPUS

Le corpus est constitué de trois albums d'IAM (*...de la Planète Mars*, *Ombre est lumière (vol.1)*, *L'Ecole du micro d'argent*), de l'album solo d'Akhenaton, le chanteur d'IAM (*Métèque et mat*), de l'album de Soul Swing (*Le retour de l'âme soul*). Ces albums constituent le côté rap / soul du corpus. Les autres albums étudiés sont les trois premiers de Massilia Sound System (*Parla patois*, *Chourmo !*, *Commando Fada*), et la compilation *Ragga balèti*, pour le côté raggamuffin. Enfin, nous avons aussi intégré dans le corpus l'album rock (?) de Quartiers Nord (un groupe marseillais qui a fêté ses vingt ans d'existence), *Basilic Instinct*, parce que la structure du disque se rapproche considérablement plus d'un disque de rap que d'un disque de rock, essentiellement par la présence d'inserts. On pourra se demander à ce propos si la technique des inserts est une spécificité marseillaise.

CORPUS

Albums	Artistes	Année	Abréviation
... de la Planète Mars	IAM	1991	IAM I
Ombre est lumière (vol.1)	IAM	1993	IAM II
L'Ecole du micro d'argent	IAM	1997	IAM III
Métèque et Mat	Akhenaton	1995	AKH
Le retour de l'âme soul	Soul Swing	1996	SSw
Parla patois	Massilia Sound System	1991	MSS I
Chourmo !	Massilia Sound System	1993	MSS II
Commando fada	Massilia Sound System	1995	MSS III
Ragga balèti	Divers	1995	RB
Basilic Instinct	Quartiers Nord	1996	QN

PREMIERE PARTIE : LA POLYPHONIE

1. Nature des inserts

Il n'y a quasiment aucune unité dans les inserts. Les différences entre chaque insert peuvent être formelles, thématiques, énonciatives, fonctionnelles, temporelles (inserts plus ou moins longs)... Pour les besoins de l'étude, j'ai arbitrairement classé les inserts dans quatre grandes catégories :

Les dédicaces

Elles sont spécifiques au rap et au raggamuffin. Ces mouvements musicaux sont liés aux fonctions de DJ (Disc Jockey) et de MC (Maître de Cérémonie, *Master of Ceremony*), qui annoncent à l'assistance que telle chanson est adressée, « dédicacée » à telle ou telle personne, à tel groupe social. La dédicace ressortit du domaine de la scène – elle varie donc au fil des concerts –, mais elle peut être enregistrée sur l'album, et, en se « figeant » ainsi, elle pourra s'adresser à un auditoire plus large. Les chanteurs d'IAM, en scène, dédicacent souvent leurs chansons aux autres groupes affiliés (La Fonky Family, Le 3ème Œil, Soul Swing...), mais on ne trouvera pas de dédicaces dans les *albums* (à l'exception des « Bad Boys de Marseille » avec la Fonky Family, AKH). Chez les Massilia Sound System (Massilia dorénavant), on aime adresser la chanson à « tous les Marseillais », aux « raggas », et les chansons des *albums* de Massilia et celles de la compilation *Ragga balèti* commencent fréquemment par une « dédicace ».

Les enregistrements « indirects »

Par le procédé du *sample*, certaines phrases sont répétées, parfois *ad libitum*, dans les chansons. D'autres fois, ce sont des bruits ou des bruitages que l'on entend en fond sonore, pour illustrer la chanson (moteur de bus dans « Bus de nuit », MSS II ; moteur de voiture, SSw ; moteur de moto dans « Harley Davidson », IAM II...). La « chanson » est donc une construction complexe, composée de plusieurs lignes (d'où la notion de « polyphonie »...) musicales, sonores et verbales.

Au moyen de « collages » sur la bande-son, de la même manière qu'avec le *sample*, la chanson peut être agrémentée de passages de films (films de Pagnol pour MSS I et II, film *Star Wars* pour IAM III, *Scarface* pour AKH), d'émissions radiophoniques ou télévisées (MSS I, II, III ; IAM I, AKH ; QN), bref, d'enregistrements « indirects », c'est-à-dire des énoncés non produits ou enregistrés directement par le groupe lui-même.

Les enregistrements « directs »

Il s'agit des enregistrements effectués par le groupe lui-même, ou empruntés à l'entourage immédiat. C'est essentiellement Massilia qui l'utilise. Au cours d'une entrevue, Lux B., l'un des membres, m'expliquait qu'il ne se séparait jamais de son dictaphone, pour enregistrer ce qu'il « sentait ». Ce « collectage », comme il le nomme lui-même, ne diffère pas beaucoup des méthodes de collecte de corpus pratiquées par tous les chercheurs en (socio)linguistique ; la différence se joue au niveau de l'emploi de ces données (analyse pour le linguiste ; insertion dans un objet artistique pour le musicien).

On y inclura aussi la série d'enregistrements sur répondeur téléphonique caractéristique de l'album MSS III. Sur le livret du disque précédent figurait un numéro de téléphone grâce auquel on pouvait laisser des messages dont certains ont été sélectionnés et se retrouvent *insérés* dans l'album (ce procédé a été gardé pour le dernier album paru au cours de cette étude, *Aïollywood*).

Mini-sketches ; mises en scène

Les rappeurs développent tout un jeu de scène assez théâtral, que l'on retrouve parfois mis en œuvre dans les albums grâce à des échanges verbaux (IAM II : dialogue entre Akhenaton et Shurik'n dans « Le Feu » ; Massilia : dialogue humoristique entre les chanteurs dans « Electronaria », MSS II).

Les deux seuls inserts de Soul Swing sont prononcés par des artistes du groupe. Dans le premier, un homme adresse ses dernières recommandations à sa fille avant de partir dans les rues, la nuit (« Survie, prélude ») ; dans le second, deux jeunes garçons, dans une voiture, se demandent ce qu'ils vont faire dans la soirée (« Faction, prélude »).

Chez Quartiers Nord, seuls les artistes prennent la parole dans les inserts, dans des mini-sketches, comme dans « Ripaille » (mise à sac d'un supermarché).

2. Fonctions

a) La présence de l'auditeur

Les dédicaces font appel à l'auditeur, chez les raggas, chez Massilia en particulier, avec l'emploi fréquent de l'impératif *« écoute »*, avec des variantes : *« escota me raggamuffin »* (« Violent », MSS I), *« Dédicace à tous les anticentralistes »* (« P.I.I.M. Part 2 », MSS I), *« écoute moi collègue »* (« La chanson du Moussu », MSS II) ; chez d'autres « raggas » aussi : *« dédicace à tous mes frères »* (Wadada, « Il est temps d'être conscient », RB), *« écoute ça »* (Marcus P., « Toutes les Juliettes », RB). L'auditeur est ainsi invité à l'audition d'un message, mais aussi à la construction de son sens, car l'on requiert sa coopération. De plus, les artistes ont l'habitude de parler ou de chanter en même temps (notamment IAM en concert), ce qui oblige l'auditeur à « tendre l'oreille » s'il veut décomposer les multiples chevauchements de parole en énoncés singuliers, s'il veut extraire de ces multiples énoncés un énoncé particulier et significatif. L'écoute d'un disque de rap nécessite donc souvent une opération de « décryptage », un décodage assorti d'une inférence obligatoire pour donner du sens et de la cohérence à toutes ces paroles confuses. C'est ainsi qu'est mis en mouvement l'esprit de l'auditeur, s'il décide de conférer une certaine « pertinence »[2] aux propos entendus – la musique, le rythme se chargeant d'inciter son corps à bouger.

L'écoute de certains albums s'affirme donc comme une *quête de sens*, un recoupement paradigmatique, même si souvent le seul « sens » des énoncés est de faire rire l'auditeur, comme dans la série des « Radio Africa Sport » (Massilia) qui se suit sur trois albums. Il s'agit du commentaire comique d'un match de football (imaginaire) se déroulant dans un village africain ; l'auditeur peut recomposer la partie en liant les trois fragments épars sur les trois disques... Autre

[2] « Nous appelons *principe de pertinence* l'idée fondamentale selon laquelle une information communiquée est assortie d'une garantie de pertinence », Dan Sperber et Deirdre Wilson, *La Pertinence*, Minuit, tr. fr. 1989, p.7.

exemple, à la fin de l'insert « Jah Muroni » (MSS I), il faut bien tendre l'oreille pour entendre un garçon dire *« Oh demain il est fermé, trop dégoûté »*, à propos de son boulanger, ce qui peut éventuellement prêter à sourire, sinon à rire...

b) Enonciation

L'une des principales raisons d'être des inserts est de céder la parole à des énonciateurs autres que les artistes ; ou bien, si ce sont les artistes eux-mêmes qui parlent dans l'insert, de changer de mode d'énonciation, et de quitter entre deux chansons le mode d'énonciation primaire.

Loin de monopoliser le micro, les artistes délèguent volontiers la parole à qui veut bien la prendre, pratique qui ponctue assez souvent la fin des concerts : de nombreux jeunes rappeurs ou raggas amateurs montent alors sur la scène pour prendre le micro, et, l'espace de quelques secondes, tentent de faire bouger le public au rythme de leurs trouvailles et de leurs « phrasés ». Ceci est la vraie raison d'être et la fonction originale des « sound-systems ».

On retrouve ce partage de la parole dans les albums. Il n'est pas rare que les groupes affiliés trouvent une place sur quelque chanson du groupe leader : Clair et Précis chez Massilia, Soul Swing chez IAM, La Fonky Family sur l'album d'Akhenaton... Le milieu musical marseillais fonctionne un peu en réseau. Le centre culturel de La Friche à La Belle de Mai est un lieu où travaillent à la fois IAM, Massilia, Soul Swing, et de nombreux autres groupes.

La plupart des variables prises en compte par la sociologie et la sociolinguistique sont mises en valeur dans les prises de parole :

– sexe : on entend des femmes (presque uniquement chez Massilia) et des hommes,

– âge : des enfants (« Kebdany », MSS I ; une petite fille qui récite la fable « Le Corbeau et le Renard » de La Fontaine, AKH), et des personnes âgées (*« C'est une hors d'œuvre la... l'aïoli à mon avis à moi »*, vieille femme à la fin de « Vaqui lo balèti », RB) prennent la parole,

– milieu social : la position contestataire voulue par l'ensemble des artistes vis-à-vis d'un certain agencement de la société (de l'autorité centrale représentée tour à tour par

l'Etat, la police, les politiciens locaux, les fonctionnaires... : voir l'article de Florence Casolari) permet la délégation de la parole à des énonciateurs issus plutôt des classes « moyennes » ou « populaires » de la société, en n'omettant pas les exclus du système : anciens détenus (MSS II), homosexuels (RB) ...

– langue : les interactions des inserts ont lieu en français, mais aussi en anglais, (le rap d'IAM ne connaît que cette alternance), en occitan / provençal pour Massilia, en nissart pour Nux Vomica (RB), et de manière générale, dans de nombreux dialectes (voir plus loin) ; enfin dans des langues du pourtour méditerranéen comme « l'arabe » (dialectal), le portugais, l'italien...

C'est ainsi que l'on retrouve, chez Massilia essentiellement, une représentation de la diversité marseillaise, de la *communauté sociolinguistique*[3] qui agit au moyen du discours à Marseille. Chez IAM, on ne trouve aucun insert cédant la parole à des anonymes, ce sont les rappeurs eux-mêmes qui se mettent en scène. Dans ces mini-scènes ou mini-sketches, véritablement *joués* par les artistes, la relation avec l'auditeur est modifiée, puisque celui-ci ne se trouve plus dans l'écoute d'un message axiologique, mais à l'écoute d'une interaction, comme s'il était un *témoin* direct de l'interaction. En laissant leur statut d'artistes / chanteurs / danseurs, les rappeurs et les raggas deviennent, l'espace d'une interaction, des acteurs sociaux, plus proches ainsi du public...

Les inserts ont donc pour fonction essentielle de moduler l'énonciation primaire pour lui substituer une série de modes d'énonciation variés. Pour Robert Vion, « les *modulations* caractérisent [...] tous les processus de distanciation visant à diminuer la part de subjectivité, et donc de risque, que chacun peut prendre dans

[3] Nous renvoyons à notre mémoire de Maîtrise de Lettres modernes, *Marseille, les voix de l'unité*, sous la direction de Daniel Baggioni, Université de Provence, 1997, troisième partie notamment : « La communauté sociolinguistique marseillaise est cette communauté socialement hétérogène qui possède des représentations fantasmées d'unité, des discours convergents, et qui trouve son identité dans les discours identitaires, actualisés dans un fonds commun, et les enjeux sociaux qu'ils traduisent. », p.131.

l'interaction »[4]. Or, en devenant de simples participants à une interaction, les artistes quittent justement ce statut pour devenir de simples « sujets parlants ». Il s'agit donc bien d'une modulation, puisque le ton axiologique de la chanson est délaissé au profit d'une énonciation « ordinaire », voulue « naturelle ».

C'est pourquoi nous pouvons parler avec Florence Casolari de « richesse » des stratégies énonciatives, ou « d'investissements énonciatifs »... Si chez IAM ces investissements énonciatifs prennent place dans le corps du texte de la chanson, pour Massilia, ce sont les inserts qui sont le lieu privilégié de ce genre de positionnement.

c) Significations de la polyphonie

La multiplication des instances d'énonciation permet donc d'atténuer le statut traditionnel de « l'artiste ». Les rappeurs et raggas français en général, et marseillais en particulier, sont assez « accessibles », et se comportent différemment des « stars » des Etats-Unis, qui gagnent des millions de dollars et se donnent des airs d' « intouchables »... Les inserts permettent dans le même temps une dédramatisation, une désacralisation de la chanson.

Par ailleurs, cette délégation de la parole correspond à la volonté de faire parler les vérités plurielles contenues dans les paroles et le langage de chacun. Ainsi peut s'expliquer l'une des raisons de la *popularité* du rap et du raggamuffin ; Massilia réalise ses programmes en confiant réellement la parole à des anonymes issus de la population marseillaise dans tout ce qu'elle a d'hétérogène (et « d'hétéroclite »). IAM est moins « direct », et use essentiellement d'une stratégie polyphonique à l'intérieur des chansons.

Les deux groupes majeurs sont donc ceux qui effectuent un investissement maximal dans les stratégies discursives et énonciatives.

Dans les inserts, les valeurs souvent citées par les groupes eux-mêmes se retrouvent mises en œuvre : le partage, la tolérance, le mélange. Cette unité à travers la pluralité est caractéristique de l'identité marseillaise, du moins dans ses réalisations en discours. En vantant les mérites de chacun, mais en précisant que l'on est

[4] Robert Vion, « La construction du sens », in *Du Sens. Tours, détours et retours du sens dans les Sciences Humaines d'aujourd'hui*, Daniel Baggioni et Pierre Larcher (éds), Presses de l'Université de Provence, 1995, p. 168.

Marseillais avant tout, on fait de Marseille un « salad-bowl » à l'américaine, où chaque « ingrédient » garderait sa « saveur »[5]. C'est ainsi que les inserts fonctionnent en reprenant les lignes de force et les schèmes de la *construction* de l'identité marseillaise.

Pour souligner de nouvelles différences, disons que IAM tend à être plus « formel » que Massilia, cette tendance est vérifiable d'ailleurs dans l'évolution du style du groupe, notamment dans le *« resserrement des moyens musicaux »* (voir l'article de Guillaume Kosmicki). Cette « sophistication » se retrouve dans les inserts, qui sont plus « indirects » que « directs », avec notamment une grande utilisation d'extraits de films (*Star Wars*, IAM III; *Scarface*, AKH...), des bruitages d'un jeu vidéo célèbre, *Street Fighter* (AKH et IAM III), au détriment d'enregistrements « localisés » : IAM ne pratique pas la collecte de « corpus » de manière informelle. Massilia se veut plus « populaire », proche de toutes les couches de la société (les *« papys »*, les *« mamys »*, les *« fillettes »* comme le disent les chansons), c'est un groupe de « proximité », beaucoup plus accessible qu'IAM. D'ailleurs, si IAM vend 500.000 albums, Massilia n'en vend que 30.000 (chiffres communiqués par Lux B. de Massilia) : les moyens utilisés déterminent en partie le succès extra-local des groupes ; les références « internationales » comme les films américains auront plus de chance d'être reçues que des fragments de films de Marcel Pagnol ou des propos tenus en occitan, langue évidemment moins entendue, dans les deux sens du terme, que l'anglais.

La polyphonie assume donc sa structure comme faisant partie intégrante de sa fonction. Sartre écrivait à propos de la littérature : *« une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier »*[6]. Sans parler ici de métaphysique, on pourrait néanmoins affirmer que, dans les cas étudiés ci-dessus, une technique musicale (agencement de l'album, gestion des inserts) renvoie toujours aux revendications et aux valeurs défendues par les artistes.

[5] Pour une critique de ces termes, voir Louis-Jean Calvet, *op. cit.*, p.292 *sq.*.

[6] Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires (Situations I)*, Folio « Essais », Gallimard, 1947, p.66.

DEUXIEME PARTIE : L'IDENTITE MARSEILLAISE

L'étude d'un corpus « marseillais » se propose bien sûr de relever les traits de *marseillanité*, c'est-à-dire les éléments spécifiques à Marseille que l'on trouve chez les groupes observés, et, pour celui qui s'intéresse à la sociolinguistique urbaine, l'influence effective de la ville sur les faits linguistiques. C'est la raison pour laquelle, à partir de mes précédentes recherches sur les *représentations* de la ville (les images produites par les discours endogènes et exogènes), j'étudierai la manière dont la spécificité marseillaise est « dite » au travers des inserts.

1. Connotation et encyclopédie

Pour étudier les enjeux identitaires contenus dans la langue, il semble nécessaire, en plus de ce que les mots dénotent, de s'intéresser à ce qu'ils *connotent*[7] dans l'esprit des locuteurs qui les manipulent et à qui ils sont adressés. Les pratiques individuelles, uniques et subjectives des locuteurs s'insèrent dans un ensemble plus vaste de pratiques *et de représentations* collectives, et c'est une *compétence encyclopédique* propre à chacun mais dépendante de l'univers « culturel » ambiant qui permet d'actualiser le(s) sens connoté(s) des énoncés :

> Si la compétence linguistique permet d'extraire les informations intra-énoncives (contenues dans le texte et le cotexte), la compétence encyclopédique se présente comme un vaste réservoir d'informations extra-énoncives portant sur le contexte ; ensemble de savoirs et de croyances, système de représentations, interprétations et évaluations de l'univers référentiel... [8]

C'est ainsi que l'emploi d'un mot ou d'une expression est susceptible d'évoquer tout un univers de référence en plus de la chose dénotée par le mot. Dans son étude sur *Le français de Marseille*, le linguiste Auguste Brun avait bien conscience des limites des

[7] On entendra par *connotation* « l'ensemble des valeurs affectives d'un signe, de l'effet non dénotatif qu'il produit sur l'interlocuteur ou le lecteur », Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, PUF, 1974, deuxième édition « Quadrige », mars 1995, p.79.

[8] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Armand Colin, coll. « Linguistique », Paris, 1986, p.162.

définitions et de la nomenclature, lui qui songeait à une *« linguistique affective »* (p.6) qui tiendrait compte des *« variations de la sensibilité »* (p.6) :

> Dans la pratique d'une langue, il y a des considérations de valeur, de milieu, de moment, dont on ne saurait rendre compte par des exemples et des définitions. Passe encore pour les noms d'objets... Mais comment fixer la nuance péjorative impliquée dans le mot *fioli, babi*, ou la qualité sentimentale des expressions *buai, pechère, je l'ai craint* ?[9]

a) Evocation de lieux

Si l'on trouve dans les chansons des références à la ville de Marseille, c'est dans les inserts que l'espace urbain se trouve le mieux défini. Le Vieux-Port, par exemple, est actualisé dès l'introduction de MSS II, avec la « récitation » en plusieurs langues et par diverses personnes (hommes, femmes, fillettes) – polyphonie symbolique – du texte (légèrement modifié) gravé sur une plaque au milieu du quai du port, véritable centre symbolique de la ville[10] :

ICI
VERS L'AN 600 AVANT J.-C.
DES MARINS GRECS ONT ABORDE
VENANT DE PHOCEE
CITE GRECQUE DE L'ASIE MINEURE
ILS FONDERENT MARSEILLE
D'OU RAYONNA EN OCCIDENT
LA CIVILISATION

Ce texte mêle la mémoire historique à la légende, il rappelle les origines métissées de Marseille, en continuité avec la situation actuelle de la ville. Preuve de son importance symbolique : ce texte figure (légèrement modifié) au dos de la pochette du disque *Chroniques de Mars*, compilation de chansons de groupes de rap marseillais (autour d'IAM) sortie en 1998. Toujours dans *Chourmo !*, le Vieux-Port sera de nouveau mentionné *implicitement* dans un extrait d'un film de Pagnol.

[9] Auguste Brun, *Le français de Marseille*, Institut Historique de Provence, Marseille, 1931, p.143.

[10] Et Barthes disait : « toute ville possède un centre », un « noyau solide », 1967, « Sémiologie et urbanisme », in *L'Aventure sémiologique*, Points Seuil, 1985, p.267.

C'est « la rue » en général qui transparaît à l'écoute des inserts, c'est-à-dire les cités (Kebdany, MSS II), le centre-ville (SSw), la ville nocturne (« Bus de nuit », MSS II ; SSw ; « Disco-club », IAM I), le milieu du football (ambiance de vestiaires, RB – on retrouvera cette ambiance reprise dans le dernier album de Massilia, *Aïollywood* – ; discussion enflammée autour des déboires de l'OM en Coupe d'Europe dans MSS II)... Le refrain de la chanson « Castapiane à Mourepiane » (QN) fait rimer les noms de quartiers avec des expressions du champ sémantique de la bagarre, de « l'embrouille », mais *tout le texte de la chanson n'est pas retranscrit* : l'écoute est nécessaire pour découvrir de nouvelles « plaisantes » associations : *« Coup de chetron à Montfuron / Méchante embrouille au Frioul / [...] / Embouteillage à Prado-Plage / Le syndrome du Vélodrome / Elevage de minets à Périer / [...] / On te met au trou à Morgiou / Prise de tête aux Baumettes... »* (Au vu de ce passage, d'ailleurs, une étude de l'intertextualité entre les différents groupes de Marseille se révèlerait intéressante[11]).

De plus, les lieux d'enregistrement de certains inserts de Massilia sont notés sur les livrets des albums, ce qui permet de nouveaux repérages propres à susciter la connivence de celui qui connaît les lieux (la Canebière, la Caillole, Aubagne...), qui se retrouve en présence (auditive, et *représentationnelle*) d'un univers de référence connu, d'une géographie commune.

b) Les référents communs

Parmi les points communs qui permettent de constituer un début de cohérence à l'ensemble hétérogène des inserts, on peut citer les référents communs, ce que l'on pourrait appeler très prudemment les « marqueurs identitaires ». Il s'agit des éléments considérés comme *identitaires* actualisés dans un faisceau large ; parmi ces éléments, deux sont actualisés de préférence dans nos inserts : le pastis (l'alcool) et l'aïoli.

[11] Par exemple, les références au stade Vélodrome, les « minets » ou « jeunes branchés ringards » du quartier Périer (IAM, « Attentat »), la prison des Baumettes (Massilia, *Commando Fada*)... L'article de Florence Casolari mentionne les constructions sociotypiques communes aux groupes marseillais.

L'aïoli, cette mayonnaise à l'ail et à l'huile d'olive, devient une sorte de cri de ralliement des Massilia[12]. Le mot est en effet scandé lors des concerts, aussi bien par les raggas que par les fans. Le thème de l'aïoli s'inscrit dans un véritable paradigme au fil des albums : dans MSS I, un homme explique ce dont il s'agit :

> L'aïoli c'est... une transition... euh... des aliments de... marseillais... eh ? Et... au point de... ça plaît, ça doit plaire à tout le monde, voyez ? C'est tellement... remarquez qu'après y vous faut... manger des pastilles à la menthe eh parce que... là... vous... vous sortez quelque chose de la bouche...

A la fin de l'album, un insert laisse entendre des jeunes filles qui débattent du même sujet : *« [rires] l'aïoli... [la moutarde ?], non l'aïoli c'est une sauce, c'est une sauce, c'est pas une sauce l'aïoli ? »* ; voir aussi MSS III (Répondeur : *« Allô ? Le Commando Fada ? Aïoli !... »* ; « La preguiera de la chormeta »[13] : *« Que l'aïoli tombe en gouttelettes grasses sur tous les valables du monde entier / afin que d'huile d'olive et d'ail nous soyons tous parfumés... »*) ; RB (reprise raccourcie du premier insert mentionné ci-dessus de MSS I ; dialogue entre deux hommes : *« – D'ailleurs [je lisais ?] l'autre fois un article sur le journal... euh... i parlaient de... i parlaient de... / – De l'aïoli / – De l'aïoli ouais... »*), Quartiers Nord (cri : *« Aïoli ! »* à la fin de « Castapiane à Mourepiane »).

Mais une fois de plus, les référents ne concernent ni IAM, ni Akhenaton, ni Soul Swing. On se dirige donc vers une bipartition des groupes autour de Massilia (groupes « amis » de *Ragga balèti* ; Quartiers Nord) et d'IAM (l'album solo d'Akhenaton reste dans la lignée d'IAM ; Soul Swing : on connaît les affiliations entre les groupes). Le groupe « ragga » se distingue du groupe « rap » par le nombre beaucoup plus conséquent d'inserts employés, et les évocations plus caractéristiques de Marseille, de la Provence (de l'Occitanie), et des spécificités locales. Louis-Jean Calvet a de son côté souligné l'importance du lexique d'origine provençale chez Massilia par rapport au langage plus « national » (argot passé dans le langage ordinaire) d'IAM (voir article ici même).

---

[12] *Cf.* Armogathe, Daniel & Kasbarian, Jean-Michel, *Dico marseillais*, Jeanne Laffitte, 1998.

[13] Cette indication figure dans le livret. « La prière de la chourmette » ; il s'agit de la « chourmette » n° 99, c'est-à-dire une jeune fille abonnée à la Chourmo (voir l'introduction de l'ouvrage), dont le numéro d'abonnée est 99.

Le paradigme du pastis recoupe les mêmes albums et respecte la même partition : aucune évocation chez les rappeurs, de nombreuses mentions chez les raggas et chez Quartiers Nord.

c) Les particularités linguistiques

C'est peut-être en observant la manière dont les inserts gèrent l'évocation des « particularités linguistiques » de Marseille que l'on réussit à établir des liens plus étroits entre les différents albums.

L'accent

Les inserts du groupe « ragga » proposeraient donc une plus grande *marseillanité* que les inserts plus « indirects » du groupe « rap ». Dans sa « gestion » de l'accent marseillais, Massilia insère volontiers des extraits de films de Marcel Pagnol, dans lesquels les personnages ont évidemment « l'accent », mais les inserts « directs » aussi, peut-être sans aucune stratégie préalable des membres du groupe, mettent en scène des personnes généralement remarquables par un accent très prononcé : « Le père de Jeanine », MSS I, par exemple, « Original Baticop style » , « Bus de nuit », « Philippe Ultras Marseille », MSS II, multiples énoncés du répondeur téléphonique, MSS III... Les artistes eux-mêmes possèdent – pour la plupart – un accent caractéristique (parfois exagéré ?) de Marseille, de même que les artistes de Quartiers Nord dans leurs interventions dialoguées facétieuses (simulation d'un casse dans un supermarché dans « Ripaille »).

On pourrait s'attendre à une réaction contraire du groupe « rap », puisque dans la chanson « Mars Contre Attaque » (IAM II) l'accent est désigné comme étant le point de stigmatisation par l'Autre de l'identité marseillaise :

> Le temps du Provençal rigolo est révolu
> [...]
> Marius, Panisse, M. Brun et Escartefigue
> T'envoient une tarte pendant la partie de cartes
> [...]
> A cause de l'accent on nous croyait incultes et naïfs
> Pendant qu'aux quatre coins de la France on nique les bénéfices

Pourtant, loin de nier le langage marseillais et ses particularités, le groupe IAM joue avec l'accent dans l'insert au titre évocateur « La méthode Marsimil » (IAM II) :

> Ecoutons donc un ingénieur du son américain fraîchement débarqué de son pays natal en France :
> – [Then ?] I wish I would [could ?] speak some french
> Après deux mois de travail acharné avec le groupe IAM à Marseille voyons ce que ça donne :
> – Mon vier ! C't'enculé ! Chtebeu ! Dégage ! On s'en bat les couilles !
> Et il est resté que deux mois eh...

Ici, on rit parce que l'ingénieur du son américain se met soudain à employer le langage marseillais avec un accent moitié anglais / moitié marseillais[14], avec, en plus, des expressions grossières ou des insultes, comme si les rudiments de la langue proposés par cette « Méthode Marsimil » faisait de l'apprentissage des insultes une priorité (et c'est connu, on cherche effectivement d'abord à apprendre les « gros mots » d'une langue étrangère, avant toute chose !).

Dans l'album d'Akhenaton, un enfant récite avec difficulté la poésie « Le Corbeau et le Renard » de La Fontaine, lorsqu'une femme (la maman ?) possédant un fort accent marseillais (sur la nasale de *« singe »* surtout) le reprend, mais l'on n'entend qu'un énoncé incomplet : *« ... récitation comme il faut sans faire le singe ? »*.

Les groupes sont dans l'ensemble d'accord pour se plaindre des stigmatisations dues à l'accent, mais l'accent existe, et il ne sert à rien de le nier : donc on le retrouve dans les inserts, parce qu'il est plaisant, et qu'il fait partie des « fiertés » des Marseillais dans la constitution de leur identité. Cependant, il ne faut pas qu'il devienne une caricature, et l'on entend bien se prévenir de tout dénigrement de l'individu et de son identité à cause de l'accent. Les groupes évitent en fait les contradictions, et jouent sur le paradoxe. La langue appartient aux locuteurs, et les discours épilinguistiques des « Autres » sont plutôt mal acceptés. A l'occasion d'une enquête par questionnaire[15] (soumis à 300 personnes), à la question « si vous avez / si vous aviez

[14] *Cf.* Médéric Gasquet-Cyrus, *Pour une étude sociolinguistique du comique à Marseille*, mémoire de DEA « Langage et Parole », sous la direction de Louis-Jean Calvet, Université de Provence, 1998.
[15] Médéric Gasquet-Cyrus, 1997, *op. cit.*.

« l'accent » marseillais, aimeriez-vous le perdre ? », 61% des interrogés ont répondu *non* (en renforçant parfois les réponses de commentaires : « surtout pas », « pas du tout », « hors de question »), alors que seulement 7% des interrogés émettaient le désir de le perdre.

La fonction démarcative et identitaire de l'accent est mise en avant de façon flagrante et comique dans l'insert d'un dialogue issu d'un film de Marcel Pagnol (MSSI) :

> – C'n'est pas tout à fait ma faute si j'n'ai plus tout à fait l'accent marseillais
> – Plus tout à fait ? Mais tu l'as plus du tout ! Si ça continue comme ça bientôt il te faudra un interprète.
> Je comprends pas la moitié de ta conversation.

Ici, il faudrait transcrire dans l'alphabet phonétique les énoncés des deux locuteurs pour noter leurs différences d'accent. Le premier locuteur opère la distinction entre les syllabes ouvertes et les syllabes fermées. Il dit [tutafɛ], alors que le second locuteur (Raimu ?) dit [tutafe] ; il ne prononce pas le « e » muet, l'autre le prononce dans « comme ça » ; le premier locuteur se situe plus près de la norme en employant la négation « ne... plus », tandis que l'autre ne prononce pas le « ne »... Mais pour un auditeur marseillais, nul doute que la norme reconnue sera celle du Marseillais, et que l'on rira de la prononciation « guindée » considérée comme caractéristique du nord de la France (le nord de la France commençant bien tôt pour de nombreux Marseillais !), l'accent « pointu » de Paris dont se moquent certains Marseillais.

Mots et expressions

Lorsque l'on demande aux Marseillais s'il existe, à leur avis, une « langue marseillaise », ils répondent plutôt « des expressions », c'est-à-dire un réservoir de formes et de locutions plus ou moins figées, des constantes du parler quotidien, qui, lorsqu'elles sont employées, sont considérées comme *marseillaises*. Massilia emploie fréquemment les interjections *« còno »* ou *« fada »* ; « A fond », inséré dans la chanson « Rasbalha Dub », met en avant l'expression *« à fond »* qui existe dans le langage marseillais. On entend dans l'introduction à *Parla patois* un

court insert, mêlé à d'autres, qui laisse entendre une jeune fille dire : *« Oh fan de... »*.

Les inserts présentent ainsi des fragments d'interaction, des énoncés implicitement représentatifs d'une certaine façon de parler proprement marseillaise (une *« sensibilité »* écrirait Brun), mettant les auditeurs dans la connivence de pratiques partagées ou reconnues, entendues. L'auditeur peut ainsi reconnaître la (les) norme(s) en usage dans un groupe dont il fait ou non partie. Les inserts, finalement, décrivent implicitement un ensemble de normes linguistiques, normes du groupe de référence. Les énoncés spécifiquement *marseillais* impliquent une norme *in abstentia*[16] (le français « standard ») de laquelle les locuteurs se détournent, pour pratiquer le langage du groupe de référence. Un autocollant pour la promotion de l'album *Basilic Instinct* se réduisait à ce message : *« Ecoute Marseille en V.O. »*, qui voulait souligner le côté « authentique » (« version originale ») de la représentation de Marseille, mais aussi sans doute du langage employé à la représentation de cette authenticité.

Certaines expressions entendues dans les albums sont effectivement employées couramment dans le langage quotidien actuel (*« à fond »*, *« oh tu vas t'arrêter dis »*, *« va te jeter aux Goudes »*, par exemple)...

Enfin, les inserts mélangent les langues, comme pour souligner symboliquement la « mosaïque » linguistique de Marseille. Massilia donne la parole à des langues ou à des dialectes minorés dans la série des « Como parlar ai dònas », MSS III (« franco-alsacien », dialecte du nord de la France, francique[17], le tamazigh). IAM, on l'a vu, crée la « méthode Marsimil ». Dans l'album d'Akhenaton, on entend la diffusion brouillée d'émissions de radio en italien. L'introduction de *Basilic Instinct* reprend avec une évidente distanciation facétieuse l'expression arabe [naXdin...] et l'insulte italienne « va fanculo »...

[16] Pour cette notion, *cf.* Jean Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, SEDES, 1991, p.95 et *sq.*.

[17] Avec cette note : *« Lo francique ò platt es parlat per 350.000 personas en França e mai en Europa »*.

2. Comique et humour

La plupart des inserts fonctionnent sur un mode comique ou humoristique, comme on a pu s'en rendre compte avec la plupart des exemples observés jusqu'à présent. En effet, les interactions entendues mettent volontiers en scène des Marseillais (des Provençaux) dans des discussions joviales, enjouées, dans des dialogues contenant des traits d'humour ou des expressions qui prêtent à sourire. Sans pouvoir affirmer ici qu'il existe un « humour marseillais », on peut dire que le point de rencontre de tous les albums se situe au niveau de *l'utilisation comique* des inserts.

On rit de la victoire remportée par l'artiste / le Marseillais dans sa confrontation avec l'ordre (l'assistante sociale de IAM ; « Coups et blessures » de Massilia : un homme énumère une série de délits, avec apparemment un sourire admiratif : *« Euh... coups et blessures à agent, rébellion à force publique, dégradation de... matériel administratif... Et puis quoi encore ?... Ouais et outrage, ouais outrage au ministre de... de l'Intérieur... Quatre chefs d'inculpation... C'est la classe eh ? »* ; on peut rire de l'attitude provocatrice dans *Basilic Instinct* : *« Et moi, moi la sécurité je l'encule »*), on rit du ridicule de l'Autre (« Disco-Club » d'IAM, où le discours d'un disc-jockey « ringard » – avec accent « pointu » – est interrompu par une menace implicite (*« Oh tu vas t'arrêter dis ! »*), une rafale de balles de fusil mitrailleur, et un ordre catégorique final, lancé par Geoffroy, du groupe IAM : *« Ta gueule ! »*). Et les artistes placent ainsi les rieurs (les auditeurs) de leur côté.

C'est également le côté « hâbleur », « fanfaron », viril d'un certain type de Marseillais, toujours prêts à en découdre et à défendre leur honneur ou leur intégrité, qui est mis en scène dans les inserts : les jeunes gens qui dédramatisent la situation dans les bus de nuit de Marseille (*« y'a pas d'embrouille »* disent-ils), mais qui précisent quand même que *« tout le monde est chaud »* ; le « combat verbal » entre « Vulgus » et « Prostrus » à la fin de *Commando Fada*, agrémenté d'insultes et de menaces, mais dont la bagarre finale prévue est toujours retardée par une nouvelle menace et une nouvelle insulte plaisante[18] ; un énoncé isolé dans une confusion à la fin de « Ecoute

[18] On pourrait analyser ce « combat verbal » de la même manière que Labov envisageait les insultes rituelles des jeunes des « gangs » américains, William Labov, *Le Parler ordinaire*, Minuit, 1978 (trad.fr.), chapitre 8 : « Les insultes rituelles ». *Cf.*

le son » (*Ragga balèti*) ; *« Eh déconnez pas le gars. Y'a embrouille ? Y'a embrouille ? Si y'a embrouille y'a moi eh... »*... [19]

Dans le même état d'esprit, le côté « frondeur » et « rebelle » des Marseillais va valoriser (mais toujours avec une *distanciation ludique* indispensable au comique) ce qui est d'ordinaire décrié et sanctionné par la société : l'alcool (introduction à *Basilic Instinct*, avec une disjonction entre un chant lyrique *« Aaaah... »*, terminé de façon comique et soudaine par un *« La tienne ! »*, suivi d'un bruit de glaçons et d'eau... ; *« Du fly, du fly je le crois pas ! »*, « Ripaille ») ; le haschich (chanson dans *Ragga balèti* : *« Je grimperais aux arbres / Si j'avais du chichon / Je pèterais les plombs / Si j'avais du chichon »*).

Ainsi, les inserts proposent une sorte de contre-norme, une attitude rebelle positivée, un particularisme marseillais et des Marseillais, qui refuseraient la civilité, le respect des lois et des autorités.

Le comique naît aussi de la fameuse « exagération » prêtée aux Marseillais (mais qui est aussi l'un des ressorts du comique *en général*, sans être l'apanage exclusif des Marseillais), comme dans cet insert où un homme explique : *« Nous on... on s'éclate en plus parce que... on les comprend à 100 %, même à 120 % les Massilia, tu vois, dans c'qu'i disent on se reconnaît à fond »*, hyperbole d'autant plus comique qu'elle est prononcée avec un ton tout ce qu'il y a de plus sérieux.

C'est Massilia qui joue le plus avec le comique, en utilisant le mode de la *parodie* – transformation ludique d'un « texte » (au sens large) A en un texte B – pour raconter l'enlèvement d'une bouteille de Ricard par *« une ramification secrète des Commandos pastagas »*, une leçon d'occitan (*« Messieurs... vous sortez vos affaires... cahiers d'occitan... interrogation surprise »*), ou une série de matchs de football dans la série des « Radio Africa Sport », tandis qu'Akhenaton met en scène un rêve

notamment p.288 : « le maintien d'une distance symbolique permet d'isoler l'échange des conséquences qu'il pourrait avoir ».

[19] Pour Jean Delume, la colère excessive peut être comique, « car c'est bien souvent l'outrance qui est source de ridicule – et la colère est par sa nature même outrancière », « Comique et colère : l'invective spectaculaire », in *Les alliages du comique et de ses contraires*, *Cahier Comique Communication*, 3, Université des Sciences Sociales de Grenoble II, 1985, p.128.

dans lequel il est confronté à un fonctionnaire récalcitrant des Assedic, comme dans l'album *Ombre est lumière* avec une assistante sociale ; mais ici, le comique a été renforcé puisqu'on apprend à la fin de l'insert, lorsque le réveil sonne, qu'il ne s'agissait que d'un rêve !

On pourrait se demander dans quelle mesure ces inserts (du moins ceux du groupe « ragga », et plus particulièrement chez Massilia) ne jouent pas le jeu des stéréotypes, puisqu'ils présentent effectivement des Marseillais « avec l'accent », qui boivent ou affirment boire du pastis, qui mangent de l'aïoli, qui sont volontiers « hâbleurs » ou « fanfarons », qui semblent amplifier, grossir certains faits ; bref, des personnages présentant tous les attributs du stéréotype traditionnel du Marseillais, avec en fond sonore des cigales ou des répliques extraites des films de Pagnol... Finalement, avec ses allures de micro-récit, l'insert n'est il pas un avatar moderne de la fameuse *galéjade* ?

Dans un article essayant de dresser « l'archéologie d'un cliché », Pierre Echinard explique que les succès des chansonniers et poètes populaires des années 1840 (Victor Gelu, Etienne Bibal, Gustave Bénédit, tous écrivant dans le « dialecte » marseillais, le provençal de Marseille) reposait sur le « typiquement marseillais » – perçu comme tel par le public français, malgré le contenu « sérieux » de certains textes – , dont voici les éléments :

> le soleil, la mer, le *farniente*, la cuisine locale, l'*estrambord* des gens dans leur vie quotidienne : l'ampleur des gestes, l'abondance et la sonorité des paroles, accompagnées de leur cortège de blagues et d'expressions imagées.[20]

Or, il semble que ce « typiquement marseillais » se retrouve en grande partie dans les textes et surtout dans les inserts des groupes contemporains, qui, contrairement à Pagnol, n'ont encore jamais été accusés de diffuser un stéréotype avilissant. Si ces inserts ne peuvent être considérés comme des actes de « trahison » envers l'identité locale, c'est que la position du rieur est primordiale dans l'appréciation de ce genre de stéréotypes. Le stéréotype peut être perçu par les Marseillais comme un portrait volontairement humoristique de la « mentalité » marseillaise, prêtant à sourire, par la

[20] Pierre Echinard, « La mauvaise réputation », in *Marseille - Histoires de famille*, Autrement, 36, 1989, p.147.

contemplation amusée de l'image du groupe de référence (car tous les groupes produisent des stéréotypes – sur les membres du groupe lui-même – intégrés à l'ensemble des représentations collectives). C'est ce qu'a bien compris Pierre Echinard lorsqu'il explique que le stéréotype qui fera rire à l'échelon national n'est que le pendant *ridicule* d'un

> *genre* que les Marseillais eux-mêmes sont au même moment en train d'inventer pour eux-mêmes, dans leur langue et dans un cadre de convivialité qui permet une caricature acceptée avec complicité, humour et tendresse, et dans laquelle ils se reconnaissent.[21]

Mais si le rieur se situe « de l'autre côté », le comique deviendra *ridicule*, et la stéréotypisation sera généralement perçue comme péjorative et stigmatisante[22]. Il existe ainsi une sorte de légitimité de la facétie qui n'est pas accordée à tous. Les productions comiques ou humoristiques des groupes marseillais, même si elles mettent en scène des stéréotypes locaux, s'attirent d'avance des préjugés favorables, parce que les énonciateurs sont reconnus en tant que membres de la communauté[23].

---

[21] *Ibid.*, p.146.

[22] On a pu s'en rendre compte à l'occasion de la diffusion sur TF1 d'une bande-annonce pour le match de football France-Norvège se déroulant à Marseille le 25.02.98, dans laquelle un énonciateur visiblement non-Marseillais essayait d'employer l'accent marseillais. Des observations assez systématiques et des discussions dans mon entourage ont confirmé le refus catégorique de ce court énoncé perçu comme très stigmatisant (quelqu'un l'a trouvé *« pathétique »*) par la plupart des gens. Voir à ce sujet les analyses de la représentation sociolinguistique du parler et des stéréotypes méridionaux dans les publicités télévisées, par H. Boyer (1991a : 45-46), (1991b : 180-184), (1996 : 64-67).

[23] « ... humour appreciation varies inversely with the favourableness of the disposition toward the agent or entity being disparaged, and varies directly with the favourableness of the disposition toward the agent or entity disparaging it. Appreciation should be maximal when our friends humiliate our enemies, and minimal when our enemies manage to get the upper hand over our friends. », Dolf Zillmann et Joanne R. Cantor, « A Disposition Theory of Humour and Mirth », in *Humour and laughter : theory, research, and applications*, Chapman & Foot, Wiley, Chichester, 1976, p.100-101.

CONCLUSION

Les inserts provoquent une rupture avec la structure classique de la chanson et introduisent de nouvelles modalités. Les inserts sont surtout des points d'ancrage privilégiés de l'identité locale, investis différemment selon les groupes. Si IAM tend à « universaliser » ses messages en réduisant au minimum les inserts facétieux et les références directes à la ville, Massilia inscrit au contraire son répertoire dans une réalité spatiale et langagière bien définie, car la fonction principale de l'insert est de créer et d'entretenir une connivence avec l'auditeur, essentiellement en actualisant un univers de référence : espace, langage et, peut-être, *humour local*... A ce titre, l'étude des inserts (et des albums dans leur totalité) est aussi une étude des représentations véhiculées par les groupes : représentations de la ville, du langage, de soi, de la communauté, de l'Autre...

La polyphonie des inserts met à la disposition de l'auditeur un grand nombre d'éléments susceptibles d'être actualisés. Dans cette étude, c'est l'identité marseillaise que j'ai choisi de mettre en avant, mais d'autres approches sont possibles. Chacun choisit sa recomposition personnelle, chacun *reconstruit* le ou les message(s) épars dans les albums sous forme d'inserts. Chaque écoute est différente de la précédente, et les inserts sont sans cesse soumis à la réinterprétation.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BARTHES, Roland (1967), « Sémiologie et urbanisme », in *L'Aventure sémiologique*, Points, Seuil, 1985.

BOYER, Henri (1991a), *Eléments de sociolinguistique*, Paris, Dunod, 1991.

– , (1991b), *Langues en conflit. Etudes sociolinguistiques*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales ».

– , (sous la direction de), (1996), *Sociolinguistique. Territoire et objets*, Delachaux et Niestlé.

BRUN, Auguste (1931), *Le français de Marseille*, Institut Historique de Provence, Marseille.

CALVET, Louis-Jean (1994), *Les voix de la ville - Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Payot, Essais.

DELUME, Jean (1985), « Comique et colère : l'invective spectaculaire », in *Les alliages du comique et de ses contraires*, *Cahier Comique Communication*, 3, Université des Sciences Sociales de Grenoble II.

ECHINARD, Pierre (1989), « La mauvaise réputation », in *Marseille - Histoires de famille*, Autrement, 36.

EMELINA, Jean (1991), *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, SEDES.

GASQUET-CYRUS, Médéric (1997), *Marseille, les voix de l'unité*, mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction de Daniel Baggioni, Université de Provence.

– (1998), *Pour une étude sociolinguistique du comique à Marseille*, DEA « Langage et Parole », sous la direction de Louis-Jean Calvet, Université de Provence.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1986), *L'implicite*, Armand Colin, coll. Linguistique, Paris.

LABOV, William (1978), *Le Parler ordinaire*, Minuit (trad.fr.).

MOUNIN, Georges (1974), *Dictionnaire de la linguistique*, PUF, deuxième édition « Quadrige », mars 1995.

SPERBER, Dan, et **WILSON**, Deirdre (1989), *La Pertinence*, Minuit.

VION, Robert (1995), « La construction du sens », in *Du Sens. Tours, détours et retours du sens dans les Sciences Humaines d'aujourd'hui*, D. Baggioni et P. Larcher (éds), Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence.

ZILLMANN, Dolf, et **CANTOR**, Joanne R. (1976), « A Disposition Theory of Humour and Mirth », in *Humour and laughter : theory, research, and applications*, Chapman & Foot, Wiley, Chichester.

Remerciements : merci à Philippe Subrini pour ses diverses et précieuses indications. Merci à Caroline B., à Janvié et à Lux B. de Massilia Sound System d'avoir pris le temps de s'intéresser à ce travail en répondant à toutes mes questions ; merci de m'avoir accueilli très chaleureusement.

LANGUE, DISCOURS ET IDENTITÉ DANS LES CHANSONS DE MASSILIA SOUND SYSTEM

Yvonne Touchard & Cécile Van den Avenne
IUFM Marseille et Université de Provence (Aix-Marseille I)

Dans cet article, nous nous intéresserons à la construction d'une « identité marseillaise » à travers les textes du groupe marseillais Massilia Sound System.

Ce groupe affiche dans son nom, « Massilia Sound System » sa double référence culturelle : d'une part des références à la musique jamaïcaine et une connotation linguistique anglo-américaine et, d'autre part, Marseille, désignée par son nom d'origine, Massilia. Marseille est donc la ville où s'enracine le discours de Massilia Sound System (désormais MSS). Ce discours est véhiculé dans les formes du raggamuffin, forme musicale internationale et contemporaine, particulièrement accueillante à ceux qui veulent parler, « tchatcher ». Car si le projet des musiciens est (avant tout ?) d'offrir aux auditeurs/spectateurs une musique propice à la fête « sans trop se prendre la tête », il s'agit aussi de « dire », de prendre la parole pour les autres et de s'adresser à eux.

C'est ce discours tenu dans les chansons que nous interrogerons ici, écartant de façon délibérée tout l'aspect musical des productions et aussi tout l'aspect « événementiel » des concerts. Le corpus que nous étudions est constitué des textes des trois albums : *Parla patois* (1993), *Chourmo !* (1993) et *Commando fada* (1995) .

Notre hypothèse est que ce discours dessine une « identité marseillaise » qui se construit dans la connivence et le jeu et que, réactivant et assumant les clichés les plus usuels sur la ville, tout en les dépassant ou les déplaçant, il propose un parcours identitaire qui mène de la simple identité locale bien réelle, bien que reconstruite en

partie, à une véritable ouverture multiculturelle via l'utopie occitaniste, revisitée dans le cadre de l'Europe des régions.

Pour ce faire, il utilise, nous allons le voir, outre le français dans ses variétés standard et régionale, le « patois » local, c'est-à-dire l'occitan (graphié dans sa graphie « occitaniste »), langue rendue à son prestige à cause de son passé de langue littéraire des troubadours.

1. Des clichés au discours militant : une identité marseillaise

Les textes multiplient les signes que nous qualifierons de « marseillais », signes qui installent une connivence plus ou moins immédiate avec le public des fidèles qui ne peut que s'y reconnaître, les MSS devenant en quelque sorte leurs porte-parole (conformément à leur vocation de « rappeurs »). Notre question se précise donc : quelle image de Marseille la juxtaposition de ces différents signes, leur mise en réseau, révèlent-elles ? Et, au-delà, comment le discours des MSS construit-il un discours identitaire marseillais ?

Pour présenter notre analyse, nous partirons du contexte d'énonciation des textes : il s'agit d'une parole « en action ». Si on a présent à l'esprit ce qui a été dit ci-dessus du genre musical choisi par le groupe, on comprendra que le contexte du sound system favorise l'utilisation de signes de reconnaissance immédiate entre tous les participants venus faire la fête et, en même temps, délègue au chanteur une fonction de porte-parole.

Le mot d'ordre répété, martelé, est de « bouléguer », c'est-à-dire de « remuer », de « se remuer », avec les jambes bien sûr :

> Le rub a dub est scientifiquement étudié pour créer automatiquement un mouvement de tes pieds

sur le rythme du reggae, mais, dans ces mots, on peut entendre, au-delà, une injonction à remuer les choses autour de soi.

Il s'agit aussi de reconnaître ensemble qui on est, de dire à quoi on se reconnaît et, pour le chanteur du groupe, utilisant la fonction de tchatcheur qui lui est conférée, de suggérer – de façon tout à fait militante – que cette culture reconnue et immédiatement commune que nous dénommerons l' « éternel marseillais » peut devenir la base d'un nouveau mode de vie – marseillais et un peu plus que marseillais –, plus contemporain, plus « métissé » : c'est une fraternité des

cultures dans le cadre de la culture commune marseillaise que propose le groupe.

1. 1. Des signes de reconnaissance d'une cité : l'« éternel marseillais »

Nous regrouperons ces signes en plusieurs rubriques que nous évoquerons l'une après l'autre. Ces signes sont d'abord les noms de lieux qui parlent de Marseille et qui, en quelque sorte attestent que le discours de MSS s'enracine dans un espace précis. Ce sont ensuite, dans un mouvement plus complexe, les signes qui renvoient à une façon de vivre « marseillaise », mode de vie à la fois fortement affirmé contre d'autres modes de vie (ceux qui pourraient par exemple être proposés par l'Etat centralisateur) et en même temps « montré » dans la dérision puisque c'est dans ce domaine que MSS joue le plus avec les stéréotypes et clichés qui circulent sur Marseille, puis un ensemble de signes renvoyant à l'opposition de Marseille (et plus largement de la Provence) au centralisme, opposition qu'on peut qualifier ici de « primaire » et immédiate mais que MSS retravaille, et enfin – ce qui était au départ de cette étude – des signes d'une façon de parler marseillaise.

Les plus immédiatement perceptibles « linguistiquement » sont les noms propres, noms de lieux essentiellement.

1. 1. 1. Les quartiers et la mer : géographie d'une ville

Une géographie de Marseille, *« une ville qui se dit la capitale du Midi »* (« Bus de nuit »), s'esquisse au fil des chansons, une géographie des « quartiers » (quartiers Nord / quartiers Est), le mot « banlieue » étant inconnu à Marseille qui ne connaît guère que des « quartiers » et des « cités ». A vrai dire, les « beaux quartiers » sont peu nommés ; les quartiers populaires dominent : la Rose, Saint-Mauront :

> je viens de Saint-Mauront, troisième quartier de Marseille (« Connais-tu ces mecs ? »)

Marseille est là, de la Canebière à la Montée des Accoules, de la Sauvagère à Callelongue, des Catalans au Frioul... Le Marseille des MSS est populaire. Le quartier, revendiqué et reconnu, a une fonction identitaire : ce qu'on a en commun, c'est Marseille mais on est (d'abord ?) d'un quartier et on connaît le quartier de chacun,

l' « autre » est d'un autre quartier : *« pébron de la Villette »* dit (pour jouer) celui de Saint-Mauront à son interlocuteur...

Et puis à Marseille il y a la mer. Marseille est un port d'où l'on part en *« emportant un bout [de Marseille] »* et où on reviendra en ramenant *« un bout d'ailleurs »* (« Qu'elle est bleue »). Une ville pleine d'histoires, de récits de voyages, une ville où l'on aime revenir aussi

> ils [les Provençaux] reviennent toujours à Marseille, c'est là qu'ils ont leurs attaches

prévient « A la Comedia provençala ».

La mer est un peu à tous :

> [...] l'été on y prend le bain
> Tous les gens des quartiers, de toutes les communautés
> Sur un bout de rocher ou sur le sable surchauffé
> Sans façon, sans manière et sans arrière-pensée
> Viennent ensemble partager le soleil et ses bienfaits

comme on le dit dans « Qu'elle est bleue » qui se termine par :

> Ici c'est pas la Riviera ou la Costa Brava

Marseille n'est pas une ville de villégiature...

1. 1. 2. Une manière d'être

Les références à un mode vie local sont nombreuses dans les textes de MSS. Les chansons renvoient l'image d'une vie simple et populaire où se retrouvent les clichés sur Marseille, popularisés depuis près d'un siècle par l'opérette et le cinéma (ce que le groupe renforce dans la mise en scène de ses concerts) ; MSS s'empare de ces clichés et les offre – dans la bonne humeur et le clin d'œil – en partage à son public. C'est ainsi, par exemple, que le groupe se désigne lui-même comme une bande de fadas :

> Ils arrivent de Marseille, de tous les quartiers (...)
> Ils sont fadas, fadas, et gentils à la fois,

dit « La Chanson du Moussu » dans l'album *Chourmo !*. Ces fadas ne manquent pas de qualités car outre leur talent de tchatcheurs, ils sont

« beaux » *(« tous les Provençaux sont beaux »*, vive la rime !) et savent y faire avec les filles.

« Mèfi, si tu tiens à ta copine ! » prévient le chanteur de « A la Comedia provençala », filles qui, sous le *« soleil de Marseille »* (nouvelle rime !) apparaissent encore plus belles (« Qu'elle est bleue ! »). Air connu...

A Marseille, on mange l'aïoli le vendredi, on va à la pêche, on boit le pastis, on aime le ballon, ce qu'atteste « la Chanson du Moussu » :

> Excuse-moi si je tchatche comme ça
> J'ai perdu ma voix contre le PSG

et puis on fait la fête et avec MSS, en musique, on *fait monter l'aïoli*, expression dont le nombre d'occurrences nous invite à penser qu'il s'agit d'une expression-clé dans l'action du groupe. Le mot *aïoli* est d'ailleurs un mot promu au rang de signe de ralliement par les MSS, choix qui en dit long, si besoin était, sur l'attitude de dérision et de jeu adopté par le groupe.

A ces signes de reconnaissance immédiate s'ajoute ce qui cimente sans doute le plus la culture marseillaise : la méfiance historique, commune, face à ceux de Paris, ceux « du Nord » ou plutôt face à l'Etat centralisateur :

Les clichés sur l'opposition Marseillais / Parisiens ne manquent pas : les mots qui désignent ceux qui s'opposent à « nous ».

Ici il ne s'agit plus seulement de se reconnaître dans des habitudes partagées, mais contre d'autres. Ce qui pourrait facilement dévier vers un repli identitaire plus ou moins folklorique. L'absence totale de chauvinisme cependant et les valeurs défendues par MSS font – nous le verrons ci-dessous – que ce fort marqueur identitaire historique qu'est l'opposition au centralisme constitue un levier important pour des propositions nouvelles.

1. 1. 3. Une façon de parler

Mais le signe de reconnaissance le plus sûr, c'est une certaine façon de parler. Nous n'aborderons pas ici le problème de l'utilisation de l'occitan que nous traiterons en deuxième partie.

Si certaines chansons sont entièrement en provençal, la plupart des chansons sont majoritairement en français (souvent en français avec des passages en provençal) et nous voulons seulement esquisser

quelques particularités du français utilisé par MSS qui contribuent aussi à cet « effet » d'identité marseillaise que nous essayons de cerner.

Ce qui est remarquable dans ces textes de raggamuffin émanant d'une culture « urbaine » et populaire et ciblant (sans racisme toutefois) essentiellement un public jeune, c'est que n'y apparaît pratiquement ni argot, ni verlan. Pas de signes – ou très peu – d'une « langue de jeunes », ou alors il s'agit de mots déjà bien acclimatés ou généralisés (« calculer » par exemple), ni d'une soi-disant « langue des banlieues ». Pas non plus d'insultes et peu de violence dans les invectives. Nous reviendrons sur cette question dans la deuxième partie quand nous parlerons du rôle dévolu à l'occitan, à son rôle cryptique et identitaire dans les textes de MSS.

L'effet « marseillais » tient ici à la présence d'éléments de *français régional* ou plutôt de mots et expressions très usuels à Marseille et immédiatement identifiés comme tels. Mais un balayage, même assez rapide, de l'ensemble des textes montre que ces mots ne sont pas très nombreux, qu'on est souvent devant une langue assez standardisée et que les effets « méridionaux » tiennent massivement à l'introduction du provençal, sur quoi nous reviendrons ci-dessous.

Les mots marseillais présents sont d'usage courant qu'il s'agisse d'interjections ponctuant le discours (« mèfi ! » « boudi ! », « vé » !, « bonne mère » !) ou de lexèmes se démarquant du français standard, comme « minot », « papet », « collègue », par exemple. A vrai dire, ils sont peu nombreux même si certains portés par un discours répétitif reviennent régulièrement. C'est le cas de « pébron » et « cono » :

> Laisse les conos et les pébrons derrière
> Pas de mouligasses , que des boulegants qui sautent en l'air !

mots bien identifiables et assez forts pour un Marseillais désignant aussi bien les ennemis « politiques » que les empêcheurs de danser en rond, mais partageant ce privilège avec d'autres mots plus « nationaux » comme « fachos » (selon le contexte) ou le mot « mec », non marqué, lui, dans son sémantisme, mais qu'on trouve tout au long d'une chanson dans la structure *ces mecs qui...* où le déictique *ces* marque la distance énonciative (« Connais-tu ces mecs ? »)

Quant à « mouligasse », mot lui aussi bien connu des locuteurs marseillais, il doit sa fréquence, semble-t-il, à sa corrélation avec

« bouléguer ». Il renvoie à ce qu'on ne doit pas être : il s'agit de se remuer, ce à quoi la musique et le MC s'emploient :

> Leur effet est foudroyant, à peine rentrés dans l'oreille
> tu boulègues sur le champ

(d'ailleurs, le MC refuse de *« tchatcher devant des gens assis »*).

En fait, à part quelques mots très fréquents et devenus de ce fait emblématiques (les mots ci-dessus en sont des exemples), il y a assez peu de mots « marseillais » dans la partie « française » des textes des MSS. Evidemment, il y a, au moment où ces textes sont dits ou chantés, l'accent, ce que l'écrit ne fait pas entendre, et qui est un signe identitaire puissant, d'autant plus que les parties parlées sont nombreuses, les parties chantées sur le rythme reggae effaçant davantage cet accent.

Cette présence relativement faible des mots « marseillais » peut faire réfléchir. Il est probable que cet état de choses est à mettre en corrélation avec le choix de l'occitan comme autre langue d'expression à réapprendre (*« réapprends ton patois »*). Un peu comme si le *français régional* – probablement utilisé « naturellement » – était surtout une sorte de marchepied vers l'occitan. Bien qu'il ne nous paraisse pas possible de postuler un continuum français-occitan via le *français régional*, il est sûr qu'on passe facilement de « bouléguer » (FR) à « boulegants », déjà provençalisé, de la même façon qu'il est relativement facile d'identifier les mots « brancat » et « cablat » calqués sur le français « branché ». Et on comprend qu'il soit important que certains « passages » aient l'air simples et naturels dans l'optique d'un apprentissage qui doit être montré comme facile et faisable. Nous y reviendrons.

Une chanson cependant fait exception, c'est « Violent » de l'album *Parla patois*, chanson bilingue dans laquelle Jali, dans la partie française, explique très pédagogiquement le sens des mots « violent » et « méchant » à Marseille :

> A Marseille, ces adjectifs sont employés tout le temps
> Pour désigner quelque chose de fort et d'important
> Boire un perroquet parlant à l'Idéal, c'est méchant,
> Manger l'aïoli le vendredi en famille, c'est violent

prévenant en somme l'auditeur non marseillais qu'il y a une façon de parler particulière à cette ville, ce que l'interlocuteur ne peut manquer de savoir. Ici le groupe revendique cette particularité comme sienne.

La plupart du temps cependant, l'effet « couleur locale » du langage qui résulte des emplois lexicaux régionaux – même s'il participe à la construction d'une identité marseillaise – ne semble pas particulièrement travaillé. L'usage du français paraît conforme à l'origine géographique du groupe mais ne semble pas « forcée ».

En somme, si Marseille est bien le cœur, ou plutôt la base – dans tous les sens du terme – d'une identité reconstruite et proposée par le travail des MSS, ce n'est pas d'une identité repliée sur des valeurs vaguement folkloriques, dont les marqueurs seraient ces signes autour desquels on se retrouve « spontanément », c'est de quelque chose de plus complexe qui, tout en s'appropriant tous ces éléments de reconnaissance immédiate, les dépasse largement.

1. 2. Une identité nouvelle : Marseille, ville multiculturelle en crise

1. 2. 1. Une ville en crise

En effet, si MSS s'en tenait à ces « signes marseillais », on pourrait trouver ses textes plaisants mais de peu de conséquence. Il n'en est rien et

> danser n'empêche pas de penser

ni d'affronter la réalité d'une Marseille moins riante, moins facile à vivre et touchée par la crise.

C'est ainsi que le groupe entend bien prendre parti dans la gestion de la cité. En 1993, dans l'album *Chourmo !*, il ne se prive pas d'apostropher le maire d'un moment pour lui demander des bus qui roulent la nuit (« Bus de nuit ») :

> Demandons à Vigouroux et aux élus de la mairie
> Que les bus roulent, roulent, roulent, roulent toute la nuit

se faisant le porte-parole de ceux qui

> avec un minimum d'argent veulent bouger toutes les nuits

et ironisant sur cette ville *« qui se dit être un lieu prépondérant, la capitale du Midi »* mais où, après onze heures, plus aucun bus ne roule et où, de toute façon, le ticket est à huit francs, ce qui est *« du racket, du vol qualifié »*.

L'image de Marseille se complique. La ville est en crise comme la région immédiate dans laquelle elle est insérée. Une culture est en perdition : la culture ouvrière. C'est ainsi que le groupe déplore la disparition des métallos des chantiers navals de La Ciotat dans une de ses chansons les plus percutantes, dont le refrain : *« Il faut des métallos, moins de pédalos »* n'est pas seulement facétieux. Les métallos, *« il y en avait plein la ville / quand il y avait du boulot »* (« Metallo », *Commando fada*). Ou encore :

> Qu'ont-ils fait à ma ville ? (...)
> C'était un coin tranquille / un paradis au bord de l'eau
> Tout paraît immobile / plus de grues / plus de bateaux

Le « ils » qui renvoie à « ces mecs », aux politiciens désignés comme notoirement incompétents dans de nombreuses chansons, va trouver ici un référent un peu plus précis et élargi :

> A Toulon, à La Seyne, à Marseille, c'est aussi le même topo
> Dans la foire européenne, on tient le stand des rigolos

Tout est dit, semble-t-il d'un combat « nord-sud », d'une situation géopolitique précise qui vient bien étayer la position anticentraliste plus traditionnelle :

> Il paraît que notre richesse, c'est avant tout la météo

On savait bien que « soleil » et « Marseille » rimaient mais ici la musique est plus amère. Si l'avenir qui s'ouvre à *« nos minots »*, c'est d'être *« plagistes ou de bosser chez Mc Do »*, peut-être faudra-t-il aller dans le nord où il y a du boulot... Emigrer ? Marseille, une ville du Tiers-Monde ?

Quels que soient les bémols que nous puissions introduire dans une analyse politique un peu sommaire, les politiciens, les « ils », les « ceux qui », etc., apparaissent toujours comme des magouilleurs, des crapules ou des incompétents dont le projet est destiné à tromper et

on peut dire que l'image de Marseille (et sa région) qui se dessine peu à peu est plus complexe que ce qui a été dit jusqu'alors.

1. 2. 2. Une identité multiculturelle

Un autre élément fondamental doit encore être ajouté à l'ensemble de cette construction : le caractère multiculturel de Marseille. La prise en compte de cette diversité revendiquée et assumée donne leur sens global aux textes. Poupa Jali l'annonce dans « Violent » :

> Je tchatche pour les Français, je tchatche pour les Occitans
> Les Africains, les Antillais et ceux du Moyen-Orient

Pas d'identité étroite comme le confirme l'injonction :

> Boulègue-toi mon collègue
> Boulègue-toi mon collègue, Marcel, Luigi, Youssef, Oleg

Impossible de penser qu'Oleg n'est là que pour la rime même si... De toute façon l'importance de la diversité est un des postulats de MSS :

> La cultura la troberas dins una mescla de diversitats

Cette revendication d'une identité mélangée se conjugue parfaitement bien pour MSS avec le refus centralisateur et le boycott des politiques censées en général défendre l'Etat. Ainsi les « gens du nord » (assimilés ?) ne comprennent rien

> Ils se la jouent libérée / ils parlent racisme
> et puis fraternité / Et viennent te demander :
> « Comment faites-vous pour supporter
> Une équipe où il y tant de joueurs étrangers » ?

et, d'autre part, tous tiennent des discours/pièges qui – c'est la thèse de MSS – augmentent les difficultés intercommunautaires au lieu de les apaiser. Impossible de croire aux promesses politiques :

> Qu'on nous foute la paix, c'est tout

La chanson « Connais-tu ces mecs ? » écrite en 1991 témoigne bien de ce tressage qui s'effectue dans le discours de MSS entre un

discours marseillais « traditionnel » anticentralisateur, dirigé contre un état qui ignore le Sud

> La France est un pays mégalomane

et une analyse politique violente des hommes au pouvoir ne faisant rien pour la jeunesse ni pour ses immigrés et s'en mettant plein les poches

> Le vote des immigrés / deuxième génération
> Joker pour faire gagner l'Elysée ou Matignon

Se dessine donc peu à peu une identité nouvelle prenant racine dans la culture locale et unissant tous ceux qui se trouvent là :

> Es la cultura terradorenca qui fa si semblar lei gens

Reste à trouver une arme politique pour bouléguer tout le monde : ce sera la langue occitane.

Si les chansons de MSS affirment une identité marseillaise, elles inscrivent Marseille dans un ensemble plus vaste : l'Occitanie. L'affirmation identitaire marseillaise passait par la réactivation-actualisation de stéréotypes dans lesquels l'auditeur marseillais peut se reconnaître de façon immédiate. Pour ce qui est de l'identité occitane nous avons affaire à un processus de (re)construction qui ne s'appuie pas sur une réalité contemporaine immédiate mais qui est programmatique. Il s'agit de *proposer* une identité. Cette identité passe d'abord par l'utilisation d'une langue : l'occitan. Mais l'utilisation de cette langue n'allant pas de soi (on ne parle pas occitan à Marseille), la construction identitaire nécessite tout un processus de justification qui se fonde sur un ancrage historique et politique.

Les instruments rhétoriques mis en œuvre sont à la fois la citation, la référence (arguments d'autorité) ainsi que la mise en pratique (démonstration). Programmatique, l'entreprise de MSS se veut pédagogique puisqu'il s'agit d'inciter l'auditeur à faire sienne cette identité proposée.

2. Reggae et Occitanie - Invention d'un nouveau genre : le trobamuffin

Le genre musical dans lequel s'inscrit MSS est le raggamuffin, prosodie rap sur un rythme reggae, et dont le lieu d'origine est la Jamaïque. MSS investit ce genre pour faire du raggamuffin un instrument identitaire occitan.

La référence jamaïcaine est présente :

> Cette folie pour nous a commencé il y a des années / En écoutant le type qu'on appelait Bob Marley / (...) C'est en Jamaïque que cette musique est née (« Tafanari », *Chourmo !*)

Mais est suggérée également une origine autochtone du ragga :

> Nos ancêtres qui n'avaient froid ni aux yeux ni aux pieds, /Pour bouléguer n'ont pas attendu le reggae / Molon de styles, de façons en héritage, ils ont laissé. / La ragga tradition c'est le chaînon qui nous manquait. (« On danse le parpanhàs », *Commando Fada*)

La mystique rastafarienne propre au reggae et reprise par le ragga est évacuée mais on trouve des traces d'une mystique occitane cathare :

> je suis le dernier des **patarins** / C'est vrai qu'avec moi Dieu ne fait pas le malin / **Bogomile**, Bogo 2000, je t'expliquerai tout ça demain (« Vetz T. », *Chourmo !*)[1]

même si elle reste cryptée (et serait à expliquer).

Si la forme ragga est importée, elle est remotivée comme véhicule d'un discours identitaire occitan (avec pour modèle littéraire et musical l'art des troubadours), où le « tchatcheur » se revendique comme « troubadour » sur le modèle du MC (voir *« Troubadour Jali »* dans « Quand le sound est bon », *Commando Fada*).

Cette remotivation donne naissance à un nouveau genre : le « trobamuffin » :

> Mescla de trobador e de raggamuffin / Dedins la plaça arriva le trobamuffin (« Lo trobar reven », *Chourmo !*)

[1] « Patarins » et « Bogomiles » : nom des cathares d'Italie et de Bulgarie.

La langue choisie est l'occitan, et la forme ragga acquiert en quelque sorte une fonction pédagogique :

> Le terroir c'est aussi des sonorités / Ton patois la langue que tu viens parler / Ma façon pour te l'expliquer c'est le reggae (« Quand le sound est bon », *Commando Fada*)

Faire du raggamuffin est une manière de faire passer une langue qui ne va pas de soi.

2. 1. Le choix de l'occitan comme langue identitaire

Les chansons de MSS sont écrites environ pour un tiers uniquement en français, pour un tiers uniquement en occitan, et pour un tiers en français et occitan alternés. Le choix de l'occitan ne correspond pas à une réalité linguistique locale mais à un choix. Une interview de Tatou (*L'Affiche*, n°17) éclaire bien cette prise de position :

> Toi et moi on parle français mais on ne sait pas pourquoi. C'est juste parce qu'on est nés ici. On n'a aucune raison de parler occitan : même à Marseille, mon crémier parle français ! Donc **si je parle occitan, c'est par vouloir, c'est obligatoirement une recherche. Je décide de parler occitan. Quand on n'a plus que des langues d'Etat, des langues conventionnées, on est obligé de les détruire**. C'est pour ça que les gens du Nord ont été forcés de parler verlan, pour ne plus se servir du français. Sinon au bout d'un moment tu te dis « c'est pas ma langue ! C'est pas possible que ma langue soit la même que celle de Pasqua ! » Deux solutions alors : soit on a une autre culture sous la main – comme j'ai la chance de l'avoir avec l'Occitanie – et on s'y retranche ; soit pour x raisons historiques, on n'a pas cette chance et on casse la langue, en utilisant le verlan ou l'argot. *(je souligne)*

Le choix de l'occitan se fait en réaction contre le français, langue de l'Etat centraliste. Il est présenté par MSS comme une langue à la fois identitaire et véhiculaire.

Identitaire parce que l'occitan pour les MSS a la même fonction identitaire que le verlan pour les rappeurs du nord de la France.

Il a de plus une fonction cryptique comme cela apparaît dans la chanson « Parla patois » :

> Parla patois que Babilona entendra pas /(...)/ Dedins Marsilha parla patois/ E per Tolosa parla patois/ De Nissa à Lemotges tamben parla patois / e mem a Paris ragga te fau parlar patois

Il s'agit de parler patois (nous discuterons plus loin de ces termes pour désigner la langue) pour ne pas se faire comprendre de Paris, et pour se faire comprendre au sein de ses pairs occitans.

Par ailleurs, l'occitan est conçu – à la différence du français – comme une langue intercommunautaire, une sorte d'esperanto, une langue utopique pourrait-on dire.

> En France une langue unique nous est imposée / ça empêche les gens d'élargir leurs idées / D'aller communiquer avec leur voisin de palier / De se mettre à la portée des autres communautés (« Trobador », *Chourmo !*)

Mais à partir du moment où le public, en fait, ne comprend pas l'occitan, une stratégie est mise en place pour que la création « prenne ». Stratégie en deux temps : un temps pour justifier l'Occitanie et lui donner des garants (c'est une démarche d'intellectuel idéologue) et un temps pour prouver que cette culture correspond à la réalité du public marseillais (une démarche pour populariser l'Occitanie).

2. 2. L'Occitanie : des troubadours aux Fabulous Troubadours – caution

Cette identité occitane proposée se construit en référence à deux pôles : un pôle-origine prestigieux (la tradition des troubadours) et un pôle contemporain (le courant néo-occitan) qui s'apparente à un courant internationaliste (internationale occitane) qui permet de faire poids (selon le principe : « l'union fait la force ») face au centralisme étatique représenté par Paris.

Le premier morceau du premier album s'intitule « Ara lo trobar es dins la dansa » (« Maintenant l'art des troubadours est dans la danse »). En épigraphe au deuxième album se trouve un poème d'Arnaud de Maruelh écrit en occitan et la chanson-titre « Commando Fada » affirme : *« on veut des dames et du trobar »*. Dans le troisième album on trouve la chanson-programme : « Lo trobar reven ». MSS affirme donc clairement participer à la renaissance du

trobar, l'art des troubadours. Cette affirmation s'accompagne d'une mise en pratique.

Tout d'abord par le choix d'une graphie occitane plus proche de celle des troubadours et non de la graphie provençale (celle de Mistral). Le poème en épigraphe au deuxième album sert donc à la fois de modèle et de garant auquel on peut confronter les chansons de MSS écrites en occitan.

Ensuite dans les thèmes abordés. Les poèmes des troubadours étaient de deux sortes : les chansons d'amour (*cançon*) et les poèmes polémiques ou satiriques (*sirventes*). Cette thématique double est affirmée par MSS (dans les chansons programmatiques) et mise en pratique. En effet, les chansons de MSS se partagent entre les chansons légères dans la tradition de la *cançon* et les chansons politiques dans la tradition du *sirventes*, et ceci aussi bien pour les chansons en français que pour les chansons en occitan.

Par ailleurs, certaines chansons en occitan de MSS s'inscrivent dans la tradition de la *cançon* par leur thématique mais également par leur écriture formelle. En effet, on y retrouve en strophe finale un envoi qui s'apparente à la *tornada* de la *cançon* des troubadours, c'est-à-dire une adresse au destinataire de la chanson : ami, femme aimée, ou la chanson elle-même. La chanson « Solelhadis » dans *Commando Fada* est particulièrement représentative de cette reprise formelle :

> Vai, Reggae, vola ! Vola coma una abilha !
> Vai trobar ma dona, rintra dins son aurilha !
> Li dire que le soleù es aqui à l'esperar,
> E que, per ela, lo Mossu totjorn cantarà.

Egalement dans « Lo reggae es mon companh » :

> M'enamant au Port Vièlh, l'ai facha,
> A ma dona trista, pensant
> Per que sabi que lo reggae marcha
> Portant lei caressas de son amant.

S'inscrivant dans la continuité d'une pratique littéraire troubadour, le MSS se fait pédagogue. Ainsi la chanson « Lo trobar reven » dans l'album *Chourmo !* est un cours de poésie troubadour où sont présentés les thèmes et les genres (*cançon, sirventes*) du *trobar*.

> Sirventes per cridar o cançon per calinhar

Sur la pochette, un lexique explique les termes techniques.

Enfin, cette mise en pratique passe également par la musique. On trouve des emprunts à de la musique traditionnelle provençale ou occitane à l'intérieur de morceau (« Ara lo trobar es dins la dansa », « Violent »), entre deux morceaux (à la fin de *Parla patois*) ou en introduction comme dans « Canon es Canon » où l'on entend les tambourinaires de Gemenos. La chanson « Jompa vó » est pour sa part adaptée d'un rythme gascon. Manière d'affirmer et de pratiquer une communauté de culture occitane.

Par ailleurs, MSS s'inscrit dans le courant contemporain néo-occitan

La grande référence, citée plusieurs fois dans les trois albums, et à qui le premier est dédié, est l'idéologue occitan Félix Marcel Castan.

Puis viennent Claude Sicre et les Fabulous Troubadours (groupe ragga de Toulouse), cités plusieurs fois dans les deux premiers albums.

Enfin sont cités un certain nombre de groupes de la même zone géographique occitane (voir « Violent »).

Par là, les MSS s'inscrivent dans le courant de la « ligne Imaginot » (cité dans « Trobador », *Chourmo*), concept mis en place par Claude Sicre des Fabulous Troubadours, qui dessine une zone géographique grosso modo de Bordeaux à Turin et qui se veut un creuset culturel en résistance contre le centralisme.

2. 3. Popularisation de la langue occitane

On trouve trois termes pour désigner la langue occitane : *occitan*, *provençal* et *patois*.

Le *provençal* comme nom de langue est assez peu utilisé, il n'y a que deux occurrences sur l'ensemble des trois albums. « Provençal » est avant tout utilisé comme ethnonyme et surtout pour la rime :

> les Provençaux sont beaux (« A la comedia provençala », *Chourmo !*)

C'est le terme *occitan* plutôt que celui de *provençal* qui est utilisé pour désigner la langue car *provençal* connote le régionalisme (qui s'apparente pour MSS à un nationalisme), alors que l'*occitan*, comme nous l'avons montré précédemment, est une langue internationale.

La dialectique occitan-patois est intéressante. On ne trouve le terme *occitan* que deux fois dans des textes français :

> ça se tchatche en anglais, occitan ou français (« Reggae fadoli », *Parla patois*)
> on leur parle occitan / Elles trouvent ça très érotique (« Marseillais », *Commando Fada*)

La première occurrence place la langue en position de « grande langue » internationale au même titre que le français ou l'anglais ; il s'agit de dépasser l'idée de l'occitan comme langue régionale.

Dans la seconde occurrence, c'est la seule fois où est donné un qualificatif à la langue occitane : « érotique », dans la même lignée que *« les Provençaux sont beaux »* (et chauds). Une manière de populariser la langue occitane.

Les autres occurrences du terme « occitan » sont dans les textes écrits en occitan, ainsi que dans le texte bilingue « Occitan leiçon n°1 » (*Commando fada*) où l'on trouve à la fois les termes *occitan* et *patois*. Dans tous les autres textes en français, on trouve le terme *patois*.

On peut dire plusieurs choses sur ce terme « patois ». D'une part, si peu de gens parlent occitan, personne ne dit parler occitan, si on dit parler quelque chose, c'est « le patois ». D'autre part, ce terme « patois » est péjoratif et désigne une variété de langue minorée. Ce jeu dialectique entre les deux termes « patois » et « occitan » vise deux buts. D'une part, faire prendre conscience que le patois, c'est de l'occitan, c'est-à-dire une « vraie » langue ; et d'autre part, légitimer le terme « patois » pour désigner cette langue. Il ne s'agit pas d'imposer un truc bizarre fabriqué par des intellectuels mais tout simplement de parler sa langue, son patois. Désigner l' « occitan » par « patois » permet de le populariser. La chanson « Occitan leiçon n°1 » illustre particulièrement bien cette entreprise de popularisation. En effet, s'il s'agit d'une leçon d'occitan (et l'on retrouve ici l'entreprise pédagogique de MSS), l'injonction est *« réapprends ton patois »*. « Réapprends », ce qui suppose que c'est quelque chose de déjà connu, « ton patois » où le possessif insiste sur le fait que cette langue est déjà celle de l'interlocuteur, elle fait partie de lui, elle est langue identitaire, il ne s'agit plus en fait que d'oser l'utiliser. MSS ne dit pas : « apprends l'occitan ».

Par ailleurs cette chanson permet d'étudier l'image de l'occitan telle qu'elle est présentée par MSS.

L'occitan y est présenté comme la langue du quotidien à l'opposé du français (non nommé), langue de l'école (à laquelle font référence les termes « tableau noir », « bon point », « mettre en rang ») et des « discours gonflants ». L'occitan c'est la langue sociale pour fumer un joint, danser, sortir, draguer, aller à un match de foot, boire et manger.

Dans cette chanson est aussi suggérée la simplicité formelle de la langue, avec des traductions comme :

> Ultras c'est Ultras, Fanatics Fanatics
> Les Winners, lei Winners[2], tu vois c'est très pratique.
> (...)
> Rotge c'est rouge, le blanc c'est lo blanc

L'occitan donc, c'est du patois, et ça n'est pas difficile à parler.

Mais la méthode pédagogique de MSS vise aussi à modifier le français en l'inséminant avec des mots occitans.

On peut supposer que le public ne comprend pas les paroles des chansons écrites entièrement en occitan. Une façon de populariser la langue occitane est d'introduire des mots ou des passages en occitan dans les chansons en français en pratiquant l'alternance codique. Même si cette pratique reste minoritaire, on trouve quand même quelques exemples significatifs. Plusieurs procédés sont utilisés :

> on veut des dames et du trobar (« Commando Fada »)

Ce mot *trobar*, qu'on trouve massivement dans les textes occitans, est ici utilisé tel quel sans explication ni traduction dans un texte en français, ce qui suppose qu'il est immédiatement compréhensible.

> ne fais pas le morre

L'introduction de la chanson est en occitan : *fai pas lo morre* puis la chanson démarre avec reprise de la même phrase selon une syntaxe française (négation disjointe) mais en gardant le mot occitan *morre*

[2] « Ultras » et « Winners » sont les noms des deux plus grands groupes de supporters du club de football local, l'Olympique de Marseille (OM).

non traduit. Cette phrase, étant le refrain, permet la mémorisation du terme.

> A la rasbalha / Ragga il faut te bouléguer car nous jetons maintenant les mots à la volée

Ici l'expression occitane *a la rasbalha* est traduite quasiment tout de suite après par *à la volée*. Répétée tout au long du morceau, elle est facilement mémorisable.

> Canti, cantas, canta, cantam (« Canti, as, a », *Parla patois*)

Faut-il voir ici un paradigme de conjugaison ou comment apprendre ses conjugaisons occitanes en chantant MSS (sur le modèle latin de « rosa, rosa, rosam, etc. ») ?

Les chansons de MSS sont des chansons identitaires qui fonctionnent sur la connivence marseillaise et sur la proposition d'une identité utopique (sans lieu propre) au sein d'une société plurielle occitane. Cependant, il faut prendre garde à ne pas trop voir ces chansons comme des textes militants, c'est-à-dire s'appesantir sur le discours. Nous n'avons en effet considéré que les textes mais il y a en œuvre dans les chansons un travail artistique de tissage entre le texte et la musique, où les inserts de toutes sortes (voix chantées ou parlées, emprunts musicaux) fonctionnent comme autant de marqueurs identitaires qui ne sont plus de l'ordre du discours. Il faut aussi replacer cela dans le contexte du *sound system* où l'injonction à bouger permet une appropriation par le corps des chansons (texte et musique) et où l'injonction à parler permet à chacun parmi le public d'inscrire sa voix au sein des autres. La construction identitaire se fait donc essentiellement par la participation.

RENCONTRE
LE RAP MARSEILLAIS : NOUVELLE GÉNÉRATION

Christelle Assef
Université de Provence (Aix-Marseille I)

Nous rendons compte ici d'une rencontre avec trois jeunes groupes de rap marseillais, pour tenter de repérer de nouvelles tendances de ce style musical rattaché à cette ville. La référence dans ce domaine étant IAM, nous avons essayé de cerner quels rapports entretiennent ces jeunes avec leurs aînés : en quoi ce rap de la nouvelle génération se rapproche-t-il, au niveau thématique, rythmique et discursif, de celui d'IAM ?

Les trois groupes que nous présentons ici, « Rapas », « Puissance Nord » et « Prodige Namor », ont des histoires différentes, rendent compte de tendances diverses. Le premier est une formation nouvelle, le second existe depuis huit ans et le troisième a sorti son premier maxi (45 tours vinyle de longue durée) cette année. Ils ont donc des degrés d'implication divers dans la musique selon qu'ils commencent ou qu'ils ont déjà accompli un certain parcours.

Pour chaque groupe, nous avons choisi un texte (le dernier morceau sorti au moment de l'enquête), qui servira chaque fois à illustrer notre propos. Observe-t-on le traitement de thèmes habituellement chers au rap comme la violence urbaine ou le « bad boy » de Marseille, ou à l'inverse, traite-t-on de thèmes nouveaux ? Quelles sont les marques linguistiques récurrentes et représentatives de chaque groupe, comment se mettent-ils en scène dans leur discours ? Est-ce que le parler marseillais est fréquemment employé ? Peut-on envisager cet emploi comme un sentiment fort d'appartenance à la ville ?

Les Rapas : sur les traces d'IAM

Le groupe

C'est le groupe le plus jeune de l'étude, la moyenne d'âge est de 14 ans. Il est composé de Momo (12 ans, alias « Double mot », d'origine tunisienne), de Nasser (13 ans, alias « Mercenaire », d'origine algérienne) et de Saïd (15 ans, alias « Komodo », d'origine comorienne). Trois danseurs (d'origine comorienne, tunisienne et algérienne) assurent la partie scénique. Le groupe est globalement du quartier du Panier, dans le premier arrondissement de Marseille.

La jeunesse du groupe peut se laisser entendre dans le jeu formel autour de la phonie et de la graphie de son nom : rapace / as du rap.

Les trois jeunes ont commencé à rapper il y a 4 ans et travaillent ensemble depuis 5 mois.

Dans leurs textes, ils écrivent ce qu'ils vivent au quotidien, et chantent scrupuleusement la partie qu'ils écrivent. Ils se situent socialement comme des *médiateurs* : ils viennent d'un milieu social moyen. Comme dit Komodo : « les riches ne voient pas les pauvres, les pauvres ne voient pas les riches. Nous, on est entre les deux, on observe ».

Ils se réunissent régulièrement à la Maison de quartier du Panier (le mercredi après l'école et le samedi) et travaillent avec un animateur qui fait office de manager et qui a eu l'idée de grouper ces trois talents. Il les aide à l'écriture mais n'écrit pas lui-même. Seul Momo fait ça pour le plaisir, les autres espèrent faire carrière. Komodo a déjà un « posse » d'une dizaine de personnes.

Les jeunes s'inspirent du groupe « NTM » ainsi que de la Fonky Family, du Troisième Oeil et d'Uptown, les trois derniers groupes cités étant des groupes de rap de Marseille.
Ils portent un intérêt à la New Jack, un courant musical dérivé du rap mais plus « chanté ». IAM est également cité mais leur musique n'est pas utilisée comme toile de fond aux morceaux. La raison invoquée est qu'IAM s'inspire déjà de rap américain. S'inspirer d'IAM serait donc se mettre en retard.

Si l'on examine le lexique des textes, il n'y a pas beaucoup de mots arabes (un seul répertorié) et quelques emplois de parler marseillais.

Les textes

Nous avons lu deux textes. Le premier, « J'deale du son » (voir l'annexe n°1), est l'une des premières compositions du groupe. Le texte est court. Nous pouvons noter l'emploi de quelques mots de parler marseillais : « trompette » (beau parleur), « mythonné » (construit sur « mythomane »). A noter également un emploi de vieil argot français (« condés »), dont l'usage ne reste vivace qu'à Marseille. Ces mots connotent, pour un Marseillais, l'origine marseillaise.

Si l'on s'attache au message véhiculé par le texte, on constate une attitude de contestation par rapport aux représentants de l'ordre, assortie d'un comportement revendicatif « anti flics » et un côté « mauvais garçon marseillais » : *« je ne suis pas l'ami des képis, je n'aime pas les condés »*.

Par ailleurs, on note aussi un fort sentiment d'appartenance au quartier du Panier et à Marseille (« l'évêché » renvoie au commissariat central situé au Panier, ce qui est parfaitement intelligible pour un Marseillais mais pas pour tout le monde).

Dans « L'échec » (annexe n°2), le dernier texte écrit à l'époque de l'enquête, une évolution est remarquable au niveau de la forme : il est plus long et travaillé que « J'deale du son ».

Pour ce qui est du fond, on sent une influence importante de l'album solo d'Akhenaton (*Métèque et Mat*), l'un des leaders d'IAM. Dans ce texte, les Rapas parlent encore de l'opposition flics-délinquants. Le message envoyé est positif. Toujours entre ceux qui subissent le malaise et ceux qui le sanctionnent (« les condés »), le groupe s'inscrit dans une dynamique ambitieuse : « donner la contre-peur ».

Le texte joue avec les mots, jeu sémantique avec une déclinaison de termes de couleurs, jeu phonique de type paronymique (*mat/mater*) et homonymique (*rapas/rap passe*). Ces jeux attestent d'une maîtrise du code linguistique.
C'est aussi la première fois qu'apparaît un mot arabe dans l'expression « faire la hass » qui signifie « faire du zèle » et qui fonctionne comme un marquage identitaire. On trouve un mot de parler marseillais « canard » (« suiveur passif »).

L'emprunt fait à IAM par le biais du phrasé (le découpage « solution » ressemble au phrasé de Shurik'n dans « Concept » tiré du premier album d'IAM *De la planète Mars*), des thèmes et des textes est

important chez les Rapas, qui considèrent ce groupe comme une référence incontournable.

Puissance Nord : le « gangsta rap » à Marseille

Le groupe

Le groupe, qui est originaire des Oliviers, existe depuis 1989. Depuis, il a subi quelques modifications. Il est composé à l'heure actuelle de cinq membres : le leader est Fahar, alias « Crazy Maze » (« le labyrinthe fou »), Hassad, Aladin, Atemix et Ibrahim. La moyenne d'âge, plus élevée que celle des Rapas, est de 17 ans et demi. Ils ont sorti leur premier Maxi en automne 1997 et ont déjà participé à une compilation de rap en 1993.

Les textes s'orientent autour de ce que Fahar appelle « l'underground » (musique de rue authentique) et autour du « bizness ». Leur rap est dit « hardcore ».

Les racines de leur rap restent le funk et ils s'inspirent de rap américain avec des groupes tels que Mobdeep et OJC. Pour ce qui est du domaine français, les groupes cités sont Solaar, Namor, Lunatik, et les Xmen. IAM est reconnu comme une valeur sûre même si Puissance Nord opte pour un rap totalement nouveau et plus agressif.

Les rappeurs travaillent dans une structure professionnelle, à la Friche, ont un manager à plein temps, Victor Mendy, le frère du manager de la Fonky family.

Le groupe est très impliqué dans le rap, Fahar estime « avoir un message à faire passer », ce qui rappelle sensiblement « The message » du Grandmaster Flash and the Furious Five, un retour aux sources même du rap, comme le message d'un malaise social. Par ailleurs, Fahar est arrivé à Marseille à l'âge de 3 ans (il est comorien) et ses textes ont l'ambition de « représenter Marseille ».

L'écriture se fait spontanément, sans impératif particulier, à la Friche ou ailleurs, et tous les membres du groupe écrivent. Le spectacle est axé sur eux, il n'y a pas de danseurs. Leur rap s'oppose à celui qui est commercial (Réciprok ou Ménélik). Le rap parisien est généralement mal perçu, sauf celui d'Assassin qui apparaît authentique. Ils ont un posse d'une dizaine de groupes (le Troisième Œil...).

Les textes

« La vie en rouge » (annexe n°3) est un texte long, à caractère apocalyptique (*« le matin quand je sors de mon cauchemar / Je rentre dans un monde où entre frères on se punit »*), dont le titre rappelle celui de la chanson d'Edith Piaf (référence ironique au vu du fond, ce n'est plus le rose à l'eau de rose mais le rouge sang). On observe :

– une utilisation du thème de l'enfant qui veut être un homme avant l'heure et qu'on peut rapprocher du « Petit frère » du dernier album d'IAM *L'école du micro d'argent.*

– une outrance verbale (utilisation des insultes, effets d'accumulation : « qui veulent t'épouser te rouiller te dépouiller te toucher couler ») dans la dénonciation du quotidien pour mieux donner de l'intensité au message. Des trois groupes, Puissance Nord est celui qui a le jeu de scène le plus agressif.

– l'image construite n'est plus celle d'un « bad boy » marseillais mais plutôt un bad boy tendance gangsta rap américain dont les leaders sont Ice Cube, Ice tea, NWA, globalement des rappeurs noirs. La revendication identitaire ne se fait pas par rapport à Marseille mais par rapport aux Etats-Unis. Ainsi, le quotidien évoqué par Puissance Nord fait davantage penser aux règlements de compte entre gangs aux Etats-Unis qu'à la vie à Marseille :

> « Je vois de l'hémoglobine que même la médecine hallucine / j'ai pas besoin de voir des films je vois des mecs assassinent / des corps qui sortent des vitrines / des signes dessinent pour qu'une personne sorte de la foule avec un couteau sur la poitrine ».

Puissance Nord parle de « ghetto » et non pas de « quartier », ce qui va de pair avec une définition moins locale que celle de rappeur marseillais. Les membres du groupe se construisent une image de rappeurs noirs dans leur ghetto.

Prodige Namor : un rappeur à plein temps

Le groupe

Le dernier groupe a sorti son premier maxi en avril dernier,

sponsorisé par la DRAC et a fait sa première télé à « Captain Café » sur France 3. Il est composé de six personnes : Jean Michel (ou Namor, 23 ans), Saïd (25 ans), Farida (18 ans), Hemema (20 ans). Les deux derniers, Majestik (25 ans) et Karim (27 ans) jouent aussi dans un autre groupe, Soul Swing and Radical dont l'un des autres membres est le frère de Shurik'n, un des leaders d'IAM. Namor occupe plusieurs fonctions : il écrit, rappe, produit et distribue. Les autres s'occupent de la scène. C'est un cas de figure nettement différent des deux précédents. Namor est autonome et s'est déjà produit dans des sound systems il y a 5 ans de cela. Il est à noter qu'il partageait ses scènes avec IAM, Soul Swing and Radical et Massilia Sound System. Namor a abandonné ses études et, à présent, il est rappeur à plein temps. Pour y arriver, il sait que le style est très évolutif, qu'il faut innover et anticiper. Le Prodige Namor se réunit souvent pour travailler.

Les textes du Prodige Namor sont au nombre de 17 dont la moitié est déjà finie. Pour Namor, le rap fonctionne comme un combat et comme le blues puisqu'il révèle des états d'âme. Namor a eu quelques problèmes dans le milieu du rap parce qu'il est un rappeur blanc et que certains rappeurs considèrent le rap comme une « affaire de Noirs ». Pour lui, le rap est une affaire de « soul », une affaire d'âme.

De toute façon, le rap est de plus en plus métissé parce que de plus en plus d'amitiés interethniques favorisent l'arrivée de ce rap.

Namor ne parle pas de posse mais de « namomafia » c'est-à-dire d'amis comme Uptown, Soul Swing and Radical qui sont issus de la même génération que lui. NTM est qualifié « d'autre délire » par rapport à leurs prises de drogue et à leurs prises de paroles jugées décevantes à la télé.

Le public de Prodige Namor est constitué de la « racaille » locale et des amateurs de rap : « Il ne faut pas mettre la racaille de côté mais lui retirer ses ornières ». Comme les deux groupes précédents, il affirme son rôle de médiateur : « il faut dépasser la situation nombriliste. Le rappeur doit occuper une position de médiateur entre les événements et les gens ». La médiation ne se fait pas de façon neutre : il y a une volonté de changement, une perspective d'espoir.

Au niveau des groupes de référence chez Namor, Public Enemy est cité pour la première fois. Le groupe existe depuis longtemps, il

est connu notamment pour son implication dans les actions de Farakkan, leader charismatique du mouvement pour une Nation Noire. Les autres groupes ne l'ont pas cité. Cette « absence » peut s'expliquer par le fait que les Rapas et Puissance Nord sont des formations relativement nouvelles par rapport à Prodige Namor. Il s'agit donc de générations différentes et leurs goûts musicaux nous renseignent sur la période où ils ont commencé à rapper et sur la mouvance musicale de l'époque.

Les Rapas sont au début de leur carrière, et leur préférence va vers la Fonky Family, qui est un groupe nouveau et connu par sa présence aux côtés d'Akhenaton dans « les Bad boys de Marseille », titre très médiatisé au moment de l'étude.

Puissance Nord est né avec la vague de Gangsta Rap et nous retrouvons cette influence dans les textes du groupe.

Namor est le plus ancien dans le milieu du rap. Ses préférences musicales correspondent à sa génération, et Public Enemy faisait partie des valeurs sûres avec un rap nommé « old school », en opposition avec les musiques plus récentes.

Par rapport au rap français, Namor considère Fabe comme une valeur sûre. Il respecte aussi IAM et MC Solaar, qui sont « en place ».

Le ragga marseillais le séduit moins, le son n'est pas assez « fat », pas assez fort. Il considère que les musiques actuelles sont axées sur le son (techno, dance). Le son doit accrocher, la découverte du texte se fait ensuite. Pour accrocher justement, Namor préfère un son brut.

Les textes

« Bienvenue dans le traquenard » (annexe n°4) est bien évidemment le texte le plus construit et le plus long de l'étude. D'une part, parce que le maxi où le titre figure est distribué, ce qui constitue un gage de qualité, mais aussi parce que Namor est dans la musique depuis longtemps et que cette persévérance est à présent payante.

« Bienvenue dans le traquenard » est donc un produit fini, abouti, où Namor parle de son parcours de rappeur. Il montre une implication très forte dans le rap qui le nourrit : « le rap est mon business / le rap est un combat comme la vie / je boxe avec les mots pour assurer ma survie ».

Dans la première partie, l'identité du rap revendiquée par Namor est « la voix des bas-fonds qui agresse / strictement hardcore », on retrouve un côté « mauvais garçon » de Marseille mais mauvais garçon lucide « qui ne tombe pas dans le traquenard », le piège tendu par les médias et les flatteurs.

En fait, il discrédite le show biz en se forgeant cette image du bad boy de Marseille : « tu veux m'acheter / tu vas pleurer ta mastercard », avec le défigement d'une expression familière marseillaise « tu vas pleurer ta mère » (« tu vas regretter »). Cette image du bad boy marseillais est renforcée par l'emploi de parler marseillais (« les mythos qui font les chauds ») mais surtout par le refrain répété huit fois par Saïd et qui fonctionne comme un leitmotiv traînant, lancinant : « Représente ma famille ». Cette fonction de représentation – de la « famille » au sens large et de Marseille – s'entend à la fin de la chanson, au moment des spéciales dédicaces : « Marseille ma famille, pour tous les garçons dans la cité / dans les quartiers ». Les sources de son rap hardcore (non commercial et non consensuel) se trouvent dans les quartiers et représentent « le hip hop sur ses gardes ».

Celui qui écoute est très souvent interpellé (« j'te le promets, tu vas pleurer, tu connais, écoute, tu transpires, tu testes, ouvre grand les yeux », etc.) pour l'associer au discours et l'accrocher de manière intime.

C'est aussi d'une mise en garde dont il s'agit contre les « renards » flatteurs. Le ton adopté est assuré, voire arrogant : « Namor le garçon qui déchire comme il respire / c'est moi ta bête noire ». Ce qui correspond aussi aux mises en scène de soi très narcissique classique chez les rappeurs. Le ton contraste avec la solennité et la récursivité du refrain : le bad boy reste fidèle à ses idéaux.

La troisième phase de la chanson débute sur un emprunt fait à IAM (« Je viens de Marseille » tiré de l'album *De la planète Mars*). Cette phase termine le parcours du rappeur. Namor a sa boîte de distribution à Paris d'où « la succursale dans la capitale ». La morale finale rappelle la dimension affective du message : « je sais qui sont mes amis / l'expérience forge l'esprit ».

A travers cette valorisation de Marseille, Prodige Namor propose une réflexion saine sur le statut de rappeur : le rap permet de vivre, son authenticité reste dans les quartiers et non pas à la télévision.

Pour conclure

On peut noter deux thèmes récurrents chez ces trois groupes : la revendication d'une position de *médiateur*, et la construction d'une image « bad boy de Marseille ».
Les « Bad Boys de Marseille », c'est aussi un titre d'Akhenaton et de la Fonky Family. L'influence d'IAM ainsi que sa place en tant que premier groupe de rap marseillais perdure chez ces nouveaux groupes sous la forme de traces linguistiques dans les textes ou d'emprunt de thèmes (comparer « L'Echec » à « Météque et Mat » d'Akhenaton, par exemple).

Cette influence n'enferme pas les groupes, leurs regards restent différents sur les thèmes abordés, le phrasé adopté. IAM semble avoir entraîné dans son sillage une pluralité de nouveaux groupes attirés par la réussite de leurs aînés mais aussi préoccupés par la leur. Nous faisons même l'hypothèse qu'au début du parcours, un groupe est tenté de faire un grand nombre d'emprunts à IAM (comme ici, les Rapas). Seulement, plus ce groupe travaille les textes et son style, plus il s'affranchit de cette influence jusqu'à avoir un style propre. Nous citerons volontiers l'autonomie de Puissance Nord et Prodige Namor.

La relève semble donç assurée, l'image du bad boy de Marseille est mise en avant et l'appartenance à Marseille clamée haut et fort : le rap marseillais revendique largement cet attachement à la ville. D'ailleurs, aucun des jeunes rappeurs interrogés n'envisage de quitter Marseille, dont ils sont fiers et qui définit leur identité.

ANNEXE n° 1

J'deale du son

J'sortais de la répète du rap plein la tête /
Les condés en civil de style tranquille m'ont pris pour une trompette/
M'arrête me demande où toucher la barrette /
J'relève la casquette hop tête à tête /
J'les rejette en leur disant que je ne sais pas ou ça se vend /
Je ne veux pas avoir de problèmes avec mes parents /
Interroger des enfants pour avoir des grands je trouve ça affolant /
J'ai mythonné, j'ai pas balancé les mecs de mon quartier /
Parce que je les connais /
Au pire c'est pareil, ici on est à Marseille /
Tout se fait pour l'oseille /

Refrain :
Qué passa fiston, j'deale du son, j'deale du son, j'deale que du bon son

Au quartier y'a pas de répit /
Je ne suis pas l'ami des képis /
Tu peux te demander pourquoi je n'aime pas les condés /
Regarde la vie au quartier /
Le nombre de poteaux qui ont voulu délirer /
Et qui ont fini à leur premier pénitencier /
L'évêché une heure après direction le parquet /
Six jours après entre quatre murs de béton /
Dans cette agglomération où il y a des gens qui sont bons pourtant /

Refrain

ANNEXE n°2

L'échec

Le noir n'a pas de pouvoir /
Le mat a voulu jouer aux échecs /
Il a tout misé /
Il s'est fait mater /
Il s'est fait gagner /
Il est ruiné /
Il a tout perdu /
Il n'y a plus d'issue /
Même plus de solution /
Alors il prend le mauvais côté /
Tout en train de voler, de sniffer, de se droguer /
Et toutes ces mauvaises actions /
Sont en train de provoquer les condés /
Plus tard il se fait guinter puis juger /
Et maintenant il est écroué./

Refrain :
Echec et mat /
Echec et mat /
Tu n'as plus la technique /
ni la pratique /
Regarde la nôtre /
Elle est authentique /

Avec nous les rapaces /
Le rap passe /
Car il est de 1ère classe /
Sans faire la hass /
Tout en comptant sur notre race humaine /
On a la haine /
Fais gaffe aux flemmards /
Car nous ne sommes pas des canards /
Qui bloquent sur leurs mares /

Refrain

Ecoute cette critique /
Elle est originale /
Non, pas banale /
Dans les couloirs /
Tu vois un espèce de mouchard /
En train de se piquer /
Tu regardes il est prêt à crever /
D'une overdose /
Tu le sais ça ne sent pas la rose /
Nous voulons pas de dealer /
Pour causer la mort /
A n'importe quelle heure /
On exige être des rappeurs /
Pour te donner la contre-peur /

Refrain

ANNEXE n° 3

La vie en rouge

Le matin quand je sors de mon cauchemar /
je rentre dans un monde où entre frères on se punit /
plus de discipline envers ses frères et toute sa famille /
le môme veut être un homme /
mais il ne sait pas que face aux hommes /
le môme qui veut être un homme /
n'est qu'un petit bonhomme /
je vois de l'hémoglobine /
que même la médecine hallucine /
j'ai pas besoin de voir des films /
je vois des mecs assassinent /
des corps qui sortent des vitrines /
des signes dessinent /
pour qu'une personne sorte de la foule avec un couteau sur la poitrine/
je vois la vie en rouge /
tous les jours /
plus d'amour, d'humour et dans ma cour plus d'assurance /
dans tous les ghettos de province plus de patience /
et tous les gars tombent dans la malchance /
personne ne peut éliminer les trois négros dans le business /
flinguent dans la place à coup de crasse on déphase chasse avec ma clique efficace /
encore une fois je fais pas de cadeau dans le business /
j'veux faire des sous /
un point c'est tout /
faut qu'tu niques tout l'argent passe avant tout /
trop de loups jaloux qui veulent te faire tomber dans le trou /
une corde attachée autour du cou /
et moi je nique tous les fils de putes de fumier /
des rusés qui veulent t'épouser te rouiller /
te dépouiller te toucher couler /
chacun pour sa merde et Dieu pour tous /
dans cette ville où les gens veulent se procurer du flouss /
negga ferme bien ta caisse caisse /

le hip hop business /
je nique le monde et je fais confiance à personne /
seulement ma famille dans le hip hop business /
et mes propres amis.

ANNEXE n° 4

Bienvenue dans le traquenard

J'attaque sur le son garçon mets le à fond /
pour le premier maxi de ma fondation /
donne le ton /
action la voix des bas-fonds qui t'agresse /
j'te l'ai déjà dit dans ma démo /
passe à la caisse /
le rap est mon business depuis des années déjà le prodige est là /
rien ne m'arrêtera la mafia est avec moi /
je ne tombe pas dans le traquenard /
continue d'y croire taffe tous les soirs comme des superstars /
j'en ai rien à ... des plateaux télé /
rien à carrer c'est dans les quartiers /
que je préfère être épaulé /
représente le hip hop sur ses gardes /
tu veux m'acheter j'te le promets /
tu vas pleurer ta mastercard /
tu connais Namor strictement hardcore /
à la vie la mort fat sur le track /
sans pitié fils /
écoute bien c'est le début de tes déboires /
au revoir est pris qui croyait prendre dans le traquenard /

Refrain :
représente ma famille (x 8)

Namor le garçon qui déchire comme il respire /
tu transpires si ces mots te font souffrir /
vaut mieux que tu vires /
tu testes le flot de ma voix dans les parties /
pendant que les mythos qui font les chauds /
s'amusent à la poupée Barbie /
ouvre grand les yeux et dis-moi ce que tu vois /
le piège de tes illusions s'est refermé sur toi /
frais les prodiges n'en font pas les frais /

ne sois pas frustré garde la tête froide /
on évolue dans la réalité /
trop de méfiance pour qu'on me mette à l'amende /
trop de galère c'est la loi de l'offre et la demande /
tard tard petite star bienvenue dans le traquenard /
aujourd'hui c'est moi ta bête noire /

Refrain

je viens de Marseille pour que tu payes /
j'trouve ça normal /
alors je vole une succursale dans la capitale /
trop d'années de travail dans le vide /
24 heures sur 24 speed maintenant j'suis lucide /
c'est moi qui décide /
reste indépendant dans le boogie down /
introduis le son de l'underground avec Uptown /
fiston maintenant j'ai la monnaie le cash /
alors dégage ou je te clash ta figure /
de lâchés de tâches /
le rap est un combat pour la vie /
je boxe avec les mots afin de pouvoir assurer ma survie /
pas d'compromis de promesses anéanties /
je sais qui sont mes amis /
l'expérience forge l'esprit /
c'était la fin de mon histoire à tous les renards /
bienvenue dans le traquenard /

Refrain

Marseille ma famille /
pour tous les mauvais garçons dans la cité /
dans les quartiers /
Namomafia yeah /

PETITES TENTATIVES DE SAMPLING TEXTUEL DE RAP MARSEILLAIS

Sur fond d'analyse thématique et référentielle avec l'interview d'Imhotep, membre du groupe IAM

Nicole Kouyalan
Université de Toulouse Le Mirail

Pour la petite histoire

Faire du *sampling* textuel, c'est peut-être un pari marseillais, sauf si l'on se place sur le paramètre du jeu. En fait, l'idée est bien celle-là : d'un côté « se la jouer linguistique » avec une analyse préalable de la thématique et des références dans un corpus de textes rap marseillais ; et de l'autre, « faire le duo en discutant » avec Imhotep (groupe IAM) de ce travail-là, précisément, et de ce qu'il en pense. Ensuite, il ne reste qu'à sampler du mieux qu'on peut ces deux ensembles finis, fractionnés, pour les articuler de façon variable au gré de la construction que l'on veut arriver à établir. De plus, avec Imhotep se déclarant comme « l'architecte du son du groupe IAM », nous sommes rassurés : nous voilà bel et bien embarqués dans la tentative d'une activité d'un type nouveau, notre fameux « sampling textuel », où le son/parole se substitue aux idées, aux commentaires, à l'analyse et à tout le reste pour cause de médiatisation par le papier. Cette approche peut paraître simpliste et extrême à la fois, ce qui est vrai, et nous résumerons en disant qu'elle est de nature expérimentale.

Le corpus était constitué de six albums, classés de 1 à 6 pour des raisons de commodité :

Album 1 : Quartiers Nord, *Basilic instinct*
Album 2 : Massilia Sound System, *Chourmo !*
Album 3 : Massilia Sound System, *Parla patois*
Album 4 : Massilia Sound System, *Commando fada*
Album 5 : Akhenaton, *Métèque et mat*

Album 6 : IAM, *L'école du micro d'argent*

Au total 77 titres pour les chansons exclusivement en français. Un ensemble en définitive assez dense pour s'occuper de *thématique et références*[1] lexicales. Ces dernières ont été relevées après plusieurs lectures attentives du corpus ; il faut les considérer comme des fils d'Ariane pour s'y retrouver dans ce dédale sémantiquement très riche. En plus de ces références, au-delà la rythmique caractéristique du rap, il faut avoir à l'esprit la vie politique, économique et sociale de Marseille, de la France et d'ailleurs, le grand partage communautaire, ethnique, religieux et linguistique proprement marseillais, sur fond de réalisme économico-social tissé d'urbanisme et de rapports de forces de tous ordres. Quant au groupe, il parle de lui-même sans problème, se cite et reparle encore : de toi, de moi, de vous, de nous et revient à lui.

Le sampling sonore se superpose ainsi au sampling social, c'est-à-dire à ces tranches de vie prélevées chez toi, chez moi, chez nous et « collées » dans les textes. Ceci est particulièrement visible chez IAM et Akhenaton. Il était donc bienvenu de rencontrer Imhotep, pour boucler la boucle, en revenant sur le groupe/auteur et pour lui offrir cette sorte de miroir textuel.

Imhotep et le sampling textuel

Sampling textuel ! Pour un architecte du son, l'idée l'a amusé et l'analyse intéressé et étonné :

> – *Jamais je n'aurais imaginé que l'on pouvait dire tout ça dans nos textes mais c'est super ! Quand je vais le raconter aux autres, ils vont être surpris !*
> *Le rap, tu sais, c'est l'Afrique !*
> – Oui, je l'ai vu dans les textes, l'Afrique de l'esclavage, de l'émigration et de la nostalgie.
> – *Pour moi le mécanisme du rap, c'est comme les griots. C'est vrai, c'est pas la même logique, c'est pas la même technique, c'est pas le même discours, mais le mécanisme c'est pareil. Car dès qu'il y a rythme c'est du rap, donc ça existe depuis la nuit des temps en Afrique.*
> – Le rap n'est pas seulement une musique urbaine, de ghetto (terme absent du corpus), de cité, elle va chercher beaucoup plus loin dans l'histoire de nos sociétés passées et présentes.

[1] Voir leur descriptif avec les exemples d'énoncés dans les annexes.

> – *Ce n'est pas que ça. Nous, on est un peu en lutte contre ça… Il y a beaucoup de choses qu'on fait avec des mots anglais mais tout en restant authentiques le plus possible.*
> – Justement, "authentiques" : c'est quoi être Marseillais ?

Marseille avec ses quartiers, son parler, son histoire marque profondément ce rap qui en devient typique.

> – *IAM, c'est du rap marseillais comme tu peux reconnaître du rap d'Avignon, tu vas voir le rap du quartier nord, du centre ville, tu vois ce que je veux dire ?… Tu vis à Marseille, si tu es bien à Marseille même si tu es arrivé depuis hier mais tu as une mentalité de méditerranéen qui fait que tu es à l'aise un peu de partout. Tu es marseillais et tu peux faire du rock marseillais. Il faut vivre ici et je pense qu'un groupe de Paris ne pourrait jamais faire du rap ou du rock marseillais.*

C'est vrai qu'aux côtés de l'Afrique souvent en filigrane, le monde méditerranéen, lui, essaime de partout et directement avec ses régions, ses villes, ses langues, ses mythologies, ses histoires, ses cultures et surtout sa cité vedette : Marseille, qui parle dans le rap comme elle le fait dans ses rues, même si au départ les producteurs parisiens étaient sceptiques à ce propos.

> – … *Au début on en a eu un peu* [des pressions]2 *pour lever certains mots du vocabulaire marseillais, il y a longtemps… Tout au début, ils nous ont dit que "si vous voulez passer le marché national il faut rapper avec un peu moins d'accent"…Le langage marseillais il est bien pourquoi, parce que tu y retrouves tout le bassin méditerranéen. Par exemple on y emploie des mots arabes que je n'aurais jamais sus. Et si j'étais à Paris, je parlerais à l'envers.*

Cependant, cette identité marseillaise – pourtant très forte – n'affiche pas de visées hégémoniques d'ordre linguistique (présence d'arabe, d'italien, d'espagnol, de portugais, de bambara) ou autre chez IAM et Akhenaton. En revanche, pour un groupe comme Massilia Sound System, le militantisme occitan est très présent.

> *Je ne sais pas dans les paroles mais moi dans la musique, je la fais parce qu'elle fait vibrer mon identité.*
> *….Chez moi, la porte est ouverte pour tous et je suis pacifiste avant tout.*

[2] La question posée était : « Avez-vous eu des pressions de la part de vos producteurs pour utiliser un langage "politiquement correct" » ?

Ainsi, contrairement à ce que les oreilles distraites de certains croient entendre chez la plupart de ces groupes marseillais, il n'y a pas d'appel à « Révolution ». Certes, la violence se retrouve dans le thème de la délinquance (police, voyous, voleurs, racket, mafia, drogue…) mais elle est racontée et non pas exacerbée. Beaucoup des sentiments exprimés tournent autour de l'amour, de l'amitié, de l'honneur et du respect même si certaines des histoires de vie[3] sont dures. Il n'en demeure pas moins que la paix, la sérénité et la sécurité ponctuent régulièrement les textes, en particulier ceux d'IAM et d'Akhenaton.

Finalement

Je voulais en venir à la question qui agitait ma curiosité depuis le début de notre entretien, à savoir :

> – Si je devais résumer les textes d'IAM qui m'ont servi d'exemples, je dirais que le "Je, c'est aussi vous", c'est-à-dire que moi, je chante pour moi, pour raconter ma vie. C'est vraiment le reflet de l'individuel sur le collectif, je ne chante pas parce que je suis un romantique attardé… ou que je suis un Don Quichotte. Il n'y a pas de "don quichottisme" dans les textes, mais cela aurait pu l'être ?
> – *Oui, cela aurait pu l'être.*

[cette réponse, trop courte, me laisse insatisfaite, et je reposerai la question un peu plus tard]

> – Donc, le "je", c'est moi qui suis en quelque sorte votre parole… Vos textes reflètent ce que vous pensez communiquer dans vos chansons.
> – *Je pense que toute forme de discours, qu'il soit écrit ou pas, c'est pareil pour les textes, bien que je ne sache pas comment cela fonctionne. Mais pareil pour la musique : si tu as une grille de sons bien conçue, ça marche.*
> *Pour les thèmes, on a vu que c'étaient des thèmes bien précis comme tu les as relevés.*

Imhotep ne m'éclaire que très peu dans sa réponse et si j'essaie de mieux comprendre, j'en déduis que « si les thèmes fonctionnent c'est qu'ils sont bien conçus », autrement dit, qu'ils répondent à une certaine vérité…(?).

Cherchant d'autres précisions, je poursuis :

[3] Se reporter au document annexe pour des exemples.

> – Dans votre écriture, tu m'as dit que "*c'était la phrase musicale qui orientait la phrase textuelle*", mais ces thèmes, ce n'est pas pour rien qu'ils sont là ? Par exemple, pourquoi parler de la ville de Marseille ?… Ou de mythologie et de mystique[4] ?
> – … *Ca ressort toujours dans les interviews d'accorder le réel avec l'humour. Tu peux toujours mettre de l'humour dans la religion par exemple, c'est pas forcément incompatible… Parce que pour IAM, c'est important de parler de mysticisme. Je ne sais pas si c'est important pour le public parce qu'en France, on ne joue quasiment jamais de morceaux mystiques au sens strict du terme. Il y a des morceaux mystico-mythologiques… Comme l'art du rap et l'art du combat.*

En effet, dans la majorité du corpus mais surtout pour *L'école du micro d'argent* et pour *Métèque et Mat*, les grandes religions monothéistes (exceptée judaïque) sont mentionnées dans leurs références générales (à Dieu, Satan, au Paradis, au Purgatoire…), avec, en parallèle, la mythologie classique (Prométhée, l'Illiade) et celle plus récente sous forme de contes de Tolkien.

Suite à ce commentaire, il est facile de deviner ce que j'allais demander :

> – C'est parce que le rap est un combat ?
> – *Oui si tu veux, le fait de parler au micro tu prends un certain pouvoir et la manière dont tu utilises le micro, tu peux l'apparenter tout à fait à des techniques de combat. Pour tels buts tu combats avec telle technique, disons que ce serait par analogie à* L'école du micro d'argent.

Ici, Imhotep renoue le lien avec son engagement pacifiste qu'il avait mentionné plus haut et que j'avais aussi noté dans mon relevé à propos des thématiques/références sur les sentiments et sur la violence. Le micro (texte et son) se revendiquerait comme un instrument d'information et de réflexion, il serait donc investi à ce titre d'une mission didactique auprès des jeunes générations qui doivent se battre avec leur tête et leurs mots et non pas avec des armes. Cela s'apprend dans certaines écoles comme celle du *micro d'argent*. On ne s'étonne plus que cet album ait été élu « Album de l'année 97-98 »[5] et que depuis sa sortie en 1997 son succès n'ait fait qu'augmenter. Sans doute parce qu'il « colle »[6] bien à la réalité telle que se la représentent les jeunes générations de nos grandes villes.

[4] Idem
[5] Au MIDEM de 1998.
[6] Nous retrouvons ici l'idée de sampling.

Dans ce sens, la popularité du raï peut aussi s'expliquer de la même *façon*. A ce niveau, des spécialistes de la question seraient plus à même d'analyser ces phénomènes qui puisent leur origine bien au delà du simple univers musical.

Je reviens une dernière fois sur l'idée qui retient particulièrement mon attention et au sujet de laquelle je souhaitais connaître l'avis d'Imhotep :

> – Est-ce que le fait de dire que le "je, c'est aussi vous" te semble plutôt juste ou pas ?
>
> – *Disons qu'en terme d'identification, c'est-à-dire quand la personne qui est sur scène raconte quelque chose qu'on a déjà expérimenté ou quelque chose chez quelqu'un, il y a forcément une identification et que lui il parle pour le public et qu'il se positionne par rapport à ça.*

Réalité et *identification* sont les deux paramètres majeurs de ces textes de rap. Marseille en est une illustration des plus significatives avec ses quartiers, son parler, ses monuments où toutes les communautés se reconnaissent. De même que pour la vie économique qui n'aborde dans les textes que le plus « connu » généralement par le grand public du rap : les classes socioprofessionnelles (exception faite des professions libérales et rurales) et celles concernées par le chômage, le RMI, les assedic, etc. avec bien d'autres exemples à l'appui[7]. Ces paramètres, Imhotep les a aussi mentionnés d'une manière ou d'une autre.

Pour résumer, je reformule une dernière fois ma pensée :

> – Par exemple, pour un chanteur comme Cabrel, on a l'impression que le "je", c'est vraiment lui, c'est son histoire qui n'appartient qu'à lui… C'est la différence avec le rap pour lequel justement il y a un pouvoir d'identification très fort : cela peut-être mon histoire, ton histoire, notre histoire.
>
> – *Oui, et c'est ce qu'on fait et pas seulement dans le rap mais aussi pour toutes les personnes qui veulent, c'est aussi leur histoire.*

Que dire en conclusion ?

Que j'ai voulu laisser à Imhotep la liberté de répondre comme il l'entendait à mes questions (non préparées d'avance) pour garder la

[7] Voir les annexes ci-jointes.

porte ouverte à nos deux spontanéités, d'autant plus qu'il n'avait pas été averti qu'autour du pastis, la conversation serait d'ordre sémantico-linguistique. Le reste tourne sur des constations de première approche :

– confirmation des prémices de départ sur la forte configuration sociale de ce corpus.

– que ce fameux « Je » (que j'ai aussi appelé « méga » en pensant au lexique de jeunes générations) s'avère être aussi ce *vous–social* qui nous concerne tous dans cette description de la société civile de cette fin de siècle.

Ainsi, vous, les rappeurs marseillais, vous seriez ceux qui essaient de mettre une forme et un contenu à cette nouvelle identité urbaine, multiculturelle, multilingue, attentifs à la politique et à l'économie sous tous leurs aspects tout en restant attachés à vos croyances, à la musique d'ici et d'ailleurs. Vous n'avez pas peur de parler de la violence pour revendiquer la paix et la fraternité, l'ensemble en dédicace permanente à cette ville que vous comprenez sans doute mieux depuis que le rap est venu la scander pour le plus grand plaisir de tous.

> *… Mais c'est l'histoire de Marseille toujours tournée vers la mer… Comme par hasard à Marseille, c'est là que le rap est arrivé le plus vite, avant, il n'y avait personne en France…* »

Un grand merci à Corinne et Franck grâce auxquels j'ai pu chez eux rencontrer Imhotep.
Merci à Imhotep qui, ce dimanche là, par un grand soleil marseillais, a quand même pris le temps de lire mon papier et de répondre à mes questions.

ANNEXE 1

BASE COMMUNE THEMATIQUE ET REFERENTIELLE DES TEXTES DU CORPUS RAP MARSEILLAIS

Quinze titres de thèmes génériques se regroupent dans cette base commune : la politique, la délinquance, les minorités et les communautés culturelles, les mythologies, l'espace urbain, Marseille, la musique, la vie économique, les médias, les religions, les continents, les pays, les régions et les villes, les sentiments, les langues régionales ou étrangères, l'autobiographie (Je), l'auto-citation du groupe. Tous sont déclinés en sous-thèmes et références sauf pour les deux dernières. En voici le détail et l'intégralité (les albums sont notés entre parenthèses de 1 à 6) :

Auto-citation du groupe
Quartiers Nord (1) ; Akhenaton (5) ; IAM (6) ; Massilia Sound System (2, 3, 4)
Autobiographie/je
Je (1, 2, 3, 4, 5, 6)
Politique
Politique générale (4, 2, 3) ; Politique internationale (1, 5, 6) ;
Politique nationale (2, 4, 5) ; Politique de la ville (1, 2, 4, 6) ;
Parti politique (5)
Délinquance
Voleur (2, 5) ; Police (6) ; Prison (5) ; Voyou (3, 6) ; Racket (2) ;
Mafia (5) ; Vendetta (5) ; Prostitution (6) ;
Drogue (2, 5) ; Shit (6) ; Haschich (3) ; Pétard (2, 3) ; Dealer (2)
Minorités/communautés culturelles
Multicommunautés (2, 5) ; Minorités culturelles (5, 2) ;
Cultures locales (4) ; Identité (2, 4, 5) ; Intégration (2) ; Immigration (2, 5) ;
Métèque (5) ; Visage pâle (5) ; Arabes (5) ; Blacks (2)
Mythologie
Prométhée (5) ; Graal (2, 5) ; Illiade (5) ; Tolkien (5) ; Contes (6)
Espace urbain
Ville (1, 2, 5, 6) ; Banlieue (3) ; Quartiers (2, 3, 5, 6) ; Cité (1, 2, 4, 5, 6)
Marseille
Marseille (1, 2, 3, 2) ; Quartiers de Marseille (1, 2, 4) ;
Culture marseillaise (2, 4, 5) ; Marseillais (2, 4) ;
OM (2) ; Port de Marseille (4, 5)
Musique
Musique (2, 3, 4, 5) ; Rap (2, 3, 4, 5) ; Reggae (2, 3, 4) ;
Blues (6) ; DJ (3, 5) ; Show-biz (1, 5)
Vie économique
Vie économique (3, 6) ; Classes sociales (1) ;
Ressources industrielles (2) ; Patrons (2) ;
Ouvriers (4, 3) ; Métallos (2) ;

Bourgeois (4) ; Chômage (1, 4) ; Paysans (4) ;
Riches (2) ; Argent (4, 6) ; Pauvres (2, 5) ; Prolos (4) ;
RMI (1) ; Assédic (2) ; Immigrés (3)
Médias
Ciné (6) ; Radio (2, 3) ; TV (4)
Religion
Religion (1) ; Dieu (2, 5) ; Satan (6) ; Diable (5) ; Démon (5) ;
Chrétien (3) ; Bible (5) ; Ange (2, 6) ; Paradis (3) ; Purgatoire (5) ;
Athée (3) ; Enfer (5) ; Musulman (3) ; Coran (3) ; Islam (5) ;
Asie (1, 6) ; Mystique (1, 6)
Continents/pays/régions/villes
Europe (4) ; Afrique (2, 3, 6) ; Orient (6) ; Asie (6) ; Algérie (1) ;
Italie – Naples, Sicile, Calabre (5) ; Espagne (5) ;
Moyen-Orient (3) ; Mer Méditerranée (3) ; France (2) ; Maroc (5) ;
Japon (6) ; Jamaïque (3) ; Provence (3) ; Vitrolles (2, 3) ;
Toulon (3) ; Antilles (3) ; La Ciotat (4) ; Ibiza (2) ;
Rio (2) ; New York (5) ; Occitanie (2, 4, 5)
Sentiments
Amour (1, 2, 4, 5, 6) ; Respect (3) ; Fierté (2, 3) ; Honneur (2, 5) ; Amitié (5) ;
Violence (3) ; Révolte (4)
Langues régionales/étrangères
Provençal (1, 2, 3, 4) ; Marseillais (1, 3, 4, 6) ; Italien (1, 3, 5) ;
Anglais (2, 6) ; Espagnol (6) ; Arabe (3, 5) ; Bambara (3) ; Portugais (3)

ANNEXE 2

DES EXEMPLES D'ENONCES DANS LES ALBUMS

Politique

Album 4/ « Mise en examen » : « Quand un élu est magouilleur que tu sois député ou bien sénateur maire »
Album 5/ « La Cosca » : « Puis les fascistes sont arrivés au pouvoir »
Album 1/ « Les américanades » : « Car l'oncle Sam n'est qu'une ordure »

Vie économique

Album 1/ « Chômeur à plein temps » : « Ils m'ont sucré le RMI. »
Album 4/ « Refusez la pression » : « Plus de ressources industrielles, hier la France était cruelle avec nous mais c'est fini »
Album 4/ « Des métallos ! » : « C'est tout pour les patrons jamais pour les prolos »
« Plus d'un millier d'ouvriers jour et nuit… »
Album 3/ « Connais–tu ces mecs » : « Le vote des émigrés deuxième génération »

Délinquance

Album 2/ « Bus de nuit » : « C'est du racket, du vol qualifié… »
Album 5/ « Lettre aux hirondelles » : « A la raison pour laquelle mes mains sont sur des barreaux »
Album 5/ « Eclater un type des Assedic » : « Je suis agressif… »
Album 6/ « Demain, c'est loin » : « L'image du gangster se propage comme la gangrène sème ses graines »
Album 6/ « Un bon son brut pour les truands » : « celui qui nique ma zic, votre shit, les sales flics »

Multicommunautés et minorités culturelles

Album 5/ « Métèque et mat » : « Je suis 100% métèque importé d'un pays sec »
Album 4/ « Remue » : « Pour faire bouger les communautés »

Marseille

Album 4/ « Refusez la pression » : « A fond pour ma ville De longue je me boulègue »
Album 4/ « Remue » : « Tous les Marseillais ont la même identité »

Album 1/ « Elle vendait des panisses » : « Près de l'Estaque plage »
Album 1/ « Le petit bal de la Belle-de-Mai » : « A Marseille - qué merveille »
Album 4/ « Commando fada » : « Les Marseillais sont supers »

Musique

Album 4/ « Mise en examen » : « C'est le show-biz qui te fait c'est le show-biz qui te défait »
Album 6/ « Libère mon imagination » : « Me rappelle que ma musique est née dans un champ de coton »
Album 4/ « Marseillais » : « Pour le rap, le ciné, le basket »
Album 4/ « Quand le sound est bon » « Ma façon de te l'expliquer C'est le reggae la version »
Album 3/ « Le oaï » « culturellement notre arme c'est la musique »

Sentiments

Album 4/ « Quand le sound est bon » « Mais aujourd'hui les gens veulent retrouver leur fierté, fiers d'être d'où ils sont, de ne plus être complexés »
Album 2/ « Trobador » : « Chante la joie, l'amour et dénonce les vilenies »
Album 3/ « Violent » : « C'est pourquoi l'homme est condamné à souffrir très longtemps »
Album 5/ « Au fin fond d'une contrée… » « Où l'amitié était le ciment… L'amour l'agrément, la joie »

Médias

Album 6/ « Bouger la tête » : « J'entre et je tombe sur la télé »
Album 5/ « La face B » : « I.A.I range ta panoplie de DJ…alors fuck le CD »

Religion

Album 1/ « Ripaille » : « Le Bon Dieu nous a fait canaille »
Album 3/ « Violent » : « Je ne suis pas chrétien, je ne suis pas athée, je ne suis pas musulman, mes idées je ne vais pas les chercher dans la bible ou le Coran »
Album 5/ « Dirigé vers l'est » : « Que les pouvoirs de Dieu se manifestent »
Album 6/ « Demain, c'est loin » : « musulmans respectueux, pères de famille humbles »

Continents, régions, pays, villes

Album 3/ « Violent » : « Les Africains les Antillais et ceux du Moyen-Orient »
Album 2/ « Qu'elle est bleue » : « Ils s'en vont pour l'Afrique… l'Asie »

Mythologie

Album 6/ « Un cri court dans la nuit » : « Blanche-Neige a croqué le fruit amer sans amertume »

Langues régionales et étrangères

Album 2/ « Bus de nuit » : « Et je suis aïoli tout le temps »
Album 3/ « Reggae fadoli » : « ça se tchatche en anglais, occitan ou français »
Album 1/ « Topo di faunia (rosso) » : « Quando ti alzi la mattina »

GLOSSAIRE

B. Boy : amateur de rap et/ou personne très active dans un domaine de la culture hip-hop. Le B. Boy (abréviation de « black boy » ou de « break boy ») se reconnaît le plus souvent grâce à ses vêtements (casquette en arrière, tee-shirts, baskets...).

D.J. : abréviation de Disc-Jockey. Personnage central dans la musique rap. On emploie le terme depuis les années 1950, pour désigner à l'origine l'animateur d'une station radio qui passait les disques et incluait des commentaires entre deux morceaux. C'est principalement en Jamaïque que s'est développé son rôle, et où il a commencé à intervenir sur les disques et sur leur matière dès la fin des années 1960 (chant et mixage). C'est avec la musique disco (apparue en 1976) qu'il a commencé à devenir un acteur musical important car il déterminait l'ambiance musicale de toute une soirée dans les clubs. Aujourd'hui, dans la musique rap, la renommée d'un D.J. peut déterminer celle de son groupe (comme celle de Terminator-X pour le groupe américain Public Enemy).

Hip-hop : terme générique pour désigner une culture jeune issue de la communauté noire des Etats-Unis au milieu des années 1970. Selon Hugues Bazin, le « hip » est un parler propre aux ghettos des Noirs américains dérivé de *hep* qui signifie dans l'argot de rue « être affranchi ». *To hop* signifie « danser ». Le terme hip-hop désigne la manifestation d'une expression culturelle aujourd'hui universelle qui comprend trois domaines d'activités : la musique avec le rap, la danse (*break-dance* - danse au sol, *hype* - danse debout, double dutch - danse avec cordes à sauter) et les activités graphiques (tag - signature en inscription murale - et graffes - graffitis).

M.C. : maître de cérémonie (*master of ceremony* en anglais). Titre que prennent les rappeurs les plus expérimentés après avoir démontré leur virtuosité dans la déclamation.

Raggamuffin : selon Philippe Rousselot, ce terme renvoie d'abord aux premières formes de reggae, reggae étant lui-même l'abréviation

de raggamuffin qui signifie par ailleurs « vaurien » dans l'argot américain courant. Dans le rap, le raggamuffin désigne une expression déclamée sur une base rythmique et mélodique qui reprend les rythmes caractéristiques du reggae. Le raggamuffin peut déboucher sur de véritables mélodies dans les refrains contrairement au rap.

Rap : Terme provenant du verbe *to rap* qui en américain signifie « bavarder » ou plus exactement « baratiner ». Le rap est le courant musical de la culture hip-hop. Il apparaît au milieu des années 1970 dans le ghetto noir de New York, le Bronx, avant de s'étendre progressivement au monde blanc américain et aux autres pays au milieu des années 1980. On rappe aujourd'hui dans toutes les langues, sur tous les continents. Le rap est fondé sur un texte scandé sur une base rythmique qui s'est enrichie de mixages d'extraits de disques (les échantillons ou samples) et de multiples sources sonores.

Sample : en français « échantillon ». Son enregistré et numérisé au moyen d'un *sampler* (ou échantillonneur) à partir de n'importe quelle source sonore. Le sampler ne possède donc pas de son propre. Il permet en outre d'attribuer différentes hauteurs et différentes vitesses à un sample mais aussi, selon le modèle utilisé, toutes sortes de traitements au niveau du timbre (travail sur la fréquence, l'enveloppe, la réverbération, etc.). Par la suite, le sample peut être joué sur un clavier ou être piloté par un sequencer (machine permettant de commander des instruments numériques comme les synthétiseurs). Du fait de sa diversité, le sample peut être utilisé musicalement de nombreuses manières : comme insert, comme rythmique de base, comme effet de timbre, etc.

Scratch : technique de manipulation de disques en vinyle, généralement sur deux platines, très utilisée dans le rap. Le D.J. bloque la rotation du disque, opère des va-et-vient qui produisent des timbres et des rythmes caractéristiques. Ces manipulations peuvent aller jusqu'à instaurer une rythmique régulière pour qu'un rappeur puisse y placer ses paroles, ou créer de véritables mélodies qui s'ajoutent à un autre disque qui passe en continu. Le scratch se fait généralement sur les faces B de disques de rap, qui présentent des fonds musicaux sans paroles.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BARSOTTI, Claude, 1984. *Le music-hall marseillais, 1815-1950*, Mesclum.

BAZIN, Hugues, 1995. *La culture hip-hop*, Desclée de Brouwer, Paris.

BOUCHER, Manuel, 1999. *Rap, expressions des lascars. Significations et enjeux*, L'Harmattan, Paris.

BOCQUET, José-louis, & PIERRE-ADOLPHE, Philippe, 1996. *Rap ta France - témoignages*, La Sirène, Boulogne.

CACHIN, Olivier, 1996. *L'offensive rap*, Gallimard, collection Découvertes, Paris.

CALVET, Louis-Jean, 1981. *Chanson et société*, Payot, Paris.

CALVET, Louis-Jean, 1994. *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Payot, Paris.

Collectif, 1996. *L'Affiche*, « Sept ans rapologiques », numéro hors-série, Paris.

Collectif, 1998. *Paroles et pratiques sociales*, « Emergences : hip-hop, techno et autres formes culturelles », N°56/57, Paris.

Collectif, 1997. SKHOLÊ, *Actes du colloque* « Touche pas à ma langue ! (?) Les langages des banlieues », numéro hors-série, IUFM, *Cahiers de la Recherche et du Développement*, Aix-en-Provence.

DALMONTE, Rossana, ed., 1996. *Analisi e canzoni*, Università degli studi di Trento, Trento.

DAVET, Stéphane, 1997a. « IAM : Je rappe donc je suis » in *Le monde*, 6 mars 1997.

DAVET, Stéphane, 1997b. « IAM, groupe vedette du hip-hop français et galaxie en expansion » in *Le monde*, 25 novembre 1997.

DEMARI, Jean-Claude, & JACONO, Jean-Marie, 1996. *Les enfants de la Zique : Autour du rap, dossier pédagogique*, Les Francofolies, Paris.

DESSE & SBG, 1994. *Free style*, Florent Massot et Patrick Millet, Paris.

DORDOR, Francis, 1993. « Massilia Sound System » in *Best*, 305, Paris, pp. 55-59.

DUFFRESNE, David, 1991. *Yo révolution rap !*, Ramsay, Paris.

GAUDAS, Jacme, 1995. *Fabulous stories*, institut d'estudis occitans - Ostal del Libre, Aurillac.
GOUDAILLER, Jean-Pierre, 1997. *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Maisonneuve & Larose, Paris.
GUILLEDOUX, Fred, & al., 1996. *IAM - Le livre*, Soleil Productions Plein sud, Toulon.
JACONO, Jean-Marie, 1996. « Le rap français : inventions musicales et enjeux sociaux d'une création populaire » in *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, eds., Mardaga, Liège, pp. 45-60
JACONO, Jean-Marie, 1998. « Pour une analyse des chansons de rap » in *Musurgia*, vol V, n°2, pp. 65-75
LAPASSADE, Georges, & ROUSSELOT, Philippe, 1990. *Le rap ou la fureur de dire*, Loris Talmart, Paris.
MATHIS, Ursula, ed., 1995. *La chanson française contemporaine - Politique, société, médias, actes du symposium du 12 au 16 juillet 1993 à l'Université d'Innsbruck*, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, Innsbruck.
MITCHELL, Tony, ed., 1996. *Popular music and local identity - Pop, rock & rap in Europe and Oceania*, Cassel Academic, Londres.
ROSE, Thrisha, 1994. *Black noise, rap music and black culture in contemporary America*, Wesleyan University Press, Hannover & London.
SEGUIN, Boris, & TEILLARD, Frédéric, 1996. *Les céfrans parlent aux français*, Calmann-Levy, Paris.
SHUSTERMAN, Richard, 1991. *L'art à l'état vif*, Seuil, Paris.
SICRE, Claude, 1988. *Vive l'Américke - Quelques idées blues pour colorier la France*, Publisud-Adda 82, Toulouse.

TABLE DES MATIÈRES

Achevé d'imprimer en avril 1999
sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery – 58500 Clamecy
Dépôt légal : avril 1999 Numéro d'impression : 904011

Imprimé en France

SOCIOLINGUISTIQUE

Paroles et musiques à Marseille

Les voix d'une ville

« Vouloir être marseillais » : cette affirmation identitaire passe aussi, et de plus en plus, par la musique. Les chansons que l'on chantait hier à l'Alcazar, que l'on chante aujourd'hui à la Plaine, à la Belle de Mai, dans le Panier ou les virages du Stade Vélodrome, participent de cette volonté et de ce plaisir. Etre marseillais c'est aussi chanter marseillais.

L'opérette naguère, le rock ou le rap aujourd'hui : les formes ont changé mais le lien entre les musiques et la ville demeure, un lien fort, qui constitue une « tradition musicale marseillaise » en constante recréation.

Les textes rassemblés ici proposent des analyses linguistiques, sociologiques, musicologiques : un parcours dans la ville en suivant ses musiques.

Les auteurs, pour la plupart membres de l'association « Marseille, les voix d'une ville », sont universitaires (Louis-Jean Calvet, Jean-Marie Jacono, Nicole Koulayan, Yvonne Touchard), journaliste (Claude Barsotti) ou étudiants en thèse (Christelle Assef, Florence Casolari, Médéric Gasquet-Cyrus, Guillaume Kosmicki, Cécile Van Den Avenne).

ISBN : 2-7384-7779-8

Paroles et musiques à Marseille

Médéric Gasquet-Cyrus, Guillaume Kosmicki et Cécile Van den Avenne (éds)

SOCIOLINGUISTIQUE

Médéric Gasquet-Cyrus, Guillaume Kosmicki et Cécile Van den Avenne (éds)

Paroles et musiques à Marseille

Les voix d'une ville

L'Harmattan