

## Séminaire de l'EHESS « Approches pluridisciplinaires du rap »

Mercredi 22 janvier 2025 : La prosodie « gang » d'Aya Nakamura, entre minoritaire et majoritaire, par Emmanuel PARENT

Compte-rendu d'Ulysse Lang Hervieux

Le 22 janvier 2025, nous avons assisté, durant le séminaire de Marc Chemillier, à l'analyse d'Emmanuel Parent autour de la figure d'Aya Nakamura, artiste urbaine française devenue référence dans le paysage musical actuel. Il s'agissait d'une analyse à la fois musicologique, anthropologique et historique, qui cherchait à mettre en lumière de nouveaux phénomènes musicaux, notamment la création d'un style « afro » en France, caractéristique de la génération des « post-migrants d'IDF » (Emmanuel Parent).

Quelques notions clefs ont été développées, que nous recensons ici et que nous utiliserons lors du résumé : celle de « post-migrants », personnes françaises issues des vagues migratoires majoritairement africaines et liées aux dynamiques coloniales du 20<sup>e</sup> siècle ; « capitaux subculturels », c'est à dire patrimoines culturels intangibles mais vivaces et plus ou moins valorisés qui correspondent à ces différentes communautés issues des diasporas et/ou des anciennes colonies françaises ; « identité fine et identité épaisse », à savoir dynamique identificatoire relevant de ressemblances plus ou moins structurelles entre des peuples appartenant à la même aire continentale ; « *phoné* vs *logos* », dialectique ici utilisée dans l'analyse musicologique, qui met en lumière tantôt le primat accordé au *son* tantôt celui accordé au *sens* dans les différentes esthétiques musicales ; « essentialisme stratégique », phénomène consistant à l'élaboration d'une identité en vue d'épouser un discours ou de tendre à des fins idéologiques, politiques et sociales. Toutes ces notions, développées par différents chercheurs, dessinent le champ d'étude dans lequel Emmanuel Parent s'inscrit, rejoignant selon nous à la fois les *post colonial studies* et les *popular music studies*, et que nous citons à chaque fois entre guillemets ci-après.

### I - Première partie : influences de la musique d'Aya Nakamura.

Dans cette première partie historique, Emmanuel Parent analyse les phénomènes de transmission et de modification des formes musicales des « cultures afro-diasporiques », notamment par le biais des musiques reggaeton et dance-hall. Il dresse une histoire des influences musicales diasporiques par le prisme des *timbres* musicaux (ce qu'Emmanuelle Olivier qualifierait certainement de *sound studies*).

On voit que la création musicale est ici questionnée en tant que *processus* par l'exemple de l'interview d'Ever Mihigo, le bassiste d'Aya Nakamura, et des dynamiques qu'il soulève propres au studio (place de la composition MAO, de l'enregistrement acoustique...). On voit qu'en plus d'être un processus de création, la musique est aussi un processus d'*imprégnation* et de *transmission*, et cela s'exprime au travers d'un jargon. Emmanuel Parent parlera de « références communes pour un groupe de pairs » au sujet du mot « délire » utilisé par le bassiste Ever Mihigo, au travers duquel un ensemble de rapports sociaux et une *situation* sociale se font jour (une façon de *musiquer*, pour reprendre le terme popularisé par Christopher Small). Mais il y a des transformations et des « décalages » entre les différentes branches de la musique caribéenne. E. Parent parle de « coupure dans cette culture afro-caribéenne ». Il se sert comme exemple du différentiel progressif entre un reggae root et la dance-hall qui connaît un glissement au cours des années 90 et il fait aussi le parallèle d'un tel glissement avec le rap conscient et le gangsta rap.

La question de la renommée est ensuite abordée avec pour appui le livre de Laura Steil *Boucan, devenir quelqu'un dans le milieu afro* (éd. du Mirail, 2021). Ce livre questionne la distinction entre danse africaine et danse afro et développe l'idée que la notion d'afro ne revient pas à l'Afrique mais davantage aux post-migrants d'origines africaines, issus des diasporas et impliqués dans un réseau mondialisé. Emmanuel Parent enrichit cette approche en y ajoutant l'analyse du glissement identitaire opéré en France depuis le rappeur Passy (exemple du titre *Bissau na Bissau*)

de références musicales revendiquées par les post-migrants allant des États-Unis depuis les années 80 vers les « culture parent », à savoir les pays africains dont sont originaires les parents des post-migrants. Cette dynamique relèverait d'un revendication des origines africaines et de la revalorisation de l'identité africaine au sens large (nous verrons plus loin la notion d'essentialisme stratégique).

Cette construction identitaire procède d'un croisement d'influences et d'une récupération des différents « capitaux sub-culturel » (avec notamment l'exemple de Jessy Matador). La référence à l'Afrique devient de plus en plus valorisable au courant des années 2010 : elle devient un « référentiel » qui s'exprime selon E. Parent du rappeur MHD à Maître Gims, puis de Vegedream jusqu'à Aya Nakamura et d'autres. Nous ajouterons que les premiers rappeurs connus à revendiquer cette appartenance à l'Afrique est le groupe parisien phare des années 2010, Sexion d'Assaut, dont Maître Gims était la figure de proue, avec notamment leur titre *Africain*. Au travers de cette filiation culturelle et musicale, il s'agit ici de questionner la mondialisation africaine et son poids sur les diasporas et le monde.

Ainsi, la question de l'origine et de l'« héritage africain » (Aya Nakamura est « fille de griot mais surtout auditrice de musique antillaise »), de son appropriation par les générations post-migrantes et de sa transformation, se retrouve au cœur de l'analyse, sous un prisme ethnomusicologique. C'est dès lors les notions d'identité fine et d'identité épaisse, développées par Pape Ndaye dans *La condition noire* (2008, éd. Calmann-lévy) qui sert de grille d'analyse. Les conceptions philosophiques sous-jacentes, entre panafricanisme (Paul Gilroy) et pensée non-panafricaine (Ralph Edison) sont utilisées pour contextualiser un sentiment africain qui ne fait pas l'unanimité et qui est porteur de certaines contradictions. Paul Gilroy, cité par E. Parent, dira : « on a rien en commun que la discrimination raciale ». En fait, il semble qu'il ressurgisse davantage une dynamique identitaire mouvante autour de référents communs. Ainsi, concernant l'identité, « du fin on passe à l'épais ».

## II – Deuxième partie : Analyse musicologique : formes, rythmes, sons.

Cette partie se concentre sur les analyses du *flow* dans les musiques diasporiques. On constate que le ragga, avec notamment la pratique du *toast* (débit prosodique très rythmé, scandant les mots à vive allure, jouant des ralentis et des syncopes, et rebondissant constamment sur les temps pour créer un effet continu de débit vocal légèrement décalé de la pulsation) est plutôt bien documenté (Olivier Migliore est cité pour son analyse des *toaster* de raggamuffin, et la construction d'un « personnage musical joueur » pour qualifier le *Mc* de ragga), mais quid de l'analyse du *flow* dans les musiques dance-hall et afro plus spécifiquement ?

À ce moment de l'exposé, E. Parent nous renvoie aux revues *Audimat* et *Volume!*, références dans le domaine de l'étude des musiques populaires. Puis il analyse l'usage des « clichés » du dance-hall par Aya Nakamura. Il se sert pour cette partie du concept de Christian Béthune, *phoné* vs *logos* : dans le rapport du texte et de la musique, qu'est-ce qui prime ? Le timbre (*phoné*) ou le sens (*logos*) ? Cette opposition du « *son* versus *sens* » serait « réactualisé dans les musiques populaires ». Il renvoie aussi à Adam Krims et à son analyse des trois principaux types de *flow* : le style chanté et répétitif (*sung style*), le style parlé et moins répétitif, et un style percussif et plus propre à la trap et à l'afro, visant l'« efficacité ».

L'exemple d'Aya Nakamura, notamment avec ses morceaux « Pouki », « Djadja » et « Tchop », montre que prime avant tout la qualité rythmique du mot, avec l'usage répété d'onomatopées, de *gimmick* (signatures vocales), d'interjections communes aux styles qui ont influencé l'artiste et qui créent d'ailleurs des polémiques autour de cet usage bien particulier de la langue française. E. Parent s'appuie, pour montrer l'héritage musical jamaïcain d'Aya Nakamura, sur l'usage du « cliché » linguistique commun au dance-hall, le « Ram pam pam », et ses variations. Le parallèle se fait alors entre Aya Nakamura et des artistes comme Rihanna avec « Man Down », Buju Banton avec « Champion » ou encore Junior Reid avec « Rappa Pam Pam » dans des contextes bien différents mais ayant en commun la même mise en forme langagière. Il y a donc, par

le prisme ethnomusicologique que l'analyse du *flow* permet de mettre en lumière, une influence directe de la musique jamaïcaine sur « l'éducation musicale d'Aya Nakamura ».

La deuxième partie de cette section analytique se concentre sur un parallèle entre la chanson française « classique » et le style « afro » dont Aya Nakamura serait une figure centrale, à l'aide d'un modèle prosodique comparé, se servant à la fois des analyses musicologiques de Bruno Joubrel (« Analyse des principaux procédés prosodiques dans la musique francophone », revue *Musurgia*, 2002) et d'Olivier Migliore, que nous avons déjà précité.

La chanson « rive gauche » met au centre le *logos* et s'accorde rythmiquement à ce *logos*. La « phrase musicale » se termine au premier temps d'une nouvelle mesure, et répond à une carrure bien définie, stable, et renvoyant à une idée d'harmonie entre parole et musique. S'appuyant sur Olivier Migliore, E. Parent interroge le positionnement des musiques sub-culturelles en comparaison avec la « norme prosodique » de la chanson française. La question du modèle dominant et l'analyse des différents types de « cassures » par rapport à ce modèle sont étudiés. Ainsi, bien que la majeure partie des accents toniques des mots coïncident à des pulsations musicales, on observe à la fois un grand nombre de libertés rythmiques (accélérations, ralentis, passages en ternaire, syncopes créant cet effet de rebondi) et un déplacement des fins de phrases vers le quatrième temps de chaque mesure s'observe, selon des modèles statistiques d'analyse musicale. Ainsi, c'est un jeu de « tension » entre « le majoritaire et le minoritaire » (notion développée par Jérôme Guibert et Emmanuel Parent lui-même), c'est-à-dire entre la norme et la non-norme, la culture dominante et les cultures sous-dominantes, qui s'exprime ici par le medium musical et par le rapport entre paroles et cadre rythmique de référence. Parmi ces genres sub-culturels, le rap semble être celui qui prend le plus de liberté.

Un exemple de cette prise de liberté par rapport à la « norme » est le titre « Dans ma bulle » de Aya Nakamura, où E. Parent relève un « évitement de la pulsation » sur « certains accents toniques ». Juliette Hubert parle quant à elle, au niveau sémantique, de phrases « syntaxiquement incorrectes ». La caractéristique d'Aya Nakamura serait ainsi de jouer sur ces évitements de connecteurs logiques sur le plan du *logos* et de temps attendus sur le plan du *phonné* en posant les accents toniques de certains mots structurant le morceau en levée de chaque pulsation (syncope) et en masquant certains déterminants grammaticaux. La phrase « J'veux moula moula moula » en est un exemple saillant, à la fois parce que le -a de « moula » s'exprime en contre-temps, mais aussi parce que les mots « de la » sont enlevés pour viser à une efficacité sémantique claire, et moula et répétée à la fois pour créer un effet sémantique d'insistance, mais aussi un effet musical d'*ostinato*. Le mot « moula » lui-même renvoie à un terme désignant argent qui n'est pas français et contribue à cette « déformation » à la fois sémantique et rythmique de la langue. Cet usage répété de la syncope marque ainsi un *flow* caractéristique de ce jeu de normes, et on peut se demander là encore en quoi la filiation culturelle, linguistique et ethnique d'artistes tels que Aya Nakamura joue un rôle dans l'usage du langage et du rythme musical, l'usage aussi du langage comme rythme – somme toute la même chose, le rythme étant une relation de sons se déployant dans le temps et le langage un assemblage de sons reposant lui aussi sur un rythme.

Enfin, Emmanuel Parent, citant aussi son collègue Jérôme Guibert, rappelle que l'histoire de ce jeu avec le majoritaire et le minoritaire existe depuis les années 30 (référence à Charles Trenet et à sa chanson « Y a d'la joie » influencée par le jazz des années 30). On observe donc une évolution des formes de la musique « *mainstream* » française, exprimant des influences sociales, ce qu'on pourrait appeler des soft power sous un angle géo-politique. À l'issue de l'exposé d'Emmanuel Parent, on voit donc se dessiner, par le prisme des chansons d'Aya Nakamura, l'esquisse d'un « modèle théorique pour comprendre la dimension poreuse de la chanson française ».

### III – Discussion

La discussion s'est ouverte sur la notion d'originalité autour du sampling dans la musique

jamaïcaine à travers l'usage du *riddim*. Il s'agissait de relever en quoi la notion de « reprise » et de droit d'auteur qui en découle se pose différemment qu'en France. Nous avons abordé à nouveau la question de l'influence rayonnante de la région jamaïcaine sur les musiques actuelles.

Nous avons aussi approfondi la notion d'identité épaisse et élargit cette notion avec l'idée de croisement des identités : le syncrétisme culturel. Nous réabordons alors le débat d'idée entre les tenants du culturalisme africain (l'âme noire) et les « acquis des sciences sociales » qui tendent à démontrer l'aspect idéologiquement guidé d'une telle construction : C'est donc la question de l'essentialisme stratégique qui ressurgit ici.

Partant de cette notion, j'ai proposé une critique de l'exposé mettant en parallèle musique afro-descendantes et chanson française en posant les questions suivantes : est-ce qu'Aya Nakamura se revendique vraiment de la chanson française ? Pourquoi est-elle affiliée à la chanson dans l'exposé d'Emmanuel Parent ? L'esthétique et l'étiquetage « chanson » pour le style d'Aya Nakamura est-il cohérent avec les canons de la chanson, et surtout avec les héritages revendiqués de l'artiste elle-même ? C'est ici la question de la définition esthétique sous-tendue par des enjeux sociologiques et identitaires qui surgit, ainsi que la notion d'héritage, de sa revendication effective ou non et de ses transformations. Et, avec du recul, j'ajouterais de sa récupération à des fins d'essentialisme stratégique pour l'ouverture des JO par exemple : créer un sentiment d'unité française auprès de la communauté internationale à une période de trouble identitaire que traverse le pays, par la « langue de molière (Aznavour, *Formidable*) » et le *medley* habilement mené consistant à mêler les morceaux phares d'Aya Nakamura et les tubes de Charles Aznavour, le tout sur le pont des arts, sur fond de l'Institut français, avec la garde républicaine et des danseuses afro.

Nous avons continué en questionnant le continuum entre les styles rap et chanson, le rap se référant souvent à la chanson selon E. Parent. On questionne alors le contexte français et, au sens plus large, francophone. De façon sous-jacente, c'est forcément la question du passé colonial français et de ses conséquences qui ressurgit, au travers de l'esthétique, de l'usage de la langue, du champ référentiel commun – ou non – et l'éloignement à la norme *implicite* apparaît dès lors comme le fruit d'une conjonction culturelle et d'un héritage syncrétique. E. Parent défend la mouvance des références et des référents culturels et propose un élargissement de la catégorie « chanson française ». Enfin, nous avons conclu l'entretien sur l'influence de la musique congolaise en France, elle-même liée à la francophonie.

### Références bibliographiques :

Laura Steil, *Boucan. Devenir quelqu'un dans le milieu afro*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2021.

Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Pape Ndaye, *La condition noire*, Ed. Calmann-lévy, 2008)

Christian Béthune, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Ed. Autrement, 1999

Olivier Migliore, *Analyser la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français (1977-1992) à l'aide de l'outil informatique*, Thèse de doctorat en musicologie, université de Montpellier, 13 décembre 2016.

Juliette Hubert, La fonction esthétique de l'argot chez Aya Nakamura : entre reconnaissance et mystère, *Revue d'études françaises* 25, 2021, p. 75-86 (<https://cief-efk.elte.hu/content/juliette-hubert.t.28529>).

Gérôme Guibert, Emmanuel Parent, Tous égaux ! French popular music: local characteristics, Universalist ideal and colonial past, Simone Krueger (ed.), *Oxford Handbook for Global Popular Music*, à paraître en 2025 (<https://ehess.modelisationsavoirs.fr/rap/rap24-25/rap-22Janv2025-Emmanuel/Global%20handbook%20GG-EP%20version%20fr%20FINALE.pdf>).

Bruno Joubrel, *Analyse des principaux procédés prosodiques dans la chanson*. Ed. Musurgia (2002)