

# **Tous égaux !**

## **French popular music: local characteristics, Universalist ideal and colonial past**

« C'est la poésie d'une francophonie postcoloniale, disséminée en banlieue parisienne où ont grandi PNL et Aya Nakamura, une francophonie qui se nourrit du chant berbère traditionnel aussi bien que de l'anglais mondialisé et des épopées mandingues. Un français qui est une langue mondiale. » (Taillandier, 2019 : 119)

### **Introduction**

Faire l'histoire des musiques populaires en France dans une perspective postcoloniale nécessite de conjuguer d'une part une connaissance de l'histoire de la musique sur le sol français métropolitain – lui-même changeant et historiquement construit – et des facteurs exogènes attestant d'autre part de l'inscription de la culture française dans des réseaux d'échanges mondialisés. Les héritages propres à l'histoire de la musique en France puisent à la fois dans les rapports entre la musique et la langue dans la chanson française et les patrimoines musicaux régionaux pré-modernes. Les seconds correspondent aux flux internationaux compris aussi bien en termes de migrations de populations que de circulations transnationales des marchandises musicales et leur influence sur les styles musicaux qui se développent dans l'hexagone tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Les musiques populaires françaises, bien que fortement polarisées autour du centre de production et de décision qu'est Paris (Guibert, 2006), sont ainsi prises dans une tension entre des dynamiques locales et des flux internationaux de marchandises et de personnes, qui vient nuancer les effets discursifs de la culture politique typiquement française du centralisme jacobin et son idéal universaliste (Warnier, 1985 ; Guibert & Rudent, 2018). Cette contribution montrera qu'une diversité culturelle est présente depuis les débuts de la structuration économique et industrielle des musiques populaires en France au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, mais qu'elle s'est avérée particulièrement saillante depuis les années 1990 et la visibilité accrue des minorités postcoloniales dans les genres musicaux du rap et du r'n'b (Hammou, 2012 ; Lebrun, 2018 ; Milliot & Aterianus, 2020). Pour poser ces quelques jalons d'une histoire postcoloniale des musiques populaires en France, ce chapitre croise des données esthétiques et musicologiques sur l'évolution des formes musicales avec une analyse de type « production de la culture » sur l'encastrement des styles musicaux dans des configurations socio-économiques données.

### **Aux origines de la « chanson populaire moderne » : Paris, la France, l'Empire**

Au-delà des répertoires de musique savante et des nombreux usages des musiques traditionnelles (Duneton, 1998), nous pouvons localiser les « débuts » des musiques populaires en France par la structuration d'un marché national pour la diffusion commerciale de musiques non savantes à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. La naissance de la SACEM en 1851, la société de droits d'auteurs, compositeurs et éditeurs de musique fondée par trois auteurs de chansons qui s'estiment

floués par l'interprétation récurrente de leurs œuvres dans les cafés concerts parisiens, peut servir de marqueur à la fois institutionnel et esthétique. En effet, cette société des auteurs, une première dans le monde occidental, vient marquer la naissance d'un nouveau secteur économique centré autour de la valorisation marchande des œuvres musicales diffusées par l'écrit. En outre, il consacre l'émergence d'un genre musical en particulier : la chanson. Cette forme musicale, en tant qu'association brève de texte et de musique, pour reprendre la définition qu'en donne Dante au XIII<sup>e</sup> siècle (Fabbri, 2002) existe en France depuis la fin du Moyen Âge<sup>i</sup>. Toutefois, un genre spécifique de « chanson française » se cristallise dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle autour de la culture des guinguettes et débits de boisson au-delà des barrières de l'octroi<sup>ii</sup> (Gasnault, 1986), mais aussi des « petits formats » imprimés par l'oligopole naissant des éditeurs graphiques. Les musiques qui y sont jouées portent l'influence des différentes communautés qui composent le petit peuple de Paris, entre immigration de l'intérieur (Auvergnats, Bretons, Picards, etc.) et de l'extérieur (Italiens, Polonais). L'arrivée de l'accordéon, instrument d'origine autrichienne largement adoptée dans sa version à touche par les Italiens et les Auvergnats, et qui se répand internationalement alors, deviendra un des marqueurs de la chanson française dans l'imaginaire contemporain (DeFrance, 1984).

Dans les années 1890, les très bourgeois Aristide Bruant et Yvette Guilbert codifient dans le cadre bucolique des cafés de Montmartre le genre de la « chanson réaliste », qui se veut, dans un langage marqué par l'argot colorée du milieu interlope (les « Apaches » et « Marlous » des périphéries de la ville), l'expression des passions de la classe ouvrière. Avec l'arrivée du phonographe, le style gouailleur de ces chansonniers se perpétue après la Première Guerre mondiale avec des artistes comme Fréhel, Damia, et bientôt Édith Piaf, qui retient jusque dans les années 1950 dans sa technique et son intensité vocale bien particulières, son vocabulaire et ses thématiques des éléments d'une culture chansonnière pré-amplifiée, suggérant toujours alors un imaginaire de la chanson française comme chanson de rue : de la rue parisienne (Deniot & Dutheil, 1997 ; Looseley, 2017).

Pourtant, l'importance du genre de la chanson française ne saurait occulter la diversité culturelle qui existe en France sur la même période. Celle-ci se heurte toutefois à l'idéologie jacobine et centralisatrice qui vise une certaine unification de la culture nationale. En effet, parallèlement à l'essor de la chanson parisienne, un double mouvement concernant la politique des langues en France se dessine depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. À partir de la Seconde République (1848-1851) et l'essor du Second Empire (1851-1870), une dynamique institutionnelle de collectage des patrimoines musicaux régionaux se met en place, comme ailleurs en Europe occidentale. Elle aboutit à plusieurs publications comme celle de Champfleury : *Chants populaires des provinces de la France* (1858). Toutefois, contrairement à l'Allemagne ou au Royaume-Uni, cette entreprise folklorique doit paradoxalement être mise en perspective avec une politique très hostile aux langues parlées qui véhiculent ces patrimoines comme le breton, l'occitan, le corse ou l'alsacien. En effet, la construction d'une République française « une et indivisible » tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle repose en partie sur la généralisation d'un français « pur » et unifié. Soutenu depuis le XVII<sup>e</sup> siècle par l'Académie française, institution en charge de l'élaboration d'un dictionnaire qui fixe son usage, la

généralisation d'une langue française homogène passe par l'éradication des patois et des langues régionales, notamment au travers de l'Éducation Nationale et ses missionnaires que sont les maîtres d'école. Les instituteurs de la République se doivent ainsi d'avoir « la conviction, héritée de la Révolution française, que les parlers régionaux, encouragés par le clergé, sont des poches d'obscurantisme et de résistance aux lumières républicaines, les derniers refuges du fanatisme ou de la superstition » (Ozouf et Ozouf, 1989 : 289).

Ainsi, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la culture populaire est l'enjeu d'un triple investissement politique. Les cultures régionales sont patrimonialisées par les élites urbaines au cours de campagnes de collectage, tout en étant disqualifiées dans le quotidien des habitants au travers de l'institution scolaire et du principe du français comme langue officielle et exclusive. À Paris, la chanson « française » se développe rapidement et se dote d'un cadre économique solide à l'origine de la structuration centralisée des industries culturelles en France. Tout en reflétant les passions de la classe ouvrière, elle absorbe esthétiquement de nombreuses influences migratoires, tant internes qu'extérieures aux frontières de l'État-Nation. Enfin, un troisième mouvement doit être pris en compte pour saisir la dynamique de construction de l'identité culturelle française sous la III<sup>e</sup> République (1870-1940) : la colonisation de l'Afrique et de l'Asie du Sud-Est. En effet, la poursuite et l'amplification de la colonisation à partir de 1885 va fournir à la jeune République des moyens pour affirmer son autorité alors qu'elle est fragilisée suite à la défaite face à la Prusse de Bismarck en 1870. De fait, la représentation stéréotypée de l'altérité des cultures exotiques issues des colonies françaises prend, à partir de 1900, de plus en plus de place dans l'imaginaire national et dans le spectacle (Noiriel, 2012). Elle joue alors un rôle décisif dans la construction de l'identité française et républicaine au tournant du XX<sup>e</sup> siècle (Bancel *et al.*, 2003).

C'est dans ce contexte de redéfinition de l'identité nationale en opposition aux patrimoines locaux et coloniaux que s'ouvre le xx<sup>e</sup> siècle. Mais la circulation accrue des marchandises culturelles, notamment en provenance des États-Unis, va continuer de transformer en profondeur les musiques populaires en France et leur relation complexe à l'État-Nation.

## L'arrivée du jazz

En effet, la Première Guerre mondiale est marquée en France et en Europe par l'arrivée d'un genre musical nouveau en provenance d'Amérique : le jazz-band. Si des éléments de la culture spectaculaire africaine-américaine avaient déjà interpellé le public et la presse parisiens lors de spectacles à « la Belle Époque<sup>iii</sup> », l'installation à Paris d'orchestre de jazzmen noirs comme Louis Mitchell ou Noble Sissle dès 1919 (Séité, 2010) et l'arrivée de Joséphine Baker en 1925 avec la « Revue Nègre » au Théâtre des Champs Élysées constituent une étape majeure dans la globalisation des musiques populaires en France. D'autres villes françaises comme Marseille voient également se développer après-guerre d'importantes communautés noires diasporiques, qui sont autant de relais du jazz et des musiques africaines (Parent, 2018). Au niveau national, le jazz permet paradoxalement d'offrir des clés de lecture du passé colonial européen. En effet, le premier livre français sur la question, *Le jazz*, écrit en 1926 par les musicologues Schaeffner et Coeuroy, s'intéresse ainsi autant à l'Afrique qu'à l'Amérique. C'est que, bien qu'en provenance des États-

Unis, le jazz est l'occasion d'offrir une représentation « lisible » de l'exotisme culturel des ressortissants des colonies africaines, même si les rythmes du jazz-band et de la batterie évoquent également l'ultra-modernité américaine (Roueff et Martin, 2002). Les origines du jazz sont ainsi exposées dans le cadre d'une confusion entretenue, par la « Revue Nègre » notamment, entre Amérique noire et Afrique.

Par ailleurs, par son nom même et ses modes d'organisation comme la présence d'un orchestre avec batterie, un haut volume sonore, la voix amplifiée et le micro, les « lights », les costumes, la revue de music-hall dans lequel le jazz-band s'insère apporte de nombreux changements et se répand dans les grandes villes de France. Architecturalement, le music-hall bientôt équipé d'un système de sonorisation favorise le développement du cinéma en milieu urbain.

Toutefois, c'est dans les années 1930, une fois que la vague du jazz et du fox-trot sera perçue comme terminée par la critique musicale, qu'on assiste à la reformulation française du jazz hot autour du musicien manouche Django Reinhardt et le quintette à cordes du Hot Club de France. La légende raconte que le musicien Django et son frère Joseph, en tournée dans le Sud de la France, auraient découvert en 1929 la musique de Louis Armstrong et de Duke Ellington par l'intermédiaire d'un marchand d'art croisé dans un hôtel, et que Django se serait mis à pleurer (Balen, 2003). Au-delà de la dimension sans doute apocryphe de cette histoire, l'impact esthétique du jazz chez les jeunes auditeurs et musiciens français de l'entre-deux guerres est indéniable. Il est à l'origine de la première entreprise indépendante de production discographique française avec le label Swing, créé par Hugues Panassié en 1937.

Si le jazz accompagne la professionnalisation d'un secteur du spectacle dans les zones urbaines car, d'une certaine manière, son mode d'organisation est compatible avec les techniques de commercialisation importées des États-Unis (management, tournées, spectacles, enregistrements), il est aussi à l'origine d'une première critique des industries culturelles et de la culture *mainstream*. En effet, on peut considérer que, en France, la première subculture jeune provient des militants du jazz hot, qui entament un combat culturel contre le jazz *straight* et la variété (Guibert, 2006 ; 2013). Rassemblés autour d'Hugues Panassié, bientôt surnommé le « Pape de Montauban », ils prêchent la bonne parole d'un jazz « noir » alternatif dans les premières stations radiophoniques (Bureau, 2001). Ils sont aussi à l'origine du premier magazine mensuel international dédié à cette musique, *Jazz Hot* (fondée en mars 1935 et toujours en activité aujourd'hui), avec critique de disques, *blindfold tests*, compte-rendu de concerts, essais et points de vue alternatifs à « l'économie du music-hall ». Ils sont enfin les premiers à éditer un guide discographique dédié à un style de musique : la *Hot Discographie* (Delaunay, 1936). À l'origine d'une scène locale parisienne, ils construisent des réseaux translocaux sur le territoire national grâce à un collectif d'associations amies (le réseau des Hot clubs de France) où circule l'information via un parcours de clubs et de lieux de rendez-vous. Ils y programment des sessions d'écoute et des tournées d'Américains de passage avant que ce processus ne se désagrège après-guerre pour des raisons qui doivent davantage à des conflits d'interprétations idéologiques, politiques et raciologiques qu'à une perte d'intérêt pour la musique (Fargeton, 2020).

Au-delà du jazz hot et de ses réseaux, l'influence du jazz et des musiques populaires américaines se diffusent plus souterrainement dans le domaine des variétés et de la chanson (Lucidarme, 2020). D'un point de vue esthétique, deux chansons peuvent témoigner de l'impact structurel de la musique américaine et des évolutions technologiques liées à l'amplification sur le genre de la chanson française. La première, « Je sais que vous êtes jolie », est enregistrée en 1934 par le chanteur Jean Sablon accompagné dans les studios de Columbia par Django Reinhardt. Le titre propose une ballade langoureuse où guitare et clarinette exposent un prélude tout en rubato et en vibrato. Puis, à la fin de l'exposition instrumentale, l'accompagnement de guitare propose une accentuation rythmique swinguée alors inédite dans la chanson française (Williams, 2015), indiquant que certaines franges de la chanson s'ouvrent à des influences culturelles états-uniennes. Mais c'est surtout pour sa manière de chanter sur scène et son utilisation novatrice et pionnière du microphone que Jean Sablon est resté dans l'histoire (Dicale, 2011 : 77; Goupil-Lucas-Fontaine, 2019). En effet, il est reconnu comme le premier « crooner » français, utilisant l'amplification vocale pour susurrer ses mélopées amoureuses. « Franc-tireur » au sens de Becker, condamné par la critique de l'époque comme « faux chanteur », Jean Sablon s'exile aux États-Unis et démarre une carrière à New York.

En 1938, une autre chanson s'impose comme un tube, « Y'a d'la joie » de Charles Trenet. Avec un accompagnement rythmé là encore évocateur du jazz stride, c'est surtout l'accentuation prosodique du thème accrocheur de la chanson qui témoigne de l'influence profonde de la musicalité africaine-américaine. Le décalage syncopé de l'accent tonique sur une syllabe faible du point de vue prosodique (le « la » de « Y'a d'la joie » voir figure 1) marque le début d'un bouleversement durable de la prosodie chansonnière française, dont les règles sont traditionnellement établies en concordance avec l'accentuation naturelle de la langue. Dans la prosodie française classique en effet, les accents toniques des dernières syllabes tombent sur les temps forts de la mesure, le débit rythmique est régulier, et les phrases musicales se terminent systématiquement sur le premier temps de la mesure, autant de règles que l'esprit syncopé du jazz et les formules rythmiques propres à la prosodie de l'anglais vont continuer de bouleverser dans les décennies suivantes (Joubrel, 2002).



Figure 1 : le « hook » syncopé de Charles Trenet, « Ya d'la joie » (1938), à 0:14

### **L'idéal-type de la chanson « rive gauche » et l'ambivalence du music-hall face au rock'n'roll**

Alors que monte la Guerre Froide et que débutent les accords entre pays de l'Ouest européen, les vingt années qui suivent la Seconde Guerre mondiale se déroulent dans le cadre de la décolonisation de l'empire français, souvent violent, parfois négocié mais en général tumultueux. Cette décolonisation va s'accompagner d'un fort mouvement migratoire vers la métropole entre

1950 et 1970, depuis les anciennes colonies des Antilles françaises, du Maghreb et de l'Afrique subsaharienne. Toutefois, l'influence culturelle de ces mouvements de population sera peu sensible avant les années 1980. En 1945, sur le plan culturel, c'est toujours la présence américaine qui marque la France métropolitaine, à la fois politiquement (à travers le Plan Marshall) et physiquement (via les bases américaines). Dans ce contexte, la France, loin de ses régions rurales ou ouvrières, élabore une production musicale chansonnière post-music-hall concentrée à Paris. C'est en effet dans la capitale que sont implantées les majors du disque et leurs studios, les salles de spectacles et les médias (radios, télévision, magazine). Cette distribution de la production dominera longtemps le marché français (Menger, 2011). Ainsi, la chanson à texte « rive gauche », celle d'interprètes souvent « montés à Paris » comme Georges Brassens, Barbara, Jacques Brel, Léo Ferré ou Juliette Gréco, se double d'une fermeture aux influences anglo-américaines<sup>iv</sup>. Stylistiquement parlant, on note des carrures typiquement tonales dans ces chansons qui ignorent l'harmonie modale en développement dans le rock, la pop et la folk dans les années 1960 (Björnberg, 2007). La prosodie de ces chansons à texte demeure majoritairement non syncopée, et finalement très classique (chez Brassens, Barbara). D'une certaine manière, contrairement à ce qui se passe au Royaume-Uni à la même période, la chanson ne peut approcher la musicalité américaine et la nouveauté qu'est le rock'n'roll que par la parodie (Boris Vian) ou le pastiche (les yéyés). Du côté de la production, les techniciens des studios français ne peuvent, pour des raisons culturelles, se résoudre à envisager un « son anglais » ou un « son américain ». Bloqués par les conventions en vigueur dans l'hexagone, ils évaluent mal les enjeux de l'électro-amplification (Touché, 2006). Ainsi, la chanson est produite en France, et la pop et le rock seront importés de l'Angleterre et des États-Unis, au moins jusque dans les années 1980 (Guibert, 2006).

C'est par les initiatives du rock underground amateur qui s'appuie sur les MJC (Maison des jeunes et de la culture) et le secteur social, puis via les médias (magazines spécialisés, puis radios associatives locales, fanzines), les labels et les disquaires indépendants que les musiques populaires françaises vont évoluer et sortir du seul paradigme de la chanson française. On pense en particulier aux producteurs indépendants inscrits dans le free jazz des années 1960, les revivals folkloristes régionalistes du début des années 1970, puis des musiques conçues pour la danse et diffusées par des DJs (disco) ou encore du rock alternatif français.

### **Le tournant postcolonial d'*Actuel* et de la « sono mondiale »**

La fin des années 1960 est l'objet d'un véritable foisonnement éditorial. Alors que la pop et le rock ne sont pas couverts par les médias généralistes, la presse musicale, lieu de convergence des informations, est en pleine croissance (Guibert, 2018b). Parmi ces nouveaux médias, le mensuel *Actuel* est intéressant à plus d'un titre (Kevran & Kien, 2010). Après des débuts free jazz de 1967 et 1970 et un changement de ligne éditoriale, le magazine est repris par Jean François Bizot qui fonde la société Nova Press (en référence à William Burroughs) et adopte un gauchisme culturel inspiré de mai 1968 et du mouvement beatnik américain. Le titre devient membre de la *free press* née aux États-Unis qui mutualise les contenus pouvant être utilisés gratuitement entre les médias adhérents, parle du mouvement hippie, des drogues et de la vie en communauté. Musicalement, il couvre le

psychédélisme américain aussi bien que les nouveautés comme la *Kosmische music* berlinoise ou le raga indien (Lentin, 1975). Après un premier arrêt à la fin de l'année 1975, *Actuel* renaît avec le punk. Plus pessimiste, moins idéaliste, plus pragmatique, le punk valorise les circuits indépendants émergents de l'industrie du disque. Les activistes d'*Actuel* s'intéressent un moment au post punk, mais dès le début des années 1980, le magazine jette son dévolu sur les musiques des anciennes colonies européennes (en particulier celles de l'empire français), vingt ans après que l'Algérie ait repris son autonomie dans la douleur au début des années 1960. *Actuel* initie alors le mouvement de ce que son fondateur Jean-François Bizot appelle « la sono mondiale » (Bizot, 1994), en prenant d'abord exemple sur la Grande-Bretagne, le travail de Peter Gabriel et du festival Womad de 1982, la « world music », et le rapport aux anciennes colonies anglaises et à leur musique, en particulier le reggae (Martin, 1982 ; Taylor, 1997).

*Actuel* s'intéresse désormais aux nouvelles musiques amplifiées de l'Afrique subsaharienne et de l'Afrique de l'Ouest (Ray Lema, Youssou N'Dour, Touré Kounda, Mory Kanté, Papa Wemba, Manu Dibango, Alpha Blondy). Il existe également des connections entre les communautés parisiennes ou de banlieues et la musique du Mali, du Sénégal, de la Côte d'Ivoire, du Cameroun ou du Zaïre. On parle alors de « Montreuil<sup>v</sup>, deuxième capitale du Mali après Bamako ». L'histoire retient en particulier l'accueil de Salif Keita en 1985 à la salle des fêtes via une initiative des associations maliennes de la région parisienne (Meissonnier, 2019a). La nébuleuse *Actuel* s'engage même dans la production discographique. Lors de la première période du journal, il y avait eu le label Byg-Actuel qui avait enregistré à Paris les musiciens de free jazz américains suite au festival Panafricain d'Alger de 1969 (Don Cherry, Art Ensemble of Chicago, Sunny Murray, Archie Shepp...). Son fondateur, Jean Karakos, monte ensuite Celluloid Records à la fin des années 1970, un nouveau label pour produire les musiques de la « sono mondiale » (Salif Keita, Geoffrey Oriema, Youssou N'Dour, etc.). Il est en outre à l'origine d'un réseau de distribution indépendant (Mélodie) qui permet également la diffusion de labels post punks ou de chanson française. Après les musiques subsahariennes, la « sono mondiale » fait sienne le raï, une musique populaire enregistrée au style particulier qui a émergé à Oran (en Algérie) et très présente dans les quartiers nord de Paris (autour de Barbès et de Ménilmontant). Mélange de rythmes traditionnels, de musette et de flamenco, ce style fut révélé au début des années 1980 par Cheb Khaled qui enregistrait dans son *home studio* à l'aide d'un huit pistes Tascam et d'une boîte à rythmes TR-808 (Meissonnier, 2019b). Le festival de Bobigny de janvier 1986 avec Cheb Khaled, Cheb Hamid, Ched Mami offrit une tribune au raï soutenu par *Actuel* et Radio Nova, avant que les majors ne commercialisent plusieurs autres artistes dont le premier album de Faudel en 1997 (chez Mercury) et la compilation *1,2,3 Soleils* (chez Barclay Universal) où Faudel et Khaled sont accompagnés de Rachid Taha. Ce dernier avait notamment marqué les débats sur l'immigration au début des années 1980 avec son groupe Carte de Séjour, en reprenant « Douce France », chanson emblématique de Charles Trenet (Lebrun, 2018).

Aux outils économiques de diffusion de la Sono mondiale que constituent *Actuel*, Celluloïd et Mélodie distribution, il faut ajouter Radio Nova (« bande son la mieux habillée de Paris<sup>vi</sup> »), qui programme sur les ondes FM la musique défendue par *Actuel*, le développement de Nova étant

rendu possible par la légalisation puis l'explosion de l'offre radiophonique privée et associative au cours des années 1980-1990. Emboîtant le pas du travail *d'Actuel* et de la « sono mondiale », l'industrie du disque normalisera d'ailleurs ce segment commercial avec la catégorie « musique du monde » (Da Lage, 2008). Le croisement des réseaux punk rock alternatif et de la sono mondiale en banlieue parisienne donne ainsi lieu à un style considéré à l'étranger comme spécifiquement français (Guibert, 2018a), car il inclue à la fois des influences espagnoles et portugaises (La Mano Negra), rom/tsiganes (les Négresses Vertes), africaines (Lo'Jo Triban), occitanes (Fabulous Trobadors), de l'accordéon (les Endimanchés...) ou de la chanson réaliste (Pigalle) sur des labels comme Bondage ou Boucherie. À New York, le musicien David Byrne (Talking Heads) édite en 2002 sur son label de musique du monde une compilation dédiée incluant des groupes tels Lo' Jo, Java, Louise Attaque, Arthur H ou Ceux qui Marchent debout<sup>vii</sup>.

Les questions d'altérité, raciale et de genre, mais aussi de préférence sexuelle seront également débattues au sein des musiques de danse et du monde de la nuit, la France étant un pays précurseur du point de vue des discothèques et des soirées avec DJs. La musique disco trouve en effet une de ses origines en France, via des producteurs indépendants travaillant en licence avec des majors et cherchant à atteindre par ce biais le hit parade et le top 50 dans la seconde partie des années 1970. On pense par exemple à Marc Cerrone, Jean Vanloo (producteur de Patrick Hernandez), Belolo et Morali (producteur de Village People et Ritchie Family), Claude Carrère (Sheila B Devotion). Claude Carrère produira aussi avec Daniel Vangarde les musiciens antillais du groupe disco Ottowan et de zouk de la Compagnie Créole (Guibert, 2006). On peut d'ailleurs envisager le courant musical électronique de la French Touch comme découlant en partie de cette activité française des années 1970<sup>viii</sup>.

### **Le développement du rap de France**

Si les artistes issus de l'immigration s'installant à Paris ont toujours joué un rôle de premier plan dans les variétés françaises (Charles Aznavour, Yves Montand, Nana Mouskouri, Dalida, Tino Rossi, etc.), ils l'ont fréquemment réalisé au prix d'une intégration dans le récit national de la « chanson française », en gommant les spécificités de leur propre héritage culturel (Gastaut *et al.*, 2015). L'arrivée du rap au début des années 1980 va être l'occasion d'un nouveau chapitre de l'histoire des musiques populaires en France, en permettant une visibilité accrue des minorités issues de l'immigration postcoloniale. Il faut rappeler que le rap émerge en premier lieu lui aussi via l'impulsion *Actuel*, car il est peu pris en compte par le journalisme rock comme par les milieux de la chanson. C'est Bernard Zekri, en reportage pour *Actuel* à New York, qui l'un des premiers s'intéresse au rap puis organise avec Jean Karakos en 1982 une tournée européenne en partenariat avec la radio Europe 1 incluant entre autres Futura 2000, Africa Bambaataa et le Rock Steady Crew, avant qu'une émission hebdomadaire, « H.I.P H.O.P », soit programmée le dimanche sur TF1 en 1984 via la productrice Marie-France Brière (Hammou, 2012). La croissance importante de la scène hexagonale du rap de 1980 à 2000 va donner lieu à des débats sur la dimension exogène de ce courant musical (Béthune, 2004) et ses relations de filiation conflictuelles avec la culture chansonnière (Rubin, 2004 ; Pecqueux, 2005).

Karim Hammou, sociologue et auteur d'*Une histoire du rap en France* (2012), a pu montrer comment le genre s'est peu à peu cristallisé dans l'hexagone comme l'expression monolithique du phénomène des « banlieues », au détriment de sa diversité expressive et géographique. À la faveur de problèmes sociaux qui s'amplifient dans les grands ensembles de logements sociaux des métropoles françaises au début des années 1990 (notamment Lyon et Paris), le rap est apparu comme un média privilégié pour désigner et essentialiser les caractéristiques culturelles des minorités non blanches au sein de la sphère publique. Sur les plateaux de télévision notamment, les rappeurs sont invités à s'exprimer comme porte-paroles de la jeunesse déshéritée des banlieues et non en tant qu'artistes. La puissance publique emboîte le pas de ce processus d'assignation en choisissant d'investir le rap via les politiques de la Ville et non de la Culture. Toutefois, c'est par un biais insoupçonné que le rap va s'installer durablement au cœur des circuits économiques de l'industrie du disque à la fin des années 1990. Longtemps boudé par les radios car dérogeant trop fortement aux codes de la chanson et de la variété, le rap va bénéficier de façon imprévue de la politique de défense de la langue française voulue par Jacques Toubon, ministre de la Culture conservateur, qui instaure en 1994 des quotas radiophoniques pour la musique chantée en français. La radio privée Skyrock en profite pour se spécialiser dans ce genre musical et contribue alors à une très forte visibilité du genre, impensable jusqu'alors. Depuis 2000, le genre continue de prospérer en France en se diversifiant stylistiquement, avec notamment la montée en puissance d'un r'n'b à la française qui rend visibles des jeunes femmes arabes et noires (Ramdani, 2011). On peut toutefois noter « l'illégitimité paradoxale du rap dans les années 2000 » (Hammou, 2012 : 239) : le genre est largement plébiscité par la population des moins de 50 ans mais reste l'objet d'une forte acrimonie de la part de la classe politique qui continue de l'instrumentaliser pour envenimer des débats de société sur la laïcité, l'Islam, la violence terroriste ou sexiste.

## Conclusion

Le rap en France est donc le dernier mouvement d'une tendance de fonds qui confirme dans les industries musicales le pluralisme d'une société qui se pensait jusqu'aux années 1990 hégémoniquement blanche, et minorait ou exotisait la contribution des minorités à sa culture. En ce sens, il s'inscrit dans une histoire longue des musiques populaires françaises qui n'ont cessé d'évoluer en articulant l'héritage de la langue et des spécificités de la forme « chanson » avec des apports extérieurs, qu'ils soient anglo-américains, ou le fait d'immigrations en provenance des différentes régions françaises, de l'Europe continentale, du Maghreb ou de l'Afrique noire. À titre d'exemples, dans les années 2010, le genre afrotrap porté par le rappeur MHD met en avant les musiques de danse ouest-africaines (coupé-décalé). Dans le même temps, de nombreux rappeurs d'origine congolaise percent dans les *charts* au sein de la catégorie « musique urbaine », à la croisée du rap et de la pop (Steil, 2021). Avec le titre « Sapé comme jamais » (2015), l'ancien rappeur Maître Gims parvient à mettre au cœur de la variété française la culture si particulière de la sape et le riche héritage de la rumba congolaise. Lors de la victoire de l'équipe de France de football pendant la coupe du monde 2018, c'est le chanteur français d'origine ivoirienne Vegedream qui met en musique une « louange » des héros de l'équipe de France, soit une forme chansonnière

typiquement ouest-africaine avec une rythmique et un phrasé très éloignés des normes prosodiques de la chanson française (« Ramenez la coupe à la maison », 2018, voir figure 2). Le titre se place numéro 1 des ventes en France pendant plus de 5 semaines.

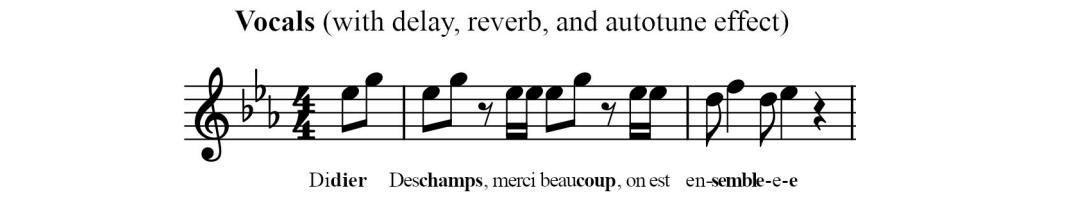


Figure 2: La prosodie syncopée de Vegedream dans ‘Ramenez la coupe à la maison’ (2018), à 3:43  
(En gras, les syllabes accentuées)

Issue d'une lignée de musiciennes griots, la chanteuse de r'n'b Aya Nakamura, qui emprunte son pseudonyme à l'univers du manga japonais, mélange dans ses chansons l'argot de sa banlieue natale (Aulnay-sous-Bois en Seine-Saint-Denis, au nord de Paris), fait de verlan, de mots roumains, français et arabes avec des expressions de la rue de Bamako au Mali d'où sa famille est originaire. « Pookie », l'un de ses succès, est ainsi la transformation à consonance anglaise du mot « poucave » qui signifie « traître » dans la langue des migrants roms qui vivent et circulent en France depuis 1945. Avec son single « Djadja » (2019), Aya Nakamura devient la première chanteuse française, depuis Edith Piaf et « La Vie en rose » (1947), à obtenir un classement n° 1 dans plusieurs pays étrangers. Elle représente désormais l'un des visages postcoloniaux de la France à l'étranger. Pourtant, malgré ces succès, elle reste toujours à la porte de la reconnaissance de l'industrie et de la critique musicales, aucune de ses chansons n'ayant encore reçu de distinction lors des cérémonies organisées par la profession (Aubry, 2021).

Au terme des 150 ans d'histoire ici retracés, l'effectivité, la diversité et la richesse des influences transnationales sur les musiques populaires produites en France apparaît comme une évidence. Liées à l'histoire politique et coloniale française et à leur insertion dans un marché et une culture transatlantiques, ces forces peinent malgré tout à trouver leur articulation avec les différents récits nationaux en circulation au sein de la sphère publique, et restent l'occasion d'un conflit hégémonique majeur, qui définit en soi la culture française de ce début de XXI<sup>e</sup> siècle.

## Références bibliographiques (Harvard style [New Hart's A])

- Aterianus-Owanga, Alice, Milliot, Virginie, and Noûs, Camille (2020), ‘Hip-hop monde (s). Approches anthropologiques’, *Ethnographiques.org*, 40.
- Aubry, Arnaud (2021), ‘Aya Nakamura, Booba, Nicki Minaj... Ces artistes boudés par les jurys occidentaux’, *Jeune Afrique*, 19 février.
- Bancel, Nicolas, Blanchard, Pascal, and Françoise Vergès (2003), *La République coloniale : essai sur une utopie* (Paris: Albin Michel).
- Bizot, Jean-François (1994/2011), ‘Notre plus belle bataille, la sono mondiale’, *Actuel*, 48, reproduced in Vincent Berniere and Mariel Primois (ed.), *Actuel, les belles histoires* (Paris: La Martinière), 336-338.
- Balen, Noël (2003), *Django Reinhardt, le génie vagabond* (Monaco: Éditions du Rocher).
- Béthune, Christian (2004), ‘Le franchissement de l’Atlantique’, *Volume !*, 3/2, 19-27.
- Björnberg, Alf (2007), ‘On aeolian harmony in contemporary popular music’, in Allan Moore (ed.), *Critical Essays in Popular Musicology* (London/New York: Routledge).
- Bureau, Jacques (2001), ‘Naissance d’une passion’, *Les Cahiers du Jazz*, 1 (nouvelle série), 218-219.
- Coirault, Patrice (1996-2007), *Répertoire des chansons françaises de tradition orales, 3 volumes* (Paris: Bibliothèque nationale de France).
- Da Lage, Émilie (2008), ‘Politiques de l’authenticité’, *Volume !*, 6/1-2, 17-32.
- Defrance, Yves (1984), ‘Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l’accordéon’, *Ethnologie Française*, 14/3, 223-236.
- Delaunay, Charles (1936), ‘Hot Discographie’, *Jazz Hot*, 11.
- Deniot, Joëlle, and Dutheil, Catherine (1997), ‘La voix et son document’, *Sociologie de l’Art*, 10, 53-70.
- Dicale, Bertrand (2011), *Ces chansons qui ont tout changé* (Paris: Fayard).
- Duneton, Claude (1998), *Histoire de la chanson française (des origines à 1860)*, 2 volumes (Paris, Seuil).
- Fabbri, Franco (2002), ‘Chanson’, in Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, t. I (Arles: Actes Sud), 659-702.
- Fargeton, Pierre (2020), *Mi-signe mi-raisin : Hugues Panassié - André Hodeir, correspondance de deux frères ennemis (1940-1948)* (Paris: Outre mesure).
- Gasnault, François (1986), *Guinguettes et lorettes : bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870* (Paris : Aubier).
- Gastaut, Yvan, Spanu, Michaël and Yahi, Naïma (ed.) (2015), ‘Avec ma gueule de métèque. Chanson et immigration dans la France de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle’, special issue of *Volume !*, 12/1.

- Goupil-Lucas-Fontaine, Marie (2019), ““Le micro est un maquereau”. Le chanteur face au micro, un partenaire particulier (1930-1970)”, *Hypothèses*, 22/1, 143-155.
- Guibert, Gérôme (2006), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France* (Paris: Seteun/IRMA).
- Guibert, Gérôme (2013), ‘Le rock’n’roll est-il du jazz ?’, in Taddei Jean Claude, *Les Territoires du Jazz* (Angers: Presses Universitaires d’Angers), 51-70.
- Guibert, Gérôme (2018a), ‘Introduction: What’s the French Touch in French Popular Music? A sociohistorical introduction to chanson and other French repertoires’, in Gérôme Guibert and Catherine Rudent (ed.), *Made In France. Studies in Popular Music* (London/New York: Routledge).
- Guibert Gérôme (2018b), ‘La presse magazine musicale : production d’un univers culturel’, in Claire Blandin, *La presse magazine* (Paris: Armand Colin).
- Guibert, Gérôme and Rudent, Catherine (ed.) (2018), *Made In France. Studies in Popular Music* (London/New York: Routledge).
- Hammou, Karim (2012), *Une histoire du rap en France* (Paris: La Découverte).
- Joubrel, Bruno (2002), ‘Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone’, *Musurgia*, 9/2, 59-70.
- Julien, Olivier (2018), ““Lost Song”: Serge Gainsbourg and the transformation of French popular music”, in Gérôme Guibert and Catherine Rudent (ed.), *Made In France. Studies in Popular Music* (London/New York: Routledge).
- Kervran, Perrine and Kien, Anaïs (2010), *Les années Actuel. Contestations rigolardes et aventures modernes* (Marseille: Le Mot et le Reste).
- Laforte, Conrad (1977-1987), *Le catalogue de la chanson folklorique française, 6 volumes* (Québec: Presses de l’Université de Laval).
- Lentin, Jean-Pierre (1975), ‘Rock 1970-1975’, *Actuel*, 58.
- Lebrun, Barbara (2018), ‘Rock, race and the republic: Musical identities in post-colonial France’, in Gérôme Guibert and Catherine Rudent (ed.), *Made In France. Studies in Popular Music* (London/New York: Routledge).
- Looseley, David (2015), *Edith Piaf. A cultural history* (Liverpool: Liverpool University Press).
- Lucidarme, Colette (2020), ‘Jazz et chanson des années trente à la fin du xx<sup>e</sup> siècle : Trenet, Brassens, Nougaro, des questions de son et de sens’, PhD dissertation, Université Polytechnique de Valenciennes.
- Martin, Denis-Constant (1982), *Aux sources du reggae. Musique, société et politique en Jamaïque* (Marseille: Parentèses).
- Menger, Pierre-Michel (2010), *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible* (Paris: EHESS).
- Meissonnier, Martin (2019a), ‘Brian Eno, Ray Lema, Blaise N’Djehoya. L’héritage de Fela Kuti’, Musée national de l’histoire de l’immigration, *Paris Londres 1962-1989. Music Migrations. Exhibition Catalog* (Paris: Réunion des Musées Nationaux).

- Meissonnier, Martin (2019b), ‘Du raï en France. Entretien réalisé par Marie Poinsot’, Musée national de l’histoire de l’immigration, *Paris Londres 1962-1989. Music Migrations. Exhibition Catalog* (Paris: Réunion des Musées Nationaux).
- Noiriel, Gérard (2012), *Chocolat clown nègre : L’histoire oubliée du premier artiste noir de la scène* (Paris: Bayard).
- Ozouf, Jacques, and Ozouf, Mona (1989), *La République des instituteurs* (Paris: Gallimard).
- Poirrier, Philippe (2015), ‘Daft Punk, la Toile et le disco: Revival culturel à l’heure du numérique’, *French Cultural Studies*, 26/3.
- Parent, Emmanuel (2018), ‘Jazz et présence noire dans *Banjo*, roman de Claude McKay (1929)’, *Epistophy*, 3, 2018.
- Pecqueux, Anthony (2005), ‘Le rap français comme pratique chansonnière’, *Volume !*, 4/1, 151-154.
- Ramdani, Karima (2011), ‘Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté’, *Volume !*, 8/2, 13-39.
- Roueff, Olivier, and Martin, Denis-Constant (2002), *La France du Jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle* (Marseille: Parenthèses).
- Roueff, Olivier (2013), *Jazz, les échelles du plaisir* (Paris: La Dispute).
- Rubin, Christophe (2004), ‘Le rap est-il soluble dans la chanson française ?’, *Volume !*, 3/2, 29-42.
- Schaeffner, André, and Coeuroy, André (1926/1988), *Le Jazz* (Paris, Jean-Michel Place).
- Séité, Yannick (2010), *Le Jazz, à la lettre* (Paris: PUF).
- Taillandier, Fanny (2020), ‘Pour une poésie saltimbanque : éloge d’Aya Nakamura, PNL et Soolking’, *Audimat*, 14, 109-128.
- Taylor, Timothy D. (1997), *Global pop. World music, world markets* (New York: Taylor & Francis Group).
- Touché, Marc (2006), ‘Metal, une culture de la transgression sonore (entretien avec Gérôme Guibert et Fabien Hein)’, *Volume !*, 5/2, 137-152.
- Warnier, Jean Pierre (2008), *La mondialisation de la culture* (Paris: La Découverte).
- Williams, Patrick (2015), ““Cette chanson est pour vous, Madame...” Les années chanson française de Django Reinhardt, 1933-1936”, *L’Homme*, 215-216, 103-126.

<sup>i</sup> De nombreux catalogues de folkloristes comme ceux de Coirault et Laforte se donnent pour tâche d’en répertorier les formes, les survivances et les mutations au fil des siècles.

<sup>ii</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, l’octroi est une barrière à l’entrée des villes qui prélève une taxe sur différents produits, dont le vin. Les cabarets qui se situent au-delà de cette barrière proposent donc du vin moins cher et sont des lieux de rassemblements ouvriers et populaires.

<sup>iii</sup> Cf par exemple la tournée des Elks en 1901 au Nouveau Cirque, filmé par les frères Lumière (voir Roueff, 2013).

<sup>iv</sup> Serge Gainsbourg constituant ici l’exception dans la chanson française, bien qu’il justifie en général par des raisons opportunistes ou cyniques l’intégration d’influence rock, reggae ou funk dans sa musique (Julien, 2018).

<sup>v</sup> Une ville située à l’est de l’agglomération parisienne.

<sup>vi</sup> En référence à la culture de la sape dont plusieurs pays d’Afrique noire comme les deux Congo sont leaders (Kervran et Kian, 2010 : 227).

---

vii “Cuisine Non-Stop: Introduction to The French Nouvelle Generation”, Lakua Bop record Compilation, 2002.

viii Voir Poirrier, 2015. Daniel Vangarde est d'ailleurs le père d'un des deux Daft Punk, Thomas Bangalter auquel il a transmis une partie de ses contacts et de son savoir faire.