Association d'études et de recherches pluridisciplinaires sur le milieu urbain.

La Friche Belle de Mai
41 rue Jobin, 13003 Marseille.
transverscite@lafriche.org
Téléphone : 04.91.48.22.01
N°. SIRET 429 912 702 00017 code APE : 913 E

MARSEILLE ET SES MOMENTS MUSICAUX : VILLE ET SCENES MUSICALES.

J-S. BORDREUIL, R. SAGE, G. SUZANNE
Avec la participation de C. DUPORT

Rapport Final
Février 2003.

Programme Interministériel de recherche : « Culture, Ville et Dynamiques Sociales ».
Ministère de la Culture et de la Communication.
29/11/2000

SOMMAIRE

INTRODUCTION 6

CHAPITRE 1 : de reggae en raggas, Marseille Sound System 20

Premières captations. Balayage étale et reconfigurations locales. 21

Première partie : entre punks et rastas. 21

1. Marseille entre punks et africains. 21
   1.1. Les punks et les ska de Marseille. 21
   1.2. Région morale et aire culturelle : Marseille la « black ». 22
2. Quelques éléments sur la Jamaïque et son folklore. 23
   2.1. L'élaboration d'un contrat de performance. 23
   2.2. L'âge d'or du Ska et du rock steady. 25
   2.3. Balayage étale : quelques notes sur le déplacement de la musique. 26

Deuxième partie : roots, rock, reggae. Comment le reggae arrive à Marseille. 30

1. Rock et reconfiguration locale. 30
2. De rock'n'roll au rock il n'y a qu'un pas : Paris et les années 1968-1970. 34
3. Albert et sa fanfare poliorcétique : entre revival rock'n'roll et « rock situ ». 37
4. Du Rock au reggae : retour à Marseille. 39

Troisième partie : reconfiguration locale. 41

1. Les radios libres et les premiers « dee jays ». 41
2. La reconfiguration locale d'un genre : Jo Corbeau et le reggae méditerranéen. 43
3. Une remarque sur ce contexte marseillais. 46

Première ré-élaboration. Chambre d'écho locale et Rub-a-dub Style. **47**

Première partie : les « raggas ». 48

1. Massilia Dub : les « francs-tireurs ». 48
2. Collège d'expérimentateurs. 51
3. Itinéraire d'un ragga : Jagdish. 54
4. Les premiers explorateurs des défriches ragga : le public et l'appréciation. 57

Deuxième partie : les Sound System. 60

1. Des carrières qui s'enclenchent dans le sound system. 60
2. Contrat de performance et déplacer de la musique. 63

Troisième partie : région morale. 67

1. Région morale et entrée dans des carrières de sound boy. 68
2. Le « 200 Lunes » et la « Maison Hantée » : deux institutions. 69

3. Sur les radios, fin des années 80. 70
4. Le patois, un déplacement du genre qui s'organise dans ces régions morales : le rub-a-dub marseillais. 71
5. Une carrière qui passe par ces aires culturelles : Boris 51. 74

Cause commune. Troubamuffin style. 78

Première partie : constitution d'une esthétique comme activité collective. 80

1. Travail croisé de désignation : Une esthétique justifiée. 80
1.1. Marseille et les bases définitionnelles d'un genre. 80
1.2. Toulouse et la preuve. 82
1.3. En résumé. 84
2. Les aléas de la cause esthétique : engagement et distanciation. 85

Deuxième partie : élaboration d'une cause commune comme activité collective. 88

1.Le fondement de la critique et désignation croisée : la posture folklorique. 88
2. Un exemple de forfaiture : la refolklorisation. 90
3. Epaisseur relationnelle d'une cause. 92
4. Du Troubamuffin à la défense de la langue. 95

Massilia Sound System. Un monde de l'art qui fonctionne. 98

Première partie : désorganisation du milieu ragga. 98

1. Caroline B. et Rocker Promocion : milieu ragga et carrière de manager. 98
2. Un système de production à la Jamaïcaine : du ragga-hip hop au rap marseillais. 99
3. Marseille : un nouveau contexte. 103
4. La Linha Imaginòt comme activité collective. 105

Deuxième partie : un réseau de distribution et de production à la mesure de Massilia Sound System. 106

1. Rocker Promocion et la découverte d'un réseau de distribution moins contraignant. 106
2. Vitrolles et l'Estudio Zéro. 109
3. La Chourmo. 112
4. Jan-Mi et Tornavira : milieu ragga et carrière de tourneur. 115

Troisième partie : la fragilité d'un monde de l'art. 119

1. Entre reggae et ragga : une culture qui s'étoffe. 119
2. De la censure politique à l'incompatibilité commerciale. 120

Un dispositif re-dimensionné. MIC MAC et le renouveau du genre occitan. 121

Première partie : MIC MAC. 121

1. La fin d'une époque : la fermeture de Tornavira. 121
2. La constitution de MIC MAC. 122
3. Un laboratoire des démarches artistiques.

4. L'accès périlleux aux systèmes de commercialisation. 125

Deuxième partie : dans le giron de MIC MAC, le renouveau occitan. Deux carrières qui mobilisent ce dispositif. 128

1. Manu Théron et Gacha Empega. 128
2. Sam Karpiénia et « Dupain ».
   2.1. Du centre social à Kanjar'oc. 130
   2.2. Le regain de la chanson de langue occitane. 132
   2.3. L'expérimentation d'un nouveau son occitan. 135
   2.4. L'ancrage sur différents circuits. 135

Massilia, toujours dans la place. Entre socialisation de la parole d'artiste et action culturelle. 138

Première partie : la socialisation d'une démarche créative. 138

1. Travail de désignation en cours. 138
2. Nouveau contexte et crédit de confiance. 141

Deuxième partie : la reconfiguration d'une action culturelle. Travail de refolklorisation. 143

1. La Chourmo. 143
2. Itinéraire de Jeff, permanent de la Chourmo. 144
3. Le baleti : un retour de la production indépendante Marseillaise. 146

CHAPITRE 2 : histoire des musiques électroniques. 147

Acte I : Les révoltés du Detroit. 1979 / 1988. 148

Contexte. 148
Première coordonnée : La radio. 149
Deuxième coordonnée : les soirées. 150
Premier essai musical : l'esprit des fêtes. 151
Deuxième essai musical : le devenir techno d'une musique. 153
Naissance d'un monde l'art local. 159
Du local à l'international. 161

Acte II : L'Angleterre amplificatrice. 1987 / 1992. 163

Flashback : l'essor du DJ et de la house. 163
Le phénomène acid house et la naissance de raves. 167

Acte III : Un monde de l'art local. Aix-Marseille. 1990 / 2002. 175

Région esthétique. 175
Formation d'un public et magasins spécialisés. 177
Un petit milieu qui prend forme (1990/92). 179
Les premiers magasins spécialisés (1993/94). 183
Quelques observations. 189
Labels et promoteurs (1993/2002). 192

Rappel du développement des labels. 192
Combler un manque artistique. 194
Soutenir la scène. 195
Faire valoir une identité sonore. 196
Polarisation esthétique. 198
Les promoteurs (1993/2002). 202
Janus Bifrons. 202
La part citadine des musiques électroniques. 204
Radio Grenouille : instance critique de la scène citadine. 206
La part d'ombre du « mouvement » : la scène free party. 209
Critique de la raison free party. 210

CHAPITRE 3 : le déplacement des conventions musicales comme processus situé : formes, moments, acteurs. 217

I. La part du lieu comme entité réceptive : l'hypothèse de la chambre d'écho revisitée. 219

1. La formulation initiale de l'hypothèse de la "chambre d'écho" et ses limites. 219
2. Le modèle du marché comme filtre appréciatif et qu'en faire… 220
3. De nouveaux genres qui ne sont pas hors concurrence mais qui en déplacent les critères. 222
4. La part du local au plan réceptif : l'émergence de nouvelles conditions d'audition. 225
5. Indications sur les nouvelles conventions auditives.
6. D'une "chambre d'écho" à d'autres ; ou bien du modèle d'un codage appréciatif. filtrant à la réalité de la construction de nouveaux auditoriums. 227

II. La part du local comme entité transmissive. 229

Une transmission créatrice à mettre au compte d'opérateurs locaux.

1. La part du local dans l'acheminement des conventions sonores. 229
2. La part du local dans l'acheminement des conventions auditives : colporter/transposer. 230
   - Colporter. 230
   - Transposer. 233
3. Le déploiement local des nouvelles conventions. 235
   - Le caractère ouvert des scènes d'ancrage des conventions. 236
   - Conventions d'ambiance et "montée en musicalité" de ces conventions. 238
4. Deux diagrammes différents dans le déploiement local des conventions. 239
   - Exfiltrations des publics. 239
   - Infiltrations urbaines. 240

CHAPITRE 4 : A la rencontre de la ville . 243

I. Des musiques qui ne tiennent pas en place. 245

II. La part des lieux dans les mobilisations autour de nouvelles conventions : les théâtres locaux des incursions musicales. 254

III. Espace urbain et partage renforçant des convictions : les chambres de conspiration esthétique. 261

CONCLUSION. 270

BIBLIOGRAPHIE. 278

INTRODUCTION

"Créativité de et/ou dans la ville"?

Une question délicate, et quelques remerciements adressés à ceux qui nous l'ont posée

Le texte qui suit traite d'une question particulièrement vaste, particulièrement lourde, une question sans doute trop grande pour la sociologie et les outils conceptuels dont elle dispose, du moins ceux que nous savons manier. Cette question serait celle de la part qu'on peut accorder à la ville, aux contextes urbains dans la créativité artistique.
On commencera par dire que nous n'aurions jamais risqué une telle question; jamais osé nous mettre de nous-mêmes dans la délicate position d'avoir à y répondre. Il se trouve simplement que d'autres que nous l'ont lancé, alentour -- et via la procédure instituée d'un "appel d'offres". Alors tout change. Pourquoi?
En premier lieu nous voilà quitte d'avoir à assumer le choix de la question, d'avoir à répondre de son éventuel caractère oiseux. On ne prête sans doute pas suffisamment attention au fait que la recherche sociologique exige de "son" sociologue qu'il travaille toujours aux limites de ses capacités, de ses ressources. D'un coté le contrat inhérent au format recherche stipule qu'il doit ramener du grain à moudre, de l'information fiable, du factuel, du tangible, et semblablement tangible par d'autres que lui -- c'est l'impératif d'objectivité dans "l'établissement des faits". De l'autre, les faits rapportés le sont en général pour leurs portées significatives, pour leur capacité à dire du général, qui excède, et si possible largement, les théâtres concrets où on les a relevés. Le risque est alors de "trop leur faire dire", et ce risque hante d'autant plus la conscience du chercheur que l'exercice théorique vise à extraire le plus de sens possible des documents récoltés, et qu'ainsi, du plus au trop, la limite est parfois difficile à cerner. Voilà pourquoi on parle de "travail aux limites".
On ne sait pas trop ce qu'il en est du corps d'un chercheur, pourtant des formules du type "avoir les yeux plus gros que le ventre" sont redoutablement exactes à décrire sa condition, ou du moins certains de ses états. Il peut donc lui arriver de se sentir grenouille, invité à un banquet, un colloque de bœufs, qui ne lui enverront pas dire: « C'est du vent! Tu extrapoles: tu n'as que ceci dans ta besace et tu te crois capable à partir de cela d'engloutir tout le reste; en l'occurrence rien moins que les mystères de la création! »
En second lieu, et puisqu'on vient de parler d'invitation, voilà précisément qu'on nous invite à ce genre de "flirt" avec les limites du savoir C'est à dire que non seulement on nous autorise mais de surcroît on requiert de nous que l'on affronte cette question plus grande que nous, que l'on se risque à sa hauteur: au risque du "vent", donc. Evidemment cette offre ne se refuse pas, elle sonne plutôt comme une chance. Du moins, on la prend ici comme telle. Cette question, en effet, est peut être "trop grande" pour la sociologie, ça ne l'empêche pas pour autant d'être passionnante. Si seules les questions aux réponses traitables étaient dignes de recevoir notre intérêt il y a beau temps qu'on ne s'en poserait plus.

Quelques indices de départ...

Reste donc que l'invitation et la "mise en demeure", amicale, qui va avec est quand même de rendre traitable cette question de la part de la ville dans la créativité. Ce qui nous encourage à honorer l'invitation c'est d'abord que nous avons, pour ainsi dire dans notre besace, un certain nombre d'éléments factuels qui raccordent explicitement des prospérités musicales à une ville déterminée, celle de Marseille. Il se trouve en effet -- et cela a en tous cas valeur d'indice minimal -- que le nom de "Marseille" figure, ça et là, en France mais aussi à l'étranger, à New York aussi bien qu'à Montréal par exemple, figure donc comme index de rubrique dans les bacs des marchands de disques, et ceci en complément de nom d'un genre musical: "Rap (de Marseille)".
L'idée s'en dégage d'une griffe sonore, d'une signature, propre à un lieu; d'une attribution de musicalité particulière à un lieu particulier. Est-ce que ce lien du son au lieu est fondé? Est-ce que ce n'est pas autre chose qu'une commodité de rangement? Mais le fait est; et il a valeur performative. Il affirme un type expressif par ancrage topologique. Il flèche vers de l'identifiable, du repérable, et en fin de compte on pourrait dire qu'il informe, structure, "sculpte" les horizons d'attente du public, des audiences à venir.
Deux autres registres musicaux attestent pareillement d'un tel lien entre type sonore et lieu, et toujours impliquant Marseille, ou bien l'aire spatiale plus vaste dont la ville est le centre. C'est le cas pour un registre singulier, qui va mettre du temps à trouver son "nom de code", celui du genre dit "troubamuffin", et qui, que cette désignation en soit connue ou pas, dispose pourtant d'une audience significative, se chiffrant en plusieurs dizaines de milliers de CD écoulés annuellement. On retracera plus bas l'essor progressif de ce sillon musical

particulier, ce mixte improbable de reggae jamaïcain et de patois provençal, mais on indiquera sans attendre que pour tous ses auditeurs l'idée qu'ils écoutent là un son marseillais est une donnée d'évidence. On en dira autant, enfin, d'une troisième variété musicale, celle des musiques dites "électroniques", qu'on appelait naguère "musique techno". En tous cas pour le public averti, l'idée qu'il existe une scène électronique "sud" est une idée admise, reçue; et pour la frange érudite de ce public, cette idée, pour ainsi dire, s'entend: au sens où ils font le raccord entre "appellation d'origine" et saveur musicale.

Voilà donc la donne initiale, le point d'où nous partons. Pour un public existant, un public large et délocalisé, que nous n'inventons pas, que nous pourrons même dénombrer, ce qui fait valeur dans des registres de sonorités appréciées est mis au compte, ou au crédit d'une place urbaine, celle de Marseille.
Autant de "grenouilles" pensera-t-on, qui résolvent l'énigme du son en l'imputant d'un seul coup d'un seul à un terroir, un terreau musicien. Le soupçon pointe alors d'une ruse marchande, d'un catalogage efficace, d'une étiquette, destinée à rendre vendable des produits, mais qui ne les vend jamais si bien qu'à écraser la singularité irréductible des processus créatifs en les dérivant de fictions simples et rassembleuses: "nouveau roman", "nouvelle vague", "nouveaux philosophes" etc. et plus avant "cubisme", "expressionnisme abstrait", "fauves" "nouvelles figurations", "nouveaux réalistes"…. Et à chaque fois donc autant de "sacs" dans lesquels mélanger des trajets singuliers, et, on le suppose, irréductibles.
Et bien sûr, ce soupçon insiste d'autant plus qu'on est bien en peine d'une part de trier ce qui dans un corpus expressif porterait la trace du lieu par rapport à ce qui n'en vient pas (qu'est-ce qu'il y a de marseillais dans le "rap marseillais"), et d'autre part, et si tant est qu'on arrive à se mettre d'accord sur le repérage de ce qui fait signature -- ou bien empreinte locale, comme on parle "d'empreinte digitale" --, qu'on est bien en peine, donc, de spécifier ce qui "de la ville", de sa multiplicité d'acteurs, de dispositifs, de ressources en tous genres, ou encore de son histoire propre, serait susceptible d'être convoqué pour rendre raison de cette singularité expressive.

... Et quatre déplacements pour rendre la question traitable

Quel est "l'imprimé" de la ville, dans ce qui s'entend? Et qu'est-ce qui "de la ville" a fait pression pour susciter cette impression, a tracé ses effets jusque dans la signature sonore?
On le pressent, cette question risque de ne pas être soluble dans la sociologie. Et on le pressent sur un registre passablement irrité, parce qu'on anticipe sur la sorte de jeu à somme nulle qui s'y profile. Expliquez, faites votre travail de sociologue, affiliez la singularité d'une œuvre à un enchaînement causal, et alors ce que vous gagnez sur le plan du savoir vous le perdez sur le plan de vos convictions, en tous cas sur celle, à laquelle il est difficile de renoncer, du caractère irremplaçable d'une œuvre: le credo scientifique, selon lequel "les mêmes causes produisent les mêmes effets", vient ici heurter le credo d'un effet sans autre cause assignable que celle du génie. A l'inverse, révérer ce génie, c'est renoncer à (le) savoir.
Et peut être même que l'irritation a une source plus précise, parce qu'elle anticipe sur un horizon chimérique, une formation de savoir hybride, un programme de compromis tentant de tout sauver, révérence et explication, et qui, pour ne renoncer à rien, et notamment ne pas renoncer à la singularité de ce qu'il y a à expliquer, l'expliquerait par des causes elles-mêmes absolument singulières: transférant par exemple le génie, du cerveau enfiévré qui constitue son gîte habituel, aux lieux qui l'hébergent, lui et ses muses. Faire du lieu une muse: "génie des lieux", rien d'autre, finalement que "l'extension du domaine du génie".
Comment, alors même qu'on veut travailler sur les rapports entre un espace et des productions de caractère esthétique, déserter cet horizon? Comment avancer quelque chose, quoique ce soit à vrai dire, sur la question sans tomber dans la spirale du lieu "inspirant"?

On propose à cet effet d'introduire quatre déplacements d'approche:
Le premier porte sur une autre manière d'impliquer l'espace dans les procès créatifs.
Le second consiste à substituer à la grande spirale de l'inspiration par le lieu, les moments créatifs, eux-mêmes spiralés, on le verra, qui traversent et saisissent le lieu.
Le troisième porte sur un glissement d'objets: en substance, n'y a-t-il pas d'autres compléments d'objets au verbe "créer" que le mot "œuvre"?
Le quatrième, enfin, porte sur la nature même du processus créatif.

Du "génie du lieu" à la ville comme ordre de proximités

Si l'on revient à la question même de l'appel d'offres -- "créativité de et/ou dans la ville" -- on peut commencer par remarquer que, telle qu'elle est phrasée, elle offre une latitude, qui tient au "et/ou" qui sépare les deux branches de l'alternative. Ce "et/ou" invite en effet à explorer la solution du "et" (et non pas celle du "ou"), qui ferait se côtoyer créativité de la ville **et** créativité des créateurs: "créativité de la ville et créativité dans la ville". La piste qui s'ouvre alors est celle **d'effets conjonctifs et cumulatifs**, amorçant la possibilité d'une **boucle de renforcement** entre des créativités "à compte d'auteurs" et un effet résultant qui procéderait de la proximité locale de ces créateurs, lequel effet, en retour, favoriserait ces créativités particulières, si bien que, et pour cet "effet en retour", on pourrait alors bien mettre au compte de la ville une part de la créativité résultante. Et ceci, non pour une sorte de chiffre profond qui signerait son originalité mais, de manière beaucoup plus prosaïque, comme simple espace de proximités.
Par exemple, le motif simple de **l'émulation locale** constitue une manière accessible de donner un minimum de consistance à l'hypothèse de cette boucle de renforcement. Ainsi, de même que nos "riverains" peuvent éventuellement constituer autant de "rivaux", de même est-il toujours possible de "jouter" avec ceux qui nous "jouxtent". On notera que les deux paires de mots ont les mêmes racines linguistiques. Et ainsi, les excellences expressives des uns peuvent bien inciter les autres proches à se porter à hauteur de ces excellences. L'impression rémanente que donnent bien des villes italiennes n'est elle pas celle d'être et avoir été le théâtre de concours d'architectures constamment relancés? Mais si tel est le cas, à qui attribuer la qualité résultante d'ensemble? On pourra bien rétribuer chacun pour son concours -- créatif --, mais il conviendrait **aussi** de rétribuer l'espace même de ce concours -- comme incitant à la créativité: "la ville", donc.
A ce premier motif, un brin agonistique, de la stimulation latérale des talents, on peut ensuite ajouter celui, plus pacifique, de la **collaboration** de ces talents locaux. Et on retrouvera bien la figure du concours local, mais déclinée de manière plus aimable: non pas la concurrence, mais le soutien, le "renfort", et son "personnel" qu'on espère nombreux. Ici les talents locaux s'appuient sur d'autres talents locaux, non pour monter plus haut qu'eux, mais au contraire pour en incorporer les bienfaits, en assimiler les transferts latéraux: l'excellence du musicien suppose par exemple l'excellence de ses pédagogues, ou bien de ses luthiers, ou encore une excellence d'achalandage chez ces pourvoyeurs d'inspiration que peuvent bien être les disquaires locaux ou encore les radios locales. Et on pourrait sans peine élargir le cercle des contributeurs à ces excellences expressives en y faisant entrer le "parc" des scènes urbaines disponibles, ou les "plateaux" de compétences requises en matière de publicité, d'organisation de spectacles, d'experts comptables, voire de juristes spécialisés. Et au-delà encore, Bref, des pans entiers de ville remontent, entrant dans le cercle précieux des conditions de créativité.

"Moments créatifs":

Cependant, et en un autre sens, cette ville architecturée dont nous parlions, cette ville supposée "incitative" n'est pas autre chose que la somme, toujours provisoire, de ces contributions particulières qui la remplissent. De même la ville musicale évoquée, cette ville toute tramée de chaînes de coopérations tendues par les productions musicales, comment imaginer qu'elle puisse maintenir ces chaînes, entretenir ces trames, si ces concours ne se "monnayent" pas en performances créatives significatives, susceptibles de relancer la machine? Ne pas parler de créateurs sans mentionner les conditions de leur créativité? On veut bien l'admettre. Mais, réversiblement, pas de conditions durables de créativité sans affirmations créatrices, à chaque fois particulières. Et c'est ainsi que l'attribution ultime de créativité se trouve renvoyée aux calendes: "la ville, vous dis-je! Non, les créateurs dans la ville! Oui, mais pas sans la ville! Oui, celle-ci, mais pas sans les créations et leurs créateurs!…." Ad libitum..

Aussi bien, laissons ce problème de l'attribution ultime là où il est: aux calendes. Et remarquons que, à le reprendre, on s'est replié subrepticement sur la branche disjonctive de l'alternative: le ou/ou de la créativité (ultime): "de" ou "dans" (la ville).
Revenons à notre parti initial, celui du "et -- et", du :"**et** la créativité de la ville **et** la créativité dans la ville". Ce parti initial déçoit sans doute le membre de jury putatif qui sommeille en chacun de nous (à qui décerner les palmes?); mais il offre néanmoins de quoi réveiller l'intérêt de l'observateur ou de l'analyste: c'est, qu'en effet, des "et-- et" on peut bien en imaginer de diverses sortes, et d'autre part que ces boucles de renforcement sont fragiles, toujours susceptibles d'inverser leurs signes, du positif au négatif. Ou bien (effectivement ou bien) des "et--et" positifs -- cercles dits vertueux -- ou bien des "et--et" négatifs: cercles dits vicieux, par exemple, dans lesquels le tarissement créatif en viendrait à tarir les supports de la créativité urbaine.
Si donc on perd de vue l'origine de la valeur artistique, en échange on y gagne de pouvoir observer des **moments**. "Des moments (créatifs) et leurs hommes", pour reprendre ici l'adage sociologique goffmanien. Et ceci en conservant toute l'amphibologie que l'acception anglaise du mot contracte mieux que ne le font les usages linguistiques du français: "moment" au sens temporel "d'instant", mais aussi au sens physique de "couple de forces".

Or la ville de Marseille semble bien être, à partir du début des années 80 le théâtre d'un tel "moment créatif" en matière de musiques qu'on nommera, faute de mieux, des "musiques actuelles". De fait, et on y reviendra plus amplement, la percée publique (et au-delà du lieu) des sonorités marseillaises est préparée, d'une part par une lente montée d'usages musicaux décalés ou décalants -- toute une génération s'y essaye notamment aux possibles musicaux qu'ouvrent les nouvelles lutheries synthétiques -- et d'autre part par la construction progressive de nouvelles places musicales qui culmineront dans l'émergence d'un "district musical", celui de la Plaine. Et ceci est un événement notable dans une ville qui a gardé intacte la mémoire de son précédent district musical, celui de l'entre deux guerres, fait de cabarets, de music-hall et de salles d'opérettes, à la croisée des cours Belsunce et de la Canebière; et qui a gardé d'autant plus cette mémoire, comme signe d'une grandeur passée, que sur plus d'un demi-siècle, entre 40 et 90, aucun espace n'est vraiment venu prendre le relais, pour simplement rallumer la ville, la nuit.
20 ans, donc, dans le centre d'une ville qui n'est pas si grand. Tel est l'espace temps du "moment créatif" que l'on voudrait suivre. Avec, bien sûr des excursions vers les périphéries, et les périphéries des périphéries, histoire de crapahuter dans les sillages des tribus technos.
Mais, et puisque les acteurs en sont toujours présents, l'espoir de pouvoir retracer les jeux intriqués des émulations et des collaborations locales ne nous a pas semblé hors de portée.
Si le cycle est infini, on peut bien porter son attention sur des "moments de cycle"….

Des œuvres aux genres

Quels contenus musicaux assigner à ce "moment créatif" que nous allons étudier? On se propose bien d'y suivre des figures de musiciens créateurs, de retracer des carrières singulières. Mais on remarquera que la notoriété récente de la ville de Marseille en matière de musiques actuelles, tout aussi réelle soit elle, ne se traduit guère par la percée nationale de noms propres d'artistes, crevant pour ainsi dire l'écran de la renommée. D'une part si l'on peut bien égrener quelques noms propres il s'agit plutôt de noms de groupes ou de formations musicales (IAM, "Fonky Family… pour le Rap; Massilia Sound System, Dupain… pour le genre "trubamuffin"), à l'exception des musiques électroniques (Jack de Marseille, DJ Paul, Fred Berthet..); d'autre part et surtout ces noms propres retiennent d'autant plus l'attention qu'ils sont supposés être les parties visibles d'autant "d'icebergs", ou bien les produits repérables et exportables d'une fermentation locale qu'on suppose intense, pour s'appuyer sur une image moins réfrigérante.
Si le lieu compte, dans cette représentation, c'est parce qu'il est considéré comme étant parmi les places fortes dans lesquelles des genres émergents ont été retravaillés de manière notable, voire carrément promus. La créativité de la ville est alors postulée au plan de l'émergence ou de la bifurcation locale de nouveaux genres musicaux, de la consolidation de nouveaux systèmes de conventions musicales.
Voilà donc un troisième déplacement de nature à rendre la question plus traitable.
On garde le même verbe: "créer". On risque -- hypothèse -- le mot "ville" comme sujet de ce verbe. Mais, à l'endroit du complément d'objet on substitue à "œuvre" le mot "genre". La ville, des villes, certaines villes, comme celle de Marseille, peuvent être considérées comme contribuant à, impulsant, logeant… des émergences de genres, ou bien des renouvellements notables de genres musicaux préexistants.

Ce déplacement de l'œuvre au genre a en tous cas un mérite: celui d'adoucir l'opposition entre un créateur individuel et la créativité d'un collectif (« la ville », telle ou telle ville) : l'idée que l'émergence de genres est le fait d'engagements collectifs prête en effet moins à discussion[1]. On peut donc légitimement intercaler entre la singularité des parcours individuels et le cadre collectif englobant ("la ville"), des collectifs agissants, coopérants, aussi bien pour tester de nouvelles conventions musicales (tout autant que se tester dans leurs pratiques) que, plus avant, pour les asseoir et consolider leur emprise locale, voire pour y apporter leur touche propre d'originalité.

Du point de vue de l'analyse on peut donc supposer un double effet.
D'une part, la dimension relationnelle de ces engagements autour de conventions ouvre sans doute de nouvelles fenêtres d'observations sur ces faires créatifs. En effet, si les "voies" de l'inspiration restent impénétrables, celles qui président à la rencontre, aux regroupements des uns et des autres, sont sans doute plus aisément traçables, de même que peuvent être suivies les lignes de réseaux qui sont mobilisées dans les montages des performances "illustrant" ces nouveaux genres; on peut aussi postuler que le prisme des carrières d'acteurs locaux, de leur suivi, permettra de mieux saisir la géographie sociale des "poches expérimentales" dans lesquelles se testent les genres émergents. Enfin, et pour autant que l'affirmation de nouvelles conventions a toujours une valeur -- au

[1] La discussion se reportant sur la part de tel ou tel dans l'essor collectif du genre : Par exemple, Braque ou Picasso pour le cubisme ?

moins immanente -- d'objection aux conventions déplacées ou désertées, on peut présager qu'elles ont donné lieu à des débats, à des "vocalisations" dans lesquelles se sont affrontées et explicitées des convictions, et sans doute aussi bien éthiques qu'esthétiques. Bref, on peut présumer qu'existe, à disposition de l'observateur, et pour peu qu'il y prête attention, tout un cortège d'indices tangibles, aussi bien discursifs que scripturaux, matériels que notionnels, qui tient précisément au caractère de part en part relationnel de la promotion des nouveaux genres.

D'autre part, ce déplacement des œuvres des artistes aux genres artistiques et à leurs développements, permet peut être de solliciter le cadre urbain, d'interroger sa "part créative" d'une autre manière. En substance -- et parce que nous y reviendrons -- si on peut bien reprendre les deux motifs de la stimulation latérale et des collaborations locales, on n'est pas obligé de les cantonner dans un registre individuel, mais on peut au contraire chercher à faire valoir leurs jeux comme saisissant des entités collectives. A cet égard le cadre urbain doit être interrogé "en amont" du point de vue de ses propriétés à héberger voire à favoriser l'émergence de cercles ou de cénacles dans lesquels se forgent des convictions et se décantent de nouveaux jeux de conventions esthétiques; et "en aval", comme surface d'inscription qui résiste ou au contraire accueille ces conventions esthétiques, dans la mesure où celles-ci sont intrinsèquement porteuses de "manières d'être en ville" qui peuvent éventuellement mordre sur les usages institués de l'espace urbain.

Quoiqu'il en soit, on conçoit, qu'au moins au titre de condition spatiale facilitant les côtoiements entre engagements artistiques et leur "devenir collectif", on puisse inscrire la ville comme apportant son écot à l'émergence croisée de nouvelles conventions. Faut-il pour autant lui attribuer le caractère créatif de ces engagements collectifs? Par exemple, attribuer le Jazz à la Nouvelle Orléans, la musique contemporaine à Darmstadt, la Techno à Detroit, le Raï à Oran, le Rap aux trottoirs new yorkais, etc. Le problème est alors que l'effet de l'attribution à un lieu, parce qu'il convoque la figure de l'origine, fait venir celle du commencement. Et c'est là que le bât blesse. Le Rap, par exemple, introduit certes une rupture esthétique, mais il ne le fait jamais qu'en **remaniant** des ingrédients musicaux qui ont « poussé » ailleurs : dans les sound systems jamaïcains, aussi bien que dans un type de phrasé populaire qui, par exemple n'a pas attendu son émergence pour exister, puisqu'il lui a même donné son nom.

De l'invention de musique au "déplacer de la musique"

On en dira autant du genre reggae et du genre techno. Et avant d'en venir à Marseille et sa région, les parties du rapport qui traitent des essors locaux de ces genres, retraceront à grands traits l'émergence de ces genres en montrant que bien des remaniements de conventions sur lesquels ils s'appuient et sur lesquels ils vont construire de proche en proche leur format typique, procèdent souvent de transferts de lieux, de reprises autrement contextualisées de matériaux sonores préexistants.

Ainsi, une autre manière d'impliquer lieux et émergence de genres, avec leurs canons propres, se dessine, dés lors que l'on fait de ces émergences un processus progressif, et surtout dés lors que l'on conçoit les nouvelles conventions comme résultant d'un travail de remaniement de conventions héritées. D'une part ces conventions ne sortent pas toutes armées de génies, fussent ils collectifs. Elles sont "performées" par des musiciens qui sont en général déjà musiciens, c'est à dire qui sont entrés en musique sous le signe contraignant d'autres conventions, auxquelles ils ont été formés. Cela veut dire qu'elles supposent tout un travail préalable de déplacements, de ruptures d'avec ces canons hérités. Et d'autre part ces modes de retraitement de matériaux sonores préexistants supposent souvent des expérimentations mineures -- moins des inventions que des "trouvailles" -- qui vont d'abord être mises à l'épreuve dans des cercles de proximité. Si bien que l'on peut postuler que ces remaniements de proche en proche, pour acquérir un minimum de solidité, supposent en premier lieu des sortes de "ratification d'entourages".

Au total, cette intelligence processuelle du déplacement des conventions par remaniement de matériaux sonores préalables, ménage sans doute aux lieux où s'épanouissent ces déplacements musicaux, un rôle d'autant plus crucial qu'il est plus modeste : si la figure de l'invention s'y estompe, c'est en effet au profit de celle d'une **élaboration** collective d'un matériel sonore préexistant. De ce point de vue, l'idée que certains lieux « trustent » de telles élaborations sonores de manière plus intense que d'autres ne relève alors pas d'une hypothèse forte: c'est au contraire celle d'une égalité de traitement en tous lieux qu'il faudrait justifier plus avant, ou bien celle d'une indépendance des renouvellements vis à vis de leur théâtre d'occurrence.

La grenouille peut alors se retourner vers le bœuf: "Oui, je sais, tu me reproches de tout tirer du chapeau du lieu! Et pas n'importe lequel, au demeurant, et vu la réputation de la ville: Marseille, dans laquelle il arrive que des sardines bouchent l'entrée du port! Mais, si tu te passes du lieu, si tu supposes que les mouvements esthétiques,

les essors de genre ne "passent par nulle part", il te faudra bien les raccrocher à quelques instances transcendantes, et c'est à toi, toi le bœuf, qu'il faudra alors de biens gros yeux! Quant à moi, grenouille, je te ferai observer que, bien que je m'intéresse aux lieux, je leur demande infiniment moins que ce que tu supposes. A vrai dire je ne leur demande rien d'autre que ce que leur demandent les musiciens. Les engagements musicaux n'existent que s'ils prennent et trouvent place. Et le type de "place" à quoi aspirent ces musiciens est celui de nature à les mettre à portée d'audiences et de collègues.

> -- "Tout ceci est bel et bon, rétorquerait le bœuf, passablement irrité, mais qu'il faille de la place pour la musique, ou pour tout autre activité d'ailleurs, n'est-ce pas là l'exemple même d'une généralité absolue, de quelque chose qui vaut précisément en tous lieux, et valant en tous, ne permet d'en discriminer aucun!"
>
> -- "Bien sûr!, répondrait la grenouille, c'est vrai. Qu'un minimum d'espace soit un pré requis pour le déploiement de toute activité, c'est non seulement général, mais, comme ça ne souffre pas d'exception, c'est même universel. Simplement, cet universel là se présente toujours de manière singulière. Pour en rester à la musique, d'une ville à l'autre, par exemple, on peut ouvrir des différences soit du coté des musiciens, des formations qu'ils ont reçues, soit du coté des publics, de leur nombre, des variétés d'oreilles et d'attentes musicales qui s'y manifestent, et bien sûr on peut les différencier selon les éventails des scènes qui permettent les déploiements de musique.
>
> -- "Et nous voilà ballottés de la case universel à la case singulier!" Du 'tout est dans tout' au 'rien n'équivaut à rien' et retour!"

La grenouille est alors pressée d'en dire plus. Comme à l'époque, elle n'a pas encore de vraie recherche à mettre à son actif, elle se met en demeure de livrer la fiction plausible suivante, de livrer du moins comment elle en est venue à arrêter son choix sur cette première fiction plausible…. Elle en vient ainsi à présenter -- non sans changer de braquet, et en biffant le mot de "fiction" pour le remplacer par celui plus convenable "d'hypothèse" -- les raisons qui l'ont poussée à retenir ce qu'elle appelle son "hypothèse d'entrée".

Une hypothèse d'entrée: celle du local comme "chambre d'écho"

Même les chantres les plus enthousiastes de la créativité de la place musicale de Marseille sont bien obligés d'en convenir: les genres dans lesquels ses musiciens s'illustrent ne viennent pas d'ici. A cet égard on peut considérer que Marseille, au même titre que d'autres métropoles occidentales, s'est trouvée « balayée » par les vagues successives de divers genres musicaux : **Jazz, Rock, musique expérimentale, musiques régionalisantes, techno, rap, reggae, musiques « ethniques »**. D'un autre coté, et avec un « chiffre » qui serait propre à l'agglomération de Marseille, ces balayages successifs ou concomitants ont donné lieu à des **élaborations** locales, un retraitement local des sons reçus, tel qu'on peut alors mettre à l'actif du lieu les élaborations stylistiques qui s'y sont cultivées : ce qui s'appelle une « signature ». Et ceci vaudrait, nous l'avons vu, pour trois de ces genres: Rap, Techno et "musiques régionalisantes". Comment résoudre la tension entre ces deux types de déterminations? Comment faire la part de l'activité du lieu sans minimiser la part de sa "passivité"?

Déduction formelle de la nécessité de ce type d'hypothèse

On doit partir -- on doit d'abord prendre acte -- de la réalité de ces balayages sonores surplombants, ou, pour mieux dire, "nappants", et dont la nappe, étant donné le caractère mondialisé de l'industrie du disque, et plus récemment des médias, notamment télévisuels, de diffusion, est elle-même à l'échelle du monde. Maintenant, ces "balayages sonores" peuvent courir de lieux en lieux, inaffectés par les lieux où ils passent, intacts, identiques à eux-mêmes (du moins la technique le permet elle), et on parlerait alors de **balayage étale.** Mais dans la mesure où les formats sonores qu'ils colportent sont tout autant destinés à être repris ou pratiqués dans des performances émissives locales qu'à être reçus dans l'écoute, on peut en outre postuler que les flux sonores et les conventions qui les structurent innervent non seulement des enceintes acoustiques et les oreilles situées à portée de ces enceintes, mais des engagements artistiques particuliers, eux-mêmes à la recherche d'enceintes, d'audiences génériques. En ce sens on pourrait bien parler de ces flux sonores comme de flux de "vocations", et la métaphore théologique y revêtirait un caractère diablement concret: on y entend bien des voix, la sorte d'appel (d'appeal?) qu'elles émettent étant qu'on les reprenne.

Cependant, si le "flux étale" colporte non seulement des formats sonores mais des incitations à leurs reprises, ces incitations peuvent elles mêmes être diversement honorées. Il se peut que tel ou tel artiste local satisfasse d'un seul coup d'un seul aux standards prescrits, et à un niveau d'excellence tel que, viendrait il à être détecté par des agents de la "world company", son filet vocal ou sonore, rejoindrait tout naturellement pour l'élargir le "chorus

planétaire". Le "balayage étale" recrutant, pour ainsi dire, sur ses marges: s'étalant donc. Mais il se peut aussi que les "ondes reçues" en tel lieu fassent l'objet de reprises bifurquantes, et que ces bifurcations, plutôt que d'être attribuables à des singularités personnelles, et parce qu'elles résonnent, pour ainsi dire, l'une dans l'autre (elles se font écho), flèchent vers une responsabilité du lieu même dans la bifurcation: le lieu, donc, comme "répondant" de cette bifurcation. On doit alors -- en tous cas on peut -- supposer que dans ces conditions locales le balayage étale ferait l'objet d'un filtrage **distordant**, dans lequel les « ondes » reçues feraient l'objet d'une élaboration locale et collective -- et l'une parce que l'autre --, pour continuer ensuite leurs courses, dûment retravaillées, emportant avec elles la marque du lieu par où elles sont passées.

On l'a vu, il semble bien que cette possibilité soit le cas pour nos genres émergents. Cela dit, quelle que soit la manière dont ce cas se réalise ici -- c'est tout l'objet du travail que de décrire plus finement cette manière -- il semble qu'il actualisera ou respectera forcément un schéma formel minimal -- celui, donc, de la "chambre d'écho"--, le seul qui soit de nature à rendre compte d'une certaine stabilité ou solidité de la distorsion sonore observée.
Précisons ce point: les formats sonores se propagent et propagent leurs reprises, en bien des lieux. Ces reprises introduisent forcément des petites différences, pour autant qu'elles sont toujours actualisées de manière singulière. Cela n'empêchera pas que ces occurrences individuelles pourront toujours être entendues comme des spécimens de la convention générique honorée. Il se peut cependant que l'on établisse des rapprochements entre plusieurs de ces occurrences, et que, du coup, plutôt que de les intégrer directement aux genres qu'elles illustrent, on les regroupe dans des sous familles qui seront autant de manières de décliner le genre. Untel sonne comme untel etc. On peut même se lancer dans un jeu d'érudition type "7 familles", recherchant ici le grand-père ou la grand-mère (l'ancêtre commun), le "chaînon manquant" (la mère ou le père), ou appelant de ses vœux l'apparition d'un fils ou d'une fille désirée. Ces familles peuvent être parfois spatialement très éclatées, mais on peut aussi chercher et trouver les proches, leur parentèle, dans la proximité spatiale: dans le lieu.
Dans ce cas là, et si on les trouve, on en viendra à la supposition naturelle que la parenté sonore procède du fait que chacun n'a pas, de son coté, écouté puis retranscrit à sa manière, mais a sans doute écouté et retranscrit **et en même temps** écouté les retranscriptions des proches. Le flux n'est donc plus reçu par chacun, en son site propre, et repris pour l'être devant une audience si possible universelle. Le flux sonore inspirant est co-reçu et co-repris. On y entend à la fois les sons de références et les reprises locales dont ils font l'objet, et on les reprend d'abord à destination du cercle local. Sa traversée du lieu suscite donc de l'information et de l'attention latérale. A la fois les sons sources s'y diffractent, et ces diffractions sont soumises à l'attention convergente des partenaires locaux. Bref, il peut arriver, il arrive sans doute très souvent, que ce qui à grande échelle est balayage étale, donne lieu, à petite, à des "balayages polarisants".

On peut donc avancer que la possibilité de distorsions sonores stables émanant des lieux repose sur cette condition formelle d'une sorte **de retour local de "l'onde sonore" sur elle-même; une boucle récursive dans laquelle en même temps qu'on entend le son d'amont on l'entend aussi en quelque sorte en aval de son aval -- de son "avalisation" locale.**
En d'autres termes au modèle dominant de propagation des conventions de genre -- modèle du balayage étale -- qui enchaîne, sur les écoutes des formats correspondant au genre, des reprises qui les confirment et viennent élargir le flux initial tout en en reconduisant les propriétés, on peut juxtaposer un autre modèle de propagation dans lequel l'écoute donne lieu à des reprises, lesquelles vont, dans un second temps "s'entre écouter", suggérant éventuellement des styles partagés ou partageables de reprise ou de déclinaison du genre, lesquels enfin, une fois ratifiés localement -- et après avoir tournés dans le lieu -- pourront se mettre en quête de circulations plus larges, démarchant tournées ou signatures de contrats avec des diffuseurs.

Deux objections à cette déduction formelle du schéma de la chambre d'écho

Est-on sûr cependant que ce motif d'un son générique qui tournerait sur lui-même dans le lieu soit le seul susceptible de rendre compte de bifurcations sonores locales? Et par ailleurs, est-on sûr que ces retours locaux de sons entre artistes locaux et public local débouchent inévitablement sur une prime aux bifurcations de conventions sonores?
Il suffit, pour se convaincre de l'inverse de penser d'une part (première objection) à l'existence ou à la notion "d'écoles locales", et d'autre part (deuxième objection) de se référer à des cas dans lesquels une écoute locale particulièrement exigeante, non seulement n'encourage pas à d'éventuelles bifurcations sonores, mais peut bien inhiber tout ou partie des expressivités locales.
Le motif de "l'école", pour commencer par lui, en est bien un qui permet de penser des singularités sonores locales. C'est celui de la "patte du maître" que l'on reconnaît dans les manières de jouer de ses élèves. Cela est particulièrement vrai dans le domaine de la musique dite classique pour lequel, du moins pour les érudits, il est

possible d'entendre, par exemple dans le phrasé de tel ou tel musicien, celui de son maître. Comme les carrières pédagogiques de ces maîtres (par exemple professeur de conservatoire) les ancrent souvent pour de longues années dans des lieux stables, le son du maître vaut "son du lieu" et réciproquement: "L'école de violoncelle de Paris" (Ferrera), l'école de piano de Marseille (Pierre Barbizet) etc.
On peut dans ces cas là se passer de l'idée d'une réfraction du local dans les manières musicales. Non seulement on le peut, mais sans doute on le doit, puisque l'hypothèse d'un tel effet de retour signifierait la faillite du pacte pédagogique qui lie le maître à ses élèves. C'est quand même lui qui transmet les conventions, plus, qui les apprend. La singularité sonore ne vient donc pas du lieu, mais vient de ce que le transmetteur l'habite, durablement, formant des générations successives d'élèves. On peut en outre ajouter à ceci que le dispositif de formation du musicien classique (l'élève du conservatoire) soustrait ce musicien à l'exposition au public tant que dure son apprentissage. Il se forme à l'abri des scènes locales, et on ne voit pas que celles-ci pourraient influer sur la manière qu'il a de mettre en jeu les conventions qu'il est en train d'apprendre. De fait, on remarquera que si ce musicien en devenir est convié de temps à autre à se produire en public, il le fera sur des espaces plus para scolaires que publics. Dans les locaux du conservatoire, le plus souvent, et dans des formats de présentation dans lesquels il se produit en tant "qu'élève de la classe" de tel ou tel. Bref il n'est pas question qu'il puisse "faire ses gammes en public". Et c'est sans doute cette séparation instituée de l'espace temps de l'apprentissage et de l'espace temps des performances qui garantit la possibilité de la singularité locale de la "patte du maître".
Si, *a contrario*, on prend en considération des registres musicaux dans lesquels "faire ses gammes en public" est un trait institué des parcours des musiciens, alors on conçoit que ce qu'on retire au maître comme générateur de singularités sonores, on puisse le transférer au public, comme instance appréciative, sur les retours duquel le musicien en devenir sera bien avisé d'ajuster ses performances non moins que de travailler ses compétences. De fait, pour les genres musicaux que nous étudions, d'une part les cycles d'apprentissages sont sans doute plus courts, et d'autre part les montées en public s'émancipent plus vite du format scolaire de "test d'acquisition des compétences". Bref, "faire ses gammes en public" y est tout aussi important et formateur que de les faire en coulisse (les cours constituant des coulisses temporelles), ce qui veut dire que le "retour du public" comme point d'appui du travail des conventions, comme test de leur maîtrise, peut être une composante active du travail local des conventions.
Cette prise en compte du contre exemple de "l'école" permet donc de faire saillir une des conditions susceptibles de garantir l'efficience du modèle de la chambre d'écho locale. On peut ainsi postuler que celle ci sera fonction de l'importance, selon les genres musicaux, du "faire ses gammes en publics" dans les parcours des musiciens.
Ceci nous conduit tout naturellement à la seconde objection. Est-on sûr cependant que l'exposition au public local de ces musiciens en devenir soit de nature à se traduire en bifurcations sonores stables, selon l'idée d'une influence rétroactive du public, celui-ci moulant en quelque sorte les performances locales sur des critères d'appréciations réceptives qui n'appartiendraient qu'à lui? On peut penser là aussi à un contre exemple. Celui de l'art lyrique, cas pour lequel tout le monde s'accorde à reconnaître en Marseille une des places fortes du genre. Mais ici, moins comme "école" que comme scène au public particulièrement exigeant. Les anecdotes abondent, en tous cas localement, sur ces pauvres divas ou ténors maltraités du haut des poulaillers par un public populaire "à qui on ne la fait pas". On pourrait bien soutenir dans ce cas là que les standards réceptifs particulièrement exigeants ont plutôt un effet inhibant sur la promotion des jeunes talents locaux. De fait, si quelques grands du genre sont sortis de la place locale (Régine Crespine, Gabriel Bacquier, par exemple), la réputation de Marseille tient plus à ses poulaillers qu'à l'éventuel vivier de talents qu'elle serait devenue.
Plus généralement, si l'on admet que les exigences appréciatives d'un public local puissent influencer les performances d'artistes du cru, notamment pour des genres dans lesquels ces artistes entrent en lice tout en faisant leurs gammes, qu'est-ce qui, au demeurant, nous garantit que cette écoute locale va encourager des bifurcations sonores propres au lieu? Après tout, il se peut bien que ce public local soit parfaitement conformiste, ou ne soit rien d'autre que le simple porte parole local de conventions standardisées, mettrait-il un point d'honneur, comme dans le cas de l'art lyrique, à s'en faire le représentant qualifié.
Pour que le modèle de la "chambre d'écho" tourne, pour qu'il mouline de la bifurcation locale, bref, pour que l'exposition des artistes au public local vaille promesse d'infléchissement sonore, encore faut-il qu'on dote le public local, l'écoute locale d'une spécificité appréciative propre au lieu. Mais d'où attendre cette spécificité appréciative locale?

Il nous semble ici qu'il y a deux manières de prendre le problème, ou bien deux types très contrastés d'horizons d'attentes, qu'on se contentera, dans un premier temps, de simplement mettre en tension. En substance, on peut attendre cette singularité auditive locale soit "d'avant", soit "d'après"; ou encore, soit "d'un avant", soit "par après".
Ainsi, ou bien l'on se donne une oreille locale déjà formée, en amont des flux sonores qui vont transiter par le lieu, et sur lesquels elle exercera sa fonction de filtre qualifiant/disqualifiant. On ira alors la chercher du coté d'habitus ou d'ethos culturels surplombants propres aux lieux: occitans, cosmopolites, ou encore "méditerranéens", pour faire synthèse (sinon syncrétisme).

Ou bien on suppose que ces oreilles locales ne cessent d'être instruites par ce qui transite dans les lieux pour autant "qu'il n'y a de culture que de ce qui se cultive", et donc, de culture locale que de ce qui se cultive localement. Dans le deuxième cas le modèle de la "chambre d'écho" est d'une certaine manière plus instable que dans le premier cas, puisqu'il faudrait admettre que la chambre locale évolue au fur et à mesure de ce qui s'y met en écho. Et plus actif aussi, puisqu'aux artistes qui "font leurs gammes en public", on pourrait adjoindre l'idée d'un public qui, lui aussi "fait sans arrêt ses gammes de public". Et qui donc, éventuellement, peut apprivoiser de nouvelles conventions de manières elles-mêmes non conventionnelles. On en tirerait notamment l'idée de bifurcations sonores qui seraient plus que des variantes stylistiques dans un panorama général, et qui pourraient reposer sur des processus individuants, pour autant, précisément qu'on ne pourrait y **diviser** les parts des publics et des artistes locaux, ces apports -- réceptifs et émissifs -- s'affectant réciproquement de manière continue et "intime".

Faut-il maintenant choisir entre ces deux types d'hypothèses? Ou bien considérer que la réalité se situera quelque part entre les deux? Ou encore supposer un jeu conjoint de ces constructions de sensibilités perceptives locales?. Bien qu'on ne puisse ici que l'évoquer, on verra sur le cas de la reprise marseillaise du style reggae, que cette reprise finira par faire revenir des répertoires vernaculaires, mais on verra aussi que ce retour des ritournelles locales aura supposé entre temps tout un travail de productions de nouvelles conventions sonores susceptibles de cadrer, **d'habiliter** ce retour du son du lieu. Ce cas au moins invite à laisser ouvertes les deux hypothèses, pour mieux saisir comment elles peuvent, selon les cas, combiner leurs effets.

Au reste, ces deux modèles de la "chambre d'écho locale" ont quand même une matrice commune dans l'intelligence qu'ils proposent des bifurcations sonores observables. Et ce caractère commun tient à deux traits également présents dans l'une ou l'autre version du modèle.
Dans les deux cas supposition est faite d'une **affinité** entre modes locaux d'écoute et modes locaux d'expressivité. On pourrait rephraser ceci en termes d'affinité entre une réception passive (l'écoute) et une réception active (l'interprétation du genre reçu). C'est bien en effet cette affinité supposée qui rend concevable l'idée d'une stabilisation locale des bifurcations. Les déviations introduites par les performers locaux n'ont quelque possibilité de survie, quelque chance de séduction locale que si elles répondent à des "déviations désirées" d'écoute. Cela dit, et sur ce motif commun de l'affinité interprétative/réceptive, on peut rouvrir l'écart entre les deux versions, selon que l'on se donne l'affinité comme déjà là (le surplomb d'une sensibilité locale), ou bien qu'on la saisit comme le fruit d'un travail d'ajustement continu: les offres expressives relançant et déplaçant la carte de l'affine sensible local. Dans ce dernier cas, si la possibilité de l'explication de la bifurcation locale par une "théorie de la réception" (locale) ne se tarit pas complètement, il reste qu'elle est fortement compromise par la difficulté de séparer réception et expression, les grilles d'appréciations réceptives évoluant au gré de ce qui est donné à apprécier aux public local.
Un deuxième trait rassemble cependant les deux versions du modèle de la chambre d'écho, c'est celui de l'importance cruciale de l'existence d'une scène locale, d'un espace central et accessible où simplement, comme nous le disions, "s'entre écouter". Dans les deux cas, il est plausible de soutenir que plus il y aura de scènes plus la prise des retours locaux pourra faire sentir ses effets sur le formatage des "reprises locales". Cette pluralité de scènes est sans doute importante puisqu'elle est de nature à permettre aux artistes de tourner sur un temps suffisamment long, à la fois pour se frotter au public local, mais aussi, et peut être surtout, aux membres de ce public qui sont des collègues musiciens, eux aussi bien souvent en formation ou en tous cas "en devenir". De fait, les éléments évoqués ci dessus, montrent bien qu'existe une corrélation entre le gonflement du "parc des scènes" publiques dans la ville -- fut ce sous la forme modeste des "cafés musiques"-- et l'affirmation d'individuations sonores propres à la ville dans les deux genres qui nous intéressent ici

Au total, on a tenté de faire valoir que, pour rendre raison de traitements spécifiques de sons génériques il était difficile de se passer de l'hypothèse d'un local fonctionnant comme "chambre d'écho". On a montré ensuite (qu'il était au moins plausible de considérer) que cette prise de l'écoute locale sur les performances des artistes du cru avait d'autant plus de chance de s'exercer que, d'une part les artistes passant dans ces "chambres" étaient en formation, et d'autre part, la quantité de scènes locales était importante, ceci garantissant non seulement que ces artistes puissent tourner durablement et infléchir leurs offres musicales (recevoir l'empreinte du lieu), mais aussi que le public puisse les trier et construire ses goûts.

Pour le moment on ne peut en dire plus, et il faut aller y voir de plus prés. Nous entrons donc dans la recherche, sinon avec une hypothèse précise, du moins avec un horizon hypothétique d'entrée -- l'idée de "chambre d'échos" -- sans trop savoir comment cette idée va s'incarner concrêtement et, de fait, pour se faire une idée plus précise de son "anatomie".
Néanmoins, cet indéterminé relatif circonscrit un domaine d'attentions relativement déterminé; ou en tous cas, centré. L'essor des scènes locales constituant ce centre d'attention.

Mais en même temps, il conviendra de ne jamais les décrire pour elles mêmes, mais comme théâtres actifs de déplacements de conventions. Il nous faudra alors enquêter sur ces déplacements, ces remaniements. Ces remaniements, on le verra, peuvent bien être instillés "d'en haut", ou en tous cas "de loin", témoignant de "l'arrivage", en flux (culturels), de nouvelles conventions. Il reste que leurs propagations locales peuvent être retracées, et notamment parce que, tout à la fois, elles saisissent des acteurs locaux et sont accomplies (propagées) par ces acteurs: nous voulons dire par certains plutôt que d'autres. Ces acteurs que nous allons suivre, qui testent et expérimentent ces conventions peuvent le faire tantôt dans une confidentialité relative, tantôt de manière d'emblée publique. On verra toute l'importance que revêtent les rencontres entre ces expérimentateurs, et la possibilité de construction d'une collégialité locale que ces rencontres ouvrent. On verra comment ces collégialités permettent d'ouvrir de nouveaux espaces de performance ou d'en conquérir d'anciens. Comment également elles construisent des réseaux de collaborations locales de nature à dégager un minimum d'espace temps pour des carrières locales -- d'artistes locaux. On verra enfin comment la manière dont ces scènes s'installent et se remplissent de publics ouvre la voie à des réélaborations de conventions singularisantes.

Il reste à dire, pour clore cette introduction, que ces déplacements de conventions sonores sont affaire de processus, et que, comme tels, ils prennent du temps. Ce n'est donc qu'après avoir retracé à grands traits l'histoire de l'implantation locale de nos deux genres -- musiques ragga et musiques techno --, ceci dans une première et deuxième partie, que nous serons en position de dégager, dans les troisièmes et quatrièmes parties, ce que les essors de ces processus doivent aux cadres spatiaux dans lesquels ils se sont inscrits, ceci en retraçant les différents chemins par lesquels ces engagements musicaux sont allés à la rencontre de la ville.
Bref, nous commencerons par un cadrage temporel de ces essors, mais pour mieux revenir à l'espace et à la question de la part des lieux dans ces émergences esthétiques.

CHAPITRE 1

De reggae en raggas
Marseille Sound System

Premières captations.

Balayage étale et reconfigurations locales.

Première partie : entre punks et rastas.

1. Marseille entre punks et africains.

1.1. Les punks et les ska de Marseille.

A vrai dire, personne à Marseille n'a souvenir de groupes de reggae qui auraient occupé les devants de la scène avant les années 1980. L'absence de formations reggae n'induit pas pour autant une absence totale de cette musique dans Marseille. A partir de 1977, la ville commence à résonner aux accords brutaux et aux rythmes tranchés de la « punk music » venue d'outre-Manche. Les hauts de la Canebière, place des réformés, deviennent alors le « lieu-dit » des punks marseillais : le Picadily du coin. Ce sont eux qui les premiers vont constituer une audience locale à cette musique jamaïcaine.

Punk et reggae ça marchait ensemble, on ne savait pas qu'on écoutait du reggae. Donc voilà comment je vois l'arrivée du reggae à Marseille. [2]

Il y a donc une sorte de nébuleuse à travers laquelle le courant reggae passe du punk au ska puis du ska au reggae. A Marseille, les ska sont imprégnés des groupes comme Madness ou The Specials sans vraiment savoir à quel genre fait référence ce revival londonien[3]. Les fanzines rock qui consacrent déjà quelques pages aux dernières nouveautés de la scène jamaïcaine[4], les quelques concerts devenus mythiques[5], les premiers imports du ska anglais[6] font office de filtres jusqu'à ce que cette tendance punk se dissolve assez rapidement dans un mouvement ska. L'attitude punk au tournant des années 1980 ne trouve donc pas son adjuvant : une scène musicale ancrée dans la ville.

Dans le début des années 1980, Marseille est encore loin d'avoir le statut de scène musicale qu'elle a acquis depuis. A cette époque, elle est le symbole de ce que l'on appelle couramment le « désert culturel ». En pleine crise économique[7], cette ville est incapable de produire son propre milieu musical à la différence de Lyon et de Toulouse qui dans les mêmes années en devenant des villes-technopôles deviendront des hauts lieux de la musique en France.

Ce contexte ne suffit pas à lui seul à expliquer cette absence d'une scène accessible au genre punk. Depuis les années 1975, l'attention du public s'organise plutôt autour du genre rock[8]. Des groupes[9] comme Cops and

[2] Entretien avec Rémi qui tient aujourd'hui un magasin de disques et de produits périphériques qui marquent la culture reggae ou plus largement « rasta ».
[3] Madness ou les Specials fondent leur répertoire sur une réactivation des conventions propres au genre ska jamaïcain : cuivre et rythmique à contre-temps. Les principales références de ce mouvement sont empruntées à des dee jays producteurs jamaïcains comme Prince Buster.
[4] Bob Marley ou les Wailers seront chroniqués régulièrement dans les colonnes de Best ou de Rock & Folk.
[5] On parle encore du concert de Peter Tosh à Marseille en 1983 ou de celui de B. Marley dans la région.
[6] On retrouve les premiers albums des Specials, de Madness pour les plus connus du « grand public ».
[7] Marseille dans le début des années 80 connaît une crise économique terrible. Voir par exemple E. Témime (1991).
[8] En germe dès les années 1960.
[9] De Marseille ou de la région.

Robbers, Quartiers Nord ou Nitrate sont alors au plus haut de leur réputation et ont réussi à constituer un public qui les soutient. Cette activité demeure malgré tout fragile. Les groupes ont appris à s'organiser autour du peu de ressources disponibles. Les scènes se répartissent principalement sur les pourtours de l'étang de Berre et les concerts sont le fait de programmateurs de MJC[10]. En majorité, l'organisation des concerts reste à l'initiative des groupes eux-mêmes et trouve dans les cinémas de quartiers des scènes à l'italienne correspondant au type de performance rock. Cette aire du rock se déplie donc à l'échelle de l'aire métropolitaine Marseillaise plus qu'elle n'est confinée dans les limites du centre ville.

C'est donc place des Réformés et Métro Cours Julien que l'on retrouve selon les moments les quelques « crêteux » de Marseille. A la différence d'autres villes comme Paris ou Rennes ce milieu principalement ancré dans l'espace public ne va pas alimenter un mouvement skin. La radicalisation de cette attitude punk passera pour certain par le ska et l'esprit « red skin » et pour d'autres par le rock alternatif.

1.2. Région morale et aire culturelle : Marseille la « black ».

On entrait chez Monsieur Kahn, qui déjà à l'époque était un vieux monsieur, 120 kilos, gros cigare, plutôt look ancien colon, mais très gentil. Il avait ouvert son magasin en 1958 mais lui c'était « African disc ».[11]

C'est chez ce disquaire que les punks et les premiers rockers découvrant le genre jamaïcain se croisent. A Marseille[12], toute cette jeunesse gravite autour du magasin. Le devenu légendaire Monsieur Kahn, distribue dès les années 1960 les premiers « imports » de « cha-cha » puis les production du label « Trojan » qui ne trouvera d'écho que dans les limites de la diaspora africaine de Marseille. Durant 30 ans, Monsieur Kahn va se faire le propagateur local des vagues successives de « black music ».

En 1973, « Chez Tom » ouvre ses portes. Tom est un tailleur rasta installé au cœur du quartier de Belsunce[13]. Dans les années 1980, Marseille compte deux magasins de disques spécialisés en « black music » dont un strictement orienté vers les productions jamaïcaines. A cette époque, la France est rock et il n'existe encore que quelques magasins connus pour leur bacs à disques jamaïcains. Les plus connus sont « Concrete Jungle » et « Blue Moon » qui se trouvent à Paris. C'est dans ces magasins que la plupart des amateurs marseillais du genre commandent leurs disques et s'y rendent pour s'y approvisionner. Aussi, avec ces deux institutions vinyliques Marseille n'est pas en reste.

La présence de ces magasins sur Marseille contribue aussi à la diffusion plus large du folklore jamaïcain. C'est dans ces boutiques que les premiers amateurs du genre jamaïcain vont en découvrir les sonorités mais aussi au milieu des disques qu'ils vont pouvoir armer leur jugement critique. Avec le disque, Monsieur Kahn délivrait aussi le contenu folklorique nécessaire à comprendre le genre. Labels, musiciens, type de formation, sound system ou pas, les disques rangés en bac n'avaient plus de secret pour Monsieur Kahn.

> « *Les gens n'avaient pas seulement les disques, ils repartaient avec en plus la connaissance culturelle. Donc ça veut dire que ça ne date pas d'hier tous ces trucs-là. Je parle de 1983 mais dans les années 1970 Kahn était déjà là* ».[14]

En dehors des boutiques africaines et rastas, Marseille est aussi le port d'attache d'une diaspora antillaise et comorienne importante dès le début des années 1980. Si le genre jamaïcain en passant par la « Maison Kahn » ou par « Chez Tom » trouve un public dans ces mondes migratoires il n'en émerge pas pour autant. Le seul groupe reggae dont on se rappelle encore s'appelle : Babylone. Ce groupe est composé d'un chanteur algérien, Zidine, accompagné de musiciens africains. A cette époque une scène africaine intense vit dans les limites des soirées privées, des fêtes et d'autres célébrations. Dans ces méandres de cette scène afro-marseillaise émerge quelques-uns des grands noms de la variété antillaise comme Jacob Devarieux ou John. Cette scène est aussi relayée par des boites de nuit telles que le « Tam Tam » sur le chemin du littoral ou le « Balafon » à la Belle de mai. Comme se sera le cas en ce qui concerne la scène raï marseillaise des années 1988-1995, le milieu afro-marseillais va développer ses propres institutions. En revanche, pour faire tableau du contexte musical qui

[10] Maison des Jeunes et de la Culture.
[11] Entretien avec Rémi, gérant de Disc Over.
[12] Depuis cette époque, Marseille a toujours compté dans ses murs au moins une boutique africaine ou rasta. En 1958 Maison Kahn, en 1973 « Chez Tom », en 1993 Disc Over.
[13] Quartier du centre ville.
[14] Entretien avec Rémi, gérant de Disc Over, Marseille.

structure Marseille en ce début d'années 1980, le milieu afro-marseillais est incontournable dans la mesure où il fournit tout de même quelques fervents du genre jamaïcain et abrite les premières expérimentations de groupes comme « Babylone », « Kool Méditation » ou « Men In The Hill ».

> « *Donc un jour, je vais voir ce groupe à Marignane voir Babylone et je rencontre Zidine qui accompagnait des musiciens comme Lalao Rodin qui est toujours sur la place. Le chanteur du groupe s'appelait Thomson c'était un ghanéen. Par la suite il a monté un groupe qui s'appelait « Kool méditations ». La choriste de ce groupe est l'actuelle femme de Rod Taylor. Un Jamaïcain qui vit à Marseille. Tous ces mecs chantaient en anglais. Il y avait un groupe influencé par le reggae blanc type « The Police » : Palace Hotel. Il y a aussi un groupe de Ska : LSK. J'ai fait un bœuf sur la Plaine avec eux mais le groupe disparaît rapidement. Plus tard, il y a un autre groupe de Ska qui se monte : Les Evadés qui donneront par la suite Mister Jabsco* ».[15]

2. Quelques éléments sur la Jamaïque et son folklore.

2.1. L'élaboration d'un contrat de performance.

Plutôt que de dresser une histoire sociale du reggae nous tentons ici de rassembler les fragments d'une anthropologie culturelle du genre jamaïcain. Le propos ne sera donc pas de reconstruire l'histoire du genre reggae comme objet social unifié mais de comprendre dans quelle mesure ce genre émerge des activités conjuguées d'acteurs divers et de territoires urbains qui sont le contexte de ces mobilisations sociales. S'agissant du reggae, la Jamaïque semble être le lieu premier d'élaboration de nouvelles formes culturelles.

Lorsqu'en 1838 l'esclavage est aboli en Jamaïque, tout un folklore est libéré. Berceuses, musiques de transe et musiques de rites viennent en complément d'un paysage sonore largement occupé par les « square dances ». Les orchestres de quadrilles connaissent un succès sans pareil dans l'île en guidant le pas de la bourgeoise blanche et en interprétant des airs populaires (Jankanoo) lors des soirées dansantes. Ainsi, c'est en marge de ces orchestres que se développent principalement deux genres musicaux associés à la population noire de Jamaïque : le Nyahbinghi[16] et le Menton[17].

A l'instar d'autres villes, Kingston, à partir des années d'après guerre voit arriver les premiers enregistrements de jazz en même temps que les jamaïcains découvrent les vertus dansantes du swing sur les ondes radio. Immédiatement, les grands orchestres s'emparent de cette nouvelle musique qui fait danser. A partir de ces formations quelques musiciens jamaïcains se font un nom dans l'île. Certains d'entre eux arrivent à s'établir et à émarger dans l'affairement de la scène be bop new-yorkaise alors que d'autres fourniront les contingents les plus importants à la scène ska jamaïcaine.

Le tournant des années 1950 est aussi marqué par l'arrivée des premières plages rhythm & blues et country. A cette époque les radios jouent un rôle majeur dans la diffusion du genre. Les vraies stars sont les « sélecteurs » qui officient dans les différentes stations radios et sur les « dance hall » qui, au même moment, deviennent l'aire d'exposition privilégiée de ce genre. Les foules de danseurs s'y pressent pour se laisser prendre par les derniers rythmes mis en découvertes par les « selecta »[18]. En très peu de temps, les orchestres de bals disparaissent au profit des « sound system »[19] tout aussi dansant et beaucoup moins onéreux.

C'est de cette façon que se constitue par touches successives un contrat de performance propre au genre jamaïcain. Les « sound system » sont le lieu de mise en écoute des derniers disques de rock 'roll ou de rhythm & blues importés des Etats-Unis et écoutés sur les ondes des radios locales ou américaines. Ces sonos mobiles sont le plus souvent associées à des lieux de vente d'alcool ouvrant leurs portes aux danseurs de l'île. Rapidement, leur présence arrime une clientèle à ces lieux rebaptisés dance hall. Les bals et les concours de danse deviennent alors le lieu des « nuits chaudes » de Kingston. C'est lors de ces soirées que pour la première fois Winston « Count Machuki » Cooper pose des rimes sur les versions rock'n'roll ou rhythm & blues qu'il sélectionne. Le « toasting »[20] naît en même temps que la posture de dee jay se constitue dans la convergence entre le scat venant

[15] Entretien avec Jo Corbeau.
[16] Jeu de percussions élaboré dans la « communauté » rastafarienne.
[17] Genre à mi-distance entre le jeu de tambour Bantoue et les musiques de danse européennes.
[18] Se dit de celui qui sélectionne les titres et s'affaire aux platines.
[19] Sono mobile itinérante que l'on retrouve sur tous les bals d'abord en Jamaïque.
[20] Phrasé rythmique ou mélodique placé sur les sélections.

du jazz, la posture du griot africain, le rôle du commandeur dans les « square dances » et l'attitude de l'animateur radio naît avec l'arrivée du rock'n'roll dans les stations radios américaines.

En 1955, l'ensemble des conditions nécessaires au genre ragga, du moins tel que nous le connaissons aujourd'hui, sont réunies mais à l'évidence le genre n'en émergera pas. Le rhythm & blues, le jazz et le rock'n'roll sont encore bien présents dans les sélections. En effet, si les ingrédients sont bien là[21], les sound system n'ont encore que ces genres venus d'ailleurs à recycler et il faudra naturellement attendre que le reggae émerge comme genre pour qu'à son tour il soit recyclé et que le ragga « sonne » reggae.

2.2. L'âge d'or du Ska et du rock steady.

Si le genre ragga n'en émerge pas de façon immédiate, ce milieu musical est en revanche suffisamment organisé pour servir de marche pied à de nombreux « dee jays » et « selectas » lancés dans une course effrénée à la consécration à travers tous les dance hall de l'île. Prince Buster, d'abord videur pour un sound system et leader de gang devient dee jay, producteur puis éditeur de disques en fréquentant les lieux et les personnes qui font cette vie musicale jamaïcaine. Au contraire des autres sound system qui sont alimentés par les dernières nouveautés rhythm & blues[22], Prince Buster est coupé des Etats-Unis. C'est donc dans le patrimoine musical jamaïcain qu'il puise la matière nécessaire à son travail de retraitement sonore. Il se saisit du sound system comme outil de raffinage de ces sonorités et met en avant la syncope propre aux genres mento, shuffle et jazz fort répandus en Jamaïque. Devenu l'homme du moment en électrisant les danseurs par sa culture de l'after beat[23], Prince Buster lance Derrick Morgan qui en devenant l'interprète vedette des labels jamaïcains passera rapidement sur le label Beverley's créé dans la mouvance de celui de Prince Buster. Le Ska est né et les productions de Toots & The Maytals, de Lee « Scratch » Perry et de Jimmy Cliff, se multiplient.

En 1962, avec l'indépendance, l'activité musicale explose dans l'île. Le genre accompagne les célébrations de l'indépendance et devient la bande originale d'une vie urbaine de plus en plus difficile pour la plus grande partie de la population jamaïcaine. Les labels se multiplient et des producteurs tels que King Edwards ou Lindon Pottinger, jusque-là discrets, se font un nom dans le milieu ska. De leur côté, les organisateurs de sound system fondent eux-aussi des maison de production. « Sir Coxsone » ouvre Studio One en 1962 et dominera la scène ska pendant une décennie. Il produit les Skatalites, récupère Lee « Scratch » Perry et relance Count Machuki.

A partir de 1965 et sous l'influence des disques de soul music qui arrivent des Etats-Unis, Prince Buster et des dee jays comme Dillinger ou Josey Wales renouvellent les sonorités des sound system et imposent le genre dans l'île. Au même moment, toute une frange appauvrie de la population rurale vient remplir les quartiers les plus pauvres de Kingston[24]. Dans cette foule d'immigrés de l'intérieur se trouvent nombre d'artistes qui vont, dans les années qui suivent, alimenter les productions locales de rock steady.

Dans ces années-là l'industrie du disque jamaïcaine a pour habitude de travail de « sortir » des chanteurs. C'est-à-dire que les producteurs enregistrent leur dernière trouvaille et repassent « l'affaire » à d'autres sans compter sur un travail de développement de carrière. Peter Tosh, Jimmy Cliff ou Robert N. Marley font parti de ceux qui commenceront par interpréter des morceaux mixés par des producteurs à succès de Kingston. Les rude boys, ces enfants du ghetto, apprendront donc au passage les lois de ce milieu de producteurs. Dans cet affairement émergent les principaux porte-parole d'une nouvelle scène jamaïcaine : la scène reggae. Cette nouvelle forme musicale reprend la syncope du rock steady et en accélère le tempo ; mais le véritable changement vient des dance hall.

A un bout de la chaîne de production musicale se trouvent des « mixeurs » comme Lee « scratch » Perry ou King Tubby qui enregistrent des dub plates[25] et agissent en studio sur ces versions en y enlevant la voix ou en

[21] La sono mobile, le bal, le toasting.
[22] Les sound system sont souvent liés à des « patrons » de dance hall qui sont suffisamment organisés pour faire acheminer de manière exclusive les dernières nouveautés rhythm & blues. L'exemple devenu historique est celui de Sir « Coxsone » qui grâce au travail de Chris Blackwell (qui deviendra le fondateur des disques Island) alimente les sound system de son « écurie ».
[23] Prince Buster trouve son originalité dans la culture de la syncope. Manipulant des disques de jazz et de mento, il accentue naturellement les 3ème et 4ème temps de la mesure. Le ska, le rock steady et le reggae ne dérogeront pas à la règle dans les quatre décennies qui suivront.
[24] Trench Town est l'exemple typique des quartiers populaires de la capitale jamaïcaine.
[25] Des faces B ou « versions » instrumentales des succès du moment.

modifiant les effets sonores proposés en face A[26]. A l'autre bout, des gens comme U. Roy mixent ces dub plates en toastant par-dessus. Il renouvelle le genre en ne se contentant plus d'assurer simplement la transition de morceaux à morceaux par des interventions vocales ; il pose sa voix comme une partie instrumentale en surimpression des versions mixées. La deuxième modification importante qu'il apporte aux conventions en vigueur sur la scène jamaïcaine de l'époque est qu'il ne recycle plus du rhythm & blues ou du mento mais les productions reggae les plus récentes des labels jamaïcains.

2.3. Balayage étale : quelques notes sur le déplacement de la musique.

Le déploiement du genre reggae ne s'est pas fait qu'au travers de sa commercialisation de masse mais surtout du fait de sa diffusion culturelle. Le fait est qu'en 30 ans cette musique est devenue « mondiale », mais le plus notable est qu'elle s'est mondialisée aussi par la dissémination de son folklore[27] comme outil de sa propre ré-élaboration. Nous appelons ***diffusion culturelle*** cette manière dont une musique a de circuler par ***recompositions culturelles*** successives. L'hypothèse étant que ces recompositions sont le propre d'activités largement inscrites dans les territoires urbains et les mobilisations sociales qui s'y déroulent. Cette texture urbaine et sociale de la diffusion d'un genre donne à voir des dynamiques culturelles beaucoup plus complexes que de simples logiques économiques de distribution des biens culturels. L'autre bénéfice à mettre à l'actif de cette démarche est le fait de ramener la ville dans l'analyse. Dans le déploiement du reggae, on s'aperçoit par exemple que des villes comme Kingston, Londres, Marseille ou Gêne sont le lieu où le genre se ré-élabore dans le vacarme des activités coopératives de quelques expérimentateurs. Le genre s'y ré-élabore le long de mobilisations sociales qui en reconfigurant ses constituants folkloriques[28] contribuent à l'ancrer localement. Ces reconfigurations engendrent des structures d'activités coopératives qui vont marquer le reggae de leur empreinte.

<u>Londres entre rude boys, mods et teddy boys</u>.

Lorsqu'en 1955 Duke Vin monte son premier sound system à Londres, la Grande-Bretagne est depuis longtemps déjà une terre d'accueil pour l'immigration jamaïcaine. La diaspora jamaïcaine ne cesse d'augmenter et fournit un public de plus en plus dense pour les premiers dee jays installés en terres britanniques. Entre 1955 et 1960, l'activité autour de la musique jamaïcaine s'organise sans véritablement trouver un public élargi en Grande-Bretagne. Dès 1958, Starline[29] est l'un des premiers labels qui assure la distribution de vedettes jamaïcaines telles que Laurel Aitken en Angleterre. La même année, Chris Blackwell, fils d'une famille de négociants de la Jamaïque, assure l'acheminement jusqu'à la Jamaïque de disques de rhythm & blues pour Sir Coxsone et ses sound System. Pour ce faire, il a monté une association, R & B, et un magasin de disques qui trouve dans Londres très peu d'écho. En revanche, à partir de 1959, il grave des dub plates de jazz et de rhythm & blues qui sont testées en exclusivité par les sound system de Sir Coxsone. Ces versions gravées sur des disques en acétate sont testées dans les dance hall de l'île. Les versions qui retiennent l'attention du public sont alors gravées sur 45 tours et programmées dans les juke-boxes. Le cycle du vinyle est alors bouclé mais il ne trouve pas forcément de débouché commercial dans une Jamaïque appauvrie et encore empêtrée dans une situation coloniale rigide. L'industrie discographique n'est encore qu'embryonnaire que déjà quelques expérimentateurs s'affairent à produire un nouveau son qui deviendra bien des années plus tard le reggae.

En retour, dès les années 1960 quelques labels anglais[30] distribuent en catalogue[31] les productions jamaïcaines de Beverley's, Prince Buster ou Sir Coxsone. Les premières productions de Prince Buster arrivent à Londres et sont immédiatement jouées dans des sound system tels que le « Metro Down Beat » qui se déplace de soirées en soirées. Ces nuits dansantes sont organisées les fins de mois dans des appartements dont les locataires (jamaïcains) ne peuvent plus guère compter que sur l'organisation de telles soirées pour payer leur loyer[32].

[26] Ce travail de ré-arrangement à partir des arrangements originaux prend le nom de « dub ».
[27] Le sound system comme contrat de performance, le dance hall comme aire d'exposition peuvent être considérés à ce titre comme éléments folklorique de ce genre.
[28] A ce titre la dub poetry de LKJ pour la Grande Bretagne et le Troubamuffin pour le sud de la France signalent des reconfigurations spécifiques du folklore jamaïcain.
[29] Star Line est un label anglais qui trouve un public dans la diaspora jamaïcaine.
[30] Fab, Melodisc, Dice, Blue Beat, R & B, Ska Beat, Planetone, Rio
[31] Les labels anglais distribuent des produits finis. En d'autres termes, les productions jamaïcaines arrivent prêtent à être diffusées. Les producteurs jamaïcains gardant ainsi non seulement la primeur de leurs productions dans l'île mais en plus s'assurant par là même un contrôle total sur la distribution de leur production à l'étranger.
[32] On trouve des épisodes similaires dans l'histoire du jazz et de l'immigration noire à New York.

A l'indépendance, beaucoup de jamaïcains quittent l'île et s'installent à Londres dans East End et Brixton. Dans ces quartiers, les « rude boys » jamaïcains trouvent un premier écho dans un public blanc populaire qui se reconnaît dans le genre ska[33]. Ainsi, le genre ska est adopté par les mods londoniens qui, soucieux de se démarquer des rockers blancs adorateurs d'Elvis, teddy boys et autres Hill Billies, recrutent parmi les amateurs de rhythm & blues, de soul et à présent de ska. Plus tard, vers la fin des années 1960, une frange de la jeunesse blanche installée dans les mêmes quartiers que les « rude boys » jamaïcains se reconnaîtra aussi dans cette musique rapide et syncopée : les Skinheads. Paradoxalement, les « rude boys », malgré leur couleur de peau, fourniront les premières recrues de ce mouvement conservateur né du malaise des classes populaires et ouvrières anglaises dont la nouvelle immigration pakistanaise sera la principale victime.

En 1962, Chris Blackwell a compris que le véritable marché de la musique jamaïcaine se trouve en Grande-Bretagne auprès de la diaspora immigrée installée à Londres et dans les grands centres urbains. Il fonde le label Island et distribue les dernières productions de Beverley's dans lesquelles on trouve les premiers enregistrements de Robert N. Marley ou de Jimmy Cliff.

D'autres firmes comme Melodisc[34] se lancent dans la distribution des productions jamaïcaines. Melodisc créait la filiale Blue Beat[35]. Melodisc s'est fait une spécialité de l'importation de productions « calypso » venues principalement de Trinidad. La filiale, Blue Beat, ouvre le marché anglais aux productions ska de Prince Buster[36], Derrick Morgan ou Laurel Aitken. Entre 1962 et 1967, Blue Beat publie plus de cinq cents 45 tours produits par Prince Buster et devient le label ska anglais par excellence. Blue Beat devenant même un terme générique pour qualifier le genre ska. Malgré cette production importante, le genre ne connaîtra qu'un succès d'estime. Jusque-là le ska était diffusé sur les ondes radio par des stations pirates, mais avec l'éradication de ces radios en 1967, le genre tournera court. Radio One, devenue la radio pop officielle, ne verra jamais rien d'autre dans ce genre jamaïcain qu'une soul ethnicisée non conforme à ce qu'elle s'accorde à désigner comme musique pop[37].

Malgré cette quasi-censure des radios officielles, Chris Blackwell produit dès 1964 la jeune chanteuse jamaïcaine Millie Small[38]. Dans les mois qui suivent leur sortie, ces premiers titres connaissent un succès international et inscrivent Island parmi les labels qui comptent dans l'industrie anglaise du disque. Les ventes-record et l'entrée dans les premières places des charts anglais propulsent Island encore plus loin parmi les grandes firmes discographiques internationales. A partir de ce moment-là Island repositionne son activité et sort de sa production marquée ska-jamaïcain. Entre les années 1966 et 1968 Chris Blackwell fonde Trojan[39] pour développer le style ska anglais et dès 1969 le label connaîtra ses premiers grands succès avec les Upsetters ou Desmond Dekker. Mais encore une fois le genre jamaïcain s'essouffle en ce début des années 1970 faute de réseaux de distribution et de promotion (concerts, etc.) suffisamment organisés et réguliers.

<u>New York : de U. Roy à Afrika Bambaataa</u>.

New York est un autre exemple possible d'une reconfiguration locale du genre jamaïcain[40]. Dans les années 1970, U. Roy tient le haut du pavé dans les dance hall jamaïcains. Derrière lui se constitue une génération de dee jays qui suivant son exemple vont tchatcher sur des versions dub. Le sound system, le dance hall et les dee jays sont plus que jamais les éléments fondateurs d'un genre musical jamaïcain.

Tout comme Londres, New York connaît dès le milieu des années 1960 une forte immigration jamaïcaine. L'ouest et le sud du Bronx et sa diaspora nouvellement implantée fournissent au dee jays jamaïcains tels que Kool Herc une aire d'exposition pour leur création. En revanche, une des particularités de la reconfiguration du

[33] Il se nomment eux-mêmes et sont surnommés les « mods ».
[34] Firme fondée en 1952.
[35] Filiale fondée en 1961.
[36] En 1963 Prince Buster fait sa première tournée en Grande Bretagne. Il grave le titre « Al Capone » en Grande-Bretagne qui devient un succès parmi les « mods ».
[37] Ce n'est qu'en 1979, que le genre obtiendra sa consécration publique avec le mouvement « Two-Tone » et des groupes comme les Specials ou Madness qui recycleront les grands succès de Prince Buster.
[38] D'autres artistes jamaïcains entrent dans les charts anglais à la suite de Millie Small. En 1967, Prince Buster entre dans les charts anglais avec son titre « Al Capone ». Desmond Dekker le suit avec un titre en patois jamaïcain dont le contenu du texte restera longtemps sans explication pour le public anglais.
[39] Une filiale d'Island spécialisée dans les productions jamaïcaines
[40] Nous avançons ici seulement quelques remarques susceptibles d'illustrer un type de reconfiguration locale d'un genre différents de celui évoqué pour la Grande-Bretagne.

genre jamaïcain à New York est que les dee jays recyclent du funk comme du disco et substituent l'argot du Bronx au patois jamaïcain.

Il est plus que probable que ce déplacement du genre jamaïcain dans le contexte new-yorkais s'opère par à-coups. D'abord Kool Herc expérimente ses sélections dans des soirées privées du quartier, ensuite il recrute un MC[41], Coke La Rock, pour tchatcher et faire danser, pour finalement se produire dans les clubs de Manhattan[42]. La dernière innovation new-yorkaise est concomitante à l'émergence de la technique du dubbing dans les studios de Kingston : le breakbeat[43]. Kool Herc apporte ainsi les rudiments techniques qui fonderont la culture musicale hip hop.

Dans le sound system de Kool Herc les premiers hip hopers vont se former. Sur scène, les MC défilent au micro tandis que dans la salle s'affairent les premiers break-dancers. A travers ces activités le sound system jamaïcain se reconfigure de manière originale. Cette inscription du sound system à l'actif musical de New York passe donc par une ré-élaboration des conventions propres aux dance hall jamaïcains. Cette ré-élaboration passe par une digitalisation du son dont Afrika Bambaataa est l'exemple archétypal de ce genre dérivé du dee jay jamaïcain. En Jamaïque cette digitalisation des sound system est désignée par le terme de digital reggae ou ragga ; Prince Jammy s'en fera une spécialité.

[41] MC pour Master of Ceremony.
[42] A ce titre nous pouvons citer le Roxy comme le club par excellence du dance hall new-yorkais.
[43] Technique de djing qui consiste à mettre en boucle une partie rythmique ou harmonique d'un titre déjà enregistré.

Deuxième partie : roots, rock, reggae.
Comment le reggae arrive à Marseille.

1. Rock et reconfiguration locale.

Au début des années 1960, Marseille découvre le rock'n'roll avec beaucoup de peine. Depuis longtemps la ville résonne au son des revues de music hall. Le genre défit alors la chronique. La vie de chanteur à succès comme Alibert, Rellys, Andrex ou Reda Caire occupe les devants de la scène publique. Au-delà du succès auprès des marseillais, ce genre ne laisse pas non plus beaucoup d'espaces pour d'autres musiques. Depuis l'après-guerre les musiciens de jazz maintiennent dans la ville une activité intense en participant à des « jam sessions » aussi bien qu'en organisant des concerts des références internationales du moment. L'Alcazar ou le Gymnase, hauts lieux des grandes tournées du music hall, se plieront pour l'occasion à la venue de « noms » du jazz. En dehors de ces occasions le jazz ne peut compter que sur des mobilisation sociales propres aux milieux qu'elles innervent. Les musiciens se forment entre eux et expérimentent le fruit de leur travail commun devant un public qui éprouve avec eux le type de contrat de performance qu'engendre le jazz comme activité collective. En quelques années un public d'amateurs se recrute dans le monde étudiant et fournit à la scène jazz marseillaise quelques unes de ses recrues. Ainsi, dans les années 1950 le jazz connaît son âge d'or. Le milieu se structure principalement autour d'une association et des activités conjuguées de quelques promoteurs du genre be bop[44]. Au tournant des années 1960, la scène jazz fonctionne principalement comme marche pied vers le « secteur musical » parisien soit comme réservoir de compétences pour les orchestres de danse qui animent les bals de quartier ou les soirées dansantes des clubs de la ville. Les orchestres de danse sont sûrement ceux qui structurent le plus profondément la vie musicale marseillaise. Ces orchestres sont ceux qui payent, ceux qui font jouer en groupe et en public. Ils sont aussi ceux qui font avoir mauvaise réputation parmi les « collègues » mais ils sont les seuls qui permettent de vivre de la musique.

C'est dans ce contexte peu propice à l'émergence d'un nouveau genre musical, que Jo Corbeau[45] entend dans un juke-box les premiers 45 tours des « Chats Sauvages », des « Chaussettes Noires », de Ray Charles et d'Elvis. A Marseille peu de place est laissé au rock'n'roll. Les disques commencent lentement à arriver chez un ou deux vendeurs prêts à les commander mais les danseurs du samedi soir lui préfèrent encore les derniers titres des chanteurs à succès ou le rythme chaloupé du racatti[46].

A ce moment-là je suis tombé dans le rock'n'roll. J'avais 15 ans. J'étais au centre d'apprentissage. Au lieu de limer, je tapais le rythme avec les outils. Je tapais pour différencier le rythme du twist et du rock'n'roll. Ça ne plaisait pas aux professeurs de l'atelier. Vers 15 ans j'arrive en fin de troisième année d'ajustage et j'échoue le CAP lamentablement car ça ne m'intéressait pas du tout. En parallèle j'achetais ces premiers disques des « Chaussettes Noires », les « Shadows ». En parallèle aussi je découvre cet esprit de Marius : l'esprit du départ. Je faisais l'école buissonnière et j'allais aux « Pierres Plates ». Finalement ce qui me sort de ce départ c'est le rock.[47]

Ce bouleversement se concrétise par la rencontre d'un guitariste qui sait interpréter les accords nécessaires à reprendre du rock. C'est avec lui que Jo Corbeau commence à chanter les airs qu'il entend sur les Juke-boxes des bars de Belsunce. Pour l'heure, peu de musiciens ont à Marseille intégré les techniques et les « tournes » du genre rock à leur jeu. Dans ce Marseille de la java et des bars corses, ce guitariste présente déjà le profil d'un rocker : la guitare électrique et l'ampli.

---

[44] Ces promoteurs du genre sont chroniqueurs papier ou radio, fan, collectionneur (celui qui à accès à la mémoire, à la matière vive), musiciens, etc.

[45] Geroge Ohanessian de son vrai nom. Discographie :
1972 Albert et sa fanfare Poliorcétique (Riviera, 1972)
1979 Les Chaculs de Béthune. BO « Saloperie de rock'n'roll ». 1979. Pathé-Marconi.
1986 il enregistre « J'aime l'OM » avec Denis Bovel, bassiste de LKJ.
1997 premier album : « Rois des rois ».
1999 Album live : Jo Corbeau and the Dub Olympic. Kosmic associés

[46] Forme musicale à mi-parcours entre la polka et le musette.

[47] Entretien avec Jo Corbeau.

Ce dernier vient d'entrer aux Beaux-arts comme toute une frange de jeunes marseillais qui faute d'un intérêt suffisant pour des études générales plus poussées se tournent vers cette filière. Dans le milieu des années 1960, les Beaux-arts sont plus qu'une simple école. Ce lieu, installé sur les pentes du quartier de la Plaine, engendre déjà toute une vie qui pour beaucoup semble décalée. Dans ce secteur de la vie urbaine[48] les relations se font moins anonymes. Autour des Beaux-arts, on retrouve dès lors des disquaires et d'autres magasins destinés aux jeunes qui traînent dans le quartier. Plus haut, sur la place Jean Jaurès, se tient régulièrement le marché aux fripes qui alimente la jeunesse en costumes et autres vestons pied-de-poule.

Quand Jo Corbeau intègre les Beaux-arts après avoir réussi le concours d'entrée en cours de ferronnerie d'art il n'y a aucun rockers dans les rangs de l'école. Seul Jacques Miran, le guitariste avec qui Jo Corbeau pousse ses premières chansons, et Gilbert Santacana le bassiste, ont découvert le genre venu des Etats-Unis et l'expérimentent à la discrétion de leurs collègues d'atelier. La tendance « rocker » n'arrivera que plus tard aux Beaux-arts. Pour la plupart des étudiants, les standards jazz ou les chansons de G. Bécaud sont les rythmes qui accompagnent leur jeunesse. Pour ceux-là les rockers sont « les crémiers ». Les crémiers, les « gars des quartiers » qui sont dans les centres d'apprentissage. Pour ces fils d'ouvrier, les « snobs » sont ceux qui portent le foulard au cou et les pantalons droits.

> « *Nous étions des rockers. C'était dur de trouver des Levis Strauss à l'époque. On avait le faux jean, celui qui n'éclaircit pas* ».[49]

A contrario de Londres, Marseille ne connaît pas de ségrégation entre « mods » et « teddy boys ». Il n'y a pas non plus de connexions qui s'établissent entre la scène rock'n'roll française et le genre ska venu de la Jamaïque. Preuve s'il en est que ce genre comme le rock steady n'auront guère de répercussion, pour ne pas dire aucune, sur les autres hauts lieux musicaux européens. En revanche, les Beaux-arts fonctionnent comme une aire de recrutement et de tolérance pour des gens que l'on ne voit pas ailleurs. Des « farfelus » ou des « excentriques » disent les marseillais. Cette aire de décantation des rôles, des attentes mutuelles et des tempérament ménage pour nos trois rockers un espace possible de déploiement de leur personnalité et de leur mode de vie[50]. Par les élèves des Beaux-arts, Jo Corbeau découvre le blues du delta et le rhythm & blues ; dans les rues adjacentes ce sont des prostituées africaines qui feront découvrir à la jeunesse du quartier les premiers LP d'Otis Redding ou de Marvin Gaye achetés « Maison Kahn ».

> « *J'achetais des disques de blues d'occasion juste à côté des Beaux-arts. Pour les jeans on allait chez Moulet qui était un marocain du quartier des Carmes vers Sainte Barbe. Il y avait aussi pas mal de stock américain où l'on allait acheter de fringues. On devenait rock petit à petit* ».[51]

Si dans les rangs des Beaux-arts Jo Corbeau ne trouve pas réellement d'échos au genre dont il se fait petit à petit un des fervents, il y côtoie au moins des gens préoccupés comme lui par des aspirations musicales ou plus généralement artistiques parmi lesquels il peut enraciner et cultiver sa propre passion[52] : le rock'n'roll. Dans ce milieu en effervescence, Jo Corbeau est recruté comme chanteur dans un groupe de rock'n'roll : les « Sextones[53] ». Le groupe se forme donc dans les méandres de la vie sulfureuse des Beaux-arts. Dans le groupe de collègues, Jo Corbeau prend le surnom de « Little Eddy » en hommage à Eddie Cochran et Gene Vincent dont il est un des fans de la toute première heure sur Marseille. C'est le moment où en France sortent des groupes tels que « Hector et les Médiators » qui avant tout jouent sur la dérision d'un rock à la française. Cheveux hirsutes et siphon de bidet autour de coup font d'Hector le mentor d'une frange décalée des rockers français.

---

[48] RE. Park : « Une des raisons qui ont fait que les villes ont toujours été des centres de vie intellectuelle, c'est qu'elles ont tout à la fois permis et accentué l'individualisation et la diversification des tâches. L'immense coopération que la civilisation requiert ne peut se maintenir que si tout individu a la possibilité et l'obligation de centrer son attention sur un secteur restreint de l'expérience humaine, s'il apprend à concentrer dses efforts sur un segment réduit de l'œuvre collective ». Y. Grafmeyer, I. Joseph (1990-p.199).

[49] Entretien avec Jo Corbeau

[50] « Des modes de vie différents nécessitent une tolérance qu'ils trouvent dans des colonnies d'immigrants, des quartiers latins, des quartiers du vice etc. Cette tolérance est un facteur puissant de filtrage de la population et de sa répartition en aires culturelles séparées où les habitants peuvent se soustraire à la critique hostile et trouver le soutien d'esprits semblables ». L. Wirth (1980-p.42).

[51] Entretien avec Jo Corbeau.

[52] Pour n'employer qu'un seul terme nous pourrions dire que Jo Corbeau s'accommode à ce nouveau milieu. A cet instant de sa carrière se joue son affiliation aux milieux artistiques en même temps qu'il s'éloigne de ceux auxquels il était initialement destiné.

[53] En français : les « Sacristains ».

> « *J'étais très influencé par Hector. Il était fou. Il arrivait sur scène dans une cage et faisait des gags tout au long du concert. Avant, il y avait eu Long Chris qui était lui aussi un peu farfelu. Hector était complètement jobard. C'était le « Chopin du Twist ». Il arrivait en queue de pie et cassait un piano sur scène. Cet humour me plaisait et c'est à partir de lui que je suis monté sur scène avec un chapeau haut de forme et des vestes lie-de-vin en velours* ».[54]

Ainsi, dans la poursuite d'Hector et de ses Médiators, Jo Corbeau entre de plain-pied dans cette mouvance rock'n'roll proposée comme alternative à la musique yéyé. Le groupe fait avec les moyens du bord. Si les disques, les guitares Fender ou les premiers amplificateurs ne tardent pas à émerger sur le marché local des ressources matérielles inscrites à l'inventaire des conditions techniques nécessaires au rock'n'roll, les « Sextones » ont encore le plus grand mal à se procurer ce matériel trop onéreux pour le moment.

> « *Nous allions répéter aux Salons Rouget sur la Canebière. Je chantais « be bop a Lula » et tout le reste avec un micro retiré d'un combiné téléphonique et mon ampli était la baffle d'un Tepaze*[55]*. Comme je ne connaissais pas l'anglais je « chantais en yaourt ». Pour mon premier concert à la maison des jeunes du Parc Sévigné, j'ai chanté pendant une heure en yaourt et à la fin du concert un mec est venu me voir et m'a démasqué. J'ai pris un « boc ». Les Sacristains n'ont pas duré longtemps. Le bassiste est parti dans un groupe de folk rock les « Corigan » dont le chanteur est à présent directeur du FRAC*[56] *: Montaner. Son fils est le designer de « Tous des K*[57] *» ».*[58]

Dans Marseille, en revanche, les concerts des grands noms du rock'n'roll se multiplient et déplacent les foules. Jo Corbeau, comme d'autres fans rock, se ruent pour entendre Gene Vincent au théâtre du Gymnase[59] ou quelque temps plus tard, Chuck Berry. Dans ces années-là et malgré l'engouement pour ce genre, il n'existe pas réellement de scène rock'n'roll à Marseille. Quelques groupes arrivent à décrocher des engagements plus ou moins réguliers dans quelques établissements de la côte bleue[60] ou du centre ville de Marseille ; les autres partent le plus souvent pour Paris où la vie de studio assurée par les grands noms du yéyé ou de la variété permet de rester dans les nœuds du métier de musicien. A Marseille, peu nombreux sont ceux qui réussissent à imposer leur nom et leur répertoire original dans les sphères discographiques parisiennes. En son temps, Rocky Volcano[61] est parvenu a réaliser l'album qui restera dans les mémoires comme le premier LP et sûrement le seul enregistré par un groupe marseillais avant 1965. Dans le milieu des années 1960, les Cinq Gentlemen qui recrute sur Marseille Claude Olmos deviendront un pendant sérieux à la vague folk issu de Grande-Bretagne. Localement ils tiendront des engagements à plus ou moins long terme dans une des boites du centre-ville. Claude Olmos[62] comme quelques autres deviendront les tenants locaux du genre rock'n'roll.

> « *J'ai croisé des gens comme Claude Olmos. J'ai fait un bœuf avec lui un jour. En réalité, les gars ne faisaient pas long feu. Dès qu'ils étaient bon ils partaient avec J. Meniqueti pour des orchestres de danse au Vamping ou ailleurs* ».[63]

A cette époque, où tous les musiciens installés à Marseille fréquente le Central[64], Jo Corbeau ne se considère pas comme musicien. Pour lui, l'expérience des « Sextones » n'est encore qu'une expérience dilettante de la musique.

---

[54] Entretien avec Jo Corbeau.
[55] Tourne Disque
[56] Fond Régional d'Art Contemporain.
[57] « Tous des K » est une agence de design marseillaise qui travaille dans le milieu musical marseillais. De IAM à des collectifs techno ou hard core, ils signent une bonne part des pochettes d'albums sortis par le milieu musical marseillais.
[58] Entretien avec Jo Corbeau.
[59] « Moustique et les Bulldozer » assure la première partie du concert.
[60] C'est en effet sur le littoral qui s'étale le long de la côte nord entre Marseille et Martigues que s'ouvrent quelques lieux dédiés au twist.
[61] Rocky Volcano est marseillais. Il monte un groupe appelé les « Rock'n'rollers » et enregistre en 1961, en France, en Espagne et en Italie, quelques tubes avant que Philips ne sorte Johnny Hallyday. L'arrivée de ce dernier sur les devants de la scène rock'n'roll réduit définitivement Rocky Volcano au silence.
[62] Claude Olmos sera par la suite recruté dans Alan Jack Civilization et Magma. De la même manière Claude Djaoui, autre guitariste de renom marseillais, sera l'un des premiers à accompagner Johnny Hallyday ou Vince Taylor.
[63] Entretien avec Jo Corbeau.

« *J'étais plus dans le délire plastique, Beaux-arts. Je découvrais Chagall et Paul Klee. J'avais pas de personnalité je me laissais aller d'un genre à l'autre, d'une expérience à l'autre* ».[65]

En réalité le véritable changement dans le parcours de Jo Corbeau va se construire autrement qu'à travers les réseaux d'organisation propres au rock'n'roll marseillais. En passant de la ferronnerie d'art au dessin, Jo Corbeau se retrouve en atelier de peinture. Les rencontres qu'il y fait sont celles qui influent le plus profondément sur sa position et ses perspectives personnelles. C'est là qu'il monte, avec quelques collègues de classe, la fanfare des Beaux-arts.

« *Quand les Stones sont venus jouer en concert à Marseille, on nous a demandé d'aller les accueillir à leur arrivée à l'aéroport de Marignane. Nous avons monté la fanfare des Beaux-arts assez rapidement et nous les avons accueilli sur l'air de « God Save The Queen ». Ensuite, j'ai vu le concert salle Valier. Il y avait « Antoine et les problèmes » en première partie* ».[66]

2. De rock'n'roll au rock il n'y a qu'un pas : Paris et les années 1968-1970.

A partir de 1966 les étudiants des Beaux-arts et ceux du Conservatoire d'art dramatique mènent des activités communes au sein de l'AGEM[67]. Les rues adjacentes au théâtre du Gymnase grouillent de cette vie étudiante. Les esprits contestataires et créatifs se croisent au bar du quartier où beaucoup de gens se rencontrent. Des musiciens, des poètes, des peintres, des acteurs, en expérimentant de nouveaux contrats de performance marquent de leur empreinte l'activité artistique de Marseille. Régulièrement certains organisent ce qu'ils appellent entre eux des « montages poétiques ». Ces soirées s'apparentent sous bien des aspects aux « happenings » qui quelques années plus tard deviennent un des modèles types de l'expression artistique pluridisciplinaire[68].

Dans ce nouveau contexte d'une vie intellectuelle regonflée, la fanfare des Beaux-arts semble trouver sa place en tournant à la dérision le genre du moment : le rock'n'roll. Prise dans cette mouvance de déplacement volontaire des normes sociales, la fanfare participe à cette vie de conviction largement inscrite à l'actif du courrant contre-culturel[69] des années 1960. S'il n'y a aucun doute quant à l'adhésion de toute une frange de la jeunesse à ces convictions, il est également acquis que cet état d'esprit n'intervient pas de manière univoque sur le déroulement des activités de la fanfare des Beaux-Arts. Un autre facteur de changement influence ce petit noyau de collègues. Depuis quelques temps, et emportés par ce moment de remise en question des choses acquises, les rockers des Beaux-Arts s'interrogent sur la validité de leur démarche. La question récurrente dans le débat qu'ils entretiennent entre eux est de savoir pourquoi ils sont attirés par les sonorités rock'n'roll des « Chaussettes noires » sans pour autant arriver à s'identifier totalement à cette mouvance rock'n'roll. La réponse vient comme une « explication » et permet aux animateurs de la fanfare de comprendre pourquoi ils font cette musique. C'est un étudiant oranais des Beaux-Arts, devenu proche des membres de la fanfare, qui leur explique que le son particulier des « Chaussettes noires » est produit par une rythmique composée de musiciens issus d'Afrique du Nord. En d'autres termes, le rapport entre un rock'n'roll parisien et une identité méditerranéenne devenait clair ; ils aimaient le rock'n'roll des « Chaussettes noires » pour sa griffe sonore méditerranéenne[70].

« *D'un coup tout à changé. Les « Chaussettes noires » que j'écoutais beaucoup à cette époque étaient en fait un groupe de méditerranéens. Ils étaient tous oranais sauf Eddy Mitchell qui était le seul français. En fait ce son produit par des méditerranéens était le son qui nous plaisait* ».[71]

---

[64] Le Central est un bar de la Canebière proche du théâtre du Gymnase, qui à l'époque fait office de lieu de recrutement pour les musiciens professionnels. « C'était le bar des musiciens. Le bar des professionnels, même de ceux qui faisaient le balloche. Tout le monde venait là parce que les affaires se faisaient là. Les engagements s'échangeaient ». Entretien avec Jo Corbeau.

[65] Entretien avec Jo Corbeau

[66] Entretien avec Jo Corbeau.

[67] Association Générale des Etudiants de Marseille. Association installée sur la Canebière.

[68] Dans ces soirées on retrouve des personnes comme R. Allio ou Barre Philips.

[69] Cette lame de fond ouvre à la liberté en revendiquant le droit à la différence.

[70] A l'époque les Chats Sauvages sont composés de JP. Cichportich (né à Constantine), Aldo Martinez (né à Tunis), W. Benaïm (né à Oran) et Tony d'Arpa (né à Tunis).

[71] Entretien avec Jo Corbeau.

Dans les années 1960, la scène parisienne compte donc de nombreux musiciens rapatriés parmi tant d'autres et installés depuis plus ou moins longtemps dans la vie de studio et de club de la capitale. Autour de ce copain oranais l'idée de s'essayer à la vie parisienne s'empare des esprits. En peu de temps Jo Corbeau et la fanfare quittent Marseille et suivent ce copain oranais qui part pour Paris.

> « *Je passe le concours des Beaux-arts et je réussis. Nous sommes montés à Paris à une quinzaine de marseillais des Beaux-arts et du conservatoire. Là, c'est la découverte, le quartier Latin et tout le reste. Le dimanche on se retrouvait pour manger l'aïoli. C'était devenu le culte. On était tous dans le quartier Latin. Il y avait des niçois, des marseillais, des toulonnais mais là-bas on était tous méditerranéens* ».[72]

Les marseillais arrivent à Paris en plein « mai 68 ». Pour eux, c'est le « grand chambardement »[73]. Dans l'épicentre de ce mouvement contestataire le groupe d'étudiants marseillais transplante la fanfare des Beaux-arts à Paris et commence à tourner sur des carnavals en Allemagne ou à la Féria de Nîmes. Durant l'été 1968, le groupe se retrouve à Avignon en même temps que tout ceux qui ont contribué à la mouvance contestataire de l'année écoulée et joue les prolongations parmi les expériences du « Living Théâtre ».

> « *En Avignon nous avons rencontré Jean-Jacques Lebel, un des premiers à avoir organisé des happenings. A Saint Tropez nous avons aussi rencontré les « Soft Machine ». Il y avait encore Kevin Hayers et David Allen qui plus tard a fondé Gong. On avait sympathisé et assisté à leur happening appelé : « Le diable attrapé par la queue »* ».[74]

A partir de 1968, les stars du rock'n'roll comme Eddy Mitchell ou Johnny Hallyday se font plus discrètes et essuient les plâtres d'une jeunesse qui ne se reconnaît plus dans l'univers de « Salut les copains » et du Golf Drouot. La France n'échappe pas au renouveau du rock anglo-saxon. Ce courrant majeur passe par la France mais n'y trouve pas de repreneurs locaux. Woodstock est dans les esprits, mais aucun groupe hexagonal n'arrive réellement à élaborer une version pertinente de ce genre venu d'outre-atlantique. La plupart des formations se contentent de se rapprocher au plus près de l'original. Des groupes comme les Variations[75] sont l'exemple idéal typique de cette incapacité du milieu rock français à engendrer une musique qui porte sa marque. En d'autres termes, une musique qui soit un genre.

Dans le début des années 1970, le milieu rock français se réorganise progressivement autour d'une multitude de courants musicaux de plus en plus individués. Triangle ou Gong représente nationalement un rock improvisé trouvant ses racines dans le répertoire de Cream. Magma propose dès 1969 un jazz-rock entretenu dans une langue propre au groupe. Dans un genre plus soul-fusion, des groupes comme Zoo se font les continuateurs hexagonaux de Blood, Sweat & Tears. Dans un autre registre Alan Stivell ou Mont-Jòia[76] en revisitant le patrimoine culturel breton ou occitan via la folk-music seront au même titre que C. Marti[77] le renouveau de la chanson de création. Dans cette reconfiguration locale du genre rock venu d'outre-atlantique la fanfare (qui ne tardera pas à s'appeler : « Albert et sa fanfare Poliorcétique ») devient le pendant français de groupes comme « Sha Na Na » qui tournent à la dérision cette idée de plus en plus répandue à partir des années 1972-1973 que le rock est mort.

Dans cette mouvance de détournement-revivaliste du rock'n'roll, la fanfare s'inscrit progressivement à côté de formations telles qu'« Au bonheur des dames » et se produit lors de concerts réunissant 3 ou 4000 personnes ou dans les MJC[78]. En devenant un groupe de scène, la fanfare est aussi le lieu où Jo Corbeau s'expérimente à la fois comme musicien[79] et aussi comme entertainer.

---

[72] Entretien avec Jo Corbeau.
[73] Entretien avec Jo Corbeau.
[74] Entretien avec Jo Corbeau.
[75] « Les Variations » est un groupe composé comme les « Chaussettes noires » de musiciens venus d'Afrique du Nord. Philippe Leb (né à Casablanca), Marc Tobaly (né à Fez), etc. Le groupe s'installe à Paris à partir de 1966.
[76] Groupe de la région.
[77] Chanteur de langue occitane.
[78] Dans les années 1970 les MJC jouent un rôle prééminent dans la diffusion des « musiques rock » en mettant à disposition des groupes des scènes plus ou moins régulièrement.
[79] **Jo Corbeau joue du tuba et du trombone.**

« *Il y avait un micro et en fait c'est moi qui présentais, qui tchatchais. Je faisais l'animateur, ce que l'on appelle maintenant un MC* ».[80]

De retour à Paris en 1969, les membres de la fanfare montent une structure dont l'activité croise les compétences variées d'architectes, de dessinateurs ou de musiciens tous occupés à entretenir la rupture provoquée par la mobilisation sociale revendicative. Dans ce remue-ménage « post 68 », le groupe fonctionne comme un collectif tout azimut. Les contacts se multiplient et Jo Corbeau obtient ses premiers boulots comme illustrateur pour Jazz Hot ou dans les premiers numéros d'Actuel.

« *C'est à ce moment-là qu'on rencontre des personnes comme Patrice Blanc-Francard ou Philippe Constantin qui a révolutionné le rock français en signant Téléphone. Il était journaliste à Jazz Hot et travaillait pour Pathé-Marconi. Un jour, Blanc-Francard vient chez nous pour une fête. En fait, en 1972-1973 on se refait un délire rock vieux de 10 ans. On avait les guitares d'époque et le gominant. On se met à chanter « Daniella » et Blanc-Francard meurt de rire. Quelques jours après il nous téléphone pour nous dire que nous sommes fous mais qu'il veut que nous fassions un happening pour lui à la biennale de Paris durant laquelle il doit organiser un colloque sur l'underground. Il me dit : « ça me fais profondément chier, donc venez foutre le oaï ». On a monté « La malédiction des rockers »* ».[81]

3. Albert et sa fanfare poliorcétique : entre revival rock'n'roll et « rock situ ».

« *« Albert » en hommage à Albert Ayler ce musicien célèbre mais complètement démonté du jazz africain que l'on avait croisé dans un VVF quelques temps avant qu'il meure. « Fanfare », c'était la vieille école. On était après mai 68 et il fallait trouver une dimension rebelle. « Poliorcétique » me vient mais je ne savais plus ce qu'il signifie. Je regarde dans le dictionnaire et j'apprends que cela signifie l'art d'assiéger les villes. Du grec « ville » et « encerclement »* ».[82]

« Albert et sa Fanfare Poliorcétique » est d'abord le titre d'une bande-dessinée dont le message est d'encercler les villes en faisant tomber les murs de l'intolérance par la musique. Ce n'est que lorsque P. Blanc-Francard vient les chercher pour qu'ils organisent un happening, que le groupe reprend le nom de la bande-dessinée.

Cet happening qui met en scène la résurrection rock'n'roll, est accueilli par le public comme le premier opéra rock en France et connaît un succès important dans cet époque revival. En l'espace de 15 jours la bande rencontre Eddie Barclay et signe un contrat avec Jean Fernandez[83] qui finalement passera par Riviera et le travail du duo Blanc-Francard comme producteur et directeur artistique.

« *Nous n'avions jamais voulu ça. C'était la révolution et la rigolade qui nous intéressait. C'est à partir de là que « Albert et sa Fanfare » commence à faire des scènes comme Bobino ou la « Fête de l'Huma ». On est rattrapé par le succès* ».[84]

La fanfare est lancée par cet enregistrement et de plus en plus demandée pour figurer dans les programmations de festival ou de municipalité de villes nouvelles. Elle multiplie ses apparitions publiques et les dates sont suffisamment nombreuses et régulières pour faire vivre ses membres tout en leur permettant de prendre fait et cause pour certains mouvements sociaux à travers ce qu'il est coutume d'appeler en ces débuts d'années 1970 des « actions ».

« *On fait des actions autour de la maladie du plomb chez Penaroia ; par exemple on arrive déguisé avec des têtes de mort devant les bureaux du directeur à Montparnasse. On est très militant. La fanfare joue dans des manifs. Je joue de la trompette en-bas avec les mineurs quand ils sont en grève. On est toujours dans le « mouv*[85] *» »*.[86]

Cette montée en régime des activités de la fanfare pousse le groupe à s'organiser. La plupart des cachets sont réalisés en tant que troupe de spectacle de rue. « Albert et sa fanfare Poliorcétique » fait à ce titre partie des

[80] Entretien avec Jo Corbeau.
[81] Entretien avec Jo Corbeau.
[82] Entretien avec Jo Corbeau.
[83] ancien directeur artistique des « Chaussettes Noires » ou de Vince Taylor.
[84] Entretien avec Jo Corbeau.
[85] Pour « mouvement ».
[86] Entretien avec Jo Corbeau.

premiers groupes d'art de rue à faire de l'utopie des villes nouvelles un terrain d'expérimentation artistique. C'est comme ça qu'ils rencontrent Jérôme Savary[87] qui a une influence majeure sur Jo Corbeau en lui confirmant que cette démarche situationniste est la bonne et sur le groupe en leur donnant le « goût du métier »[88]. Cette professionnalisation de la formation clive ses membres entre ceux, « marginaux » et « révolutionnaires », qui veulent rester dans une démarche d'art de rue et ceux qui avec Jo Corbeau veulent sortir de cette étiquette d'art de rue.

Cette activité accrue d' « Albert et sa fanfare poliorcétique » est une partie visible de la vie de « l'underground parisien ». Ce milieu musical s'organise en une sorte de circuit intégré de scènes, d'acteurs et de lieux interconnectés depuis « l'après Mai 68 ». Les maquettes, les press-books et les managers n'existent pas encore et la « réussite professionnelle » dépend surtout d'une présence personnelle assidue dans ces micro-cultures. C'est dans cette bohème parisienne que Jo Corbeau trouve les ressources nécessaires pour s'affranchir des activités de la fanfare. D'abord, en continuant à alimenter Actuel et d'autres journaux de cette mouvance en bande-dessinée, il tire quelques subsides qui a minima lui permettent de rester lié à ce milieu de la presse. Il trouve aussi dans cette bohème tout une frange de la bourgeoisie parisienne pour laquelle il accomplit divers « petits boulots » d'entretien ou de réfection d'appartements. Les festivals des années 1970 et le voyage comme expérience initiatique finissent de l'éloigner de la fanfare qui a son retour ne retrouve plus en lui les mêmes inspirations iconoclastes.

De retour d'Inde, Jo Corbeau est aussi revenu de la radicalité critique qu'il cultive depuis une dizaine d'années à travers des expériences musicales, théâtrales et plastiques. A présent, le ré-enchantement du monde passe pour lui par une importance plus grande donnée à la valeur sensible des choses et non plus par le détournement permanent de la réalité sociale.

C'est dans le mouvement « babas speed », tiré de l'avant par des groupes comme Crium Delirium, que Jo Corbeau trouve refuge. Crium Delirium a défrayé la chronique quelques années plutôt en accueillant à Paris la Hog Farm[89]. Plus tard ils sont à l'origine de festivals gratuits et d'une série de concerts de Gong et de Magma organisés dans les MJC ou les universités. La musique de Crium Delirium s'apparente largement aux improvisations expérimentées par des groupes comme Gong et fait que Jo Corbeau trouve naturellement sa place dans la formation.

Dans Crium Delirium, je viens avec mes idées et je trouve une famille d'accueil. Dans ce groupe il y a quelques expériences, des happenings et le cirque d'hiver à Amiens.[90]

Dans le groupe, Jo Corbeau fait surtout la rencontre de Thierry Magal[91] qui le premier sait entendre, écouter et encourager ce dernier dans ses chansons. Depuis une dizaine d'années, Jo Corbeau est avant tout musicien. Le

[87] Brève biographie de Jérôme Savary de 1965 à 1974 :
1965 « Les Boîtes et l'Invasion du vert olive », à la Comédie de Paris
1966 « Le Labyrinthe d'Arrabal », au Théâtre Daniel-Sorano à Vincennes, puis à Francfort en R.F.A.
1967 « Le Radeau de la méduse » (oratorio), à la Biennale de Paris, Comédie des Champs-Elysées
1968 « Le Labyrinthe », nouvelle version, à Londres, puis à New York (Extension Theatre)
1969/70 Actions de rues, parades
1970 « Zartan, frère mal-aimé de Tarzan », au festival de Toronto, puis à « La Mamma » de New York et à Paris, au Théâtre de la Cité Universitaire en 1971
1972 « Les Derniers jours de solitude de Robinson Crusoë », au SIGMA-Bordeaux, puis au Théâtre de la Cité Universitaire
1973 « Cendrillon ou la Lutte des classes », à la Maison de la Culture de La Rochelle
1974 « De Moïse à Mao, 5000 ans d'Aventures et d'Amour », au Théâtre National de Strasbourg, puis à Paris au Théâtre d'Orsay
[88] Entretien avec Jo Corbeau.
[89] La Hog Farm communauté de freaks itinérante qui avait participé aux expériences de Ken Kesey et de Timothy Leary.
[90] Entretien avec Jo Corbeau.
[91] Chanteur, guitariste.

passage par Crium Delirium n'est donc pas fondamental en soi mais en revanche la rencontre qui s'y organise entre ces deux hommes fait entrer Jo Corbeau dans le « monde de la chanson »[92].

Mais les temps sont durs. La fin des années 1970 est marquée à la fois par le délitement de l'underground parisien et l'essoufflement de la plupart des groupes nés autour des années 1968 et dans le gonflement des mondes de la « critique-artiste »[93]. Après Crium Delirium, Jo Corbeau passe par le « Grand Nébuleux et ses laveurs de conscience » et monte finalement une troupe de clown : « Lotus Clown ». La troupe a beaucoup de mal à trouver les ressources nécessaires à la poursuite des activités. Les quelques cachets que Jo Corbeau arrive à grappiller par connaissances sont loin de suffire ; en revanche il rencontre en route un « ex » d'Albert et sa fanfare poliorcétique avec qui il décide de remonter un groupe dans l'esprit revival : « Elvis Platiné ».

> « *A la fin de notre premier concert, un mec nous propose d'enregistrer la musique du film*[94] *qu'il est en train de réaliser et qui met en scène des groupes rock de l'époque. On se retrouve donc à nouveau en studio d'enregistrement chez Pathé-Marconi. C'est le premier groupe qui travaillait sérieusement auquel je participais. On a tourné dans toute la Bretagne et dans le Nord. En 1979, on tournait avec la « Souris déglinguée ». Nous avions un show avec trois chanteurs et d'anciens musiciens de groupes comme « Grand Nébuleux »* ».[95]

4. Du Rock au reggae : retour à Marseille.

Quelques années auparavant, en 1977, Jo Corbeau découvre avec une amie l'album live de Bob Marley & The Waillers : « No Women no Cry ». Outre-Atlantique, cela fait déjà quelques années que l'on parle d'un « english reggae » autour de l'influence majeure et du travail de recyclage du genre jamaïcain qu'entreprend Linton Kwesi Johnson et les Last Poest. En France, il faut attendre les premiers albums reggae de Serge Gainsbourg pour que le genre ait réellement des échos dans le grand public. En revanche, le genre n'attend pas sa consécration pour émerger. L'écoute de Bob Marley & The Wailers révèle déjà à Jo Corbeau des sonorités qui lui sont inconnues et qui attirent son attention sur ce genre syncopé. En reprenant la structure elle-même à l'œuvre dans le rock (guitare, basse, batterie) le genre sera entendu par les rockers et se fera une place dans leur public. Quelques temps plus tard, Jo Corbeau assiste à un concert de Bob Marley & The Waillers qui le convainc définitivement de la correspondance entre sa méditerranéité, sa passion pour le rock et le reggae. De manière concomitante, Jo Corbeau monte « Elvis Platiné », commence à tourner avec ce groupe et plonge dans le genre jamaïcain à travers l'écriture de premiers titres reggae en 1978. 1978 est avant tout l'année qui marque les dix ans de « mai 68 ». Les barricades, la rue de Lussac ne sont plus là, mais l'agitation anime encore les esprits. C'est dans cette atmosphère que Jo Corbeau compose son premier reggae : « reggaelussac ».

> « *Dans « Elvis Platiné », je fais à la fois du rock parce que je viens de là et en même temps j'introduis le reggae dans l'horizon musical du groupe* ».[96]

En 1980, « Elvis platiné » se dissout au moment où Jo Corbeau plonge plus avant dans ce genre qu'il apprend à connaître en achetant « Rock & Folk », « Libé » ou Actuel dès qu'une chronique y est consacrée. En faisant la ronde des boutiques punks qui sont les seules enseignes à distribuer du reggae sur la capitale, Jo Corbeau se procure dès la fin des années 1970 les dernières productions de King Tubby ou de Lee « Scratch » Perry. Entre 1980 et 1990, il s'immerge dans cette culture reggae.

> « *Je n'ai rien écouté d'autre et j'ai acheté tous les disques sortis à la Jamaïque ou en Angleterre ; j'ai aussi vu tous les films mettant en scène ce genre musical ou la vie de ceux qui font qu'il existe là-bas et aussi ailleurs* ».[97]

En entrant progressivement dans le reggae[98], Jo Corbeau comprend que toute sa recherche est contenue dans cette musique venue d'outre-atlantique. Ainsi, il cultive par touches successives ce genre musical par

[92] Entretien avec Jo Corbeau.
[93] L. Boltanski (1999).
[94] « Saloperie de rock'n'roll »
[95] Entretien avec Jo Corbeau.
[96] Entretien avec Jo Corbeau.
[97] Entretien avec Jo Corbeau.

l'expérimentation de folklore jamaïcain. En visionnant des court-métrages[99] réalisés à la Jamaïque, il découvre U. Roy et trace immédiatement les correspondances entre ce qu'il est et la posture du dee jay jamaïcain. La manière de toaster de U. Roy le renvoie à cette tchatche dont il s'est fait le spécialiste en tenant le micro d'abord avec Albert et sa fanfare poliorcétique puis à travers les happenings post-soixante-huitards.

> « *Là, je monte mon premier groupe de reggae : « Jah Sagittarius »*[100]*. En réalité, ce groupe a déjà le concept de reggae méditerranéen. D'entrée, ça s'appelle : « reggae, rock, Méditerranée »* ».[101]

[98] On peut noter ici la manière dont on entre dans un genre musical comme on entre dans la danse. Ainsi, c'est avant tout comme un processus collectif que nous entendons parler de passion musicale. L'amour de la musique qui se constitue dans l'agglutinement des actions de chacun.

[99] La fin des années 1970 est aussi marquée par la sortie du film « Rockers » de T. Bafaloukos qui met en scène la vie musicale de l'île et ses rude boys.

[100] Groupe qui fera une date le 10.12.1981 à la MJC Corderie (Marseille, 7ème). Jah Sagittarius joue après la projection du film-reggae « Rockers » devant 140 personnes. Source : « Rapport Moral » de la MJC Corderie. 1982 pour 1981.

[101] Entretien avec Jo Corbeau.

Troisième partie : Reconfiguration locale.

1. Les radios libres et les premiers « dee jays ».

Avec ce que nous venons de déblayer, nous avons en main quelques éléments qui nous permettent de relativiser l'idée massive que nous nous faisons de la diffusion d'un genre musical. Certes, la commercialisation violente et à outrage des biens culturels structure l'activité marchande des industries culturelles comme les majors. En revanche, pour comprendre la diffusion culturelle des genres musicaux il est impossible de faire l'économie d'une étude des consistances sociales dans lesquelles couvent ces genres. Les punks des réformés et les magasins africains de Marseille, les ghetto-blaster de New York, les mods de Londres ou les « transfuges » du rock comme Jo Corbeau sont tous nécessaires au déroulement de processus sociaux qui font qu'un genre s'élabore, se déplace et se reconfigure localement dans des versions proposées par des expérimentateurs comme une nouvelle présence au monde du genre ainsi retraité. A contrario d'une explication en termes d'économie du disque, du spectacle ou des biens culturels, cette démarche s'intéresse avant tout à la façon dont un genre artistique se développe, se maintient et se diffuse de manière très diverse.

A Marseille, les stations radios nées de la libéralisation des fréquences en 1981 tiennent une place fondatrice dans le développement du genre jamaïcain à Marseille. Dès la fin des années 1970 des stations pirates comme « Radio Béton » ou « Radio Provisoire » diffusent leurs programmes dans les limites de Belsunce. L'émetteur placé sur le toit, quelques « bidouilleurs » s'affairent à la promotion du genre rock, punk, rap ou reggae tout en apprenant à utiliser une platine et un micro. Ces premières expériences s'étoffent de la mobilisation de membres de groupes de rock marseillais. Ainsi, les premiers DJ marseillais se recrutent dans le milieu rock de la ville[102]. En préparant leurs émissions ou leurs rubriques ils découvrent en commun l'ambiance radio.

> « *Tu prenais le micro et tu étais entendu dans le quartier. L'émetteur ne couvrait que le quartier. C'est le groupe qui me faisait rencontrer des gens et qui m'amenait à connaître les gens qui animaient ces radios* ».[103]

En ce début d'années 1980, le milieu rock marseillais fait parler de lui tout en étant un milieu assez restreint. Plus généralement, la scène musicale marseillaise est encore loin des effets organisationnels qu'elle engendre actuellement. Pour le dire autrement, à cette époque la division sociale des activités musicales n'est pas encore assez poussée pour que l'on puisse ignorer la présence des autres. Les gens du rock se connaissent ; pour la plupart ils fréquentent le « bar du Champ de Mars » ou le « Garibaldi »[104]. Ainsi, entre les bars marqués rock et les radios pirates un milieu social se densifie tout en organisant ces activités autour de lieux et de moments de mobilisation coopérative.

> « *Sur ces radios pirates, on invitait qui on voulait. Les gens pouvaient venir. Je les interviewais, ils chantaient. Je passais aussi bien du « Grand Master Flash » que du « Boosty Collins » ou du punk. Les gens venaient jouer avec une guitare sèche, un petit ampli ou avec des percus* ».[105]

La libéralisation des fréquences radios intervenue en 1981 entraîne à Marseille la remontée de toute une activité contenue mais active depuis des années déjà. Entre 1983 et 1985, les rockers marseillais se côtoient et se rencontrent sur les nombreuses stations radios que compte la ville. Ce qui était important c'était pas la musique. Ces radios sont dès lors pour les apprentis DJ le lieu d'expérimentations sonores. D'un à l'autre ils rivalisent d'ingéniosité quand il s'agit de montages d'extraits sonores, de réalisation de jingles ou d'interviews.

> « *J'avais un poste double cassette avec radio. C'est comme ça que je faisais mes premiers jingles. Un « ghetto-blaster ». Je travaillais « à la pause ». Le bouton pause servait de mixette* ».[106]

---

[102] C'est le cas par exemple de Lux B. qui intègre Massilia Sound System en 1992 : Je jouais dans un groupe qui s'appelait Tante Gertrude

[103] Entretien avec Lux B.

[104] Le premier est installé dans les rues adjacentes à la place J. Jaurès (5ème arrondissement) et le second dans la partie nord du cours Lieutaud (1er arrondissement).

[105] Entretien avec Lux B.

Pour la plupart des aspirants DJ il s'agit de se faire une place dans les programmations des premières « radios libres ». « Radio Dialogue », une radio catholique marseillaise animée par des proches des paroisses de la ville propose par exemple dans les années 1983 une émission sur le rastafarisme. En réalité, la mise en avant de la foi et de la philosophie rasta sert de couverture à la diffusion de la musique reggae et de son contenu folklorique. Chaque émission est avant tout le moment privilégié de découverte des dernières sorties des studios jamaïcains. Entre les titres les débats s'entretiennent autour des manières diverses dont le genre se cultive. Les DJ passent d'une radio à l'autre et affinent à la fois leur connaissance du genre et la manière dont il se mixe sur les platines. En revanche, ces premiers DJ ne tirent aucun revenu de ces activités exercées en bénévole et la plupart maintiennent leurs *carrières radiophoniques* en trouvant des ressources dans des « boulots alimentaires ».

> « *Y a eu Galère, Grenouille, Utopie, des passages des essais. Grenouille est la radio où je suis resté le plus longtemps : deux fois un an. Après ça a changé, avec le magasin ce n'était pas évident. Je suis tout seul ici, « Disc Over » est une EURL. Entre temps il y a eu le Label avec Gang Jah Mind*[107] ».[108]

Dans les années qui suivent certaines de ces stations vont entrer dans le domaine commercial par la diffusion de « réclames » qui à partir de là les faits se restructurer autour d'enjeux marketing et commerciaux. Ces radios procurent donc des « plans alimentaires » qui vont permettre à certains d'émarger comme chroniqueurs ou animateur. Ces « plans alimentaires » n'entame pas pour autant les réputations. Ils soulignent la prégnance, dès cette époque, de canons propres au genre reggae à Marseille. Aux yeux de tous ces plans servent surtout à maintenir une présence dans les mondes de l'art. Ils servent à marquer la présence par la tenue d'un rôle légitime dans ces mondes. Ainsi, le fait de tenir un créneau radio, renforce la présence des uns aux autres et contribue à fixer des rôles.

Tatou[109] faisait une émission l'après midi de 14 heures à 16 heures « Juke Box party » où il passait les variétés du moment et tout le reste. Il a fait ça pour gagner sa vie, au moins trois ou quatre bonnes années, jusqu'en 1987.[110]

Vers 1983, les radios associatives se multiplient dans Marseille et avec elles le genre jamaïcain se diffuse via la mobilisation à la fois de collectionneurs de disques qui trouvent dans les radios un lieu d'expression de leur investissement, de noyaux de collègues animaient par la promotion du genre jamaïcain ou de véritable animateurs d'antenne. A cette époque, « Radio Activité » est la radio la plus connue. Avant, il y a eu « Radio Sud Contact » puis « Sud Marseille », « Fréquence Marseille », « Radio Méditerranée » , « Forum 92 » et bien d'autres. La plupart de ces stations radios sont constituées en associations et vivent pour grande partie de l'engagement volontaire de leurs animateurs. Dans les années qui suivent, bon nombre de ces radios associatives vont disparaître sous la pression commerciale entretenue par les stations parisiennes affiliées aux majors et autres instances de l'industrie du disque. En attendant, ce pool de radios marseillaises issues de la mouvance radios libres organise localement la captation du genre jamaïcain et le collège d'expérimentateurs qui travaillent déjà à sa reconfiguration.

> « *On se connaît tous, on sait qui fréquente tel endroit ou tel autre et qui fait son émission à quelle heure. On se croise et on apprend à connaître les autres par oui dire et contacts directs. On partage aussi les mêmes lieux comme chez « Kahn ». L'endroit où l'on se faisait réserver les dernières perles de Studio One et de Prince Jammy* ».[111]

2. La reconfiguration locale d'un genre : Jo Corbeau et le reggae méditerranéen.

---

[106] Entretien avec Lux B.
[107] Un groupe de « reggae roots » qui émerge de la scène reggae des années 1993-1994 à Marseille.
[108] Entretien avec Rémi, Gérant d'un magasin de disques reggae. Cours Lieutaud (Marseille, 1er).
[109] Actuel dee jay de Massilia Sound System et fondateur de la formation.
[110] Entretien avec un ragga marseillais.
[111] Entretien avec un ragga de Marseille.

Jo Corbeau a commencé à Paris. Au début, il faisait du Rock et en 1977 je crois qu'il a commencé à faire du reggae.[112]

Dans Elvis Platiné, Jo Corbeau rencontre Simon, un musicien de la Vieille Chapelle[113] qui fait parti de ceux qui sont « montés à Paris » dans les années 1970. Elvis Platiné n'a rien d'un groupe marseillais. En revanche, Simon, qui devient pour Jo Corbeau un compagnon de route, déclenche chez ce dernier la nostalgie d'une ville quittée 25 ans plus tôt : Marseille. C'est aussi celui qui fait entrer Jo Corbeau dans le genre jamaïcain. Il découvre ce folklore en même temps qu'il en décortique les rythmes calypso, mento, ska, rock steady et reggae avec Simon comme initiateur.

> « *Un jour que Simon me ramène à Marseille en voiture il me dit en me laissant : « ciao rasta de Mourepiane ». J'ai écrit ma chanson comme ça, « le rasta de Mourepiane ». J'étais en train de vivre mon retour aux sources en même temps que je découvrais la culture rasta* ».[114]

En 1981, Jo Corbeau arrive à Marseille avec le début des radios libres. Dès 1981, il prend l'antenne sur « Radio 13 »[115] pour une émission de reggae. Jo Corbeau à déjà quelques expériences radiophoniques sur des radios parisiennes comme « Arlequin » ou « Nova » qui lui permettent de rapidement accéder à un créneau radio plus régulier.

> « *Je devais avoir 35 ou 37 ans quand j'arrive à Marseille et que je rencontre la mouvance. Quand j'arrive mon activité consiste à réunir des gens autour de l'émission. Pour les gens j'étais inconnu. Finalement j'ai commencé à l'être par la radio. Avec mes montages, je rendais les gens fous. D'abord, j'ai fait une émission sound system le jeudi soir. Je faisais des sélections par thème. Comment les uns influencent le reggae ou comment les autres le réadaptent. Des fois, c'était un même morceau sous 50 versions. Le samedi après midi, je faisais un truc plus grand public. En plus, je faisais la pleine lune. Les soirs de Pleine Lune je faisais toute la nuit. Quand l'heure de la pleine Lune approchait je mixais dans tous les sens. Je mixais du Paul Prébois, du Fernandel. Je mixais Sultan of Swing avec des chanteurs algériens. Je racontais des histoires. Le « Griot Arménien » est un titre qui m'a été donné par un musicien qui jouait dans Mandingo Grio Society. Il m'a dit : « tu es le griot arménien de Marseille ». Quand il m'a dit ça, il m'a définitivement guéri de toute dualité. Parce qu'il m'a dit : « Arménien de Marseille ». J'ai compris qu'elle était ma définition* ».[116]

L'émission s'appelle « Ok, Disc Jockey » et propose une programmation dub que Jo Corbeau travaille en direct à partir d'un lecteur double cassette. C'est à ce moment-là qu'il commence à mixer du Lee « scratch » Perry avec les moyens du bord. Mais, pendant l'hiver 1982, Jo Corbeau ne trouve plus sur Marseille de quoi subsister et repart pour Paris reprendre ses chantiers mais avec dans ses bagages l'idée de construire des programmes radio à partir du mixage des versions qu'il manipule. A peine arrivé à Paris, Jo Corbeau retourne voir JF. Bizot de radio Nova et lui explique que cet hiver passé à Marseille lui a fait comprendre que maintenant c'est là-bas que ça se passe. A moitié convaincu mais prêt à entendre le résultat des expérimentations marseillaises de Jo Corbeau, JF. Bizot lui attribue un créneau hebdomadaire sur Nova. Pour cette émission[117], il passe des heures à monter des feuilletons et profite à plein des moyens de production énorme mobilisés par Nova. L'objet n'est plus strictement reggae, Jo Corbeau a fait un pas dans sa démarche de défriche du genre jamaïcain. En réalité, il entame un premier déplacement du genre musical en le reconfigurant dans le folklore marseillais. Il programme donc des groupes comme Léda Atomica ou Nadja[118]. De la même façon, et faute de suffisamment de ressources en provenance de Marseille, Jo Corbeau « importe » aussi des feuilletons radiophoniques réalisés par J. Méniqueti qui à cette époque les diffuse à Marseille sur Radio Forum : « Les quatre comères ».

> « *C'est quatre marseillaises qui discutent. Lui, il m'envoie la rubrique à Paris et moi je la dube. Lui, il fait ça sur Forum et moi je mets du dub par dessus et je remixe tout ça sur Nova. A Paris,*

[112] Entretien avec Rémi, gérant d'un magasin de culture reggae et rasta sur le cours Lieutaud (Marseille, 1er).
[113] Un quartier du bord de mer de Marseille.
[114] Entretien avec Jo Corbeau.
[115] Une des premières avec Forum et Utopie
[116] Entretien avec Jo Corbeau.
[117] L'émission s'appelle : « Pastaga »
[118] Un groupe punk.

les mecs deviennent fou en entendant ça. C'est là que je craque complètement. Je mixe tout : Marius, U. Roy, Fernandel, Rellys, Bob Marley, Andrex, le Schounts, LKJ ».[119]

Simon est la première personne qu'il rallie à la cause jamaïcaine. Avec lui, il fonde Jah Sagittarius autour d'un répertoire reggae. Mais l'expérience est précoce, le genre jamaïcain est encore inconnu en France. Si les premiers concerts de Bob Marley et l'arrivée des dernières productions de King Tubby ou Prince Jammy « ratissent » large dans le public rock, les musiciens n'ont pas encore franchi le seuil de l'after beat et du shuffle jamaïcain. Faute de « ressource humaine »[120], Jah Sagittarius s'essouffle rapidement et disparaît.

A partir de Jah Sagittarius, Jo Corbeau rencontre Ti Paul, un batteur qui répète dans un local voisin au 5ème sous-sol d'un parking sous-terrain. Pas mal de monde passe par ces locaux, punks, rastas, africains, rockers, ska ou hard rockers. Ti Paul, qui est passionné de dub et connaît bien le milieu africain marseillais, propose au rasta méditerranéen de le mettre en contact avec quelques musiciens africains. En une semaine Ti Paul constitue pour Jo Corbeau une équipe de rastas rompus aux rythmiques syncopées du reggae. Sans trop y croire Jo Corbeau se retrouve pourtant à devoir faire ses preuves en compagnie de ces musiciens au feeling caraïbéen. Pendant un an, Jo Corbeau travaille, avec ce qui est devenu « Men in the Hill », ses premières expérimentations de reggae francophone.

« *Là je suis entré dans le roots du roots, du fond du roots. C'est un moment où peu de gens faisaient du reggae. Il y en avait encore moins qui faisait du reggae en français. Il y avait eu Gainsbourg et sa magnifique expérience. Là ce que je faisais était plus méditerranéen* ».[121]

A travers ses expériences sur Nova ses premières tentatives d'un reggae francophone, Jo Corbeau retrouve et vérifie à travers le reggae cette explication que lui avait apporté cet ami oranais rencontré 25 ans plus tôt aux Beaux-arts. Marquet, cet ami qu'il suivra à Paris, est dès cette époque inscrit dans le courrant de la contre-culture des années 1960. C'est avec Marquet que Jo Corbeau expérimente le concept de Méditerranée.

« *On a travaillé ensemble un moment à Sophia Antipolis. On y a installé des jeux pour enfants, des fontaines, du mobilier urbain qu'il avait créé. On a commencé à cogiter sur toutes ces années passées depuis Albert et sa fanfare poliorcétique. On cherchait le lien à tout ça. On retombait sur la Méditerranée* ».[122]

Sculpteur-paysagiste et avant tout préoccupé par la question urbaine, Marquet monte « l'Atelier d'Art Public de Paris » contre les « projets radial »[123]. Dans la fin des années 1960, il fait des interventions picturales, des fresques, de l'art mural. Ce côté plasticien est ce qui donne à Jo Corbeau son envie d'intervenir sur la ville. La notion d'art public lui permet quant à elle de mettre un sens sur cette intervention et c'est à partir de là qu'il comprend que la posture du chanteur est éminemment celle de l'artiste tourné vers le public. Quand Jo Corbeau arrive à Marseille en 1981, il fonde l'Atelier d'Art Public de Marseille Méditerranée qui vise à promouvoir une idée de Marseille et de la Méditerranée. Dès cette époque, « Men in the Hill » interprète des titres comme « Nord-sud reggae ».

« *En 1981, je commençais à écrire sur Marseille mais je n'osais pas trop chanter ces titres. J'essayais d'être plus universel. En revanche quand je suis revenu à Marseille à partir de fin 1983 j'ai commencé à chanter beaucoup plus Marseille. Le premier concert était avec « Men in the Hill » en 1984 au festival de Saint Victor* ».[124]

3. Une remarque sur ce contexte marseillais.

« *Pour moi, le retour à Marseille, ça a été un retour aux racines. C'est à ce moment-là que j'ai compris que la route de l'Afrique passait par Marseille. C'est-à-dire que le message est venu de Jamaïque et que je l'ai reçu en tant que marseillais* ».[125]

[119] Entretien avec Jo Corbeau.
[120] HS. Becker (1988-p.96-112).
[121] Entretien avec Jo Corbeau.
[122] Entretien avec Jo Corbeau.
[123] Projet nationaux d'urbanisme des années 1960-1970.
[124] Entretien avec Jo Corbeau.
[125] Entretien avec Jo Corbeau.

En ce début d'année 1980, le genre jamaïcain n'est encore qu'un genre étale. Le contrat de performance nécessite pour se maintenir des publics, des artistes, du personnel de renfort qui pour l'heure fait encore défaut à Marseille. Pour le dire autrement, l'activité collective qu'engendre ce type de contrat de performance s'organise autour d'un inventaire de rôle encore restreint. Dans le contexte rock du tournant des années 1980 à Marseille, il y a peu d'espace libre pour les tchatcheurs. L'aspect positif de cette étroitesse des chaînes de coopération est qu'elles permettent de se recruter plus sûrement. Les choses vont vite.

> « *J'ai vécu ces début du reggae en qualité de jeune comme je les vois aujourd'hui avec l'explosion du reggae à Marseille. « Massilia Dub » était une association qui éditait un fanzine : Vé. C'était très underground pendant trois quatre ans et cela correspondait à l'émergence du « Rubadub » en Jamaïque. On était d'actualité. Nous n'étions pas encore dans le « raggamuffin » parce que ça existait pas encore à la Jamaïque. Massilia Sound System a commencé à faire des sound system et Jo Corbeau ses groupes de reggae méditerranéen. Tout ça a fait dynamique. L'embêtant, c'est que le genre n'existait pas ici, donc on démarrait tous en même temps* ».[126]

[126] Entretien avec Rémi, gérant de Disc Over, Cours Lieutaud (Marseille, 1er).

Première ré-élaboration.

Chambre d'écho locale et Rub-a-dub Style.

Quelques précisions

Le sound system est une activité qui nécessite le travail conjugué de diverses personnes. Le ragga, et en particulier celui de Marseille, porte les traces de cette activité coopérative singulière. Cette mobilisation sociale organisée autour du sound system décide de son contrat de performance comme les rockers en leur temps ont imposé le concert, le solo de guitare ou la scène à l'italienne.

A travers le réglage de ces engagements divers, on retrouve l'idée de HS. Becker selon laquelle, l'œuvre engendre des « structures d'activité collective que l'on peut appeler mondes de l'art ». Cette piste ouverte par les avancées de l'interactionisme symbolique balise un champ d'investigation pertinent pour une anthropologie des faits musicaux.

L'élaboration et la diffusion culturelle du genre jamaïcain comme sa captation à partir de Marseille par les punks et les premiers raggas engendrent des « structures d'activité collective ». Quels sont ces mondes de l'art et comment fonctionnent-ils ?
Ces mondes de l'art organisés autour du développement du genre jamaïcain à Marseille vont à partir de 1985 se complexifier corrélativement à leur expansion et leur extension dans la ville. Quels types d'activités engendre ces mondes de l'art ? Comment ces activités sont-elles produites et consommées ?

Une partie des réponses à ces questions se trouve dans l'épaisseur de régions morales propres à la ville. En d'autres termes, dans la ville envisagée comme objet culturel, ce que nous nommons « culture » peut être entendu comme la tectonique de ces mondes du sound system. C'est-à-dire la manière dont les activités des sound boys[127] se coordonnent dans ces mondes. C'est en cela que nous disons que le ragga s'organise autour d'élaborations culturelles qui ne sont pas sans rapport avec ce que nous nommons : « genre ». C'est le terme que nous choisissons pour parler de phénomènes émergents ou « résultants »[128].

La dernière précision que nous devons apporter concerne l'échelle de ces phénomènes d'organisation sociale. Parlant du ragga de façon générique, nous en avons une impression diffuse. Cette musique qui nous arrive par albums gravés et étiquetés ou le long des ondes radio paraît virevolter pour ne jamais se poser. C'est cette impression que nous prenons à contre-pied en cherchant à en restituer les conditions locales d'émergence.

[127] L'ensemble de tous ceux qui participent au sound system. A son organisation comme à son déroulement.
[128] HS. Becker (1988-p.28).

Première partie : Les « Raggas ».

> Tatou : « *En Occitanie il n'y a rien qui ait été fondé par l'Etat. La langue occitane est la seule langue du monde unifiée par les écrivains et non par l'Etat. En Occitanie l'unification linguistique a eu lieu au XI° siècle, à travers un mouvement littéraire, les troubadours. C'est donc bien la culture qui fonde notre identité* ».
> Jali : « *C'est pour ça qu'on peut parler en terme de « nation ». Tout comme Bambataa, quand il parle de « Zulu Nation ». La Zulu Nation, c'est pas que des noirs. C'est une nation culturelle, fondée sur une identité culturelle : le rap* ».
> Tatou : « *ce que l'on veut dire c'est que pour nous la nation n'a pas de fondement territorial. En revanche, pour nous la nation est fondé sur la notion de culture* ».

On va parler ici des fondations d'un mouvement artistique, aux fondements de traditions. C'est-à-dire que l'on va s'intéresser à l'organisation du « déplacer de la musique ». De quelle organisation va procéder ce déplacement de musique ; autrement dit, quels dispositifs[129] accompagnent ces changements musicaux.

Dans la première partie, nous évoquions la manière dont le reggae « ratisse large » dans Marseille. Ici il s'agit plutôt de comprendre comment un tel dispositif a accompagné l'arrivée du reggae et installé les conditions (assis les bases organisationnelles) de son impression dans les lieux. Dans les faits, il s'agit de voir comment cette musique s'est entourée de tout l'appareil d'un monde de l'art et a entraîné suffisamment de partisans à coopérer régulièrement pour promouvoir ainsi des idées nouvelles[130].

1. Massilia Dub : Les « francs-tireurs ».

> « *« Vé » était le journal de Massilia Dub. Il existait en même temps que tout le reste. Tout montait mais pas forcément en harmonie, c'était parfois en opposition mais toujours en relation* ».[131]

En 1985, cela fait deux ans que Jo Corbeau est de nouveau installé à Marseille. Avec lui sont nés les premiers sound system et les premiers groupes de reggae de Marseille. Le « Djibrill Sound » et « Men in The Hills » provoquent dès lors des remouds dans la ville. Ces premières émissions radio font impression et il participe avec quelques autres dee jays et selectas à lancer le genre jamaïcain sur les ondes.

En réalité, lorsque Jo Corbeau revient à Marseille il est quasiment le seul rasta et c'est chez Mr. Kahn qu'il trouve naturellement une terre d'accueil. Dès ce moment, Mr. Kahn approvisionne Jo Corbeau en disques pour qu'il les mixe en radio. En retour, Jo Corbeau parle de la « Maison Kahn sur la Kahnebière »[132] à l'antenne. De cette manière Jo Corbeau a l'exclusivité sur les dernières productions jamaïcaines et commence son travail de dubbing en mixant ses propres collectages[133].

La « Maison Kahn » devient rapidement un lieu fédérateur pour les quelques rastas marseillais. On s'y presse autant pour entendre les dernières sonorités usinées à Studio One ou chez King Jammy que pour dénouer avec l'aide du mentor Mr Kahn l'écheveau de ce genre jamaïcain. Dans cette cohue, Jo Corbeau rencontre Jah Boone qui anime une émission « black & white » sur « Radio Activité ». En 1984, Jo Corbeau obtient un créneau sur « Radio Activité » sur les recommandations de Jah Boone et commence réellement son travail de défriche du genre jamaïcain. Tout y passe, les moindres recoins sonores du genre y sont explorés. Autour du magasin s'organise petit à petit un premier public qui se forge une oreille propre au genre. Dans ce public, les disques circulent, à la première occasion la discussion

[129] Nous appelons dispositif ce que Becker appelle « système appropriés de soutien organisationnel ». HS. Becker (1988-p.301).
[130] On trouve de telles idées dans les ouvrages de M. Davis (1998-chap.1) et J. Habermas (1993).
[131] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.
[132] Entretien avec Jo Corbeau.
[133] Ces collectages sont le plus souvent des extraits sonores de l'âge d'or de la revue marseillaise en langue française ou en provençal marseillais et bien d'autres choses issues du folklore urbain marseillais.

s'engage sur les contenus sonores de telle ou telle version. Les commentaires s'affinent et se raffinent en même temps qu'une culture rude boy s'organise à Marseille.

De son côté, Tatou[134], après un bref moment passé dans un groupe punk rock, « 122ème sous-sol », devient lui aussi « sociétaire » de la « Maison Kahn ». En 1984, Tatou est attentif aux vicissitudes de la scène jamaïcaine. Par l'intermédiaire de « Jah No »[135], Tatou prend un créneau horaire sur « Radio Galère » et commence à mixer les dernières productions de Jammy ou de Tubby. A son tour, il s'inscrit comme dee jay sur les ondes marseillaises. Jah No et Tatou ne tardent pas à recruter Bombus One, un ex-membre de « 122ème sous-sol », avec qui ils lancent sur la station un des premiers sound system marseillais.

Le jour où Tatou entend pour la première fois le dub de Jo corbeau sur « Radio Activité », il découvre en même temps qu'il n'est pas le seul à toaster en français. Vers 1983-1984, peu de monde écoute du reggae à Marseille et les radios diffusent via le rock essentiellement des chansons anglo-saxonnes. C'est donc de l'activité de ce milieu de collectionneurs, de dee-jays radio, de revendeurs d'albums jamaïcains, d'initiateurs ou d'expérimentateurs que le genre trouve un premier écho dans la ville.

> « *Un jour je mets la radio et j'entend un mec qui toaste en français. « Putain qui c'est ce mec ? ». Je téléphone à « Radio Activité » et je rencontre Jo Corbeau. Cela a changé ma démarche. D'abord, le fait qu'il y en ait un autre qui toaste en français m'a poussé à continuer. Il y avait une espèce d'émulation. Le fait que l'on soit deux a entraîné une espèce de tourbillon : Massilia Dub* ».[136]

La première émanation de cette culture rude boy est l'association loi 1901 « Massilia Dub ». Cette association, principalement portée par Jo Corbeau, Tatou et quelques autres, a pour projet d'organiser des concerts et de fournir une structure juridique pour le montage de ces projets[137]. A partir de 1985, l'association fonctionne d'abord comme lieu d'échange et de croisement entre amateurs du genre jamaïcain.

Comme la « Maison Kahn », Massilia dub est un des points de convergence de cette culture rude Boy des années 1985. Collectionneurs d'albums produits en Jamaïque ou ailleurs, selectas, dee jays, amateurs et supporters du genre s'y croisent, mettent en commun leurs attentes et coordonnent leurs rôles autour de l'expérimentation de ce type de sonorités et du contrat de performance qu'elles engendrent. Autrement dit, autour des défriches des premiers dee jays et selectas se constitue une « aire de discussion[138] ». C'est-à-dire une aire dans laquelle la parole s'étaye en même temps que dans la poursuite des carrières de ceux qui s'y croisent, s'arment des compétences diverses. Le long de ces processus de socialisation de la « passion musicale »[139], les rude boys marseillais s'efforcent en réalité de rendre acceptable leur présence[140]. Cet effort souligne avant tout le travail conjugué de ces « entrepreneurs de morale »[141] pour reconfigurer le genre jamaïcain. Cette activité collective autorise à la fois le genre en le rendant recevable localement et recadre les engagements en organisant leur environnement cognitif[142].

> « *Akhenaton parle de la « planète Mars », je préfère parler de la galaxie phocéenne car il y a plusieurs mondes dans cette galaxie. En parallèle, par exemple, il y a le plus rock de tous. Le plus rock des rock. L'incomparable « Why »[143]. Why c'est le premier fanzine. Why c'est la période*

[134] Tatou et membre-fondateur de Massilia Sound System.
[135] Un collectionneur de productions jamaïcaines réputé.
[136] Entretien avec Tatou. Membre de Massilia Sound System.
[137] **Dès 1985, l'association porte aussi des projets sur le secteur socioculturel. Jo Corbeau travaille avec le théâtre du Soleil. C'est une des premières compagnies à travers laquelle il commence un travail avec les écoles. Là, avec Professeur Binardo il fait le tour des écoles des quartiers nord de Marseille. « On avait une guitare, un ampli et des cassettes de dub. On faisait tchatcher les minots ». Entretien avec Jo Corbeau.**
[138] HS Becker. (1988-p. 30).
[139] A. Hennion (1993).
[140] E. Goffman parle de « normification ». E. Goffman (1996-p.44,129,132,138)
[141] HS. Becker (1995-p.171).
[142] Autrement dit à la fois leur univers de références et l'espaces des ressources sur lesquelles ils peuvent compter.
[143] Why est un fanzine rock réalisé par Alain Passet un artiste peintre marseillais fan rock depuis les années 1960.

rock. C'est Alain Passet. L'énorme Alain Passet. L'incommensurable peintre Alain Passet. Ça c'était une autre planète encore. La galaxie tourne à fond à ce moment-là ».[144]

« Why » est en effet le premier fanzine rock de Marseille. « Why » est la performance d'un seul individu : Alain Passet. Cette performance consiste à constituer un manifeste rock confectionné de paroles mosaïques du milieu rock[145]. « Vé » est le fanzine que lance Massilia Dub dès sa constitution. Au contraire de « Why », beaucoup de monde chronique dans « Vé » et progressivement un premier noyau critique, en ce sens qu'il met en débat, se constitue autour de cette activité de Massilia Dub.

« *J'écrivais dans « Vé ». Je n'aimais pas le reggae mais ça n'empêche pas que c'était à nous à bouléguer* ».[146]

Autour de Jo Corbeau qui anime une bande-dessinée, « Vé le gari : les aventures du rat de la rue Longue des Capucins », on trouve des mots d'humeur, des chroniques et des dessins proposés par les rude boys mais aussi les rockers et les premiers B. Boys du centre ville. Jo Corbeau, Phil Spectrum de Léda Atomica[147], Pierre Bertelot de GénériK Vapeur[148], Lux B. et bien d'autres en deviennent les personnalités emblématiques.

« *« Vé » est installé au Panier[149] dans la boutique d'écrivain public de Choupa qui vit de missions de « secrétariat volant ». En parallèle, Choupa est l'âme de « Vé » en organisant tant bien que mal sa parution régulière. Le journal commente la vie culturelle marseillaise, en particulier tout ce qui n'était pas en « tête d'affiche », et en donne autrement la parole aux artistes* ».[150]

« *Choupa était le cerveau. C'est la première qui a eu l'ordinateur. C'est la première qui a fait les listings et lancé la mise en page sur micro-informatique* ».[151]

« Vé » émerge à la fois comme une activité de Massilia Dub et comme espace d'expérimentation des compétences des uns et des autres. Ainsi, dans le sillage de Jo Corbeau, de Tatou et de quelques autres s'étoffent des carrières qui en passant par ce dispositif[152] encore sommaire s'infléchissent et se réajustent.

« *« Vé » était en même temps une façon d'être proche de tout ce milieu culturel, parce que ça bouillonné. Une fois par an il y avait une grosse fête autour de « Vé ». Choupa recherchait une personne pour occuper un emploi aidé. A l'époque, je crois que c'était un CES destiné à l'aider à la mise en page, à la fabrication et à la recherche d'informations pour alimenter le journal « Vé ». C'est mon frère qui m'a dit que « Vé » cherchait quelqu'un. Je n'avais aucune expérience en quoi que ce soit et je connaissais vaguement ce journal. « Vé » était en dépôt gratuit sur Marseille. Je le connaissais parce qu'il était en dépôt à la Maison Hantée que mon frère tenait et tient toujours. Pour moi c'était une bonne opportunité. J'ai passé mon entretien d'embauche et j'ai été retenu. C'est comme ça que j'ai commencé à me familiariser avec l'informatique. A l'époque le journal est entièrement fait sur ordinateur. C'était vraiment les prémisses de la PAO. On travaillait sur des Mac 512. Pour la mise en page c'était des prouesses. A l'époque, j'avais 21 ans et je voulais avoir un statut même si au niveau rémunération c'était pas génial. « Vé » c'était pour moi l'occasion d'avoir un truc fixe. Des missions, des choses à faire, des objectifs* ».[153]

2. Collège d'expérimentateurs.

[144] Entretien avec Jo Corbeau.
[145] A. Passet a fait de l'interview et de montage photographique la spécificité de son travail.
[146] Entretien avec Lux B. membre de Massilia Sound System.
[147] Groupe de punk rock marseille fondée officiellement en 1980.
[148] Compagnie de théâtre de rue installée à Marseille.
[149] Quartier du centre ville de Marseille (1er).
[150] Il y a dans « Vé » des cartes blanches à des dessinateurs, des musiciens, des gens du théâtre de rue ou du théâtre.
[151] Entretien avec Jo Corbeau.
[152] Nous entendons par dispositif ce que HS. Becker (1988-p.301) à qualifié de « système appropriés de soutien organisationnel ». Nous entendons plus précisément par dispositif l'ensemble des mobilisations sociales qui contribue au déroulement de l'activité collective.
[153] Entretien avec Lolita une des membres fondateurs du city news marseillais : Taktik.

Le déploiement du genre jamaïcain à Marseille se fait principalement à partir d'un collège d'expérimentateurs qui en l'espace de trois ou quatre ans campent le genre dans le contexte marseillais. Ces expérimentateurs sont avant tout ceux qui depuis les années 1982-1983 alimentent les stations radios locales en productions jamaïcaines sous forme de sound system réalisés en direct. Malgré cette présence sur les ondes marseillaises depuis quelques années, peu nombreux sont ceux qui s'en sont fait un mode de vie ou un état d'esprit.

La plupart des recrues qui alimentent les premières vagues de raggas sont issues du milieu rock et du punk. Entre1976 et 1978, on découvre Bob Marley & The Wailers en même temps que « The Clash ». A partir de 1977-1978, les premières boîtes à rythmes, les premiers séquenceurs arrivent et trouvent un écho parmi ces transfuges du rock. L'arrivée de ces nouvelles ressources est, tout autant que le genre qui les mobilisent, ré-élaborée à partir d'ici. Ainsi, loin de décider du développement et de l'essor du genre à Marseille, le matériel électronique ou numérique est mobilisé collectivement comme ressource et ne fait qu'accroître les réseaux de dépendance entre les gens impliqués dans cette expérimentation technique et sonore. Maîtriser les boîtes à rythmes, connaître les combinaisons multiples des banques de sons et autres synthétiseurs c'est aussi inscrire comme devant valoir, les aptitudes au genre jamaïcain.

> « *J'ai un logiciel qui permet d'émuler la TB 303 et des tas d'autres boîtes à rythmes et de sons divers. Il y a de nombreux filtres, plein de bricolages à tenter. On en joue comme d'un « synthé », et on peut tout faire ! C'est impressionnant. Je m'amuse comme un fou ! Je mets un DAT au cul de la machine, je rentre dans la carte son, je gonfle tous les signaux, je l'optimise* ».[154]

Avant d'être des bidouilleurs de génie, ces expérimentateurs sont avant tout les fondateurs de mondes sociaux organisés autour d'activités artistiques qui participent à des courants culturels et intellectuels plus vastes. En 1985, Jo Corbeau lance le groupe « Jo Corbeau & Illimited Compagnie » et dès le mois de décembre, le groupe rencontre un accueil favorable du public[155]. Ces quelques expérimentateurs créent un « monde de l'art local dont le cercle de coopération ne dépasse pas le cadre des échanges d'une petite communauté »[156] et travaillent à l'élaboration d'une version locale du genre jamaïcain

> « *Massilia Dub se monte parce que je commence à faire le tour des écoles, qu'on commence à faire des sound system et qu'on organise un concert pour le comité chômage devant une ANPE. Donc on monte cette association pour se structurer* ».[157]

Cette association organise des sound system dans les quartiers de Marseille et commence à intervenir et à monter des scènes improvisées au pied des immeubles, dans les MJC ou sur les marches du cours Julien. L'association organise par exemple le « Lee « scratch » Perry d'Or », un concours pour les DJ[158] et qui par la même occasion provoque la venue de danseurs des quatre coins de Marseille.

A travers ces activités les groupes se croisent, se fréquentent et apprennent finalement à devenir des confrères et au mieux de collègues. A l'échelon local s'organise donc un milieu autour de quelques pionniers. A Marseille, on trouve des formations reggae comme « Kool Méditation » ou sur Aubagne le groupe « Rédemption »[159].

Cette effervescence fait sortir le milieu rude boy marseillais de ses propres limites. Loin d'être crispé sur son univers de références, le genre jamaïcain se déploie à Marseille dans un contexte renouvelé. A partir de 1986, le milieu roots se densifie, se ramifie dans cette poussée organisationnelle et donne ses premières bases coopératives au genre jamaïcain à Marseille.

---

[154] Entretien avec un ragga marseillais.
[155] Les archives de la MJC Corderie mentionnent un concert de « Jo Corbeau & Illimited Compagnie » le 07 12 1985 réunissant 130 personnes dans les locaux de la MJC. Source : Compte rendu d'assemblée générale et bilan d'activité de la MJC Corderie 1986 pour 1985.
[156] HS. Becker (1988-p. 314).
[157] Entretien avec Jo Corbeau.
[158] « Le 09 01 1985 : Soirée Dub Concours, 40 personnes ». Source : Compte rendu d'assemblée générale et rapport d'activité de la MJC Corderie, 1986 pour 1985.
[159] Dont certains sont ensuite passé dans Raï Na Rap , un groupe aubagnais.

« *On organise un sound system pour Noël, à l'époque il y a une famine en Ethiopie. Il y a une effervescence pas possible. Je travaille beaucoup dans les quartiers nord de Marseille. Rapidement « Illimited Companie » évolue avec l'arrivée de Grosson. Il y a aussi la jonction avec Martigues et les anciens du groupe Loreleï. Cette connexion est très importante. C'est au « Petit Mas »*[160] *que je réalise ma première maquette avec « Illimited » : « Savon de Marseille » et « Caddie ». Deux titres. C'est comme ça que j'ai branché le Massilia Sound System avec le Petit Mas. Je les branche à l'époque où il n'y a plus que Tatou et Clarence, une ancienne bassiste de Illimited Company. Je rencontre Jali chez « Tom » et je l'amène au 200 Lunes. C'est moi qui l'appelle « Jah Light ». Il est électricien de métier. C'est devenu rapidement Djali puis Jali. C'est une époque où tous les mecs s'appelaient Commandant, Empereur, Docteur, Professeur en référence à la tradition des titres chez les dee jays jamaïcain. Pour ma part, j'étais le « Commandant zéro ». On était à fond dedans* ».[161]

Dans ces mondes de l'art locaux dopés par le gonflement du milieu musical marseillais et régional, le journal de Massilia Dub, la circulation des productions jamaïcaines dans les cercles de sociabilités, la socialisation des innovations technologiques, organisent l'activité collective du milieu rude boys. Il va sans dire qu'en concourant à de telles mobilisations sociales les rude boys marseillais contribuent à la normification du genre jamaïcain. En d'autres termes ils proposent une version locale du contrat de performance propre à organiser la production, distribution, le personnel de renfort autour des activités

Au délà des efforts d'organisation propre au milieu rude boys, Marseille offre peu de distractions pour la jeunesse et en particulier sa frange populaire de la périphérie comme du centre ville. En parallèle, les rockers ont beaucoup de mal à fonder leur authenticité sur une griffe marseillaise du genre rock. Impasse ou pas, une bonne partie du public rock n'arrive pas ou plus à se reconnaître dans le rock. En anglais et bardé de cuir et de marqueurs vestimentaires, les rockers ont de plus en plus de difficultés à faire rimer marseillais avec rock n'roll.

« *Pour suivre le rock il aurait fallu que tu t'identifies à des trucs qui étaient contraires au paysage ou à d'autres choses. A l'époque, il y avait un côté vachement « factory ». Intello. New-Yorkais on va dire. Cela ne correspondait pas du tout à l'attente des gens. Les gens n'avaient pas envie de se déguiser pour faire parti d'un truc. Là, il fallait presque que tu te déguises. Que tu te changes pour aller écouter du rock. Donc, l'idée était de faire du toasting pour échapper à ça. C'est-à-dire faire des sound system dans lesquels les gens peuvent s'incruster. Dès que l'on a commencé les gens se sont identifiés à ce que l'on faisait. Peut-être aussi parce que c'était mal fait et que l'on écrasait pas par le professionnalisme* ».[162]

En réalité le cheminement qui mène de la Jamaïque à Marseille passe par le patois jamaïcain, le sound system et son pendant festif : le dance hall. Le déplacement du genre jamaïcain s'opère à partir d'ici et c'est bien ça qui fait la différence. Le genre n'arrive pas seulement à grand renfort de commerce et de distribution de masse. Les sound system qu'animent la clique de Massilia Dub recyclent le genre jamaïcain à partir du folklore local et en premier lieu du parlé populaire marseillais. Le sound system propose de prendre la parole sur la face B du disque. Autour, une centaine de personnes organise des fêtes et prend la parole sur les faces B. remixées. A cette époque, les sound system marseillais sont avant tout un micro ouvert et un selecta.

« *On s'emmerdait, on s'ennuyait. En 1985, il n'y avait rien à Marseille et une vingtaine de personnes se sont dits : « on va se faire la fête nous-mêmes. On va s'acheter une petite sono et prendre le micro. Tout ça se passait autour de Jo Corbeau. Jo Corbeau jouait du reggae depuis longtemps. Il était dans la cosmogonie du ragga marseillais, aïoli, yeba et tout le reste. Ça s'est monté comme ça. Histoire de faire la fête le vendredi et le samedi soir. Ça a fédéré les gens qui aimaient le reggae, et très vite Marseille a eu cette réputation de ville du reggae parce qu'il y a eu ce mouvement. Rapidement, on a été des centaines* ». [163]

[160] Studio d'enregistrement installé à Martigues.
[161] Entretien avec Jo Corbeau.
[162] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.
[163] Entretien avec Jali, membre du Massilia Sound System.

« *Dans Massilia Dub il y avait aussi ce truc très important de la défense de la qualité cosmopolite de Marseille. Je ne dirais pas de l'anti-fascisme mais plutôt en réaction au gros score du FN. Il avait fait 30% et là ça a chauffé. Nous déjà, le fait que l'on fasse de la musique de blacks nous désigné comme radical. On était identifié* ».[164]

A cette époque, Massilia Sound System n'est pas encore constitué. Leurs futurs membres en revanche animent déjà ensemble les dance hall improvisés de l'association Massilia Dub. Le genre est mis à exécution. Avec l'organisation du milieu rude boys autour des activités nécessaires au déploiement local du genre, le sound system et le dance hall deviennent pour l'un la manière de produire un son ragga et pour l'autre la façon d'en écouter. Chaque forme d'expression artistique propose un contrat de performance, le sound System comme le dance hall dans leur teneur collective proposent un contrat de performance propre à régler la division du travail et à cadrer la variété des engagements.

3. Itinéraire d'un ragga : Jagdish.

Massilia Dub, les sound system, le dance hall, signalent l'effort de ces « francs-tireurs »[165] pour rendre le genre recevable. Constitué autour d'un noyau de commentateurs et à la fois autour d'un collège d'expérimentateurs, le milieu rude boys de Marseille s'organise et devient pour quelques-uns le cadre de leurs engagements réciproques.

Le parcours de Jagdish montre comment les raggas trouvent les ressources nécessaires à leur cheminement dans ces formations sociales dont les réseaux de coopérations et les publics qui s'y lovent n'ont pas reçu de formations préalables et n'ont à échanger que sur la base de ce qui est entre eux. Ces « aires de décantation » des rôles de chacun constituent les engagements collectifs en « appuis conventionnels[166] » dans les carrières qui passent et s'affilient peu à peu à ce genre d'organisation sociale.

La conception et l'exécution d'une œuvre prennent du temps et nécessitent l'intervention conjuguée de chaque personne engagée dans l'élaboration de sa version définitive[167]. Cette question est primordiale dans la mesure où elle pose celle de la formation que requiert l'élaboration du genre jamaïcain. Cette formation comme on va le voir dans le parcours de Jagdish s'étale et s'interconnecte aux activités des autres participants aux chaînes coopération dont procède le ragga. Le long de ces chaînes, la parole et les actes de l'artiste, tout autant que ceux de toutes les personnes engagées dans le processus créatif, se socialisent. C'est en cela que l'on peut dire que chacun des participants fait de son mieux pour prendre part[168] aux filières de création, d'exécution ou d'appréciation. C'est-à-dire fait de son mieux pour s'affilier aux chaînes de coopération qui marquent le genre dans son authenticité locale.

« *J'arrive à Marseille en 1982. Je suis indo-mauricien. J'arrive d'une île anglo-saxonne mais le reggae est d'abord passé par Marseille. L'océan Indien et les Caraïbes sont deux pôles différents. Je rencontre donc le ragga à Marseille. C'est là que j'entend pour la première fois cette forme musicale. Je l'ai connu avec Moussu T. et Papé J. qui sont maintenant les chanteurs de Massilia Sound System. C'est au Panier en 1983 que j'ai vraiment commencé à avoir une approche du ragga. A Maurice je ne faisais pas de musique mais je m'y intéressé déjà. Je vivais dans le plus gros ghetto de l'île Maurice. Là où il y a ghetto il y a musique à fond ; les jeunes à partir de 7 ans joue au football et font de la musique. J'ai commencé à chanter vers 7 ans, à 12 ans je commençais à écrire des paroles par-ci par-là et je faisais du théâtre. J'essayais de regrouper mes amis du quartier autour d'une espèce de centre communautaire.*

Comment te retrouves-tu à Marseille ?

J'ai reçu une bourse pour étudier à Marseille pendant deux ans via une association de l'île Maurice qui prenait en charge les frais de séjour. Je ne savais pas que je venais à Marseille. On

[164] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.
[165] HS. Becker (1988-p.243).
[166] N. Dodier (1993).
[167] C'est une des idées-forces que HS. Becker développe dans « Les mondes de l'art ».
[168] J. Rancière (2000).

m'avait dit que c'était la France. Quand on est à l'étranger on voit la France et la France c'est avant tout Paris. Arrivé à Marseille il y avait la mer et c'est peut-être ça qui m'a attiré. A l'île Maurice la religion pèse de tout son poids sur la société. Le centre communautaire que je fréquentais était catholique et comme je devais être un élève assez intéressant pour eux ils ont décidé de m'envoyer en France pour faire une étude sur le développement social à travers la religion.

Pour le coup, tu découvres le ragga ?

J'arrive au Panier avec les yeux et les oreilles grands ouverts. Quand tu arrives d'une île de soixante kilomètres sur soixante kilomètres, ici c'est le large. Maurice est un rocher dans l'Océan Indien et quand j'arrive ici je vois un autre monde et une autre culture. J'entends de la musique nouvelle alors qu'à Maurice nous n'avions rien sauf un poste radio que nous écoutions toute la journée. Un jour, un copain m'amène au Panier et me présente Moussu T., Tatou était chez lui et écoutait du Dub et du ragga. Yellowman, U Roy, et tout ces trucs. Je trouvais que cela ressemblait à Bob Marley mais pour nous Bob Marley était trop commercialisé. Nous étions assez rebelle. Tatou était DJ sur « Radio Service » et le hasard faisait que l'on était voisin pendant un an. Au Panier Tatou habitait au-dessous de chez moi. On se questionnait sur nos connaissances culturelles. Il y a eu une espèce de synergie. On avait quelque chose de proche et on écoutait la même musique. On trouvait que le ragga était une musique qui nous reflétait bien. Une musique à travers laquelle passait le message de l'époque. On est donc parti à écrire des lyrics comme ça. On était influencé par le taost jamaïcain. C'est de là que c'est parti. Je savais que Tatou avait compris comme moi l'importance des Dub Plate. Sur la face A, les chanteurs ; sur la B les instru. On avait compris que les Jamaïcains prenaient cette base rythmique pour raconter tout ce qu'ils voulaient dessus. Nous nous servions à notre tour de cette technique à la jamaïcaine pour raconter tout ce qui se passe d'ailleurs on continue à faire la même chose.

C'est donc là que vous montez les premiers sound system.

Je crois que Massilia Dub organise les premiers sound system sur Marseille. A la Maison Hantée[169], les gens nous prenaient pour des barjots, ils disaient qu'on chantait en play-back. Le rap n'était pas encore arrivé et le rock se taillait la part du lion dans l'audience marseillaise. Ce n'était pas du play-back c'était du ragga, de la tchatche. La musique devenait secondaire. Elle n'était plus qu'un prétexte pour soutenir les flows et les messages. Les gens n'ont pas compris de suite ce que l'on faisait mais pour nous, c'était tout pour la fête et le message. J'avais le Séga et le folklore Mauricien en moi et je ne le lâcherais jamais. Nous nous étions dit on va le mettre à la sauce marseillaise et à la sauce de chaque personne. C'est un principe de base chez les raggas. Donc on est parti sur la base conceptuelle : Marseille est notre vie quotidienne. C'est-à-dire raconter. Les jamaïcains racontent ce qu'ils vivent à la Jamaïque et nous racontons ce que l'on vit ici. Donc on a monté le premier sound system : Massilia Dub. Massilia Dub c'est la rencontre avec Jo Corbeau. Il y a aussi le journal « Vé » qui se créait. Massilia dub prend naissance avec Professeur Binardo, Tatou, etc. Donc Massilia Dub est la racine de Massilia Sound System. Massilia Dub c'est la base de l'unification de tous les mecs qui commençaient à tchatcher, disons la mouvance. Il y avait le restaurant « Les 200 Lunes » avec Fanafood qui était fréquenté par toute cette mouvance. Fanafood faisait une émission radio, Jo Corbeau était sur « Radio Activité » et Tatou sur « Galère ». Ils faisaient tous des émissions dance hall, ragga, reggae, dub. Tout ce monde s'est réunit pour constituer Massilia Dub. Jo Corbeau habitait au pied de notre Dame de la Garde et nous au Panier. Jo Corbeau était arrivé peu de temps avant tout ça.

De quoi est né ce mouvement ?

Ce mouvement, Massilia Dub, est né de ces différentes choses. A partir de là émergent Jo Corbeau, Massilia Sound System et beaucoup d'autres. Chacun faisait son truc en même temps que les autres. Je mixais le contexte mauricien passant par Marseille et y prenant une influence jamaïcaine. Petit à petit j'ai gardé ça et j'ai acquis une identité à travers ça. J'arrive en 2001 en me dirigeant avec toute cette influence vers la musique mauricienne. Les raggas marseillais m'ont amené quelque chose en plus de cette musique et maintenant je peux la grandir, le rendre

[169] Lieux de concert situé dans le centre de Marseille et devenu mythique pour les groupes et le public qui l'ont connu et fréquenté jusqu'à son « interdiction de concert » intervenue en 1993.

florissante. Toutes les formations que j'ai monté m'ont mené à refolkloriser la musique mauricienne. Ce que je fais maintenant s'est mis en place petit à petit et je me retrouve à travers le ragga dans ma culture d'origine. Toutes ces expériences musicales que j'ai eu m'ont conduit à rendre présent mon folklore. Back to roots comme on dit. Le ragga c'était le prétexte de garder ma musique, de préserver son identité, parler mon patois mauricien avec d'autres mecs qui parlaient leur patois provençal. C'est l'esprit ragga. En parallèle, au début je comprenais mal le message marseillais. Je voyais ça comme chauvin. Je ne venais pas de Marseille donc je ne pouvais pas être plus royaliste que le roi. C'est pour ça aussi que je n'est peut-être pas continué. Il y a une coupure très importante lorsque je suis retourné 18 mois à l'île Maurice. J'ai quitté Marseille au moment où les gens qui sont devenus Massilia Sound System commençaient à marcher. Les gens commençaient à s'intéresser à leur point de vue et même à les approcher ».

4. Les premiers explorateurs des défriches ragga : le public et l'appréciation.

En retraçant l'émergence d'un milieu rude boys à Marseille nous avons vu qui sont les premiers à se former une opinion et qui sont ceux qui écoutent et suivent cette opinion. La plupart des raggas assistaient simplement aux sound system pour suivre la fête mais dès 1985-1986, quelques personnes dans ce public relèvent ce que la clique du Panier avaient lancé en toastant en français sur des versions jamaïcaines.

« *Je faisais partie des gens avec qui les raggas avaient un débat. Quand ils ont tourné en Italie, avec ma copine de l'époque qui était italienne du sud, on est allé avec eux et on a rencontré beaucoup de monde. Il y a une scène importante de ragga/rap dans le sud de l'Italie et à chaque fois que le Massilia Sound System faisait un concert à Marseille on était là. C'était l'époque de la Maison Hantée. Les concerts de Massilia Sound System c'était pas énorme à l'époque* ».[170]

Cette démarche de ré-élaboration était respectée parce qu'elle « collait » à la ville en s'inscrivant dans le contexte marseillais au lieu d'essayer de reproduire les canons internationaux promulgués à partir du folklore jamaïcain.

« *Tu as François Fontan qui dit clairement une langue une nation. Il faut créer un Etat nation ethnique occitan. Cela n'a jamais pris évidemment ! Après, il y a des mouvements très proches entre eux dans les années 1970. Les frères Rouquette à Béziers ou le discours plus autonomiste de Robert Lafon. Il y a Siméoni en Corse. Ils voient plus une Europe des régions. Ces discours sont datés : années 1970. Après, avec l'arrivée de la gauche au pouvoir et le déclin irréversible de la contestation « post-soixante-huitarde » il y a eu un vide terrible. Les raggas sont arrivé là-dedans comme une force subversive. Cette prise de parole par rapport à la réalité locale n'a pas été évidente pour eux. Je me rappelle qu'au début il y avait des gens du stade : des ultras, des Winners et des Fanatics aussi. Il y avait les red skins. Tous les red skins étaient dans le possy ragga de Marseille. Les red skins c'était pareil ; c'était des jeunes qui étaient soit d'anciens punks ou d'anciens skins Trojan antiracistes. En fait au moment de la chute du mur de Berlin, tous ces gens ont développé un discours contre la victoire du modèle capitaliste et libéral. Il y a eu une réaction inverse : « rouge pur et dur ». En réalité, il n'y avait pas de discours politique construit chez eux. Il n'y avait pas de réflexion sur l'échec de la révolution russe. C'était une bande de jeune qui occupaient un peu l'espace public sur la Plaine ou sur le Cours Julien, ils empêchaient les fachos de venir. Ils étaient dans l'ambiance. Ils avaient de bonnes références au niveau de la musique jamaïcaine et ils se sont captés de suite avec les raggas* ». [171]

Voilà comment se constitue progressivement une aire culturelle dans laquelle circule le genre entre ceux qui les premiers l'ont découvert et ceux qui l'ont entendu comme digne d'intérêt et l'ont fait savoir aux autres.

« *Massilia Sound System est arrivé à une époque où le terrain était en friche. Musicalement et même culturellement, il n'y avait rien. On est arrivé à un moment où il commençait en revanche à y avoir quelques personnes qui pensaient qu'il n'y avait pas que Paris* ».[172]

[170] Entretien avec un ragga de Marseille.
[171] Entretien avec un ragga de Marseille.
[172] Entretien avec Jali, membre du Massilia Sound System.

Les premiers partisans sont ceux qui contribuent à la grandeur du genre. Le monde ragga élabore collectivement les arguments nécessaires à répondre à ceux qui « de l'extérieur » posent la question de l'utilité d'un tel genre[173]. Tout comme la sélection radio, le toasting, et l'expérimentation des boîtes à rythmes, éprouver le genre jamaïcain nécessite une formation. Non pas une formation spécialisée mais plutôt une socialisation de l'appréciation[174].

Au départ, il y avait Tatou qui faisait une émission. Il toastait en Français sur des versions qu'il mixait. En même temps Jo Corbeau faisait du dub en français sur une autre radio. Ils se sont aperçus chacun que l'autre existait et ils se sont rencontrés. De là est sorti Massilia Dub. Jo Corbeau venait du Rock et était débordant d'imagination. Rancline Clarence, Jagdish, Chil[175]l les ont rejoins plus tard. Je me rappelle que Chill a enregistré son premier morceau sur « Rude et souple »[176]. Ça générait un truc très fort en tout cas ça avait attiré mon attention et j'entrais petit à petit dans le mouvement. Jo Corbeau est très vite est parti. Je crois qu'il y a eu embrouille sur le fait que lui voulait des musiciens alors que les autres tendaient vers un reggae digital. Je n'avais pas d'avis sur ça à l'époque mais quoi qu'il en soit j'étais plus attiré par les sound system que par les concerts rastas. Chill avait son propre groupe. Jagdish lui aussi est parti. Djali est arrivé. Il était éclairagiste dans les concerts. En voyant la tchache qu'il avait Tatou lui a demandé de toaster. C'est effectivement un très bon tchacheur. Je voyais tout ces gens parce qu'ils bougeaient sur Marseille et qu'ils se posaient les mêmes questions que moi. Donc on avait une relation d'amitié et on était en débat. J'entrais de plus en plus dans le ragga marseillais mais je continuais à ne pas aimer le reggae jamaïcain. [177]

En participant à ce déplacement du genre jamaïcain à partir de Marseille, les premiers raggas apportent leur contribution au type de contrat de performance expérimenté par les quelques défricheurs du genre jamaïcain. Ensembles ils développent et partagent plus ou moins un sentiment commun de ce qu'ils sont en train de produire collectivement. Cette grandeur du genre s'élabore donc au fur et à mesure qu'il se normifie. « La conjonction de leurs efforts leur donne la certitude de produire des œuvres d'art dignes de ce nom[178] ».

HS. Becker a une expression heureuse pour parler de ce premier public. C'est un « détecteur[179] » pour des publics moins avancés. Vers 1984-1985, le genre jamaïcain est porté principalement par un noyau d'affranchis et de convaincus. Ce n'est que vers 1986-1987 que l'on peut parler de raggas marseillais. Il aura fallu trois ans pour que se dégage un public plus large pour ces défriches sonores.

Ce premier public s'engage et fait corps avec les expérimentateurs du genre jamaïcain. Certains vont monter des associations comme la Chourmo, d'autres vont se constituer en sound system (comme Mahmane et l'Hypnotik Sound). Avant, étaient nés les premiers fanzines et les premiers rude boy autour de Jo Corbeau, Tatou, Jah No ou Choupa.

[173] A cette époque par exemple pas mal de rockers se demandent où sont les musiciens quand le sound system s'installe.
[174] Sur ce point, nous rejoignons les analyses de HS. Becker. Pour lui, l'appréciation est, au même titre que la conception et l'exécution, une modalité de la socialisation des activités de chacun. HS. Becker (1988).
[175] Devenu depuis Akhenaton, MC du groupe de rap IAM.
[176] Premier album auto-produit par Massilia Sound System.
[177] Entretien avec un ragga de Marseille.
[178] HS. Becker (1988-p.63).
[179] HS. Becker (1988-p.76).

Deuxième partie : Les Sound System.

1. Des carrières qui s'enclenchent dans le sound system.

A travers le sound system comme activité collective se dessinent principalement trois types de carrières. Chacun d'entre eux est révélateur de comment les parcours de tchatcheurs, de sound system ou de public se nouent et se dénouent en même temps que se déploie ce milieu rude boy marseillais. Pour la plupart, ces cheminements signalent des processus de mobilité qui font saillir des changements de position[180] dans les dispositifs élaborés collectivement.

Carrière de tchatcheur : Jali.

Dans les années 1986-1987, les sound system rythment de façon plus régulière la vie des raggas marseillais. Les micros sont ouverts et, dès que l'occasion s'en présente, les aspirants dee jays expérimentent en public leurs riddims. Au contraire des rockers, dont le groupe et la scène à l'italienne sont au centre des attentions, le sound system fonctionne comme une scène ouverte et accessible aux « déguns »[181]. Ce type de contrat de performance a pour particularité de rapprocher l'artiste et le public en désacralisant la posture classique du chanteur ou du groupe. Le sound system est un espace finement gradué et organisé à travers lequel les compétences des uns s'accordent à celles des autres, les rôles et les places de chacun se négocient et font que les raggas participent nécessairement aux modalités locales de création du genre. Le sound system est pour beaucoup le lieu de permissivité pour leur travail de défriche du genre jamaïcain et pour d'autres l'occasion de s'engager plus avant dans la culture ragga.

> « *Je suis entré dans l'association comme technicien lumière. Jo Corbeau m'avait surnommé « Jah Light » parce que j'étais électricien de formation et que je m'occupais de l'éclairage des concerts. Un soir de sound system à la Corderie je suis allé les voir sur scène en leur demandant si l'absence de lumière et le son saturé étaient des choix volontaires de leur part. En fait ils jouaient dans la pénombre et leur « ingé son » de l'époque n'en pouvait plus de câbler avec n'importe quoi. Comme j'étais de la partie je leur ai proposé de leur remonter leur installation. Donc au départ je ne chantais pas. Il y avait une carence dans l'association Massilia Dub : la technique. Je m'en suis occupé* ».[182]

En réalité, l'association Massilia Dub, les sound system qu'elle organise, son journal sont avant tout affaire de collègues ou d'amitiés préoccupés par la situation culturelle et artistique chaotique de Marseille. Sous influence reggae, les uns écrivent des textes pendant que d'autres participent à des sound system ou que d'autres encore composent dans le style jamaïcano-marseillais. C'est donc entre les plateaux radio, les parages sociables et plus directement dans le public que les sound system recrutent leurs premiers dee jays.

> *« Il y a des situations qui t'amènent dans un moment où tu te retrouves collectivement à tomber sur l'évidence qu'il faut faire quelque chose ».*[183]

Les carrières de dee jays ne sont pas immédiates, elles s'étoffent par touches successives en même temps que ceux qui y interviennent prennent place et négocient leur rôle. Ces carrières se déroulent dans des aires culturelles où les effets proximités jouent à plein dans les mobilisations sociales.

> « *C'est une façon de vivre. C'est une passion et c'est bien de la partager à Marseille parce que pour moi qui vient de l'autre bout de la planète Marseille est un pôle très riche. Si j'étais resté à l'île Maurice, je n'aurais pas eu cette influence. C'est à Marseille que j'ai entendu pour la première fois du ragga. Marseille n'est pas la Jamaïque, mais c'est un des centres du monde. Il y a plein de cultures, mais ça brasse par un seul truc : le ragga. Il y a les Caraïbéens, les occitans, les Mauriciens, etc. Il est sorti du raï de Marseille, il est sorti du Zouk de Marseille, il est sorti du*

[180] Cf. Park.
[181] Noms que se donnent entre eux les raggas.
[182] Entretien avec Jali, membre du Massilia Sound System.
[183] Entretien avec Jagdish.

reggae de Marseille, Il y a eu Alpha Blondie, Kassav, Mami, Khaled. Il peut y avoir du Séga demain à Marseille comme il y a du rap qui est sorti de Marseille. C'est pas ghettoisée la musique à Marseille. C'est cette idée de Marseille que j'épouse parce qu'elle est riche ».[184]

Le Massilia Sound System se constitue dans le vivier ragga.

Dans cet affairement du monde ragga un sound system s'émancipe du dance hall[185] : Massilia Sound System. Plus exactement, Massilia Sound System est en train de naître sound system après sound system. Le Massilia Sound System s'est constitué progressivement. Lors des sound system, Kafra, un selecta du cru, mixe du hip hop et du ragga. A cette époque même New York ne connaît pas encore de tels croisements entre la scène ragga et le hip hop. C'est sûrement ce qui explique que Shurik'n et Chill[186] viennent régulièrement dans ces sound system.

« *On était les premiers à ouvrir le micro et à monter des soirées où les rappeurs pouvaient venir rappeur ou danser. Massilia Dub a vu naître Massilia Sound System. Massilia Sound System s'est créé comme une activité de l'association. Ça veut dire que Massilia Sound System s'est créé comme une activité et pas tellement comme un groupe* ».[187]

Dans les années 1986-1987, beaucoup de choses se mêlent au déploiement du genre jamaïcain à Marseille. Les soirs de sound system les derniers imports de Bambaataa sont mixés aux productions de Tubby ou de « scratch » Perry. Dans la foule, B. Boys et raggas composent le dance hall du cru et se succèdent au micro. C'est dans ces activités associatives et festives que des expériences professionnelles se structurent en même temps que le sound system devient un projet de vie pour une partie des raggas.

« *Djali est arrivé et avec Jagdish et Clarence on s'est décidé tout les quatre à s'arrêter et à se consacrer à la musique. Ça c'est la deuxième fondation de Massilia Sound* ».[188]

En 1987, Massilia Sound System se compose de Jali, Jagdish, Tatou, Clarence et Kafra comme selecta. Après avoir écumé tous les sound system de la ville, les membres de Massilia Sound System prennent pour la première fois l'aspect d'un groupe. Sans être en retard sur l'émergence du reggae digital et du rub-a-dub en Jamaïque, Massilia Sound System devient le premier sound system marseillais.

« *Le moment fondateur correspond au moment où nous nous sommes embarqués avec un producteur qui était en train de monter une grosse arnaque. Nous nous sommes bien fait avoir et nous y avons laissé des plumes. Il n'empêche que c'est là que s'est posée la question de continuer ou pas. J'avais arrêté mon boulot pour un an et Tatou avait lâché « Radio Service » à l'époque où il était l'animateur en vogue de la station* ».[189]

Carrière de public : des rockers aux sound boys[190].

De la même manière qu'il n'y a pas de réelle discontinuité entre dee jays et raggas, ces derniers ne se polarisent pas sur un continuum qui aurait à un bout un public d'amateurs au raffinement sans reproche et à l'opposé un public profane simple consommateur du genre. Les raggas viennent pour la plupart du rock ou du punk et l'enrôlement n'est pas évident. Guitares à contre temps et beat ralenti n'ont rien a priori pour satisfaire les rockers. Malgré tout, une frange des rockers passe au style roots et entre dans la culture ragga par avancées successives. Pour ces dissidents, la posture du chanteur engagé, qu'il soit folk ou rock, est perçue comme obsolète. On ne veut plus seulement du rock, mais on veut que ça « boulègue »[191].

[184] Entretien avec Jagdish.
[185] 22.01.86, Sound System : Massilia Dub. 85 personnes.
03.04.87, Rub-a-dub party + Ciné Club. Animé par Massilia Sound System, DB Line et Irieman + Film : « Pirates » de R. Polanski. Compte rendu d'assemblée générale et rapport d'activité de la MJC Corderie 1987 pour 1986 et 1988 pour 1987. Source Archives de la MJC.
[186] Deux des futurs membres d'IAM, un groupe de rap marseillais.
[187] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.
[188] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.
[189] Entretien avec Jali, membre du Massilia Sound System.
[190] Les sound boys sont en jamaïque les fervents du sound system.
[191] Que ça bouge.

Là où le rock s'avance dans la mise en scène de sa propre dramatisation, Massilia Sound System attire l'attention des rockers à la fois en ayant quelque chose de rock via le reggae et en proposant des textes qui ne se prennent pas au sérieux mais qui parlent néanmoins de la réalité quotidienne de Marseille. Ces rockers, entre-temps ont écouté de la musique jamaïcaine, du ska, du rock steady, du reggae et du dub. Ils ont donc déjà l'oreille lorsque que le digital arrive à Marseille via Massilia Sound System.

> « *La première fois que j'ai entendu Massilia Sound System c'était sur la fameuse cassette « Vive le PIIM » où il y a entre-autre la chanson sur les bus de nuit. Cela avait attiré toute mon attention parce que c'était un problème que je connaissais. En plus, cette idée du sound system et du micro ouvert faisait que n'importe qui pouvait entrer et improviser quelque chose. Ça me plaisais bien ce côté détournement de sons. Ça nous a vraiment intéressé* ».[192]

2. Contrat de performance et déplacer de la musique.

Le contrat de performance est le type particulier de division du travail qui découle de l'activité des sound boys. C'est-à-dire un système de droits et d'obligations sans lequel entre l'artiste et le public l'émotion commune n'existe pas. Ce contrat de performance est la base, le fertilisant de l'action coopérative propre aux raggas. En d'autres termes, la correspondance est forte entre contrat de performance et normalisation des rapports sociaux. Le contrat de performance comme division du travail, ou pour le dire autrement comme organisation des « inventaires de rôles »[193], renvoie alors directement à la corrélation entre ces contrats et la socialisation des engagements de chacun.

Entre 1986 et 1987 le contrat de performance propre au genre digital[194] s'expérimente à travers les sound system. Les dee jays comme les sound boy se familiarisent ensemble aux conditions d'exercice de leurs activités communes. Le contrat de performance signale donc l'effort incessant d'adaptation qu'ils entreprennent ensemble pour le maintenir. Cette activité collective n'est pas sans rapport avec un effort de normification du genre jamaïcain. En d'autres termes le contrat de performance indique avant tout l'organisation des engagements individuels ou collectifs dans les processus de création.

Ce contrat de performance fonctionne donc à la fois comme processus de « normification »[195] du genre musical et comme processus de socialisation des engagements. Ces processus sont à l'œuvre dans des aires culturelles de connaissance des « conventions »[196] que ce contrat met en scène. Par exemple, il faut savoir que les raggas n'emploient que du digital et pas d'instrumentistes à proprement dit, pour apprécier au mieux la performance. Ces aires sont aussi celles de la diffusion culturelle de ces conventions. Par exemple, on peut parler s'agissant de la culture sound boys marseillais d'aires de diffusion de l'appréciation, de propagation de la critique ou du jugement ; en d'autres termes, d'aire de socialisation des rôles. Ce double processus de normification et de socialisation est constitutif de la « culture » ragga.

En 1985 et dans les années qui suivent, Marseille est loin des modes. Le hip hop et le ragga ne sont pas encore deux scènes distinctes comme c'est le cas à New York ou à Paris. Ici ces cultures naissent dans les parages l'une de l'autre. Au contraire d'autres grands centres urbains, l'étroitesse du milieu musical marseillais oblige à l'occupation commune des espaces et à la mobilisation des mêmes publics. Dès les débuts des sound system, les sound boys procèdent d'engagements totalement différents de ceux qu'engendre le déploiement du genre jamaïcain dans d'autres villes. A Paris, le milieu ragga se développe dans l'ombre de la scène londonienne qui dès la fin des années 1970 inonde la capitale des productions de LKJ et des disques distribués par Island Record[197]. A New York, la vague funk puis disco avait permis à Kool Herc de transposer le genre jamaïcain dans le patois du Bronx et de son folklore musical mais, depuis cette expérience marquant les prémices du travail de

[192] Entretien avec un ragga de Marseille.
[193] U. Hannerz (1983).
[194] Genre qui se développe à Marseille au moment même où Prince Jammy lance le rub-a-dub en Jamaïque.
[195] E. Goffman (1996).
[196] Pour reprendre les analyses de HS. Becker.
[197] A ce sujet l'ouvrage de H. Bazin, « La culture hip hop », montre bien la prégnance des valeurs et des modèles anglo-saxon sur les processus de création musicale dans le domaine du hip hop tout aussi bien que dans celui du ragga. H. Bazin (1995).

Bambaataa, B. Boys et raggas n'avaient plus expérimenté de correspondances pertinentes entre toast et rap. A Marseille, la question de la cohabitation du hip hop et du ragga sur une même scène n'interroge personne à cette époque. Les raggas et les B. Boys n'ont pas réellement de modèles si ce n'est les « on dit » colportés d'un à l'autre lors des après midi passées chez Kahn ou des soirées du « Bar du Champ de Mars ». De ce fait ils expérimentent ensemble les postures de dee jay ou de MC, de selecta comme de DJ, propres à la fois à l'un et à l'autre.

> « *On avait aucun modèle précis. On avait un modèle lointain comme la Jamaïque. A Paris, c'était pas du tout pareil. Ils vont régulièrement à Londres et ont le vrai modèle devant eux. Donc ils ont porté, revêtu le vrai modèle. Ce n'est pas une histoire de son. Ils ont importé la façon d'être et la manière de faire des londoniens. Ils étaient à la mode et nous en étions préservé* ».[198]

A Marseille les sound system réunissent des gens d'horizons différents qui dans la plus pure tradition du dance hall ont accès au micro et donnent inévitablement au sound system marseillais un cachet marqué par l'indétermination stylistique induite par le brassage de dee jays d'influences diverses. De la même façon, cette circulation ouverte entre la scène et le public nourrit l'ambiance de fête dont les sound system et les dee jays se font les chantres à Marseille. De l'autre côté des platines, le selecta est quant à lui parfaitement à la page des nouveautés de la scène jamaïcaine ou Londonienne. Ainsi, Massilia Sound System est tout à la fois « branché » en mixant les dernières nouveautés jamaïcaines dans les sound system marseillais et à la fois en décalage avec ce que le genre est devenu à Paris : une mode ragga.

> « *A cette époque, quand Massilia Sound System va sur Paris, on se fait chier dans les sound system parce qu'il y a un truc ultra fermé. Il y avait que des rastas qui se prenaient au sérieux. La copine de Papé J. était habituée aux sound system marseillais et un jour où nous jouions à Paris elle s'horrifia en entendant un sound system jouer avant nous. Elle avait devant les yeux un sound system qu'elle ne comprenait pas. Pour elle, les mecs copiaient mal ce qu'on faisait à Marseille. A l'inverse, quand on a rencontré des jamaïcains on a pas eu besoin d'expliquer ce que l'on avait besoin d'expliquer aux parisiens. Il n'y a jamais un jamaïcain, et j'en ai rencontré quelques uns, qui nous a demandé pourquoi on chantait en patois. Ils chantent eux-mêmes en patois. Même quand les mecs ont vu comment on jouait ils étaient d'accord. Je vais te dire, même l'autre, le DJ de Paris, c'était un antillais, Dady Yod. Il s'est éclaté. Il pouvait entrer dans le sound system* ».[199]

A Marseille, les sound system associatifs de Massilia Dub puis l'expérience de Massilia Sound System seront le lieu d'expression d'abord de quelques confrères puis de centaines de raggas saisissant le micro une fois dans leur vie ou de façon de plus en plus régulière. A cette époque, de Londres à Paris, le ragga s'impose comme un modèle à reproduire. Le contrat de performance passe, au contraire de Marseille, par une attitude sérieuse et, pour les plus « acharnés » du courrant jamaïcain, par le militantisme noir et rasta. C'est à ce contrat de performance que Massilia Sound System se trouve confronté.

> « *Dès les premiers lyrics on était plus pris au sérieux. On ne pouvait pas chanter « Legalize it » comme tout les rastas du monde. Il fallait qu'on le fasse passer par un autre biais. Je crois que c'est la chance que l'on a de ne pas être à la mode. C'est-à-dire de ne pas avoir subi à un moment donné un phénomène de mode. On a fait les trucs comme on pensait que cela se faisait et en étant persuadé que cela se faisait comme ça. Je connais plein de gens à Marseille qui pense que le Rub-a-dub a été inventé à Marseille. Que le toasting vocal a été inventé à Marseille parce qu'ils n'ont jamais vu autre chose. J'ai vu des gens venir me dire : « oh y a un anglais qui a repris votre chanson ». Il me citait un grand DJ jamaïcain. C'est pas du tout comme ça à Paris. A Paris, quand le mec joue le disque les autres reconnaissent le disque et savent qui est sur le disque. A Marseille, les mecs ne savent même pas que c'est un disque* ».[200]

Cette réputation dévaluée qui a cours dans les milieux autorisés du ragga parisien va se doubler dans les médias spécialisés d'une incertitude dans la désignation de l'objet. Les chroniqueurs du genre ne comprennent pas à quoi ils ont affaire lorsqu'ils entendent pour la première fois ce ragga-patois. La confusion entretient dès lors un soupçon régionaliste autour de Massilia Sound System et a vite fait d'écarter l'intrus. Cette difficulté à faire entendre le

[198] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.
[199] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.
[200] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.

rub-a-dub marseillais comme un réel travail de transposition du genre jamaïcain à partir d'ici signale plus qu'elle n'explique les aléas de la diffusion culturelle. Ces frictions entre sound boys marseillais et raggas parisiens indiquent avant tout des contrats de performance propres à chacune de ces villes.

> « *Ils ne comprenaient pas que Massilia Sound System chante en patois alors qu'ils écoutaient des jamaïcains qui toastent en patois. Alors Massilia Sound System fait des explications de texte. Lorsque les Marseillais disent « Paris on t'encule » ils se gourent. Dès qu'on entend des jeunes qui crient ça dans nos concerts à Marseille, on s'arrête et on fait une explication de texte. Les Parisiens, eux aussi, sont victimes du centralisme, ce sont les premières victimes de l'Etat aveugle, de sa langue de bois, des chaussures à la mode et de tout ce qu'il faut pour être in. Nous, on a 800 kilomètres d'écart qui nous préservent, pour ceux qui en sont conscients en tout cas. Il ne faut pas se tromper de cible* ».[201]

Pour les gens de Massilia Sound System, le sound system n'est pas forcément un moment de jeune pour les jeunes. Le sound system brasse large tout en se différenciant du format concert par la continuité qu'il impose entre le public et les dee jays. Pour eux le sound system est avant tout un baleti. Un bal. Un moment de sociabilité qui croise à la fois les anciens et les plus jeunes qui viennent danser sur des dub-plates de U. Roy, de Chico Science, de C. Sicre ou de JM. Carlotti. En faisant danser sur ces dub-plates typiques, le sound system devient l'outil d'une refolklorisation à la fois du genre jamaïcain qui lui même va puiser dans son patrimoine[202] pour le recycler et du genre rub-a-dub marseillais en remixant les éléments du patrimoine musical[203] de Marseille.

> « *Les Jamaïcains nous filent leur bloc culturel et c'est eux qui nous apprennent tout ça. Les mecs prennent un vieux titre de Calypso et le mettent sur du reggae. C'est pas gênant, on change les paroles, on fait ce que l'on veut. Cette mélodie me plait et bien je chante la même avec d'autres paroles. Dès que l'on fouille un peu on trouve ici exactement les mêmes manières d'être, de faire, des gens qui chantent. C'est ça qui nous pousse. C'est-à-dire que dès que tu commences à comprendre que c'est ton espèce de culture française, culture classique qui te fais apparaître tous ces trucs, le toast, le provençal, comme des choses sauvages. Sans avoir passé ce seuil tu deviens américain. Tu est ou tu restes un mec normal. Tu fais du rock n'roll : Oasis. Mais c'est normal. Moi-même, à vingt ans tu m'aurais mis devant un chanteur de bourré qui tape sur la table et qui fait des trucs de goret, je n'aurais même pas essayé de comprendre. D'un coup grâce aux jamaïcains tu me mets devant ce mec-là et je me dis : « ah si. C'est du U Roy. Hop une forme de diction qui ressemble à U Roy ». Les Jamaïcains nous ont sauvé de la chanson française. De son classicisme* ».[204]

Ce déplacement du genre jamaïcain et sa reconfiguration à partir de Marseille sont corrélatif du déploiement d'une culture ragga dans la ville. En s'organisant principalement autour de l'activité de l'association Massilia dub puis de son prolongement Massilia Sound System, le milieu sound boy ouvre, libère un espace en rendant recevable le contrat de performance propre au genre jamaïcain dans cette ville acquise au rock.

[201] Entretien avec Jali, membre de Massilia Sound System.
[202] Calypso, Mento,…
[203] Chanson populaire en provençal-marseillais ou en occitan, collectages personnels, …
[204] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.

Troisième partie : Région Morale.

A partir du milieu des années 1980 le genre jamaïcain trouve à Marseille ses premiers échos. Le contrat de performance propre à ce genre est reconfiguré dans le déroulement de l'activité collective des rude boys marseillais. Dès lors un milieu ragga s'élabore lentement à partir d'un collège d'expérimentateurs et d'explorateurs de leurs tentatives.

Cette culture sound boys prend ses racines dans Marseille. En se déployant elle s'organise et se distribue selon des processus variés. Elle devient une sorte « d'organisation morale »[205] dotée d'institutions reconnues au moins par les raggas. Avec le développement des sound system et l'organisation des sound boys[206], les attitudes et les valeurs ragga se déforment et changent en même temps que le milieu qui les valorise se transforme. Par exemple, pour les sound boys marseillais il ne sera jamais question de répondre localement à un modèle générique mais bien de le reconfigurer à partir d'ici en agençant un nouvel environnement pour la culture du genre. Ce changement de perspective, qui s'affirme à travers l'élaboration d'un contrat de performance typique pour le genre jamaïcain, entretient des rapports étroits à la ville dans laquelle il est à l'œuvre. L'ouverture de lieux fréquentés en tant que fiefs et le gonflement du milieu ragga dérèglent les perspectives communes et à la fois participent à l'organisation d'un nouveau contrat de performance pour coordonner les engagements de chacun. Ces aires de côtoiement tendent à fixer dans l'espace urbain les lieux de ces moments musicaux en devenant les jalons de « ronde journalières ». La ronde de ces lieux de la musique ne détermine en rien les positions et les places de chacun dans la ville ; elle affecte les identités, les rapports sociaux et les carrières par les rencontres qui s'y nouent et font de ces lieux des institutions de la vie ragga. En d'autres termes des « régions morales »[207].

> « *Petit à petit j'entendais monter des sons de la ville. Un jour j'entends Tatou sur Radio Sud Contact. A partir de ce moment-là, tout s'enclenche à nouveau. Il y avait les « 200 Lunes » un lieu de la rue Pastoret. Quand j'y entre j'entre dans l'univers de Fanafood. Il est né et a grandi à Madagascar et il a ce culte de l'Afrique. Il connaît beaucoup d'africains à Marseille. Son lieu devient le quartier général. Comme il travaille aussi sur Radio Sud Contact, on se retrouve tous là. Tatou est depuis un an ou deux à Marseille. Il est amoureux de cette ville. Je vais voir Tatou au Panier. Je débarque et je rencontre Tatou et Binardo. Ça se passait entre la « Maison Kahn », le Panier et les « 200 Lunes ». Là c'était le brassage des quartiers nord et des quartiers sud. Tous ces gens qui étaient branchés par cette dimension commune. Ce fameux Olivier alias Fanafood avait monté le « café Légumes » où il y a eu des sound system pas possibles. J'ai vu arriver les Saï Saï chez Kahn en lui disant qu'ils avaient entendu parler de Marseille et de son reggae. Ils arrivent donc au « 200 Lunes » avec les sound system. C'est comme ça que se crée le premier Massilia Sound System. Vers mai 1987, on monte Massilia Sound System. J'ouvre le sound system avec ce que j'appelle le manifeste MDM : le Mouvement Dub Massaliote. Si tu veux ça à commencer réellement à la radio. On allait d'une émission à l'autre. Il y avait Bombus des Aygalades, tu avais Jah No. Donc ça commence par cette première représentation de Massilia Sound System sur le cours Julien. Courte manifestation puisque les flics arrivent et nous embarquent. Je toaste tout en direct. Il y a aussi Galère et Sprint. On va sur toutes les radios. Voilà un peu les premiers temps de Massilia Sound System. Ce n'était pas un groupe mais un sound system. Je suis très lié à Tatou à cette époque. Je connaissais toute sa discothèque* ».[208]

1. Région morale et entrée dans des carrières de sound boy.

Il explique comment il entre dans le giron de Massilia Sound system par étapes successives :
Son entrée met en scène les soirées africaines, la radio, Fanafood.

Lorsqu'en 1987, Jali rencontre la clique du Panier, il est encore électro-technicien au service de maintenance de la caisse de retraite Saint George[209]. En parallèle, cela fait des années qu'il a monté une structure d'organisation

[205] Y. Grafmeyer, I. Joseph (1990-p86).
[206] La plupart des raggas interviewés estiment ce milieu à une centaine de personnes.
[207] Y. Grafmeyer, I. Joseph (1990).
[208] Entretien avec Jo Corbeau.
[209] 5ème arrodissement de Marseille.

de concerts dans l'arrière pays varois. Avec beaucoup de difficultés, Jali et ses compagnons de route organisent des dates dans les communes du département qui le plus souvent à cette époque préfèrent une programmation plus folk et d'expression occitane. Mais quand on est dans le rock en cette fin d'années 1970 on a plus vite fait de choisir The Clash ou Bob Marley que Carlotti ou Bachas.

A partir de 1985, Marseille résonne aux rythmes afro qui se développent au fil des fêtes et des événements culturels organisés par les diasporas africaines de Marseille. Bientôt se développe dans les rues de Belsunce un milieu raï qui lui aussi connaît son âge d'or au tournant des années 1990. Ces « soirées communautaires », comme on les nomme à Marseille, recrutent aussi dans les rangs des rude boys marseillais. Dans cette ville vouée au rock il n'y a bien que dans ces soirées d'alcôve que la musique prend une tournure syncopée. Via Jo Corbeau, Jali fréquente ces « soirées communautaires » qui sont une des bases sociables de la vie ragga. Quelques boites de nuit et bars du Vieux-port réunissent les aficionados de rythmes chauds et balisent leur habitudes collectives. C'est en passant d'un établissement à l'autre, en fréquentant les soirées produites dans les grandes salles de location de Marseille, que les rencontres se nouent et font de ces soirées un premier seuil dans l'entrée de carrières de sound boy.

En fréquentant Jo Corbeau à travers ces soirées, Jali tombe sur la clique des rude boys qui sont à l'époque une véritable « bande de spécialistes »[210]. Jali entre petit à petit dans le monde des raggas marseillais. Ces spécialistes du genre jamaïcain sont collectionneurs comme Jah No ou dee jays en radio comme Corbeau, Tatou ou Bombus One. Ces gens-là mettent en commun ce qu'ils savent et ce qu'ils ont à entendre ou à voir sur la Jamaïque. Pour certains d'entre-eux, la Jamaïque devient un lieu de « pèlerinage » d'où l'on revient les sacoches remplies de cassettes enregistrées sur les stations radio de Kingston.

De plus en plus lié à quelques-uns des personnes influentes de cette mouvance, Jali pour la première fois entend des dee jays enregistrés en live sur les ondes jamaïcaines. En même temps qu'il entre dans le milieu ragga en se familiarisant avec le contrat de performance propre à ce genre musique, il prend ses distances avec le monde rock et ses icônes new-yorkaises. Voilà un autre effet de socialisation à mettre à l'actif de ces régions morales. Ces régions morales fonctionnent comme des espaces de qualifications.

Dans cet épaisseur sociable qui structure le ragga à Marseille les rôles s'élaborent et trouvent leur place dans l'activité collective. Dans cet environnement sensible, les aspirants ragga trouvent le renfort nécessaire au maintien de leurs engagements. Les uns introduisent au genre jamaïcain en assurant un accès à la matière première via leur discothèque. D'autres introduisent aux hauts lieux du milieu ragga en se faisant les guides privilégiés des nuits roots de Marseille. Sorte de processus d'adoubement dans lequel l'apprenti ragga acquiert les qualifications nécessaires au déroulement de l'activité collective. On pourrait dire qu'il les acquiert en cours de route ou sur le tas.

2. Le « 200 Lunes » et la « Maison Hantée » : deux institutions.

> « *La à bande à Corbeau fréquentait le « 200 Lunes » un restaurant qui sonnait reggae. Pendant ce temps Massilia Dub qui avait fait des émules aussi hautes que le Massilia Sound System et que Jo Corbeau, lance le rub-a-dub et font de ce lieu une des bases du mouvement* ».[211]

Lorsqu'en 1985-1986, la bande à Corbeau et Tatou lance le genre jamaïcain dans le centre-ville, le public n'est pas prêt et peu de gens sont encore convaincus par ce qu'ils entendent. En réalité, ces premiers promoteurs du genre jamaïcain trouvent portes closes dans les salles à vocation culturelle de la ville. Pour ces dernières les crédits publics sont encore fléchés jazz et amorce le tournant rock avec prudence. Les seules dates se trouvent à la MJC Corderie ou au pied des immeubles du centre et de la périphérie marseillaise.

Dans les années 1985-1986, la Maison Hantée est un bar de bikers tenu par Max Sydney qui est aussi le leader d'un groupe marseillais de revival rock : le Sydney Bross Band. L'arrivée de Yann, d'abord comme associé de Max puis comme gérant du lieux, change tout pour les raggas. Quand la Maison Hantée ouvre toute cette mouvance dispersée dans Marseille s'engouffre dans le lieu. La Maison Hantée absorbe sans jamais l'endiguer l'activité du milieu musical en son entier qui en retour fait de ce lieu le véritable creuset sonore de la ville. Il y a

[210] Entretien avec Jali, membre du Massilia Sound System.
[211] Entretien avec un ragga de Marseille.

alors un véritable bouleversement de la vie musicale marseillaise. Le lieu prend non seulement son essor en s'appuyant sur le milieux musical marseillais mais aussi dans le public. En ouvrant pour la première fois à Marseille un lieu de concert quotidien et tenant toute la saison, l'équipe de la Maison Hantée apporte sa contribution à l'envol de la vie musicale marseillaise et plus particulièrement au genre jamaïcain en tolérant sa présence sur scène. Le lieu contribue aussi à mobiliser un public autour de performers du cru et donne ainsi l'occasion de s'essayer sans trop de risques. Massilia Sound System, IAM, Léda Atomica, Kill The Thrills ; toute l'activité rock, ragga, ska ou punk passe et se croise dans ce golf Drouot à la marseillaise. Les rockers entendent les raggas et les rappeurs croisent les rockers. Ce moment est crucial car la Maison Hantée devient l'endroit où les dee jays trouvent la possibilité d'inscrire leur activité dans une plus grande régularité. Au delà de cette possibilité de fixer l'attention d'un premier public autour de ces nouvelles sonorités, la Maison Hantée est aussi le lieu où les raggas savent qu'ils s'y trouvent plus facilement.

A proximité de la Maison Hantée se trouve le fameux « 200 Lunes ». C'est un restaurant tenu par le dénommé Fanafood qui est par ailleurs selecta sur une station radio marseillaise. C'est dans ce restaurant minuscule de la rue Bussy l'Indien[212] que le milieu roots de Marseille se presse. Au comptoir, jusque tard dans la nuit, les riddims se déclament sur le son saturé des vieilles enceintes. Dans l'affairement de ce monde, les perspectives changent tandis que s'affirment de nouvelles convictions autour d'un jargon et de surnoms qui témoignent de l'effort de normification entrepris par le milieu ragga. En quelques temps, tout le quartier de la Plaine devient essentiel pour les raggas qui y trouve les lieux de leurs expérimentations sonores et festives.

> « *Le concept d'aïoli a été inventé par le Docteur Fanafood. C'est lui qui opère le transfert entre « Iree » qui signifie la plénitude, en « aïoli » et qui le lance dans ses émissions. Il m'a passé le concept et je l'ai greffé à celui de « Yeba » un terme qui m'avait été donné par un ami oranais un jour de fête. Je cherchais un nom pour une équipe de foot. J'avais l'international quelque chose et il m'a dit : « appelle-le l'International Yeba ». Ça veut dire fête* ».[213]

En dehors de ces deux institutions du milieu ragga et plus généralement du monde de la musique marseillais les concerts sont plutôt rares. Dans les années 1980 seulement 5 ou 6 groupes de jamaïcains passent par an, mais ces concerts déplacent beaucoup d'africains installés sur Marseille. Ainsi, Marseille s'identifie de plus en plus comme un lieu de renom pour les formations jamaïcaines. Yellow man, I Jah Man, U. Roy…, remplissent les salles mais n'assurent guère cette qualité d'hospitalité qu'offre la Maison Hantée.

Les concerts étaient un moment important. En 1983 j'ai eu la chance de voir Peter Tosh qui est mort quelques années après. Il y avait beaucoup de monde aux concerts. Après il y a eu « Nuits Blanches pour Musique Noire »[214] qui a beaucoup apporté en terme de reconnaissance de la culture africaine largement ancrée dans Marseille.

3. Sur les radios, fin des années 80.

Dans les années 1988-1989, le milieu ragga a pris une toute autre tournure. Dans le sillage de Massilia Sound System, premier sound system émergeant à Marseille, l'Hypnotik Sound et d'autres sound system suivent le mouvement. Les stations radio proposent des listes entières d'émissions qui mélangent Soukous Africain et reggae et l'activité ragga tourne à plein. Magasins de disques spécialisés, concerts, sound system font bouger la ville.

La fin des années 1980 marque aussi l'âge d'or des radios associatives. La radio qui fait référence à cette époque est « Radio Galère ». C'est la radio culturelle marseillaise. Elle est un amplificateur branché en direct sur la ville[215] et fait résonner aux oreilles des marseillais les dernières créations musicales, commente les derniers rebonds de la scène locale et de sa vie tourmentée.

[212] 5ème arrondissement.
[213] Entretien avec Jo Corbeau.
[214] Festival réalisé par B. Maillol à partir de la MJC Beaumont (le festival s'appelle d'abord « Festival de Beaumont ») qui dès le début des années 1980 donne une scène d'expression à la musique maghrébine et africaine.
[215] En 1992 Radio Galère s'installe rue de la Bibliothèque (5ème arrondissement).

Jusqu'à ce qu'il intègre le Massilia Sound System en 1992, Lux Botté[216] coordonne la centaine d'animateurs qui grouillent dans les locaux de « Radio Galère ». Il leur apprend les rudiments de la technique radiophonique et pour beaucoup Lux B. fait aussi office d'initiateur à la tchatche hertzienne. Lux B. a une longue carrière radiophonique derrière lui. Il commence dans les radios pirates à l'époque où les antennes sont installées clandestinement sur les toitures d'immeubles.

> « *J' ai connu Galère il y a longtemps avec Lux B. Lui c'est un grand de la radio. Je me rappelle de lui dans les radio pirates. C'était les grands moments rock n'roll de Marseille. Maintenant il y a Grenouille mais c'est trop tendance* ».[217]

Lux B. est passé par « Radio Point Zéro », « Radio Béton », « Radio Provisoire ». Sur Galère il organise l'ouverture grand angle de la programmation. C'est la période où le raï, le rap, le ragga, la soul, le funk, la techno, la dance, passent par radio Galère. La radio est en friche et pour suivre les programmes il faut se plonger dans l'univers de « Radio Galère ». Lux B. développe dans la station une idée de diffusion libérée des canons radios. A contre pied du mouvement de rationalisation des activités radiophoniques marseillaises, l'absence de publicité et de playlist assure à la radio un rythme humain qui la rend moins statique.

Lux B. compte parmi les rockers de Marseille. Pour lui, Massilia Sound System ne représente pas plus qu'une bande de marseillais trop fiers de l'être dans laquelle il se reconnaît guère. « Citoyen du monde » comme le revendique la vague rock des années 1980, Lux B. donne tout de même la parole aux ressources musicales du cru sans critères de discrimination.

C'est de cette façon qu'il rencontre la clique du Panier. Lux B. ne connaissait pas Massilia Sound System lorsque Tatou arrive dans les studios de « Radio Galère » pour lui faire écouter sa cassette. Ce dernier est de la génération de The Clash, des Cramps et des Sex Pistol et s'identifie guère au genre jamaïcain dont l'idée que l'on s'en fait oscille de la lenteur de ses beat à l'image mythique liée intimement au personnage de Bob Marley. Malgré son insensibilité au genre jamaïcain, Lux B. programme tout de même Massilia Sound System sur les ondes. A partir de cette rencontre une amitié entre le rocker et les sound boys se noue et la station devient naturellement un refuge pour les raggas comme Goatari[218] qui mixent en direct les faces B. le long des toasts de Tatou, de Jali ou de docteur Cachou.

> « *Ce qu'a fait Corbeau via la radio c'est pas forcément le reggae mais le fait de s'approprier cette musique. A Londres, à Paris tout le monde voulait faire comme les jamaïcains, chanter comme les jamaïcains. Il nous a montré qu'on pouvait prendre les expressions d'ici et celles des dee jays. Ils disent Irie et nous on dit Aïoli* ».[219]

4. Le patois, un déplacement du genre qui s'organise dans ces régions morales : le rub-a-dub marseillais.

A partir de 1985, le milieu ragga marseillais décante un contrat de performance qui lui est propre et autour duquel les sound boys ordonnent leurs engagements. Ce contrat de performance signale une organisation sociale type des activités en cours et un état d'esprit. Le sound system, le dance hall, l'expérimentation stylistique ou technologique, la posture de dee jay, sont autant de marques de l'activité collective. En bout de cycle, ces phénomènes cristallisent les attentions et organisent des visions du monde propres à ce milieu ragga.

Dans cette culture ragga, des formes de solidarités se recomposent en prenant appui non plus dans la famille ou la corporation mais dans les relations qu'offre la ville. Ces relations se condensent dans ces aires culturelles que sont les stations radios, le « 200 Lunes », la « Maison Hantée » ou les « soirées communautaires »… Dans ces divers moments de la relation sociale qu'engendre l'activité collective, les biographies s'infléchissent, se nouent les unes aux autres et se dénouent. Ainsi, ces formes de solidarité sont à l'œuvre dans les régions morales et

[216] Dit « Lux B. ».
[217] Discussion avec un rockers de Marseille.
[218] Selecta de Massilia Sound System.
[219] Entretien avec Lux B., membre du Massilia Sound System.

correspondent à des attitudes et des perspectives collectivement éprouvées. C'est dans ce « partage du sensible »[220] que se fondent les traditions et les habitudes communes à la culture sound boy.

Cette culture s'enracine profond dans la ville. Elle innerve l'urbain dans sa teneur sociale et bien en deçà de sa géographie, de ses systèmes économiques ou de sa technicité. La culture sound boy se constitue au cœur de la division sociale des activités en cours. Cette division sociale qui marque le contrat de performance dans son authenticité engendre des dispositifs connectés par l'usage au milieu sound boy.

Entre 1984 et 1985, Jo Corbeau et Tatou sont très liés d'amitié. Jo Corbeau est celui qui est allé à Paris, l'exilé, et c'est aussi celui qui a du recul vis à vis de Marseille, le sage. Ensemble ils apprennent à pointer les éléments folkloriques du contexte urbain marseillais, ils recyclent ces éléments populaires en les remixant avec des éléments du folklore jamaïcain et exposent sur les ondes et les dance hall de Marseille les nouvelles conditions d'exercice du genre jamaïcain.

Tatou a grandi en partie entre la Gascogne et les Bouches-du-Rhône. Au tournant des années 1980 il est installé à Paris et fréquente le renouveau du gauchisme où il rencontre le mouvement occitaniste porté par des gens comme C. Marti. Fermement décidé à s'installer en Occitanie, Tatou choisi Marseille comme terre d'accueil.

> « *Mon projet de vie c'était : je m'installe en Occitanie. Je quitte la France. En fait quand je suis arrivé c'était pas du tout ce que l'on vivait ici* ».[221]

Dans les années qui suivent son arrivée, Tatou rencontre Jo Corbeau et le gros des forces ragga de la ville. Sur les stations radio, sur les scènes de MJC, au coin de la rue ou dans des soirées entre collègues ils entreprennent un travail de défrichage du genre jamaïcain et du folklore marseillais. Ensemble, ils apprennent à pointer les expressions du parlé populaire et observent minutieusement la chronique quotidienne de la vie à Marseille. Le « oai », « aïoli », les « dégun », les « conos », le « baleti » ne sonnent pas comme un simple jargon mais deviennent le carburant principal de cet art du commentaire qui structure le toast des dee jay jamaïcain comme marseillais. A partir de Marseille Tatou et Jo Corbeau développent le même travail de recyclage qu'opèrent les selectas jamaïcains. A cette époque ils ont une réflexion sur les éléments emblématiques du folklore local sans pour autant avoir d'explication sur la correspondance qu'ils établissent entre le folklore jamaïcain et celui de Marseille et plus largement occitan. Face à cette question, même Jo Corbeau, l'ancien de la bande, ne trouve pas les mots. Pour l'instant, ils toastent en français sur des versions marseillaises ou jamaïcaine et font leurs armes dans les sound system de la ville.

> « *Un jour Tatou m'invite chez lui et me dit : « il y a des disques que je ne t'ai jamais fait entendre ». Il m'avait fait écouter presque toute sa discothèque mais de dessous il sort des disques de troubadours et je m'aperçois qu'il connaît certains textes par cœur. Je lui ai dit : « putain mais c'est ça que tu dois faire, chanter en occitan* ».[222]

C'est de cette façon que Jo Corbeau découvre que Tatou s'intéresse au folklore occitan et plus particulièrement provençal. Dans le contexte rock de l'époque le seul fait de se prétendre marseillais entraîne la réprobation. Dans le milieu ragga les valeurs sont plutôt rangées du côté de la Jamaïque et rien ne laisse présager de l'accueil qui peut-être réservé à la diffusion d'un répertoire en patois. Pourtant Tatou et Jo Corbeau ont compris déjà à cette époque le potentiel créatif que recèle cette transposition entre le folklore marseillais et celui de la Jamaïque.

> « *Jo Corbeau est le premier mec qui m'a dit que je devrais faire des chansons en provençal. Il m'a tué. Donc il a vachement d'importance. C'est notre papa* ».[223]

Le fait que Jo Corbeau chante haut et fort un reggae méditerranéen en français résout dans les actes cette querelle entre le fait d'être de Marseille et le fait de se passionner pour un genre venu d'ailleurs. L'espace ouvert par le travail de Jo Corbeau est fondateur puisqu'en lançant la mouvance dub massaliote il fait le raccord entre ces deux sentiments. En ce qui concerne Tatou, le travail de Jo Corbeau éclaircit le rapport entre U. Roy et Marti.

[220] J. Rancière (2000).
[221] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.
[222] Entretien avec Jo Corbeau.
[223] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.

« *Jo Corbeau m'a fait le raccord entre tout ces éléments. Il m'a fait le raccord empiriquement, c'est-à-dire sans m'expliquer pourquoi il y avait un raccord entre le toast, le reggae, les expressions, Haïlé Sélassié, Marius, Bob Marley et Fernandel, Marti et U Roy* ».[224]

Jo Corbeau est le premier qui pousse Tatou à toaster en patois. C'est à ses côtés que ce dernier apprend et comprend que refaire du reggae conduit tout droit à se prendre pour un rastas. En proposant une première reconfiguration du genre jamaïcain comme cadre des expérimentations suivantes, Jo Corbeau ouvre un espace dans lequel le ragga-patois de Tatou devient recevable. En réunissant quelques amateurs autour de ses défriches d'un dub du cru, Jo Corbeau montre qu'il faut être marseillais aussi dans la façon de régénérer le genre jamaïcain. D'abord, le fait qu'il y ait un autre dee jay dans la ville a poussé Tatou à aller plus avant dans sa démarche de fouille du genre jamaïcain. Ensuite, l'émulation du milieu ragga autour des activités de l'association Massilia Dub contribue à débloquer ce complexe marseillais en le ramenant à son folklore urbain.

« *Je ne suis pas marseillais. J'ai immigré, je viens de Paris. C'est le reggae qui nous a donné envie de fouiller les musiques traditionnelles, de tendre l'oreille de ce côté. C'est la manière de faire des Jamaïcains qui nous a lancé. En chantant en patois ils arrivent à faire une musique internationale. On découvrait qu'ils avaient l'anglais et une autre langue à côté, comme nous avions le français et le patois. En plus on n'arrivait pas toujours à faire sonner le français comme nous voulions. On s'est dit qu'on avait cette langue, le patois-occitan, qu'on ne connaissait plus trop mais qui était là. On a appris le patois occitan* ».[225]

5. Une carrière qui passe par ces aires culturelles : Boris 51.

« Je suis arrivé à Marseille en 1980. J'avais trouvé un taf d'un mois et je m'y suis installé. J'ai grandi sur Grenoble mais j'avais un côté méridional par une partie de ma famille installée dans le Var. Ce n'est pas ce taf qui m'a mené à la musique. C'est la radio qui est le cheminement. J'ai commencé sur « Radio Sud Contact » et je suis passé sur « Radio Activité ». Quand je suis entré en radio, j'étais au chômage. J'ai toujours aimé la radio et un jour j'ai téléphoné pour savoir s'ils avaient besoin de quelqu'un pour faire des programmations. J'ai programmé entre 1985 et 1988.

Sur « Radio Activité », il y avait Jo Corbeau et Tatou qui animaient des émissions époustouflantes. Il y avait aussi la branche « Radio Utopie » avec Jali et Jagdish. C'est la radio qui a été le noyau de rencontre entre pas mal de gens. C'est là que l'on a tous appris ensemble. D'abord le couple radio-platines puis l'enchaînement platines-sound system. A l'époque on disait radio rock mais cela signifiait en réalité tout ce qui n'était pas variété française.

Je jouais et je programmais de tout. Aussi bien du funk, de la soul, du reggae que du rock d'ailleurs les règles étant : premièrement tout ce qui était hors commerce et deuxièmement ne pas faire de série. C'est-à-dire chercher ailleurs que dans l'enchaînement des titres. C'est comme ça qu'on a appris à bosser en sound system. Personnellement, c'est sur « Radio Activité » que j'ai le plus dégrossi le travail. J'y allais tous les jours du lundi au vendredi, de 09.00 à 13.00. Je prenais le relais de Gilles Costani qui est devenu responsable régional de Skyrock. J'avais des tonnes de disques à disposition et je me baladais dans tout ça.

C'est par la radio que j'ai rencontré pas mal de monde mais aussi en fréquentant les « 200 Lunes ». On traînait tous chez Fanafood et on s'est aussi rencontré comme ça. Les premiers à faire des sound system à Marseille c'était Jo Corbeau, Tatou, Bombus One. Dans le reggae, celui qui a mis le feu aux poudres c'est Jo Corbeau et son reggae méditerranéen en français et derrière lui, Tatou qui avait une très bonne culture musicale reggae et qui a commencé a toaster en patois. Tout est parti de leur rencontre.

[224] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.
[225] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.

On avait une connaissance générale des sons jamaïcains et on s'intéressait en même temps au hip hop, ce qui fait que le son que nous avions ne ressemblait pas au son classique que l'on entendait à l'époque. Nos versions, nos instrumentaux, étaient fait à l'arraché du fait que nous n'avions pas le matos pour le faire. Imhotep et beaucoup d'autres galéraient pour trouver du matos. Heureusement, il y avait la « Maison Kahn ». L'esprit de disquaire comme le développait Kahn, ça n'existe plus. C'était le premier disquaire en France à faire de « l'african disc » bien avant qu'Actuel lance cette vague. Il avait des connexions en Afrique depuis longtemps et il a joué le rôle d'importateur de nouvelles saveurs dans l'histoire musicale de Marseille. En travaillant sur les radios, on entrait en contact avec des petits labels qui nous envoyaient des disques. Il y avait aussi des groupes du coin qui venaient avec leur production. En dehors de ça avait du mal à trouver ce qui était nécessaire pour développer ce genre jamaïcain.

On habitait tous au Panier mais tout se passait à la Plaine. Avant la « Maison Hantée », on était tous chez Marius, au « Champs de Mars » ou chez Fanafood au « 200Lunes ». C'étaient les coins repères. Après, il y a eu le « Bar de la Plaine », Brahim et le « Dégust » et « l'Intermédiaire ». Chez Tatou au Panier, je croisais souvent Chill, Imhotep et d'autres. J'habitais aussi au Panier et on se voyait souvent. C'est de tout ça qu'a émergé les premières versions marseillaises. « Rude et souple » et « Concept » d'IAM produit par Rocker Promocion. Tous ces gens se fréquentaient chez Marius, au Panier ou sur les radios et ils ont tous trouvé petit à petit leur place.

Ce qui est déterminant c'est la Maison Hantée. On s'y est tous rencontré. Les soirs de concerts tout le monde allait voir tout le monde. Le public était mélangé entre rock, reggae, punk, raggas, rockers. Je crois que dans la culture populaire marseillaise le funk et le reggae sont deux piliers qui ont pris corps à ce moment-là.

Les relations entre les raggas et les breakers sont passées par le funk et le toast. C'était évident que ça percute. En plus, les groupes de rock n'arrivaient pas à trouver leurs marques en chantant en anglais. Du coup, quand le rap est sorti les gens ont mis leur parole dessus. Quelle évidence ! Le ragga et le hip hop ont amené ce mouvement où l'on retrouvait la langue. Le problème, c'est qu'il y avait ce côté artisanal qui étouffait cette scène. Rien ne transpirait, il se passait tout ça à Marseille, on le savait mais on était les seuls à le savoir.

Le Parti Indépendantiste International Marseillais, c'est fondé en 1989 entre Tatou et moi-même. Le PIIM est parti du fait qu'on avait des passés gauchistes et qu'on avait envie de créer un mouvement. Le PIIM c'était à la fois l'indépendance par rapport à Paris et l'ouverture, l'International du fait que Marseille est un port en lien avec beaucoup d'ailleurs. C'était pour nous un état d'esprit avant d'être un parti politique. La force du PIIM est qu'il n'existe pas. La Chourmo organise des activités typiques, des lieux et des moments de convivialité. Le PIIM c'est plutôt de la tchatche. Le PIIM est une manière de ne pas se faire récupérer et un moyen pour que cela dure. Ni un RPR ni un PC. C'est un parti pris pour que chacun puisse s'exprimer sur sa condition, l'identité communale et culturelle de sa langue. Les raggas voulaient tchatcher contre le racisme l'intolérance et sur les questions liées à la « Paris'centralization » et ils ont vu le PIIM comme un véhicule bourré d'idées qui se déplaçaient de Nice à Bordeaux. Il rallie des villes grouillantes d'idées comme Toolon, Toolouse, Marseille, Nice, Montauban, Bordeaux.

La plaine est devenu un repère pour les raggas quoiqu'il y ait toujours eu une fibre rock. Les rockers allaient chez Marius depuis la nuit des temps en même temps que les raggas y allaient tout aussi facilement. A l'époque il importait peu que les uns soient rocks et les autres raggas, la vie musicale marseillaise n'était pas segmentée. Les radios contribuaient à ce mouvement en donnant une place très importante à l'activité du milieu musical marseillais. « Radio Galère », par exemple, était installée près de la Plaine. Il y avait Lux B. qui faisait une émission grandiose durant laquelle il invitait tous les groupes locaux qui sortaient de la Plaine. La radio a été une grande époque.

Entre-temps, les radios libres sont devenues des radios « pro » et il n'y a plus rien eu à y faire. Les radios comme « Radio Service », devenaient des « plans alimentaires » pour Tatou comme pour d'autres. Entre 1985 et 1988, les radios libres se sont restructurées. Quand elles n'ont plus eu recours à la pub comme moyen de vie et que les radios commerciales ont commencé à racheter les fréquences de ces radios locales, ce moyen d'expression est mort.

A partir de ces années-là, je me suis remis dans le circuit du travail normal. Cette expérience dans les stations radios de Marseille m'avait tout de même permis d'avoir un job de vendeur de disques à « Nuggets ». J'avais réussi à rester dans le son et c'est par ce job que j'ai pu acheter deux platines « MKII » à un prix dérisoire. Quelques jours plus tard, on a monte un sound system avec Jagdish qui vient de quitter le Massilia Sound System.

La première formation dans laquelle j'étais selecta, c'est « Raggaméfi ». Au départ on était trois dans Raggaméfi : Jagdish comme dee jay, Damas au son et moi comme sélecta. Ensuite le groupe s'est étoffé d'un bassiste et d'un guitariste et finalement un batteur : Bandol. Il jouait avec Poupa Claudio à l'époque et il nous a lâché après que « Raggaméfi » a échoué la présélection du Printemps de Bourges en finale. A partir de là, on s'est retrouvé à nouveau à trois. Les trois du départ auxquels est venu s'ajouter Fraka qui avait lui aussi quitté le Massilia Sound System, Marcus P. et Malik d' « Hypnotik Sound » qui était bassiste.

A l'époque il y a une activité intense entre les gens et les sound system. L'« Hypnotik Sound » conduit par David Mahmane fait ses premiers concerts à la Maison Hantée. « Raggaméfi » fait son premier sound system en Corse et tourne dans la région. Sur Marseille, on jouait à la MJC Corderie, au Coton Tige, à la Maison Hantée ou aux Abattoirs. Tout le monde se connaissait et on se fréquentait tous dans ces endroits. C'est de cette façon que la première fois que l'« Hypnotik Sound » a joué à la Maison Hantée c'est moi qui ait assuré le poste de selecta pour eux alors que je jouais dans « Raggaméfi ».

« Barakoudub » c'est encore une autre formation composée de Jagdish et d'une partie de l'« Hypnotik Sound » avec « Pam » le batteur. Moi je suis parti avec David Mahmane, Patchy et « Barbès » pour fonder l'« Hypnotik Gang ». C'est compliqué parce qu'à l'époque ça allait très vite. Il y avait tout le temps du mouvement et cela maintenait une sorte de pression locale sur tout ça. Le reggae a toujours accroché à Marseille. Quand les jamaïcains viennent jouer, ils mettent trois affiches et font le plein au Théâtre du Moulin. Avec l' « Hypnotik Gang », on arrivait à tourner correctement. La France, l'Italie… On a mis un morceau sur une « compil » de « Sensaciou » qui venait de Gênes. On a mis un morceau sur « Ni Jah, ni maître » une autre « compil ». On a un titre sur une « compil » de Bondage.

Il y avait « Buzzy » du « Son du Marché ». « Patchy » du « Possee » varois. Il y a eu une poussée varoise à Marseille. Mais ils ont toujours été un peu à part. C'était un peu les enfants des villas délaissés. Rocker Promocion nous appuyait dans notre démarche. On travaillait avec eux pour les dates et sur l'organisation des concerts. En revanche, on ne voulait pas entrer en production avec Rocker Promocion. On avait quelques contacts avec différentes maisons de disques au moment où il y a eu l'effet « Mia » d'IAM. Les mecs des majors descendaient à Marseille voir les groupes et cherchaient un « Mia » numéro deux. Il y avait une pression sur la scène marseillaise, des groupes sortaient mais c'est à se demander ce qu'attendaient les producteurs de l'époque. En le disant à la légère je dirais qu'ils n'aimaient pas l'ail. Il a fallu se démener pour imposer quelque chose sur Marseille. C'est ce que l'on a fait jusqu'en 1995-1996. A ce moment-là, c'est devenu électrique entre Patchy et Mahmane et l'« Hypnotik Gang » s'est dissout. Entre 1989 et 1996, beaucoup de gens sont passés par l'« Hypnotik Gang » : Barbès, Buzzy, Farid de CEP de Vitrolles... La formation s'est dissoute en 1996.

En 1995-1996, je commence à travailler comme DJ au « Bar de la Plaine ». Je suis parti deux ans aux Antilles et à mon retour j'ai repris ma place au « Bar de la Plaine ». Quand je suis revenu les choses avaient encore changé. La Plaine avait changé. Il y a à présent tout un tas d'artistes au sens large du terme et plus seulement des raggas et des rockers. Il y a une faune un peu dandy, un peu parisienne dans son attitude. Jusqu'en 1993, c'était l'euphorie ; l'OM, les élections avec Tapie, la ville bouillonnait.

Maintenant je suis dans un collectif qui s'appelle « L'œil de Mars », une association avec laquelle on fait des projections de films dans les bars du quartier et on réalise des documentaires. Je suis Président de l'association « L'œil de Mars ». En parallèle j'ai participé à « Poulpasso ». « Poulpasso » est un projet qui est parti de l'idée de réunir « Port de Bocan All Star » pour enregistrer un album. « Port de Bocan All Star » est un collectif composé de musiciens qui

jouent en parallèle dans des groupes comme Kanjar'oc. En réalité, on les a fait venir à la première fête de la Plaine. L'association « Plaine sans Frontière » ne savait pas quel groupe choisir pour mettre sur la scène de la « fête de la Plaine ». Je les avais vu jouer au Balthazar et je les ai recommandé. Le concert a eu un grand succès sur la Plaine et finalement après le concert on s'est retrouvé au « Bar de la Plaine » et le pari de produire un album de la formation a été pris. L'idée était de relancer la production indépendante locale sans parler de label, de ceci ou de cela. L'essentiel était que ça existe déjà pour nous. Jacky, Doumé et moi, montons l'association « Poulpasso » pour tirer l'album à 1000 exemplaires. Au final on a sorti cet album relativement correct par rapport aux moyens engagés. Une énergie s'est créée autour de cette expérience ».

Cause commune

Troubamuffin style

« *Les mouvements sociaux eux-mêmes sont aujourd'hui des moteurs de multiplication et d'individualisation. Mais l'éloge de la pluralité, l'apologie du contingent et du privé, la célébration de la rupture, de la différence et de l'instant, la révolte des marges contre les centres, la levée de l'extraordinaire contre la trivialité : tout ceci ne doit pas se transformer en fuite devant des problèmes qui ne peuvent être résolus – si tant est que cela soit possible – au grand jour, par la coopération, et avec ce qui reste d'une solidarité déjà presque exsangue. Or, que proposent les nouvelles mythologies, qui puisse se substituer à l'autodétermination et à la solidarité ?* »[226]

« Manier des œuvres d'art par le discours[227] » semble être une des activités coopératives primordiale de ces mondes de la musique dont nous rendons compte ici à travers leur lente élaboration collective. « Etant donné tous les facteurs qui concourent à l'immobilisme, les novateurs doivent trouver une solide justification à chaque pratique nouvelle qu'ils introduisent[228] ».

Nous parlerons donc dans les lignes qui suivent de la valeur « esthétique » et « éthique » comme activité entreprise collectivement. C'est-à-dire un travail collectif de désignation complexe qui répond à coup sûr à un impératif de justification. Complexe parce que cette désignation commune procède d'influences réciproques plus ou moins décisives dans la version définitive de l'œuvre. Impérative non pas parce que cette justification serait inévitable mais du fait qu'elle est nécessaire dans le mesure où elle « vient à l'analyse » comme elle « vient à l'explication » construite entre les fervents de cette « cause régionalisante »

Le mot d'ordre en est la « refolklorisation » comme moyen de conservation du genre. Pour le dire autrement, nous essayons de comprendre dans quelle mesure le genre Troubamuffin se conserve seulement à condition qu'il soit intégré dans des processus de conception, d'exécution, de distribution, d'appréciation et de critique,

[226] J. Habermas (1999-p.78-79).
[227] HS. Becker (1988-p.147) et S. Kjorup (1976).
[228] HS. Becker (1988-p.151).

organisés dans des allers-retours multiples et variés entre C. Sicre, Massilia Sound System, JM. Carlòtti, et bien d'autres encore.

> « *Tu penses que cette hybridation est récente ?*
> *Jagdish : si tu prends le siècle dernier, il y avait des stars à Marseille. Il y a eu l'Alcazar, etc. Moi, je viens de 14.000 kilomètres. Je n'ai pas connu tout ça mais je l'ai découvert à travers Massilia Sound System. Il y a eu ici des artistes terribles. Marseille est une ville de houle. Ça monte et ça redescend. Ça n'arrêtera jamais. Je pense que la musique est quelque chose qui se cultive ici.*
>
> *Qu'est-ce que tu veux dire ?*
> *Jagdish : Si tu prends les vingt dernières années, il y a eu le ragga par exemple. En revanche. Avant il y avait le rock, et encore avant le jazz, et, avant tout ça le Music-hall. Quand tu entends des trucs comme Dupain qui ramène la polyphonie du folklore occitan, d'un coup le folklore que l'on croyait mort n'ont seulement se régénère mais en plus devient un genre. Dans 50 ans peut-être qu'il y aura un genre qui viendra reformulé le vieux fond, les bases. Peut-être celles que l'on est en train d'élaborer.* »

Première partie : constitution d'une esthétique comme activité collective.

1. Travail croisé de désignation : Une esthétique justifiée.

1.1. Marseille et les bases définitionnelles d'un genre.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédant une scène ragga se constitue dans le milieu des années 1980. Cette scène, dont le principal carburant sont les « raggas », porte en germe un débat : comment être en phase avec les maîtres du genre tout en restant marseillais ? Concernant les idoles du rock, les rockers marseillais n'avaient pu s'y conformer qu'au prix d'une lente mais radicale acculturation[229]. Le contre exemple est probablement le cas de Quartiers Nord qui trouva dans le rock l'énergie suffisante et les moyens concrets d'une réactivation du genre « opérette marseillaise[230] ».

Ce débat va prendre principalement entre trois personnes : Jo Corbeau, Tatou et Jali. Jo Corbeau en arrivant à Marseille avait rendu recevable le fait de toaster en français sur les dernières versions jamaïcaines. En prodiguant les premiers toasts sur les ondes radio, l'homme met le feu aux poudres. En osant le faire, Jo Corbeau fait l'unanimité parmi ceux que le rock marseillais avait laissé sur la touche. A partir de là, nous savons comment les premiers moments du ragga marseillais se nouent dans l'espace d'un « reggae méditerranéen » rendu praticable par Jo Corbeau. C'est précisément dans cet espace que Tatou surenchérit en révélant à Jo Corbeau qu'il pense mettre en équation le patois provençal et des dub-plates occitano-jamaïcaines.

> « *En réalité j'accroche à l'occitan par Tatou. Sous ces montagnes de disques ragga, reggae, etc. Il me sort un jour des disques occitans. Il m'explique aussi son idée de transposition du patois jamaïcain. Là, le débat s'est ouvert entre Tatou, Corbeau et moi.* »[231]

Le Débat est intense. La discussion se nourrit des découvertes de chacun. A travers la discothèque et la bibliothèque de Tatou, Jali découvre en même temps les productions jamaïcaines et celles plus estompées d'une culture perdue de vue : le chant et la poésie provençale. « D'un coup, j'ai compris que pour ressembler à mes modèles jamaïcains le mieux était d'être patois[232] ». A cette époque Tatou est en avance sur les deux fronts. Il est à la fois largement impliqué dans le ragga marseillais et pris dans un « remue-méninge occitano-politico-esthétique[233] » . C'est à Paris, au tournant des années 80, que Tatou découvre la cause occitane dans l'ambiance de Jussieux. A cette époque Jussieux est un centre d'activité et de brassage des idées gauchistes et de leurs défenseurs. C'est aussi le moment fort de l'idéologie « Vivre et travailler au pays » largement théorisée par des occitans tels que FM. Castan qui est à l'époque non seulement l'un des fondateurs de l'EIO[234] mais aussi l'un des réformateurs influent du PCF[235].

Ce débat constitutif d'un « esthétique justifiée » n'a pas pour objet de résoudre dans l'abstrait des questions philosophiques. Il est décisif pour l'analyse dans la mesure où il signale que l'esthétique est une valeur entreprise collectivement. Lent processus de socialisation des expérimentations artistiques le long duquel se raffinent les expériences collectives d'un genre musical. Ce qui se décante dans ce débat est tout autant l'authenticité d'un genre du cru que la poussée organisationnelle qui accompagnement les déplacements qui s'opèrent dans ces processus.

---

[229] La plupart des groupes rock de la ville interprètent leur répertoire en anglais comme le plus grand nombre portent des noms anglo-saxon.
[230] On peut noter chez Quartiers Nord les reformulations du répertoire de Gélu comme de Scotto. Il faut noter ici les références discographiques.
[231] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.
[232] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.
[233] Entretien avec Jali du massilia Sound System.
[234] Institut d'Estudis Occitans.
[235] Parti Communiste Français.

Avec les faces B acheminées depuis la Jamaïque Tatou et Jali trouvent « l'outil folklorique[236] ». Grâce aux « instrumentaux » gravés au verso des dernières versions dub le processus va s'accélérer. Les textes se préparent du jour au lendemain et se déclament sur des mix de versions dub. « On peut dire que l'on a amplifier les murmures de la rue. J'ai amené mon opinion sur un constat. Je monte à la tribune et je le chante ». Voilà comment ce manque d'authenticité, fond rhétorique du débat musical marseillais, vient à formes esthétiques en même temps qu'une posture se dégage.

Cette « posture folklorique[237] » qui tient le verbe haut en français comme en provençal va emprunter au Dee Jays jamaïcains comme aux rappers new-yorkais leur manière de mettre en sons le parlé populaire. Les rappers américains, disent qu'ils tchatchent « by popular demand ». En d'autres termes, qu'ils répondent expressément à une demande concrète.

Tatou a une belle phrase dans une chanson : « Je ne suis qu'un amplificateur de murmures. J'ai l'oreille collée aux murs ». C'est ça « by popular demand », la notion d'amplificateur. Le MC est toutes antennes dehors. Il est le récepteur et le réémetteur. On fait parler la ville.[238]

Pour Jali cette posture est avant tout « une respiration faite de celle des autres[239] ». C'est en ce sens que l'esthétique est une activité collective. Elle est le résultat incessant d'un travail coopératif de désignation. Dans le cas de Massilia Sound System ce travail se fait par touches successives. Dans cette discussion qui se déclenche et s'entretient à partir de Marseille gonfle la production collective d'un « jugement esthétique ». Du fait de cette montée en généralité d'un sentiment commun (jugement esthétique) révèle principalement deux états de fait :
- la valeur esthétique n'est pas le propre d'une sphère instruite de l'art ni encore moins un ensemble de critères esthétiques immanents à l'œuvre, aux qualités de l'artiste ou à l'institution. C'est une activité collective et processuelle.
- le jugement esthétique[240] intervient de manière cruciale dans la version définitive de l'œuvre du fait que la production de justification (esthétique justifiée) est coopérative et ressort de l'activité des raggas eux-mêmes.

L'esthétique ragga ne prend donc pas seulement corps sur les planches des café-concerts du centre ville. En notant comment cette esthétique est avant tout le produit de l'action conjuguée de quelques « innovateurs » nous restituons la manière dont elle s'étaye dans une sorte d'effet d'entraînement des engagements de chacun. Devenu ce qui leur est commun, le ragga rallie dans les années qui suivent un nombre toujours plus grand de recrues jusqu'au dépassement de ces « aires de discussion[241] ». Dans cette publicisation élargie du débat ces aires perdurent et sont actives. Elles sont le noyau composite de la création musicale. A partir de ces aires, les idées neuves se propagent de proches en proches ou se distillent le long de circuits médiatisés. En se répandant dans le public, ces idées mettent à l'épreuve les registres de justification qui les fondent.

> « *IAM, Fabulous Trobadors, Bouducon, Hypnotik, Black Lion's. Et Massilia Sound System, né au milieu des Ultras, dans le virage sud du stade vélodrome. Le groupe avait filé la fièvre ragga hip hop aux supporters de l'OM, puis à la ville.*
> *A Marseille, on tchatche. Le rap n'est rien d'autre. De la tchatche, tant et plus. Les cousins de Jamaïque s'étaient trouvé ici des frères. Et ça causait comme au bar. De Paris, de l'Etat centraliste, des banlieues pouraves, des bus de nuit. La vie, leurs problèmes. Le monde, vu de Marseille.* »[242]

1.2. Toulouse et la preuve.

Durant l'hiver 1987, le Massilia Sound System part pour Toulouse. Le groupe sort d'une période d'incertitude due en grande partie aux mésaventures qu'il connaît avec un faux producteur durant l'été. En 1987, Toulouse est la ville dont on dit, vu de Marseille qu'elle est celle dont la scène musicale bouge le plus. Entre 1987 et 1990, Toulouse voit se développer dans ses rues ses premiers lieux de concerts. La plupart prennent la forme de café-

[236] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.
[237] Entretien avec Tatou du Massilia Sound System.
[238] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.
[239] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.
[240] Qui implique donc beaucoup d'autres participants que les seuls critiques et esthéticiens.
[241] HS. Becker parle d' « aires de discussion » comme lieu de la critique et de la justification du travail artistique. HS. Becker (1988-p.30).
[242] JC. Izzo (2001-p.95-96).

concerts associatifs. Ces scènes, assurent un débouché pour tout un ensemble de formations toulousaines et d'autres venues de plus loin pour présenter en public leur travail en cours. Dans cette cohue, la présence de toaster comme Poupa Christopher signale l'affairement d'une scène ragga dans Toulouse. Sur les ondes, les radios associatives diffusent des sélections reggae en ouvrant leurs antennes aux sélectas du cru. Du fait de cette activité intense Toulouse attire l'attention de nombreux « raggas ». On y retrouve à cette époque Bunny Dread, animateur du « Blues du nord » à Paris et bientôt le Massilia Sound System lui-aussi intrigué par cet activité.

Le départ de Marseille se fait dans l'incertitude. D'abord, le goût de l'arnaque estivale dont ils sont victimes est encore bien amer, ensuite, rien ne laisse présager de l'accueil qui sera fait à l'ambiance mi-provençalee mi-marseillaise dont le sound system s'est fait une spécialité. Dès 1987, Massilia Sound System tient en réserve deux ou trois morceaux en patois. Rapidement, le groupe décroche une date au « Bar à Fûts ». « Le premier soir, alors que l'on se demandait comment les gens allait prendre ce que l'on chantait, ça a été le feu[243] ». Le patois ni fera rien, les raggas toulousains seront reconnaître et avaliseront sans plus de précisions ce qui au fond fait l'authenticité du genre : la Tchatche.

Le second soir, le public est au rendez-vous. Dans la foule, Ange B., natif de l'Aude mais installé dans le quartier d'Arnaud Bernard, suit le sound system avec attention. Comme beaucoup de rappeurs Ange B. est un fin connaisseur de reggae et de ragga. Dès les premières sélections il reconnaît en Massilia Sound System ce tour de main propre au folklore jamaïcain. Dans leur façon de toaster, il découvre toute l'envergure d'une posture folklorique incarné par le sound system. Il est impressionné que Massilia Sound System toaste en patois. Il connaît des raggas, mais c'est la première fois qu'il rencontre des raggas marseillais qui de surcroît chantent en occitan et en français. Touché et surtout convaincu par des paroles qu'il a l'habitude d'entendre, des choses qu'il connaît, des choses de tous les jours, Ange B., à la fin du sound system, leur propose de les présenter à Claude Sicre. « *Ce que vous faites est génial, vous devriez venir voir le mec avec qui je joues il s'appelle Claude Sicre*[244] ». C'est l'époque où Claude Sicre forme un duo avec Daniel Loddo tout en travaillant avec Ange B. sur des rythmes hip hop. Les Faboulus Trobadors n'existent pas encore. Convaincu de sa découverte, Ange B la révèle à Claude Sicre en lui suggérant de se préoccuper de l'existence d'un pendant marseillais et ragga de son travail sur les formes folkloriques. « *Viens voir Massilia, c'est hallucinant, eux aussi ils utilisent le patois*[245] ».

> « *C. Sicre, à cette époque, clame haut et fort que le hip hop New-Yorkais était du folklore. Il organise dans les années 1988 un carnaval populaire dans lequel on va se produire à plusieurs reprises. On a rencontre FM. Castan et Manciet. Ce sont des années fabuleuses. C'est à Toulouse que l'on a su que l'on était sur le bon chantier. A Paris, on y aller mais là-haut on nous faisait chier. Pour les uns on était pas assez noir et pour les autres, les alternatifs, nous ne faisions pas de la musique. Il faut dire que les alternatifs avec les Doc Marteens 14 trous n'avaient pas l'ouverture d'esprit pour trait principal de caractère.* »[246]

A Marseille Jo Corbeau avait permis de faire le lien entre une identité marseillaise et un genre jamaïcain en ouvrant un espace praticable pour un ragga marseillais. Ce lien, il l'avait démontré empiriquement mais sans le justifier. Pour les raggas, il devenait simplement possible de maintenir une estime de soi tout en toastant en français. En revanche, le débat autour d'un rub-a-dub occitan et le mouvement ragga qu'il avait incité dans Marseille restait sans réponse. « *On ne savait pas répondre à ceux qui nous disaient que l'on toastait en provençal parce que ça marchait. Nous on savait que ce n'était pas pour ça. En plus, ça ne marchait pas*[247] ».

La rencontre avec Claude Sicre est fondatrice à plusieurs titres. Pour lui, Massilia Sound System est la confirmation du travail qu'il a entrepris depuis longtemps sur le folklore occitan. Claude Sicre part du folklore pour aller vers le hip hop là où Massilia Sound System tire son ragga vers le folklore. Pour eux, la rencontre fait qu'ils ont en quelque sorte « la preuve par l'autre » de ce qu'ils expérimentaient à partir de Marseille. Ainsi à travers la formulation coopérative d'un jugement esthétique s'accomplit entre eux un travail collectif de désignation.

> « *D'un coup Sicre va pouvoir dire : « regardez ces vieux machins que vous croyez poussiéreux ils sont au top de la mode parce que cela ressemble à Massilia Sound System » et nous allons*

[243] Entretien avec Jali.
[244] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.
[245] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.
[246] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.
[247] Entretien avec Tatou du Massilia Sound System.

pouvoir dire : « regardez, vous ne pouvez pas nous accuser de faire de la musique de jeunes parce ce que l'on fait ressemble à ce que fait Sicre ».[248]

C. Sicre est ethnomusicologue de formation et a intellectualisé sa démarche. C'est lui qui va thématiser ce déplacement du genre jamaïcain qu'opère Massilia Sound System depuis déjà quelques années à Marseille sans vraiment en avoir étayé les fondements. Il sait nommer d'un seul coup tout ce que Massilia Sound System fait apparaître comme évident. « Le patois, la Jamaïque, pourquoi nous avons choisi le reggae et pas autre chose, pourquoi le toast[249] ».

Pour C. Sicre il ne fait aucun doute que l'explication est le manque de folklore. L'hypothèse étant que par manque de folklore Massilia Sound System va chercher ailleurs et ramène à Marseille précisément un genre folklorique. Après, en élaborant à partir de Marseille un ragga-patois, Massilia Sound System transpose la posture du Dee Jay jamaïcain dans celle du chanteur folklorique.

« *Il y a une désignation qui s'opère. Donc je pense que pour nous c'est la rencontre essentielle. Rencontre essentielle parce que l'on rencontre un mec qui a fait le chemin exactement inverse. Ce qu'il nous raconte, on le sait un peu nous quelque part. On sait que nous tirons notre reggae vers le patrimonial. A la limite, une forme autochtone, indigène. Sicre, lui, cherche désespérément une espèce de blues occitan dans les fins fonds du folklore. Dans les dernières chansons folkloriques qu'il entend encore un peu autour de lui. Donc il tire dans l'autre sens* ».[250]

C'est quelque chose qui est resté cet aller-retour. Ça n'a pas été quelque chose de ponctuel. Et puis on se retrouvait dans les même lieux, comme le Festival de Toulouse qui était énorme à cette époque. Ensuite les groupes comme la Mano Negra, comme les Béruriers Noirs, comme les Vampas ou les Babylon Fighters en premier à Saint-Etienne et tant d'autres nous ont invités à jouer dans toute la France, dans les festivals alternatifs de partout, les bars, les squares. Route Boys. C'était vraiment une époque d'aventure pour nous. Ce rapport entre nous est constamment resté et reste encore aujourd'hui.[251]

1.3. En résumé.

Sicre et le Massilia Sound System prennent position différemment vis à vis du folklore. Le premier en récolte les derniers indices quand les seconds sélectionnent des fragments dans un patrimoine pour ensuite les folkloriser. Quoi qu'il en soit, ils ont en commun de dépasser le simple revivalisme de formes traditionnelles au lieu de les reproduire. C'est précisément du fait de leur « branchement » sur la ville que les Massilia Sound System dépasse les propositions (formulations, hypothèses, etc.) antérieures. Ils ne parachèvent pas une tâche entreprise par leurs prédécesseurs (Marti, Carlotti,…), ils ne procèdent pas non plus à une rupture complète avec le passé ; ils remobilisent le folklore provençal à travers celui de la Jamaïque[252] pour réactiver un genre mis en chantier par d'autres (Carlotti, etc.). En d'autres termes il s'agit plus ici de mise en culture collective d'un travail en chantier (le genre occitan) que de la simple transmission d'une culture. Le genre occitan, pour faire image, ne passe pas d'un à l'autre comme un dernier soupir. Il faut que Tatou arrive à Toulouse avec quelques dub en occitan pour que Ange B. le « sélectionne ». Il faut de la même façon, que Massilia Sound System soit passé par C. Sicre pour entrer en discussion avec JM. Carlotti. De même, il faut que C. Sicre soit passé par FM. Castan pour capter Massilia Sound System. Cette mise en culture collective du genre occitan comme mise en partage du commun[253], passe par l'aménagement des conditions concrètes de sa présence parmi nous. Ainsi, il faut que toutes ces conditions soit réunis pour qu'en commun s'opère un triple déplacement : d'abord celui du folklore jamaïcain (le sound system de Kingston devient en substance le Ragga Baleti de Marseille) qui accompagnera le déplacement des sonorités qu'ils opèrent (le rub-a-dub jamaïcain trouve à Marseille son pendant dans l'élaboration d'un genre troubamuffin). Enfin, un dernier déplacement opéré collectivement viendra nourrir le genre : le patois jamaïcain trouve son équivalent dans le patois provençal. En d'autres termes, ils font perdurer le genre occitan en lui élaborant une nouvelle assise organisationnelle. Dans les années 1970 le genre occitan naît dans le radicalisme des idées « soixante-huitardes » et en plein mouvement de retour au rural. Dans les années 1980 le contexte a

[248] Entretien avec Tatou du Massilia Sound System.
[249] Entretien avec Tatou du Massilia Sound System.
[250] Entretien avec Tatou du Massilia Sound System.
[251] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.
[252] Tout comme C. Sicre le fait avec le hip hop.
[253] J. Rancière (2000).

changé, il reprend voix dans une ville qui ne croît plus à la différence[254] et porte le stigmate de sa mauvaise réputation.

Le fondement d'une esthétique justifiée qui passe comme nous venons de le voir par plusieurs « couches définitionnelles » élaborées collectivement contribue à stabiliser certaines structures coopératives. C'est en cela que nous parlons « d'esthétique justifiée » et dans la mesure où elle s'élabore par boucles successives de renforcement et par cycles d'affiliation de ceux qui passent par ces « aires de discussion ». En d'autres termes, la justification de cette esthétique s'affine et s'aiguise dans la coopération d'une multitude d'acteurs. Pour le formuler autrement, on peut reprendre la conception de J. Rancière du « partage du sensible[255] » et dire que cette esthétique justifiée est avant tout le fait d'une convergence de vue des différents participants d'un monde de l'art.

Le point commun entre l'opérette marseillaise et le raggamuffin, c'est la tradition populaire. On a comme mission de recréer cette tradition, nous et les groupes de troubamuffins avec qui on travaille. Sensaciou fait le même travail que nous à Gênes. On s'inscrit dans un phénomène anti-centraliste international. On regarde à partir notre propre rue pour voir le monde entier. D'autres le font de manière différente. Quartiers Nord par exemple. Les politiciens préfèrent regarder le monde, pour expliquer ensuite aux gens comment se comporter. Sans le savoir on a commencé, en même temps, la même chose que d'autres personnes. On a rencontré Sansaciou à Gênes. Ils font du Trallamuffin, mélange de Tralalère, polyphonie génoise, et de ragga. Le suffixe ragga a laissé place aux identités de la musique de chaque endroit. On a compris l'importance de l'arme que l'on a entre les mains. Cette arme est jamaïcaine mais ce que nous en faisons est plus de l'ordre de la prise de parole folklorique que de la musique pour musiciens.[256]

2. Les aléas de la cause esthétique : engagement et distanciation.

L'élaboration collective d'une cause esthétique thématise donc le « genre musical » comme « mouvement artistique » dans la mesure où cette élaboration engendre, à travers les processus d'organisation qu'elle suscite, des « systèmes sociaux producteurs d'art[257] ». Pour qu'un esthétique justifiée s'élabore et surtout se stabilise toute une enfilade d'engagements est nécessaire. Pour autant, soutenir l'idée d'une cause esthétique commune n'implique pas que cette mobilisation de chacun soit irremplaçable pour que le genre se perpétue. Cette activité conjuguée n'a rien de prévisible. Dans cet aller-retour entre C. Sicre, Tatou, Jali, Jo Corbeau etc. la cause esthétique se maintient en réalité de manière très diverse. C. Sicre étaye un « rapatois » quand Massilia Sound System développe un genre « Troubamuffin ».

Cette activité est celle du maintien entre eux d'une « aire de discussion » constitutive d'une « esthétique justifiée ». C'est-à-dire, que le déploiement d'une chaîne de coopération le long de laquelle s'étoffe une cause esthétique ne s'accomplit pas dans la linéarité d'une simple grammaticalisation d'activités spécialisées. Au contraire, ce processus complexe de division sociale des engagements et des préoccupations définit toujours de manière renouvelée les rôles et les places de chacun[258] dans ces systèmes sociaux. L'élaboration d'une cause est donc avant tout l'histoire d'une « trame de la négociation[259] » générative d'un jugement esthétique socialement construit. « La possibilité de toute vie de groupe ordonnée repose sur l'interaction, dans la pensée ou l'activité humaines, d'impulsions dont les unes tendent vers l'engagement et les autres vers la distanciation[260] ». Entre ces deux pôles s'étale un continuum de relations graduées. Ce continuum ne procède pas simplement de la socialisation des relations des hommes entre eux par laquelle chacun passerait du détachement à l'implication. Cet espace est avant tout celui de la recomposition incessante de « combinaison unique de faits

[254] La fin des années 80 est marquée par une poussée de l'électorat du Front National
[255] « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage ». J. Rancière (2000-p.12).
[256] Entretien avec Tatou du Massilia Sound System.
[257] HS. Becker (1988).
[258] J. Rancière parle quant à lui de définition des parts de chacun dans le commun. J. Rancière (2000).
[259] A. Strauss (1999).
[260] N. Elias (1996).

biographiques[261] ». Alors, ces « signes patents » d'un sentiment partagé font que l'on rallie cette cause en y ajustant nos préoccupations et nos attentes à celles des autres.

En d'autres termes, cette « dynamique de facilité croissante[262] » fait que l'individu est de moins en moins étranger aux valeurs socialement élaborées en même temps qu'il passe par différents « cycles de l'affiliation[263] » au groupe considéré et parvient à réduire l'écart entre son identité personnelle et son identité sociale. C'est-à-dire qu'il est de plus en plus en capacité de solidifier et de maintenir une pertinence biographique dans l'interaction sociale propre à un mouvement artistique.

Ainsi, à la question centrale de la diffusion de la connaissance dans les mondes de l'art il est possible de répondre par l'étude de l'organisation sociale du sentiment commun. Dans ces conditions il reste à préciser que le mouvement Troubamuffin fonctionne comme cadre de référence[264] du « cheminement moral » de l'individu et du travail de désignation qu'il partage avec ceux qui eux aussi et à leur façon sont engagés dans de tels processus de socialisation du geste et de la parole de l'artiste.

> « *Jagdish : Comment veux-tu que je sois ailleurs qu'à Marseille. Je ne pourrais pas être ailleurs. Dans le ragga je revois le côté tropical. Le ragga est une musique tropicale qui parle aux européens. A la Jamaïque et à Maurice on vit la même chose. On était membres du Commonwealth et nous sommes des anglais. On avait le même gouvernement qui venait d'Angleterre. Le développement social est le même dans les deux îles c'est-à-dire que l'on vit dans des ghettos. Le pôle géographique est diffèrent mais les deux sociétés telles qu'elles se construisent sont faites pour les anglais. Donc ce que disent les jamaïcains me concerne. Nous n'allons pas changer le monde. Le message est surtout de raconter des choses positives ou pas pour que ça aille mieux. Il faut voyager avec la musique, je crois que nous, les étrangers, on fait danser les marseillais, les européens. En plus je crois qu'il faut marteler le système pour que la nouvelle génération ne s'y trompe pas. Donc je transpose mes influences venues d'ailleurs dans la société marseillaise pour la mettre dans la réalité d'ici.*
>
> *Est-ce qu'il y a autre chose qu'y t'as retenu ici ?*
> *Jagdish : il y a aussi ce côté tchatche du méditerranéen. Les mecs qui boivent des pastis à Marseille, tu rigoles ! Ils ont des dialogues comme les créoles. Les créoles ça tchatchent à la moindre occasion. Pour moi, le créole c'est donc comme le marseillais ou le provençal, il faut que ça parle. Je peux passer des heures à les écouter les vieux marseillais. C'est « roots ». C'est ça qui me fait vivre à Marseille. Je suis content d'être étranger à la France mais aussi d'être marseillais. Ici on m'a jamais trop fatigué avec ma créolité. Quand je suis à l'île Maurice on me dit : « le marseillais est là ! ». Je crois que la musique m'a permis de rester créole à Marseille et de devenir marseillais à Maurice. La musique m'a demandé et donné envie de comprendre cette société marseillaise. Savoir qu'il y avait une langue avant le français. Un folklore. On ne te dit pas tout ça à l'étranger. On ne te dit pas que l'on a bousillé la culture provençale. C'est un peu comme nous lorsque l'on ne nous dit pas que les blancs fouettaient les esclaves. Grâce à Prince Tatou je comprend le culture occitane. Les Massilia Sound System m'ont fait entrer dans la culture marseillaise. C'est tout le respect que j'ai pour Massilia Sound System. Avec eux c'est joué le retour de la tchatche provençale et ce n'est qu'à présent qu'il y a les Dupain, le Cor de la Plana et le Gacha Empega.*
>
> *Comme il y avait eu Carlòtti.*
> *Jagdish : Quand j'ai rencontré Carlòtti avec sa guitare, je l'ai rencontré par Prince Tatou. Carlòtti venait souvent nous voir au Panier. C'était le papa. J'étais en France depuis seulement deux ans quand ils se sont mis à chanter en patois. Je ne manipulais pas encore le français correctement. Dix ans après je comprend leur histoire. Maintenant, je comprends l'histoire de Claude Sicre, de toute cette mouvance autour de la Linha Imaginòt. Donc c'est vrai que Massilia*

[261] E. Goffman (1996-p.74).
[262] N. Elias (1996-p18 et p.55).
[263] « Avec cette ambivalence qui imprègne l'attachement de l'individu pour sa catégorie stigmatique, on conçoit que ce n'est pas toujours sans vacillation qu'il la soutient, s'y identifie et y participe. Il y a ainsi tout un « cycle de l'affiliation », suivant lequel l'individu en vient à accepter les occasions qui s'offrent à lui de participer au groupe, ou bien à les rejeter alors qu'il les acceptait auparavant ». E. Goffman (1996-p.52).
[264] On pourrait tout aussi bien dire qu'il est l'espace cognitif au sens que ce mouvement est un univers humain et spatial qui environne le cheminement de l'individu.

a régénéré ce folklore provençal. Il y a eu renouvellement, régénérescence de la culture ici. Je n'étais ni d'ici ni de France. J'avais tout un antécédent culturel et petit à petit grâce à ce que faisaient Papet J. et Prince Tatou je commençais à entrer dans la ville et dans cette culture méditerranéenne. Je pense que je me suis embarqué dans un train qui est sans retour. C'est un aller simple. »

Deuxième partie : élaboration d'une cause commune comme activité collective.

Nous venons de voir dans quelle mesure une cause esthétique est avant tout affaire de relationalité et comment en procédant de la conjugaison de différents registres des rôles et d'action elle génère des effets socialisateurs. A présent, nous allons cherché à savoir de quelle manière cette cause esthétique peut s'articuler avec des registres socio-politiques, voire éthiques.

Pour reprendre les travaux de L. Boltanski et de E. Chiapello, il s'agit alors de cerner dans quelles conditions l'élaboration du genre Troubamuffin prévaut à la formulation d'une « critique artiste »[265].

Cette critique, si nous décidons de la nommer ainsi, prend pour fondement le manque de folklore comme sentiment partagé par Massilia Sound System, C. Sicre, D. Loddo ou d'autres. Le manque de folklore, en devenant la source d'une incertitude/inquiétude constitutive d'un malaise nourrit alors cette critique artiste.

Pour continuer dans le sens de cette analyse, nous pensons que cette critique prend à contre-pied la valorisation de ce que L. Boltanski et E. Chiapello appellent la « cité par projet », et que deuxièmement elle répond à la question laissée ouverte par la critique post-moderniste des années 1970 et 1980 :
- L'expérience qui se déroule entre C. Sicre, Tatou, Jali, JM. Carlòtti, et les autres n'est pas simplement affaire de « réseaux » et de « projet ». « L'autoréalisation » n'est pas la valeur qui prime comme accès à une « liberté » plus large. Au contraire de cette version, c'est l'action collective et coopérative qui est valorisée comme mode d'affranchissement et de constitution de la valeur esthétique.
- d'autre part, cette expérience coopérative se fonde sur une action culturelle à entrée locale. Elle se fonde sur une inscription forte dans la ville et devient l'espace de l'expression d'une posture folklorique marquée par une éthique de la conviction.

1. Le fondement de la critique et désignation croisée : la posture folklorique.

Pour parfaire le tableau de l'élaboration d'un mouvement artistique il nous faut en ce qui concerne le genre Troubamuffin apporter une pièce supplémentaire au dossier des registres de cette cause esthétique. Pour que le genre se constitue comme cause commune il a aussi fallu, bien avant que C. Sicre rencontre Massilia Sound System, que ce dernier soit déjà en conversation avec FM. Castan. En 1989, Claude Sicre présente les gens du Massilia Sound System au poète-politicien. « Castan était un poète avant tout. Il a su nous formuler sa pensée avec des mots qui nous soient compréhensibles. Il a su transmettre ce qu'il pensait[266] ». Claude Sicre est lui-même passé par ce « professionnel » de la pensée politique de l'anti-centralisme avec lequel il est depuis en débat. Sans expliciter cette convergence de vue entre C. Sicre et FM. Castan à propos du manque de folklore, il est impossible d'expliquer le genre Troubamuffin à la manière dont se l'expliquent C. Sicre, Tatou, Jali et les autres.

Nous avons vu précédemment dans quelle mesure le travail de désignation à l'œuvre dans ce noyau d'expérimentateurs fonctionne comme un « processus de normalisation[267] de l'engagement public » dans un espace public artistique. Il nous reste maintenant à expliquer comment ce travail de désignation va sélectionner certains de ses principes justificatifs dans le contexte d'un espace public politique. En d'autres termes et en reprenant ceux de L. Boltanski et E. Chiapello, il s'agit de cerner dans quelle mesure ce travail coopératif de désignation signale aussi la formulation d'une « critique artiste[268] ».

Une telle intimité entre politique et genre artistique n'implique ni un décentrement de l'activité artistique ni une autonomisation impérative du politique et de l'artistique. Parallèlement aux transformations entraînées sur la version définitive de l'œuvre par ce travail partagé de désignation éthique, l'activité collective peut tout à fait rester structurée autour de la création artistique. « L'intellectuel s'engage, en effet, d'une manière pour ainsi dire accessoire, au nom de certaines causes d'intérêt public : il n'abandonne pas pour autant son souci professionnel

[265] L. Boltanski, E. Chiapello (1999).
[266] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.
[267] On pourrait presque dire de « normification ». E. Goffman (1996).
[268] L. Boltanski, E. Chiapello (1999).

des structures significatives autonomes, et surtout il ne se laisse pas absorber, sur le plan de l'organisation, par une vie politique pratiquée en professionnel. Dans cette perspective, l'art […] conserve assurément son autonomie, mais ne garde pas à tout prix un caractère ésotérique ; pour l'intellectuel, la formation de la volonté politique renvoie assurément au système dominé par les professionnels de la politique, mais n'est pas contrôlée par eux seuls[269] ».

Massilia Sound System ponctionne principalement deux éléments dans l'espace politico-littéraire défriché par FM. Castan : l'anti-centralisme et l'action culturelle. L'anti-centralisme est indispensable à cette activité de désignation en relais qui s'opère dans ce noyau de défricheurs. Sans FM. Castan, C. Sicre comme le Massilia Sound System ne peuvent pas expliquer (ou du moins ils l'auraient fait différemment !) le fait qu'ils hybrident le folklore provençal au folklore jamaïcain ou New-yorkais justement par manque de folklore. Avec FM. Castan ils peuvent non seulement expliquer et nommer cette transposition mais en plus inscrire leur démarche dans une sorte « d'éthique de la conviction[270] »… anti-centraliste. Le deuxième élément que C. Sicre et les gens du Massilia Sound System vont sélectionner et construire comme « éthique justifiée » est l'action culturelle. C'est cette dernière qui vient fonder la posture du chanteur folklorique telle que la construisent ces quelques expérimentateurs.

Tatou aime bien le mot forfaiture qui est à la mode entre nous mais je préfère dire que l'on a travaillé, en s'en rendant de plus en plus compte, à l'élaboration d'un paradigme. D'une convention. Castan m'a fait comprendre que la théorie précède l'action mais aussi que l'action agit en retour sur la théorie. Un jour je suis venu voir Castan en lui disant que j'avais tout compris. Il a ri. De son air narquois il m'a demandé si je croyais vraiment qu'un concept pouvait être fini. C'est là qu'il m'a expliqué cette boucle. Je pense que tout comme il faut lire Castan avec une posture, il faut écouter Massilia avec une posture. La question commune est de savoir comment on peut agir sur le structurel par le culturel. A cette question Castan répondait que c'est avec des éléments simples que l'on fait du complexe. [271]

Cette dialectique est précisément ce qui fait que Massilia Sound System comme Fabulous Trobadors font de l'action culturelle le principe justifiant la place du chanteur folklorique dans la société. Cela signifie qu'à travers cette posture ils s'émancipent du respect de la tradition qui fonde en valeur le revivalisme. Puisque plus rien n'existe si ce n'est quelques traces de pratiques, il ne reste plus qu'à refolkloriser ces fragments culturels en les recadrant dans des conventions qui a priori leurs sont étrangères. C'est ce qu'entre eux ils appellent des « forfaitures[272] ».

Le Parti Indépendantiste International Marseillais, Rocker Promocion, l'Estudio Zero, les sound system, sont des réponses que Massilia Sound System expérimente : des forfaitures. Ces essais de fondation de repères sont autant de points d'appuis[273] dans ce que Tatou nomme « la draille ». C'est l'idée d'un mouvement encaissé et ne pouvant s'alimenter que des ressources disponibles sur son cheminement. En d'autres termes ces expériences participent de cette logique d'action culturelle mise en œuvre par Fabulous Troubadors comme par Massilia Sound System et qui trouve ses fondements dans l'appel de FM. Castan pour que toutes les villes se reconnaissent réciproquement comme capitales culturelles.

> « *Pour Castan un paradigme est le résultat d'une « impérieuse nécessité ». Marseille, notre ville, était pourri par la pègre et avait une mauvaise réputation. La cerise sur le gâteau c'est 1986. 28% pour le Front National. Ça a été une claque. Un électro-choc. D'un coup on était honteux. On avait honte d'être marseillais. Il fallait renverser tout ça dans la joie et la fête et justement pas dans la rhétorique. En fait, nous avons fait ce que pensait Castan. On a monté une structure en face des conos. Là, ils n'avaient plus en face d'eux des gens qui faisaient que parler. On a pris de court les CIQ qui étaient gangrenés par le FN. On les a pris de court en faisant des choses. Il n'y a sûrement pas que nous qui avons fait ça. Le comble c'est qu'à l'époque on nous prenait pour des fachos. Des Régionalistes. En réalité, on faisait parti de ceux qui faisait quelque chose en face du FN. On était dans le débat face à Le Pen.* »[274]

[269] J. Habermas (1999-p.54-55).
[270] J. Habermas (1999-p.64).
[271] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.
[272] Entretien avec Tatou du Massilia Sound System.
[273] N. Dodier parle quant à lui d'appuis conventionnels de l'action. N. Dodier (1993).
[274] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.

2. Un exemple de forfaiture : la refolklorisation.

Entre Toulouse et Marseille, sur ce qui est devenu la Linha Imaginòt[275], quelques chantiers de folklorisation sont mis en place. Depuis une vingtaine d'année, C. Sicre avec le comité d'habitants d'Arnaud-Bernard passent de tentatives en tentatives pour faire de l'action culturelle le principal outil d'un combat contre l'insolence de la pensée unique. « *En France, les chanteurs sont jugés sur leurs textes, quand ce n'est pas sur les pétitions qu'ils signent. Nous, c'est notre posture qui est politique. Le rôle de l'intellectuel, c'est d'aller là où la démocratie a le plus besoin de lui*[276] ».

A Toulouse, le jeudi, Fabulous Trobadors organisent des repas de quartier à Arnaud-Bernard. Arnaud-Bernard est un quartier de Toulouse qui se situe à deux pas du capitole. Très tôt le matin, ils disposent des planches sur la placette[277]. Auparavant, ils recouvrent les murs du quartier de petites affichettes A4 photocopiées invitant les gens à venir pour le repas de quartier. Depuis une vingtaine d'année, avec des hauts et des bas, les gens viennent avec ce qu'ils ont cuisiné, avec ce qu'ils veulent ou ce qu'ils peuvent amener. Convaincu par une telle démonstration, Massilia Sound System se lance dès le tournant des années 1990 dans une réflexion sur les modalités concrètes d'une action de terrain. A la différence de Toulouse, Marseille est une ville très urbaine et les Massilia Sound System vont rapidement s'apercevoir qu'il y est plus difficile d'organiser des repas de quartier. Ainsi, au lieu de transposer simplement ces repas sur Marseille, Massilia Sound System développe sur la même logique d'action culturelle et de décentralisation des concours de pétanque, des lotos ou des baleti, pour arriver à réunir des gens différents. Ainsi, à travers ces forfaitures le Massilia Sound System engage dès les années 1990 un travail de folklorisation. Le loto, la pétanque sont des contextes urbains encore assez prégnants à Marseille pour que Massilia Sound System puisse les transformer en rendez-vous, en événement.

> « *C'est bien de voir un truc que t'as engagé qui te revient. A Montreuil, il y a des repas de quartier. Il faut inventer tous les jours. Comme les Fabulous, nous sommes des troubadours. Dans troubadours, il y a trouba qui veut dire trouver. C'est ça notre histoire. On n'est pas à se poser des questions. Il faut y répondre. On n'est pas que des chercheurs. On est des trouveurs* ».[278]

Ce travail de folklorisation est souvent passé dans les médias ou ailleurs pour un combat d'arrière garde. De nombreuses fois, C. Sicre comme Tatou ou Jali ont dû s'expliquer sur le fait qu'il ne faut pas mélanger folklorisation et conservatisme occitan. Loin d'être sur un terrain défensif, pour eux ce combat est un discours d'avant garde ; c'est le seul discours basé sur les identités culturelles et non les identités ethniques ou raciales. C'est ce qu'ils comprennent rapidement et dès le début des années 1980.

> « *C'est le seul discours qui peut aller contre les thèses du FN. Pour moi Le Pen est aussi sur le discours des identités culturelles. Son discours n'est pas : « vous êtes français, il faut jeter les arabes » ; mais, « vous êtes Lillois, Marseillais, il faut jeter les arabes ». A ce niveau du discours, les politiques ne sont pas sur le terrain. Nous oui* ».[279]

Cette action culturelle explique l'inscription en profondeur de Massilia Sound System dans le tissus artistique et plus largement dans la « vie locale ». A travers des dispositifs tels que la Chourmo, Roker Promocion, l'Estudiò Zerò, cette action est branchée en « multiprise » sur Marseille. Elle prend sa source dans une sorte d'idéologie anti-individualiste. L'objet n'est pas de « faire plus de réseaux » ou de « monter du projet » en prospérant du lobbying économique ou institutionnel. A travers ces actions de proximité ce qui est visé est moins « le moi ET les autres » que le « moi AVEC les autres[280] ».

> « *Comme ça va mal, c'est possible d'avoir des gens qui vont au plus mal, qui volent, qui mettent en danger les autres parce qu'ils sont mal eux-mêmes. C'est un cercle vicieux. En conséquence, quand tu vis quelque part, si tu n'es pas un minimum acteur, d'abord tu n'auras pas de grandes aventures dans ta vie, et deuxièmement, tu ne participeras pas à la construction d'autre chose, du bien-être de chacun. Ça peut passer par le fait de donner soi-même quelques heures à bétonner une situation dans son quartier. C'est ce que l'on fait avec des associations avec lesquelles nous*

[275] Nous apportons quelques explications sur cette Linha Imaginòt dans le chapitre trois.
[276] Interview de C. Sicre dans Télérama n°2553. 1998. p.75.
[277] Place des Tiercerettes. Toulouse.
[278] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.
[279] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.
[280] Entretien avec Jali du Massilia Sound System.

sommes sur la même longueur d'onde : le Tipi. Il suffit qu'il y ait quelques mecs dans un quartier qui soient mobilisés. Alors on fait de chansons pour dire ça aux gens. »[281]

En se lançant dans de telles expériences sur Marseille, Massilia Sound System devient à partir des années 1989-1990 un des relais d'une pensée anti-centraliste ré-enclenchée par FM. Castan depuis 50 ans à travers la littérature et le mouvement surréaliste puis la poésie engagée. Encore plus loin, ils sont le « dernier avatar » du long cycle de « l'art troubadour » ; les derniers défricheurs en date de ce travail de poésie occitane structurée par sa confrontation à la culture française du moyen-âge.

3. Epaisseur relationnelle d'une cause.

Pour autant que cette imbrication entre cause esthétique et cause politique[282] soit réellement à l'œuvre dans le travail de désignation collective du genre Troubamuffin, elle n'est en rien impérative. Un recouvrement parfait des processus d'élaboration d'un genre artistique par la « sphère politique » n'a jamais rien produit d'autre que des « arts de propagande » ou des « œuvres totalitaires ». En revanche, il est certain que ce genre musical en ouvrant un espace d'expression a structuré un cadre de « référencement des engagements publics ». Dans cet espace, les uns sont les contemporains des autres et c'est précisément parce qu'ils sont là et qu'ils sont mobilisables que chacun d'eux participe activement à l'organisation de leur présence réciproque.

« *Tatou s'intéressait au truc occitan. Ils avaient déjà quelques chansons en occitan. Tatou ne connaissait pas trois mots. C. Sicre les a branché sur tout ça ; il leur a expliqué et les a formé. C'est-à-dire qu'il leur a dit : vous êtes à Marseille, en Arles il y a JM. Carlòtti et à Toulouse les Fabulous Trobadors.* »[283]

Lorsque C. Sicre rencontre le Massilia Sound System il a la confirmation en chair et en son de ces propres spéculations. A cette époque, il travaille d'un côté avec Ange B. à une hybridation folklorique entre le hip hop nord américain et la poésie occitane. Avec D. Loddo, il tire sa musique vers un blues folklorique empreint des dernières sonorités encore audibles entre l'Aude et les Pyrénées. Pour lui Massilia Sound System a réalisé empiriquement ce qu'il expérimente déjà depuis de longues années. De leur côté Tatou et Jali sont immédiatement conquis par cet expérimentateur éclairé de ce qu'ils entreprennent pragmatiquement de leur côté : une refolklorisation du genre occitan. En d'autres termes, C. Sicre ouvre à eux le monde des « préoccupations occitanes » organisé autour des activités de l'IEO et des « satellites » associatifs ralliés à cette cause. C. Sicre, dans le milieu des années 80, est en relation avec les gens de l'IEO[284] et c'est bien le fait qu'il soit en discussion avec ces « milieux » qui fait que Massilia Sound System rencontre quelques unes des « figures » qui y sont référencées.

« *J'ai connu le Massilia vers 1988-1989. Ils étaient venus me voir en concert. A la fin, Rankine Clarence vient me voir. Avec sa dégaine de ragga je croyais qu'elle allait me demander du Rock ou du reggae et en fait elle me demande une chanson du premier disque de « Mont-Joia ». Je rencontre les Massilia comme ça. Cette fois-ci c'est Claude Sicre qui a fait le lien. C'est lui qui les envoie vers moi.* »[285]

Ce travail collectif d'affinage et de raffinage des activités collectives rend la cause équivoque. Elle se décline en différents « régimes d'identification[286] » autour desquels se coordonnent les registres d'action et les rôles de chacun. Ces régimes sont tantôt d'ordre éthique, tantôt à ranger du côté d'un ordre esthétique.

JM. Carlòtti reconnaît rapidement à travers Massilia Sound System l'aspect « folkloriste-internationaliste » que lui-même et ceux de sa génération concernés par le débat sur la décentralisation portaient haut et fort mais de manière plus radicale : nationaliste-internationaliste. « C'est pour ça qu'on s'est entendu parfaitement quand

[281] Entretien avec Tatou du Massilia Sound System.
[282] Ce que nous appelons « esthétique justifiée » et « éthique justifiée ».
[283] Entretien avec JM. Carlòtti.
[284] C. Sicre publie plusieurs écrits édité par l'IEO :
- Identité et civilité, « 42 thèses sur le jeu de l'Occitanie », IEO, Toulouse, 1984.
- Un adieu à la chair, nouvelle, IEO, Toulouse, 1985
- Présent et avenir de la musique de tradition populaire, IEO, Toulouse, 1986.
[285] Entretien avec JM. Carlòtti.
[286] J.Rancière (2000).

Massilia est arrivé, ils étaient comme nus, politiquement limite anar »[287]. Lorsque Massilia Sound System arrive aux oreilles de JM. Carlòtti, ce dernier n'adhère pas entièrement au rythme ragga largement empreint d'une culture disco et hip hop qu'il ne connaît pas vraiment. Pour lui le son de Massilia Sound System reflète à l'époque surtout la pauvreté de leur matériel et le son saturé de leur machine. En revanche, le reggae, genre musical que JM. Carlòtti découvre dès la fin des années 1970, lui permet de déceler chez Massilia Sound System cette posture du chansonnier qu'il développe à sa façon depuis Mont Jòia jusqu'à aujourd'hui.

Pour Tatou cette équivalence de posture ne peut pas avoir l'importance de l'apport crucial pour le genre Troubamuffin de C. Sicre par le choix de sa propre musique. C. Sicre a fait le choix de devenir un chanteur folklorique ce qui n'intéresse pas JM. Carlòtti qui pour Tatou est un « créateur au sens classique du terme ».

> « *Ce qui intéresse JM. Carlòtti c'est notre culture commune puisque d'un seul coup nous sommes dans la culture occitane. C'est notre regard, notre manière de faire, qui l'intéresse. Stylistiquement ou artistiquement, nous avons plus fait de liens avec ce qu'il était que lui avec nous. Nous avons plus puisé dans ce qu'il représentait que le contraire. C'était plus facile pour nous parce que nous avions une vision d'ensemble.* »[288]

Malgré cet affranchissement vis à vis de la posture[289] de JM. Carlòtti, Massilia Sound System trouve en lui un appuis. Il trouveront aussi dans les rangs de l'IEO un autre soutien en la personne de Padena. Padena est un conteur-comique devenu président de L'IEO. Son rôle de soutien de ce qu'entreprend Massilia Sound System va s'attacher principalement à trouver des « dates » pour faire tourner le sound system. « Il disait aux gens : vous voulez un spectacle en occitan ? Il y a Massilia Sound System »[290]. Ainsi, l'IEO ne sera pas en soi un espace de déploiement des activités de Massilia Sound System. « Même si ce sont des gens importants ils ne font pas parti des gens qui ont tracé la draille »[291].

Entre JM. Carlòtti et Massilia Sound System c'est C. Sicre qui fait le lien. C. Sicre est pour ainsi dire, déjà-là. Il est de la « grande époque » des années 70 ; l'âge d'or des groupes « trad ». Il est arrivé en retard sur cette époque et n'a jamais été dans un groupe très connu. C. Sicre est à l'heure sur le mouvement occitan-contestataire, mais s'inscrit de façon décalée : il est sur la notion de « culture populaire ». C'est sur cette idée qu'il se trouve en accord avec JM. Carlòtti. « Non seulement nous étions d'accord mais en plus nous échangions beaucoup parce que nous sommes des intello »[292].

> « *C. Sicre était très enthousiaste sur « Lignane ». Pour lui cet album représentait vraiment la chanson occitane moderne. Il était venu nous voir à Bordeaux et m'avait fait des articles.* »[293]

Pour Tatou le rôle qu'a joué JM. Carlòtti souligne quelque chose de plus fondamental que cette simple question esthétique : « il a aussi joué le rôle de nous désigner »[294]. C'est-à-dire que d'un côté, JM. Carlòtti flèche son public vers Massilia Sound System qui chante dans la langue de Carlòtti mais sur des rythmes transplantés à partir d'ailleurs. En retour, JM. Carlòtti trouve en Massilia Sound System la possibilité de penser qu'à l'heure actuelle la notion de « groupe folklorique » n'est pas plus négative que le « possee » du « Massilia ». Pour lui, tout dépend de la manière dont on l'emploie. Pour les uns, le courant folk de la fin des années 1960 qui traverse la France (et plus largement l'Europe) à partir des Etats-Unis. Pour l'autre, un genre venu de Jamaïque et passé par une première réélaboration locale, celle de New York et de son rap, puis par une deuxième, celle de Londres et de sa « dub-poetry ».

> « *Ils sont déjà dedans et leurs concepts sont déjà clairs. Ils me rencontrent moi, chanteur occitan, et ce que je fais leur plaît. Je me souviens d'un concert à la Peine sur Huveaune durant lequel il y avait quarante spectateurs dont 20 raggas et le Massilia Sound System. je faisais office de*

[287] Entretien avec JM. Carlòtti.
[288] Entretien avec Tatou du Massilia Sound System.
[289] Nous pourrions dire une posture qui reprend pour éléments principaux : la place du « contest singer » et celle plus inspirée de l'artiste au sens classique de son acception.
[290] Entretien avec Tatou du Massilia Sound System.
[291] Entretien avec Tatou du Massilia Sound System.
[292] Entretien avec JM. Carlotti.
[293] Entretien avec JM. Carlòtti.
[294] Entretien avec Tatou du Massilia Sound System.

référent. A cette époque-là j'étais beaucoup plus vieux dans ma tête et j'essayais de les brancher tous à être « pro », ou pour savoir comment devenir intermittent. »[295]

Il reste à préciser que si nous pouvons effectivement parler d'un lien entre ces hommes impliqués dans le débat de la chanson comme outil folklorique, il faut noter que les conditions de cette activité coopérative de désignation esthétique et éthique ont changé depuis le reflux de l'engouement occitan des années 1970.

Le reflux de cette vague occitane a restreint les possibilités qu'offrait un monde organisé autour des préoccupations régionalistes. Dans les années 1970, il s'agit de parler d'une Occitanie « pleine »[296] qui proposait aux fervents de cette cause un espace de déploiement de leurs activités qu'elles soient esthétiques ou qu'elles ressortent plus de registres éthiques. Le Massilia Sound System n'a pas connu cette Occitanie pleine. Ils ont « Uzeste Musical » et Lubat en Gascogne, Sicre et les Fabulous Trobadors à Toulouse et maintenant la « Talvera » et « Nux Vomica » à Nice alors que vingt ans plus tôt des gens comme P. Conte, JM. Carlòtti, M. Montanaro, P. Vaillant ou Marti constituaient un univers de références complexe dans ces mondes. « De partout il y avait des référents ; alors ça ne veut pas dire que c'était que du beau monde mais il y avait des trucs partout. « En jouant ils le font un peu mais il manque encore une densité de contacts pour que la cause soit ré-enclenchée »[297].

De la même façon l'aire de déploiement de ce genre a changé d'assiette. Elle est devenue urbaine. Dans les années 1970, quand la chanson française d'auteurs, n'avait guère que G. Brassens et L. Ferré à qui se raccrocher, des gens comme JM. Carlòtti ou C. Marti tentèrent de faire sortir la chanson des affres du Yéyé. Autour du label « Chant du Monde » et de sa collection « Folkways » ou « Chansonnier international », vont se structurer toute une série d'engagements public. Des chanteurs comme Mouloudji, Colette Magny, Lise Médini, Glenmor, JM. Brua, Catherine Ribeiro, François Béranger ou Graeme Allwright tentent de constituer une sorte d'urban folk. C'est donc un moment fort de cette mouvance folkloriste en France. Les concerts se multipliaient et il n'était pas rare de voir se produire dans de petites communes de l'arrière-pays nombre de ces « folk singer ». « Il y avait même une chanson de Cantadis qui s'appelait Transoccitania »[298]. Avec les années 1980, la vague s'est essoufflée entre l'entrée des « musiques traditionnelles » au Ministère de la culture et l'affermissement de positions régionalistes contenues maintenant dans les marges d'un mouvement devenu discret. Là où dans les années 1970, ce genre passait de fêtes de communes rurales en veillée de hameaux encore proche du folklore provençal il passe à partir de la fin des années 1980 par entre Uzeste et Nice, par Toulouse et Marseille soutenu par tout un ensemble d'engagements publics.

« *C'est le moment où l'on c'est découvert occitan. Ensuite, ce mouvement c'est complètement refermé. Donc il n'y a que cette génération là qui le porte encore ou les vieux. Pour Massilia Sound System et les autres c'est la Linha Imaginòt.* »[299]

4. Du Troubamuffin à la défense de la langue.

Cette épaisseur relationnelle fonctionne à plein comme univers de référence dans des carrières diverses. Nous avons vu comment, entre expérimentateurs de sonorités, la cause commune se distribue et subi les déformations de ces distributions. Ici, et pour faire exemple, nous restituons le cheminement d'une carrière qui à travers ces épaisseurs relationnelles passe d'un versant esthétique à un versant éthique de la cause régionaliste.

« *On discutait de tout : de la langue ou de la culture. Ils avaient déjà des idées assez construites alors que personnellement, à l'époque, je ne savais pas trop. J'ai toujours eu de la sympathie pour les mouvements occitans dans les années 70. En même temps je n'ai jamais réellement adhéré parce qu'il y avait une espèce de rhétorique nationaliste qui me gênait beaucoup. Je ne savais pas trop par quel bout appréhender tout ça. A l'époque nous étions pétrie de références situationnistes, anarchistes…On était dans un discours très universel et en même temps qui se complaisait dans l'abstrait. Articuler ce discours à quelque chose de plus local n'est pas évident. En revenant sur Marseille, j'ai discuté avec le Massilia Sound System, j'ai rencontré Claude Sicre. Je me suis toujours engueulé avec Sicre. Je trouve qu'il fait beaucoup d'esbroufe. Il est de*

[295] Entretien avec *JM. Carlòtti.*
[296] Pour reprendre les termes de JM. Carlòtti. Entretien avec JM. Carlòtti.
[297] Entretien avec JM. Carlòtti.
[298] Entretien avec JM. Carlòtti.
[299] Entretien avec JM. Carlòtti.

mauvaise foi. Enfin, il y avait des discussions. Je tenais l'occitan de mes grands-parents mais je n'avais que quelques phrases pour tenir des conversations. »[300]

Pour lui, Massilia Sound System sert en quelque sorte de « marche pied », d'introducteur à une culture avec laquelle il n'a plus que de lointains rapports. En entrant dans cet univers rempli de références nous voyons comment sur de telles carrières le milieu musical peut servir de conducteur vers des sphères d'activités organisées autour de préoccupations qui n'ont plus à proprement parlé comme centre d'intérêt la constitution d'un genre artistique.

« *Très vite je me suis dit : « il faut que je sois en pleine possession de mes moyens à ce niveau là ». En 1992 je me suis rendu compte d'une chose : j'étais en Italie et j'ai envoyé trois cartes postales. Une à un ami niçois qui habite à Paris et qui parle très bien l'occitan de Nice. Une à un agriculteur de la région de Montélimar qui parle occitan de naissance. Une pour les gens du Massilia Sound System en occitan bien évidemment. Je me suis aperçu que j'avais un usage régulier de cette langue. Ce n'était pas un truc pour moi tout seul mais j'en avais usage. Après j'ai rencontré des gens. Un type en particulier. Un vieux soixante-huitard qui s'appelle P. Simian. Il est marseillais. Il m'a fait découvrir la culture occitane propre à Marseille. La culture occitane spécifique à Marseille comme l'est celle de Nice ou de Toulon. Ce sont des expressions du parlé. Par là j'ai rencontré d'autres gens comme C. Barsoti. Je me rappelle qu'il avait fait des conférences pour lesquelles j'avais fait venir les gens du Massilia Sound System. On avait découvert des choses extraordinaires.* »[301]

Finalement, via Massilia Sound System il entre dans le monde des préoccupations occitanes et s'éloigne de la version du genre délivrée par Massilia Sound System. C'est comme si en entrant dans cet autre monde et en adoptant ses références, il changeait les perspectives selon lesquelles il perçoit jusqu'à ce moment-là la constellation C. Sicre, FM. Castan, JM. Carlòtti, Tatou, etc. comme une autre totalité. Comme s'il ne comprenait plus de la même manière ce à quoi il a participé lui-même.

« *Je pense que Massilia Sound System a lancé ou amorcé un truc terrible à Marseille. Cette prise de parole était très forte. Que ce soit en français, en mauricien ou en occitan ils disaient des choses très fortes. Ils avaient une façon bien à eux de parler de la vie. C'était vraiment extraordinaire. A un moment donné, je crois qu'ils ont tout verrouillé. Ils ont rencontré Sicre à Toulouse qui leur a fait connaître les trucs de Castan. Les théories de Castan leur convenaient relativement parce qu'elles les dispensaient d'un engagement politique franc qu'ils n'avaient pas nécessairement envie de mettre en avant. Ce qui d'ailleurs n'est peut-être pas nécessairement leur rôle. Néanmoins, il faut reconnaître le courage qu'ils ont eu de faire ce pas*[302]*. Ce n'était pas évident parce que pendant longtemps ce n'était pas du tout compris. Ils avaient du mal à l'expliquer parce qu'ils n'avaient pas forcément les outils conceptuels. Ils les ont trouvé chez Castan et ils se sont dit que cela faisait l'affaire.* »[303]

Par ce cheminement à travers de nouvelles préoccupations, son opinion sur la démarche de Massilia Sound System se retourne radicalement. Si dans les premières discussions il se retrouve en accord avec Tatou et les autres, en devenant à son tour un « expert » de la question des « langues minoritaires » et du combat pour leur reconnaissance, ses exigences vis à vis du Massilia Sound System ont changé pour prendre la forme d'une dénonciation de leurs choix esthétiques et éthiques.

« *Ils ont donc un propos sur la décentralisation culturelle. C'est pour cela que je ne suis pas d'accord. FM. Castan dit que la France est une politiquement et plurielle culturellement. Ça c'est la méthode Coué parce que si la France était une nation multiculturelle cela se saurait depuis le temps. Or la France moderne telle qu'elle s'est constituée en deux siècles, après la révolution, s'est constituée autour de l'anéantissement de la diversité culturelle. Ce n'est pas maintenant que l'on retournera en arrière. Tu es donc obligé de te poser toutes ces questions. Il y a beaucoup de gens qui y ont réfléchi et de différentes façons et il faut le savoir pour aller plus loin. Le fait de*

[300] Entretien avec un ragga marseillais.
[301] Entretien avec un ragga marseillais.
[302] s'affranchir du rock et s'affirmer à travers le ragga et la langue occitane et française
[303] Entretien avec un ragga marseillais.

chanter en occitan n'a pas pris parce que dans leur entourage immédiat il y a plus une revendication sur la langue qu'une pratique réelle de la langue. En 1993, on a mis en place un cours d'occitan avec P. Simian pour les gens de la Chourmo. Ils nous disaient mais y a que vous qui nous parlez en occitan. Les gens du Massilia nous parlent toujours en français. Pourtant Tatou et les autres parlent assez bien. Après, j'ai pris mes distances par rapport au Massilia parce que je me suis aperçu à un moment donné que nous n'étions plus sur le même registre. La discussion n'était plus possible. Eux, allaient toujours plus loin dans une sorte de refolklorisation de la culture occitane grâce au folklore jamaïcain et ne mettaient donc plus au centre de leur démarche le développement et la défense de la langue occitane. »[304]

[304] Entretien avec un ragga marseillais.

Massilia Sound System.
Un monde de l'art qui fonctionne.

Première partie : désorganisation du milieu ragga.

L'émergence d'un milieu sound boys balisé autour des magasins spécialisés, d'une association phare, d'un fanzine et de sound system signale des phénomènes d'organisation qui participent à l'élaboration collective d'une chambre d'écho. Disons une première audience du genre et à la fois prête à soutenir les initiatives de quelques expérimentateurs marseillais. Ensuite, la constitution d'un milieu ragga, en fournissant le renfort nécessaire, intervient sur les comportements et les perspectives individuelles et collectives. Deux conditions sine qua non de l'élaboration d'un genre musical.

La montée en visibilité publique du genre ragga-marseillais confronte d'emblée les sound boys aux exigences artistiques d'autres acteurs du secteur musical. A cette époque le Massilia Sound System arrive à peine à convaincre certains diffuseurs de l'authenticité de sa musique. Les moyens de production et de distribution sont durs à mobiliser face à un public rompu aux solos de guitares et aux lyrics anglo-saxon mais finalement peu au riddim digitalisé et toasté en patois. A l'évidence le milieu sound boys sert de bassin de décantation à un genre musical orignal mais ne répond pas aux critères du moment et reste en dehors des programmations officielles et des circuits existants des mondes de la musique. En réalité, le genre va se répandre par des circuits parallèles de distribution qui assurent sa diffusion à partir de 1989.

1. Caroline B. et Rocker Promocion : milieu ragga et carrière de manager.

Dès son retour Jo Corbeau avait eu le plus grand mal à rencontrer des musiciens ayant un jeu à la tournure jamaïcaine. Quelques années plus tard, en 1985, les ressources matérielles et humaines font toujours défaut. Le milieu ragga se mobilise pour faire vivre son folklore mais ses limites naturelles sont vite atteintes et le besoin se fait sentir pour les sound boys de Marseille de pousser plus loin leurs expérimentations en organisant leur propre dispositif de diffusion.

Lorsqu'en 1986, Caroline Bonheur[305] arrive à Marseille l'activité musicale se concentre principalement à la Maison Hantée et dans quelques bars du secteur de la Plaine. Ces établissements condensent la population rock de la ville et distillent une ambiance « bikers » qui n'a rien pour attirer son attention. Dans le nord, puisque Caroline débarque de Nancy, la tendance est plutôt au punk et au Ska qui sont des genres musicaux qui ne trouvent pas d'accroches à Marseille.

Jusqu'en 1987, Caroline B. occupe un emploi en contrat TUC au musé de Marseille. En parallèle, elle monte avec un collègue une association, « In Extremis », et ils se lancent ensembles dans l'organisation de concerts sur la région PACA. Avec cette association, ils travaillent étroitement avec « Destination Demain »[306] une autre association basée à Vitrolles et avec laquelle ils organisent des concerts salle Gilles Camus.

En 1987, son contrat TUC arrive à terme et n'offre qu'un retour à la case départ. En revanche « In Extremis » qui fonctionne depuis quelques temps lui ménage une sortie honorable du circuit des emplois aidés et des ASSEDIC. Au Centre Info Rock[307], elle écoute toutes les cassettes-démo laissées en dépôt par les groupes de la région et sélectionne plusieurs groupes[308] pour monter une tournée avec « Destination Demain ». En 1988, la tournée s'organise en Suisse autour de connaissances sur place qui tiennent des cafés-concerts. CTR, Les Steacks et Massilia Sound System relèvent le pari et suivent Caroline.

[305] Manageuse du groupe Massilia Sound System.
[306] Cette association est composée des fondateurs du « Sous-Marin », un café-musique ouvert à Vitrolles.
[307] tenu à l'époque par Laurence Urban,
[308] il y a avait dans le lot B Boy Stance, les Steacks. CTR et Massilia Sound System.

Après cette tournée, Caroline B. continue de fréquenter le Massilia Sound System en travaillant avec Jali à l'administration du groupe et sur le montage de Roker Promocion. Rocker Promocion est donc le premier label de ragga à se monter sur Marseille et se pose à la fois comme une tentative de décentralisation culturelle opérée par le bas et comme une alternative aux réseaux commerciaux de distribution pilotés depuis la capitale. La première production de ce label sort en 1989 sous le nom de « Rude et souple », le premier album de Massilia Sound System. Pour cet album, Caroline B. s'occupe bénévolement de la mise en page des textes, de la présentation du disque et des contrats. Premier acte de l'alternatif marseillais.

> « *En 1989, Clarence s'occupait encore des concerts de Massilia Sound System. Quand Clarence est partie, ils m'ont demandé de bosser avec eux. Entre temps j'avais repris des études de gestion d'entreprise et quand ils sont venus vraiment me chercher, j'étais responsable de la promo et des concerts au Virgin Mégastore. J'ai lâché le Virgin et je me suis concentrée sur le projet*. »[309]

Après le départ de C. Rankine, Caroline B. devient non seulement la manageuse de Massilia Sound System mais aussi le pilier central de toute l'organisation qui se met en place autour du groupe et à travers laquelle va passer les premières recrues du hip hop marseillais.

2. Un système de production à la Jamaïcaine : du ragga-hip hop au rap marseillais.

> « *Un soir, Thierry Bézert, qui travaille à FR3, vient me voir à Notre Dame de la Garde où je faisais un concert sur le Parking. En première partie il y avait le Massilia Sound System et les « Marseille City Breakers ». A l'époque il n'y avait que Tatou et C. Rankine dans Massilia Sound System. C'est comme ça que le Massilia Sound System est parti enregistrer au studio le « Petit Mas » et que pour le clip ils ont pris les « Marseille City Breakers ». C'est comme ça que je leur ai présenté mon producteur de l'époque Michel Christin. Le producteur de « J'aime l'OM* ». [310]

En proposant son reggae méditerranéen, Jo Corbeau a ouvert un espace d'expression praticable localement pour les toasteurs du cru. Dans ces temps rock anglo-saxon mais aussi « rap-US », les B.Boys et les raggas suscitent guère l'attention du public tourné vers ces productions outre-atlantique. Leur musique comme leur contenu textuel (qu'il soit en français ou en patois) gagne en amplitude de proche en proche et par des moyens aussi divers que les stations radios, les sound system ou les fanzines qui demeurent malgré tout durs à mobiliser. Cet espace d'expression libéré par la poussée d'un milieu rude boys de plus en plus organisé devient le contexte de développement du milieu non seulement ragga mais aussi hip hop.

Dans Marseille, « Vé » est rapidement devenu le fanzine de référence pour tous ceux qui prête attention à la vie culturelle de Marseille, du moins celles qui n'attire pas le regard des tenants des médias locaux comme des programmateurs officiels de la ville. Dès le lancement les rap est présent à travers une page tenue par Philippe Subrini.

Philippe Subrini commence sa carrière de B. Boy dès les premières années 1980 en découvrant le hip hop new-yorkais auprès des marins américains en escale à Marseille. Entre 1982 et 1983, il est en Arles et anime une émission hip hop sur « Radio Delta Sud ». A l'instar du genre jamaïcain, le hip hop connaît ses premiers moments sur les ondes régionales à travers les premières tentatives de djing et le recyclage du funk et de la soul noire américaine. En 1983, de retour à Marseille, P. Subrini lance sur « Radio Star » la première émission consacrée au rap et se fait le distributeur Marseille de « Nation »[311] qu'il photocopie et distribue à la volée. Son émission devient rapidement le lieu de convergence des B.Boys marseillais qui viennent y découvrir les dernières productions new-yorkaises que P. Subrini se procure chez « Dan Imports »[312].

Entre 1984 et 1985, Chill[313] fréquente les émissions ragga-style de Tatou et rencontre toute la mouvance sound boys. Jagdish, Jali, Tatou, Corbeau sont tous des « hommes de radio » depuis déjà quelques années ils ont imposé sur les ondes non seulement le toast et le mix mais aussi inventé une façon de faire de la radio un lieu de croisement et d'expérimentation. Les sound boys marseillais font aussi figure « d'anciens » pour les B.Boys qui voient en eux une « bande » organisée en association, avec des activités des perspectives et des moyens

[309] Entretien avec Caroline B., manageuse de Massilia Sound System.
[310] Entretien avec Jo Corbeau.
[311] « Nation » est le journal de la Zulu Nation.
[312] Un magasin de disques spécialisé qui se trouvait sur le bas du cours Julien. 5ème arrondissement.
[313] Chill est plus connu sous le nom d'Akhenaton, un des membres fondateurs d'IAM.

communs. En même temps Chill fait parti des premiers B.Boys qui « bombent »[314] à Saint-Mauront et arpentent le centre-ville. C'est parmi les habitués de l'émission de P. Subrini et les graffeurs du quartier que Chill trouve trois collègues pour monter une émission rap et funk. Après Jo Corbeau et Tatou, Chill décroche un créneau horaire sur « Radio Sprint » pour une émission funk et rap à laquelle Kheops[315] prend part dès 1985. C'est en mixant dans son émission, « Black System » sur « Radio Fréquence Sud », que Kheops entend pour la première fois le flow[316] de Chill. En revanche, la médiocrité des mix de ce dernier le pousse à se rendre dans les locaux de « Radio Sprint » pour proposer à Chill ses propres sélections enregistrées sur cassettes. Impressionné l'un par l'autre Chill et Kheops deviennent les « Lively Crew » en 1986. Les deux collègues commencent dès lors à faire l'aller-retour entre Marseille et New York à la fois fascinés par la vie hip hop et à la fois explorateurs des stocks sans fins de disques qui sortent des labels new-yorkais[317].

« Marseille City Breakers » est une des premières formations de smurf qui émerge à Marseille. Jo[318], Chill font parti du groupe et rodent leurs premières « passes » sur les dance hall marseillais. Dès les premiers sound system organisés à la MJC Corderie ils breakent sur les sélections rub-a-dub et hip hop de Massilia Sound System qui déjà prête une oreille attentive au hip hop new-yorkais. Même si le recyclage opéré par les sound boys emprunte peu au funk et à la soul, le minimalisme esthétique du ragga qui fait du dee jay à la fois le propagateur d'une réalité et l'ambianceur du moment « supporte » sans restriction le smurf des B.Boys.

Les Lively crew n'arrivent pas à trouver les ressources nécessaires à s'organiser. Kheops n'a pas de quoi acheter des platines, les disques sont durs à trouver, les déplacements à New York coûtent de plus en plus cher. Pour sortir de cette impasse, Kheops trouve un emploi-alimentaire dans un supermarché du centre-ville et Chill intègre le Massilia Sound System qui à partir des années 1987-1988 oscille entre Toulouse et Marseille tout en commençant à tourner dans toute la France. Ainsi, en 1988 Massilia Sound System regroupe Tatou, Jali, C. Rankine, Jagdish, Chill, Pr Binardo et Kafra. Chill participe à Massilia Sound System jusqu'en août 1988 et fait entrer Jo comme danseur. Dès l'arrivée de Jo ils proposent à Massilia Sound System une sorte de première partie pour ouvrir les concerts. Acceptés sans problème dans le sound system, Jo et Chill suivent pendant plusieurs mois la tournée de Massilia Sound System, passent par Toulouse et font le tour de France.

En créant le label « RP », Caroline B. et Massilia Sound System imposent le respect parmi les amateurs locaux de sonorités jamaïcains et digitales. La création du label se fait pendant la tournée du sound system. La cassette « Rude et souple » est un dix titres[319] enregistré au Studio d'enregistrement Avalanche et mixé par Prince Tatou et Captain Fraka. La cassette, distribuée seulement par la « Maison Kahn »[320] et par téléphone auprès de Rocker Promotion est vendue en très peu d'exemplaires et disparaît rapidement des stocks.

> « *La « Maison Kahn » était l'endroit où l'on achetait des disques et qui nous servait de distributeur. C'était le seul endroit où il y avait des disques de ragga ou de reggae. Le Label, à l'époque, c'était presque rien. C'est pour cela qu'on l'appelait le Studio Zéro. Il y avait le Studio One en Jamaïque et nous on était encore moins. C'était donc l'époque de la distribution « Maison Kahn ». On a dû vendre 100 exemplaires de « Rude et Souple* ».[321]

Même si les ventes de « Rude et souple » ne prêtent pas à conséquence dans le milieu musical marseillais, Rocker Promocion existe et devient le premier réseau de production accessible aux sound boys et aux B. Boys de Marseille.

En 1989, Jagdish quitte Massilia Sound System pour monter « Ragga mefi », un sound system à mi-parcours entre le Séga et le ragga développé à Marseille. Pour cette formation, Jagdish recrute Pascal[322] qui cherche à intégrer un groupe de reggae après avoir longtemps joué dans des groupes de rock. En entendant Imhotep s'occuper des programmations pour le sound system, Tatou et Jali lui proposent de faire les « instru » sur le premier album d'IAM produit par Rocker Promocion.

---

[314] Terme employé pour désigner le graff et le tag.
[315] Kheops est le DJ actuel d'IAM et un des membres fondateurs du groupe.
[316] Désigne le phrasé propre au rap.
[317] **Ces voyages sont aussi le fait des raggas comme « Daddy Whity » ou d'autres selecta qui se rendent régulièrement en Jamaïque.**
[318] Jo est plus connu sous le nom de Shurick'n, membre d'IAM.
[319] Aïoli, Ma Ville tremble, L'eau et le gaz, Les dirigeants, Mitralleta,…
[320] 8, rue Barbaroux, 13001 Marseille.
[321] Entretien avec Tatou, membre de Massilia Sound System.
[322] Plus connu sous le surnom d'Imoteph.

Entre décembre 1989 et janvier 1990 Kheops et Chill enregistrent « Concept » avec Imhotep comme architecte sonore. Tatou est au mix et Jali s'occupe de l'organisation. Rocker Promocion produit la cassette à 400 exemplaires et en vend 150. Dans la foulée, Massilia Sound System enregistre « Vive le PIIM » et Rocker Promocion édite la cassette. Avec ces deux productions originales le label est lancé. Tatou et Jali partent pour Paris et font le tour des majors à la recherche de contrats d'artiste pour Massilia Sound System et IAM. En une semaine ils font le tour de toutes les maison de disques et aucune s'intéresse au catalogue de Rocker Promocion. Il faut dire que le moment est mal choisi puisque CBS vient de sortir Suprême NTM[323], un groupe de rap de Saint Denis. En parallèle, SONY sort « Rap attitude » une « compil » destinée à promouvoir Tonton David et Suprême NTM. Face à ce virage commercial amorcé dans les années 1990-1991 par SONY, les autres majors restent sans réactions. Pour ces majors le début des années 1990 est marqué par la montée en puissances des radios commerciales comme NRJ ou Skyrock et l'apparition soudaine d'un nouveau support de distribution de la musique : le CD. Au delà de cette conjoncture, les « markéticiens » commencent à cerner un nouveau « cœur de cible », une nouvelle jeunesse délaissée par le rock et constituant un public potentiel pour de nouvelles sonorités ; la froideur de l'industrie culturelle n'a d'égal que sa fonctionnalité. C'est dans les bureaux de « Virgin » que « Concept » d'IAM est repéré comme une réponse possible à l'avance prise par SONY. Un groupe rap de Marseille était le contre-poids idéal dans le contexte français. Pour les majors, le compte y est, elles ont chacune leur groupe de rap et en plus l'argument de vente en jouant sur l'antagonisme Paris-Marseille. En quelques semaines le contrat d'IAM passe de l'éditeur[324] à Virgin. Le rap marseillais et né, les revues s'en empare au moment où il devient le fer de lance des politiques de la ville. Tout est tourné vers le rap et Tonton David suffira à combler les attentes des chefs de produits de SONY ou Virgin.

Dans cet espace ouvert par le milieu ragga et à travers l'émergence d'un premier label indépendant marseillais, se noue non seulement l'histoire du ragga mais aussi celle du hip hop marseillais. Rapidement sorti du lot, IAM se coupe du milieu ragga et se pose comme le représentant du hip hop marseillais au moins aux yeux des majors pour qui la sortie d'un groupe de rap de Marseille suffit à répondre au public.

> « *Du jour au lendemain ils étaient plus au « Free Time ». Tout ça c'est compartimenté alors qu'avant les gens savait pas faire la différence entre le hip hop et le ragga. Le rap devenait prise de tête, moralisateur, alors que Massilia Sound System restait sérieux dans l'humour.* »[325]

Il n'en reste pas moins qu'avec Roker Promocion, Massilia Sound System sont les découvreurs d'eux-mêmes comme ils sont ceux d'IAM. Ainsi, Roker Promocion est créé pour pallier à l'incompatibilité des productions ragga-hip hop marseillaises aux canons des réseaux de production et de distribution existant en France à cette époque. Le label est un noyau qui grossit au rythme des engagements de chacun. Le Parti International Indépendantiste Marseillais fondé par Boris 51 et Tatou n'est pas sans rapport avec l'album « Vive le PIIM », les pochettes sont conçues par Choupa et Caroline B., les mix réalisés par Tatou et le management par Caroline et Jali.

> « *J'ai été membre des premières excursions de la Chourmo. On est tous à la base de quelque chose. Avec le langage que l'on a, je ne vois pas comment on pourrait avoir une démarche différente. On est tous artisans de la construction pierre par pierre de RP.*[326]
>
> *En revanche, Rocker Promocion est développé autour du concept de décentralisation culturelle auquel C. Sicre et FM. Castan contribuent largement. Le label s'est donc lancé comme un laboratoire en prise avec la ville. Le milieu ragga marseillais est à présent doté d'un label et à vrai dire c'est aussi le seul label en ordre de marche qui fonctionne sur Marseille.* »

On était déjà sur ce chantier de décentralisation. En revanche, la place était prise. On ne voulait entendre que du rap à l'époque.[327]

3. Marseille : un nouveau contexte.

[323] Titre de l'album : Authentik, CD 4679942, CBS,1991.
[324] Alain Castagnola
[325] Un B.Boys de Marseille.
[326] Entretien avec un ragga marseillais.
[327] Entretien avec Jali, membre du Massilia Sound System.

En 1990, le milieu sound boys marseillais est à son apogée. La ville compte à présent de nombreux sound system qui à la façon de raggaméfi ou de l'hypnotik sound se frayent un chemin dans les méandres de la nuit marseillaise. La Plaine fonctionne à plein dans ce milieu comme aire d'exposition de ses productions sonores et festives mais la sortie nationale d'IAM crée une distorsion dans ces activités. Pour les uns la signature et l'émergence nationale du groupe fait office d'exemple et motive les troupes. Pour les autres leur disparition soudaine du quotidien de la vie marseillaise signale avant tout un certain snobisme vis à vis des anciens collègues et entame ce que les rappeurs new-yorkais nomment leur « street credibility ». A l'échelle marseillaise cette commercialisation du groupe désorganise les perspectives et les attentes des sound boys. Cette commercialisation du rap et sa diffusion intense sur des radios comme Skyrock provoque dès les années 1990-1991 une indistinction entre rap et ragga. Les labels officiels trouvent leurs limites en même temps que les institutions découvrent ce qu'elles n'appellent pas encore « cultures urbaines »[328].

> « *Quartiers Lumières » est une façade, une vitrine. Un spectacle, un concert. Il ne faut pas mettre sur ce projet une portée sociale, comme il ne faut pas mettre de portée sociale préméditée sur le rap. Calculer dans un plan ministériel ou politique une forme d'intégration dans les banlieues à travers le rap est une erreur profonde. C'est mettre un enjeu tout de suite sur quelque chose qui ne devrait-être qu'un jeu. Alors « Quartiers Lumières » est de la distraction.* »[329]

Dans ce contexte les membres de Massilia Sound System prennent leur distance vis à vis des gens des majors et mettent l'accent sur leur empreinte locale. D'abord, la formation se recompose une troisième fois[330] autour de Tatou, Jali et Goatari qui devient le nouveau selecta du sound system. C. Rankine quitte le sound system fin 1990 juste après la réalisation des premiers clips[331] de Massilia Sound System. Ensuite le groupe passe du format sound system au format concert et prend le risque de ne plus correspondre au contrat de performance propre au genre jamaïcain qu'ils ont eux-mêmes contribué à élaborer. Les membres de Massilia Sound System répondent à ce contexte problématique par une surenchère organisationnelle.

> « *On fait des concerts. Nous sommes dans une société où on donne aux gens ce qu'ils aiment. Parfois on leur explique comment aimer les choses. Quand on force les choses, au point d'enfermer les créations dans un moule on force les gens. En France, nous sommes champion pour l'uniformisation et la normalisation. A partir du sommet de la pyramide qui prend appuie sur ses propres bases, on en arrive à des choses genre Décentralisation, qui ne veut rien dire. On dit aux gens qu'on divise le centre, en réalité on le multiplie car les décisions sont toujours prises à Paris. Sans chercher la polémique, il faudrait peut-être rappeler que dans la mouvance que Massilia Médiatise, la mouvance rap, les groupes viennent du sud, de ce qui est appelé dédaigneusement la Province. Maintenir les Provinciaux dans leur état de provinciaux, ça suffit !* »[332]

Jusqu'au début des années 1990, Massilia Sound System et l'ensemble du milieu sound boy milite et revendique pour la reconnaissance d'une identité culturelle marseillaise. Les sound system organisés dès 1985-1986 autour du Massilia Sound System proposent aux raggas un espace d'expression pour formuler et affirmer ce qui fait parti de leur vie. A partir de 1991, Massilia Sound System dépasse le stade du militantisme en passant à l'acte. Tatou, Jali, Caroline B. transposent à Marseille le type de dispositif propre à la production du genre jamaïcain[333] comme ils avaient quelques années plus tôt transplanté le contrat de performance de ce genre en le reconfigurant à partir d'ici.

> « *Vers 1990-1991 ce pour quoi nous revendiquions est acquis, entre dans la norme. Nous sommes marseillais. Nous avons juste à être pour prouver qu'on existe. Vouloir toujours convaincre, ça suffit. Nous essayons maintenant de développer quelques concepts propres au sound system.* »[334]

---

[328] On peut citer à titre d'exemple le concert en 1991 de Massilia Sound System aux « Etats du rock » qui est titré : « Rap de Marseille ».
[329] Interview de Jali. Source : Taktik n°138.
[330] Après avoir fonctionné comme un sound system, puis comme un groupe avec Jali, Tatou, C.Rankine, Jagdish, Fraka et Chill.
[331] « Année Lumières », « Vive le PIIM »sur lequel on voit les « Marseille City Breakers » danser et le clip « Les Mâles » de C. Rankine.
[332] Interview de Jali. Source : Taktik, n°138.
[333] Nous verrons plus loin comment ce dispositif qui s'élabore dans le giron de Rocker Promocion et de Massilia Sound System, organise le production locale du genre ragga marseillais.
[334] Entretien avec Jali, membre de Massilia Sound System.

Cette réorganisation des activités de Rocker Promocion et de Massilia Sound System à l'échelle marseillaise s'accompagne d'une réaffirmation des concepts fondateurs de la culture sound boys lancée dès 1985 dans la ville et reprise dès lors comme mode de vie par toute une frange de la jeunesse marseillaise.

> « *Le sound System est un bal qui s'articule autour d'une musique, une cérémonie avec ses rites. On y vient pour danser et pour écouter. Il s'adresse aux gens de sa communauté, car le sound system n'a de sens que s'il est en osmose avec elle, et qu'il la représente, avec son langage, son dialecte, son argot. C'est lui qui fait avancer cette communauté et l'amène à dialoguer avec d'autres. C'est ce qui fait la véritable culture, et pas les faux projets en bois qui émanent depuis Paris et qui n'apportent aucune solution.* »[335]

4. La linha Imaginòt comme activité collective.

La « Linha Imaginòt » est d'abord un journal conçu et édité par C. Sicre et JM. Buge. Le journal est le relais des idées de FM. Castan autour du concept de « Villes-capitales ». Pour les Fabulous Trobadors ou Massilia Sound System la linha imaginòt est aussi l'idée que tenir la scène participe de ce mouvement. Les groupes fonctionnent sur ce que l'on appelle la ligne Imaginòt comme sur une ligne de matérialisation des activités entre des personnes qui se connaissent, s'apprécient mutuellement et surtout se comprennent. Une ligne qui va de Nice à Bordeaux, en passant par Marseille, Arles, Toulouse, Uzeste. On y circule sur la même fréquence d'idées anti-centralisatrices. On n'y est pas anti-parisiens, mais contre la centralisation en défendant l'idée que toutes les villes sont a priori des capitales.

> « *C'est C. Sicre qui nous a fait entrer dans son concept de ligne imaginòt. C'est Bordeaux-Nice. C. Sicre est très remonté contre Nice parce que pour lui la ville est, dans les années 1970, le fief des maoïstes occitans. Ils étaient trop radicaux pour que C. Sicre soit d'accord avec eux. Il nous envoie donc à Nice comme des guerriers et en réalité on rencontre Nux Vomica. Nous avons bien rempli la mission que nous avait confié C. Sicre.* »[336]

L'acte fondateur de la linha imaginòt se produit en 1991 lors du festival « d'Uzeste Musical ». Il y a des concerts mais aussi des débats et des rencontres autour de la question de décentralisation et de l'identité des régions. Massilia Sound System rencontre B. Lubat par l'intermédiaire de C. Sicre. A cette époque, B. Lubat veut apporter sa contribution au rap sans suivre le patron-rap taillé au plus juste par les tenants des réseaux de production et de distribution commerciaux. Lui aussi en discussion avec FM. Castan, il apporte sa contribution au renouveau du mouvement anti-centraliste en organisant localement les bases d'une action culturelle.

> « *Si je ne l'avais pas rencontré, j'aurais arrêté le Festival d'Uzeste où je vis toujours. J'en avais marre. Le pays n'en avais rien à secouer. Maintenant, on a décidé de survivre. Placer la pensée là où il n'y a que séparation*. »[337]

Malgré des façons d'être différentes, B. Lubat et les gens de Massilia Sound System accordent leurs perspectives autour de la pensée de FM. Castan. Cette correspondance se concrétise le long de la linha imaginòt par des rencontres orchestrées par les uns et les autres. Par exemple, le festival d'Uzeste est le premier déplacement significatif du « possee » de Massilia Sound System organisé par Rocker Promocion et David Mahmane et c'est aussi la rencontre de Massilia Sound System avec de vieux chanteurs occitans. De la même manière, en 1991, s'organise la rencontre de Massilia Sound System avec des jeunes du quartier Arnaud Bernard à Toulouse. Parmi ces jeunes, Massilia Sound System encourage particulièrement deux d'entre eux à s'installer à Marseille et les pousse à toaster lors des sound system. C'est de cette façon et le long de la linha imaginòt que ces deux transfuges toulousains fondent avec d'autres rapeurs marseillais la Fonky Family. A ce moment-là, la linha imaginòt fonctionne moins comme un filtre que comme conducteur des relations entre des personnes concernées par leur identité commune face à la montée réelle des idées arrêtées sur l'identité ou l'intégration.

[335] Entretien avec Jali, membre de Massilia Sound System.
[336] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.
[337] Interview de B. Lubat. Source : Hors-série de Taktik. 1992.

Deuxième partie : un réseau de distribution et de production à la mesure de Massilia Sound System.

Entre 1989 et 1995, Massilia Sound System impose le genre troubamuffin en travaillant à l'élaboration d'un dispositif reposant sur Rocker Promocion, l'Estudio Zero, le baleti… La griffe Massilia Sound System : les ateliers, les productions discographiques…

1. Rocker Promocion et la découverte d'un réseau de distribution moins contraignant.

En 1989, Massilia Sound System tourne entre Toulouse et Marseille mais aussi dans toute la France. Sur la route, le trio[338] croise au fil des concerts les groupes du mouvement rock alternatif. Ce mouvement, encore fort à l'époque, est porté par des groupes comme « Béruriers Noirs », « Nuclear Device ». A nouveau, un travail de désignation réciproque s'opère entre Massilia Sound System et ces groupes rock qui expliquent à leur public que les raggas marseillais font du rap mais qu'ils sont dans le même esprit qu'eux. Même s'ils ne font pas la différence entre ragga et rap, ces rockers comprennent et se reconnaissent dans la posture de Massilia Sound System.

> « *Par ces gens-là on atterri aux oreilles du manager des « Bérru » qui s'appelle Marsu et qui est le fondateur de Bondage. Il décide donc de distribuer Massilia Sound System dans un catalogue de punk-rock.* »[339]

A cette époque toutes les maisons de disques ont leur artiste ragga ou rap et cela suffit largement à entretenir un genre auquel elles ne croient pas. Les unes affichent MC Solar et Daddy Yod quand les autres exposent IAM et Tonton David. Les majors commencent avec une référence par label et sans vraiment prendre de risques. Personne ne savait si le rap allait marcher, les radios commerciales le diffusaient mais se retrouvaient quitte de devoir négocier leur public. Dans ce contexte les réseaux de distribution commerciaux ne sont pas complètement constitués et ont du mal à intégrer comme produit des sonorités qu'encore personne ne sait dire si elles sont ragga ou hip hop.

Cette incompatibilité entre le contrat de performance élaboré par les sound boys marseillais et les canons ayant cours dans les réseaux de distribution commerciaux se double d'une autre incompréhension. Les majors proposent des contrats d'artiste à Massilia Sound System quand Rocker Promocion cherche une licence de distribution pour son catalogue. Cette mésentente porte en définitive sur les parts de chacun dans la version finale de l'œuvre. Dans les faits, contrôler le label qui les produit est pour Massilia Sound System une garantie de se réserver les choix qui comptent dans la version définitive de l'œuvre.

> « *Nous notre défi était Massilia-Fabulous-Bouducon. Rocker Promocion était un label de ragga occitan. Les Fabulous Trobadors, Bouducon Production, Massilia Sound System.* »[340]

En 1991, Roker Promocion signe un contrat de licence avec « Indépendance » qui est le nouveau label de Bondage Productions. Cet accord avec Bondage permet de conserver les contrats d'artistes entre Rocker Promocion et les Fabulous Trobadors ou le Massilia Sound System. Une licence signifie que le label, en l'occurrence Rocker Promocion, fournis des produits finis (enregistrements, pochettes, textes de promo…) au licencié qui à son tour s'occupe de faire fabriquer, de « promotionner » et de distribuer le produit finis. Le prix de cette autonomie est sans aucun doute la fragilité de ces systèmes de distribution qui sont largement dépendants des ventes et des rachats entre majors.

la distribution de Massilia Sound System est d'abord passée par « Dancetaria » qui a ensuite périclité. Puis on a trouvé WMD, mais en 1994, dans le rachat de la FNAC par Le GAN, WMD est mis en vente. [341]

[338] Tatou, Jali, Goatari.
[339] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.
[340] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.
[341] Entretien avec Caroline B., manageuse de Massilia Sound System.

L'inscription des productions de Rocker Promocion au catalogue de « Indépendance » marque un nouveau temps dans la distribution de Massilia Sound System. Pour la première fois, Massilia Sound System enregistre un album, « Parla Patois », distribué nationalement. Le fait d'avoir un disque accessible partout ouvre des portes et permet au sound system de multiplier les contacts pour trouver des dates.

Entre 1992 et 1993 Massilia Sound System tourne en Corse, en Sardaigne, fait des festivals comme « Le Devenir » à Saint Quentin ou la « Chanson française » à Ivry mais le changement vient d'ailleurs. En 1992 Rocker Promocion produit Bouducon Production[342] et Fabulous Trobadors[343]. Un an plus tard Rocker Promocion produit « Chourmo » le quatrième album de Massilia Sound System. En un an Rocker Promocion a vendu 70.000 albums[344] et s'inscrit dans la lignée des labels indépendants du tournant des années 1990.

Malgré la faillite de Dancetraria, le distributeur avec lequel travaille Rocker Promocion, Massilia Sound System enregistre et sort en 1992 le 6 titres « Violent »[345] et rencontre par l'intermédiaire de Bondage « Remanence » qui est spécialisée dans la réalisation de clips pour les groupes alternatifs de l'époque[346].

> « *Le clip est diffusé sur Rapline. 1992 est aussi l'année où Massilia enregistre un morceau sur une compil internationale de ragga avec Shaba Ranks, Cutty Ranks, Yellowman, Saï Saï, Daddy Yod, Tonton David, etc. On passe sur France 2 dans l'émission « Salut Manu » animée par Manu Dibango*. »[347]

Cette présence dans les médias de masse ne structure pas les activités de Massilia Sound System pour autant. Ces « coups médiatiques » demeurent avant tout des « plans » rares dans une industrie culturelle qui préfère véhiculer ses propres normes. Le reste du temps les productions s'écoulent le long des réseaux « alternatifs » de distribution.

> « *Rocker Promocion a produit un 45-tours distribué dans le numéro 17 de la revue anarcho-musicale « On a faim ». Un 45 tours spécial Rocker Promocion : Bouducon et Massilia Sound System avec le titre « Chourmo ». Ainsi Massilia Sound System et Bouducon distribuent 1500 exemplaires à travers « On a faim* ». [348]

En passant ce seuil dans la distribution de ses productions, le label doit être réorganisé. En 1993 ça a commencé à marcher pour Massilia Sound System. Le volume des ventes des albums de Rocker Promocion est une surprise et prend de cours Caroline B. et les sound boys. Jusque là, Tatou est « ingé son » et dee jay, Jali s'occupe des relations publiques de Rocker Promocion. A présent, Jali et Tatou sont directeurs artistiques et Caroline B. est « la grande prêtresse » [349]de toute cette organisation. Elle tient les comptes, gère les plannings comme elle sait où tout le monde se trouve.

> « *Les gens qui étaient dans différents sound system alimentaient les « Ragga Baleti ». Nous nous connaissions tous. En plus de l'Hypnotic Gang et de Massilia Sound System, il y avait aussi les Fabulous Trobadors. et Bouducon. Après on s'est organisé les uns avec les autres et surtout on s'est organisé chacun de notre côté pour pouvoir vivre de nos productions. Avec l'aide d'un ami nous avons mis en ordre toute l'administration de la constellation Massilia Sound System. C'est un métier où il y a des tickets, des factures, des déclarations, des contrats, des royautés à récupérer, des droits à gérer, etc. Ensemble nous avons tout organisé. Il a mis à plat l'activité et la gestion de Tornavira et de Rocker Promocion. Moi j'étais la grande prêtresse de tout ça. A ce moment-là il y avait Marilyne à la promo. Elle venait de « Pas Pareil ». Il y avait aussi la sœur de Goatari, Hélène, et Paraponaris qui faisaient le graphisme.* » [350]

En ce qui concerne les tournées du sound system, les concerts s'organisent le plus souvent au coup par coup et sans une réelle régularité. C'est Bondage qui présente Massilia Sound System à « Program » afin de monter un

[342] Album Bouducon Production (RP/Bondage/WMD). Sorti en novembre 92.
[343] Fin Janvier 1992
[344] « Parla Patois », 22000. « Era Pas de Faire », 24000. « Chourmo » vend 25000 exemplaires.
[345] RP/Indépendance/ WMD. Sort le 15 10 92.
[346] Ludwig Von 88, Babylon fighters, La Mano Negra, Les VRP…
[347] Entretien avec Caroline B., manageuse de Massilia Sound System.
[348] Entretien avec Caroline B., manageuse de Massilia Sound System.
[349] Titre qu'elle a acquis dans les limites de Massilia Sound System.
[350] Entretien avec Jali, membre du Massilia Sound System.

« tour promo »[351] digne de ce nom. C'est la première fois que Massilia Sound System se lance sur une tournée d'un mois en continu. Sa première « tournée nationale ».

En 1993 le contexte change et Massilia Sound System quitte Bondage. En quelques années Eric Débris et « Marsu » étaient devenus les managers types du rock alternatif. Figures locales de la production alternative[352], ils assuraient le relationnel avec tous les groupes qu'ils produisaient ils était de tous les festivals et pouvaient distribuer 50.000 flyers comme assurer la promotion des albums auprès des distributeurs nationaux. Cette équipe avec laquelle Massilia Sound System se retrouve sur la même longueur d'onde se dissout avec la chute de « Dancetaria » et au moment où Bondage entre dans un déficit commercial chronique de ces productions. Soit le label fermait, soit il était racheté ; et c'est Bruno Venzal, un ancien du milieu alternatif, qui rachète et vire l'équipe fondatrice hormis le chargé de production. Avec le bouclage de Bondage, Rocker Promocion se retrouve à la fois face à un licencié qui n'a d'alternatif plus que son titre de gloire et à la fois repousse les contrats d'artiste proposés par les majors venues signer Massilia. Les 70.000 albums vendus et surtout la vente à 35.000 exemplaires de l'album « Chourmo » ont surexposé les productions de Rocker Promocion dont les gens du métier parlent comme d'un véritable exploit pour un label associatif et non connecté réseaux officiels et commerciaux de distribution. Mais les majors reculent à nouveau devant la logique de catalogue de Rocker Promocion qui tente de promouvoir une identité culturelle commune aux groupes produits et managés par le label plus que le placement de carrières individuelles sur les cours du marché des biens musicaux.

> « *Ils étaient tous prêts à signer Massilia Sound System mais sans signer le catalogue. Il n'y avait que « Shaman » qui était prêt à relever le pari. Est-ce qu'en signant en artiste à ce moment-là on travaillerait différemment aujourd'hui ? Je ne sais pas. On aurait peut-être dû ? Mercury nous a fait une proposition qu'on a refusé et a pris Zebda qui acceptait de signer en artiste. Les gros labels voulaient signer en artistes mais paradoxalement sous cette forme de contrat tu n'as plus d'autonomie artistique. Le catalogue Rocker Promocion et le principe de la licence nous protège. Si l'on signe en artiste nous n'avons plus de quoi faire vivre Rocker Promocion. En Licence Rocker Promocion récupère des remboursements de la production, finance les créations et paye les artistes* . » [353]

A travers le travail du label Rocker Promocion, Massilia Sound System s'est imposé et a imposé des groupes comme les Fabulous Trobadors[354] ou d'autres sound system ou formation non calibrées aux exigences des réseaux commerciaux de distribution. Des productions telles que « Ragga Baleti »[355] mettent en scène les ramifications de la constellation ragga de Marseille. A travers 17 titres, de Mérignac à Nice, cette sorte de compilation met en exergue les plus jeunes de la linha imaginòt. Sur fond de dancehall reggae et de troubadour-style la « RP sound system » passe à l'acte : la « Chourmo Oaï Star »[356], « Clair et Précis »[357], Toko Blaze[358]. A leur côté, Kebdany, Nux Vomica, Wadada, Jagdish, Marcus P., l'Hypnotik Gang, occupent les devants de l'actualité ragga de Marseille.

> « *En 1995, on a imposé que les premières parties soient assurées par des groupes qui apparaissaient sur « Ragga Baleti ». On les faisait tourner. On a fait les trois off des Transmusicales de Rennes avec des groupes de la « compil ». Il y avait des marseillais partout*. » [359]

2. Vitrolles et l'Estudio Zéro.

En 1991, Massilia Sound System commence à travailler à Vitrolles. Rocker Promocion enregistre trois albums dans les studios de « Midi Chanson », une association dirigeait par Y. Robial. « Midi Chanson » est une

[351] Une tournée de sortie d'album.
[352] Avec eux il y a Catherine à la promotion et Yvon au suivi fabrication.
[353] Entretien avec Caroline B., manageuse de Massilia Sound System.
[354] Qui sortent du catalogue en 1993, pour signer en artiste avec Mercury.
[355] « Ragga Baleti » est une production de Rocker Promocion qui date de 1995 et à laquelle le Conseil Régional PACA et la Ville de Marseille ont participé.
[356] Formation composé de Lux B et Gari Greu, membre du Massilia Sound System depuis 1992 .
[357] Une formation de hip hop vitrollaise.
[358] Toko Blaze est l'inventeur du « ragga tropilocal » a mi-chemin entre Vitrolles et l'Afrique autrement dit de Marseille.
[359] Entretien avec Caroline B., manageuse du Massilia Sound System.

association vitrollaise qui fait beaucoup pour la chanson. Y. Robial fait parti de la SFA, une section de la CGT, dont il est un représentant important. C'est donc dans les studios qu'utilise Y. Robial que Rocker Promocion enregistre la série « Parla Patois », « Era pas de faire » des Fabulous Trobadors et « Bouducon Production » enregistrée entre 1991 et 1992.

En fréquentant ces studios vitrollais, les Massilia Sound System rencontrent régulièrement P. Jacques et Jean-Michel qui travaillent pour les Affaires Culturelles de Vitrolles et qui proposent au groupe d'organiser des stages et des ateliers d'initiation à la musique rap et ragga dans les locaux municipaux de FontBlanche en échange de quoi Rocker Promocion dispose des locaux nécessaires aux activités d'Estudio Zero.

> *« L'Office de la Culture nous a proposé d'occuper un lieu en convention avec la municipalité de Vitrolles qui prévoyait les stages plus un événement culturel. Ce dernier ne prendra forme qu'en 1993. C'était le festival WEP.* »[360]

Fontblanche est à partir du milieu des années 1970 et jusque dans le milieu des années 1980, un haut lieu culturel de la région. La présence dans le lieu de l'association Mont-Jòia s'organise autour du « Festival Méditerranéen » et des activités du groupe Mont-Jòia. Depuis Vitrolles est retournée dans l'anonymat culturel des villes-nouvelles[361]. Cette relance des activités culturelles de la ville se fait à travers la proposition de P. Jacques qui cherche à créer une synergie autour de la création musicale. A cette époque, Vitrolles compte beaucoup de jeunes et la municipalité trouve donc dans le rock et le rap de quoi capter leur attention. En 1993 quatre associations sont installées à Fontblanche. « Roker Promocion » et son Estudio Zero anime des ateliers, « Charlie Free » développe des projets autour de « cabaret chanson », « Destination Demain » anime le futur café-musique le « Sous-Marin » et « Midi Chanson » gère le studio, les locaux de répétition et quelques soirées musicales. En moins d'un an d'existence 27 groupes vitrollais trouvent dans cet équipement largement inscrit dans la ville un lieu ressource dans leur parcours.

Pour Rocker Promocion, Fontblanche devient le laboratoire des expérimentations sonores de la mouvance ragga tout en devenant la pièce maîtresse d'un dispositif lentement constitué par les soubise boys marseillais. Pour la plupart des groupes qui passent par Rocker Promocion, l'Estudio Zero devient le lieu qui acceptent de produire des albums ou des « maxi » qui sinon resteraient sans suite. Ce qui intéresse les groupes dans leur rencontre avec Rocker Promocion c'est le travail de studio avec Prince Tatou et le travail de label à la jamaïcaine autour de Caroline B. et de Jali. Avec des versions instrumentales reprises par chacun des groupes, Rocker Promocion sort des « maxi » qui reposent sur le travail de collaboration ponctuel entre des groupes qui sont animés par cette démarche de production hors circuits classiques de production et de distribution.

> « *On a une dizaine de nouveaux morceaux. Riddims et textes. Depuis qu'on travaille avec Rocker Promocion nous tournons en dehors de la région PACA. Dijon, Grenoble et beaucoup d'autres villes. On a une heure et demi de show, on est sur la bonne voie. Le point noir est toujours le local de répétition. Le fait qu'on sorte ce disque, va permettre à des groupes autour de nous de se motiver et de travailler plus. C'est la faute des médias locaux qui n'en parlent pas assez. Ils sont aveuglés par le succès d'IAM et de Massilia Sound System et ne voient pas le reste.* » [362]

Parmi les groupes qui passent par Rocker Promocion la plupart sont composés de jeunes marseillais arrivés en famille à Vitrolles dans le début des années 1980. Pour eux, la ville-nouvelle n'a rien changé. En semaine les jeunes sont à Marseille pour les études et le week-end pour les sorties. Cité dortoir sans bars ni soirées musicales, Vitrolles n'arrive pas à garder sa jeunesse qui adopte le « Dégust Mars c'est yé »[363] comme repère excentré de cette mouvance. IAM et Massilia Sound System sont sortis de l'anonymat, mais en dehors d'eux les groupes[364] sont cloués dans les dispositifs socioculturels des quartiers périphériques ou du centre-ville qui le plus souvent n'ont aucune connexion avec les réseaux et les organisations professionnelles et commerciales du secteur musical national ou local.

> « *On fait avec ce qu'on a, on est africain. Je viens du Cameroun et chez moi c'est la vie à l'africaine. A Marseille on vit à l'africaine. On ne peut pas faire du rap en se prenant pour des*

[360] Entretien avec Caroline B., manageuse du Massilia Sound System.
[361] Le seul événement qui reste dans les mémoires à Vitrolles semble être « Jazz sous les platanes » réalisé entre 1985-1986.
[362] Interview de Toko Blaze. Source : Taktik n°289.
[363] Un café-concert de la Plaine à Marseille.
[364] comme B-Vice, Up-Town ou Hardcore MC

américains. C'est ce qui est fatal pour tous les groupes ici. Ils ne s'expriment pas, ils expriment des phantasmes, des mythes. »[365]

Dans le sérail du genre troubamuffin s'élabore donc le genre « tropilocal » développé par Toko Blaze et les Black Lions[366] à partir du recyclage de Touré Kunda et des dernières productions africaines débarquées chez Tom ou ramenées « du pays » par les collègues. Les Black Lions se lancent en 1990 sur une direction rap, mais ils s'orientent rapidement vers le raggamuffin en rencontrant Massilia Sound System. A travers les Massilia Sound System et le long de la linha Imaginòt, Black Lion's rencontre Wadada de Tours et enregistre avec eux le « maxi » : « Double Tribu ». En 1993, pour la sortie du « maxi » et par l'entremise de Rocker Promocion, les Black Lions passent sur « Pollen » une émission de JL. Foulquier[367] réalisé à partir de Marseille et finalement les invite aux Francofolies.

« *Ce qui se passe à ce moment-là est très important. Quand on joue à Dijon, on est frappé du fait que les gens attendent les marseillais et précisément pas des français qui imitent les new-yorkais ou les jamaïcains. Le plus important est que beaucoup de gens viennent voir sur scène ce qui se passe à Marseille et découvrent la richesse musicale des raggas marseillais. Les idées circulent. On peut se mesurer et apprendre les uns des autres, mais il n'y a pas de compétition entre les tchatcheurs car il y a trop de gens qui ne sont pas au niveau. Il y a peu de salles de concert et les seules qui existent ne nous reçoivent pas. La « Maison Hantée » a fermé et c'est le seul endroit adapté au format sound system. Le sound system est une fête qui dure toute la nuit avec le son au maximum. On ne peut pas faire ça dans un bar ni à la maison. Donc on est bloqué sans salles de concerts*. »[368]

Cet espace ouvert par Jo Corbeau et reconfiguré par Massilia Sound System est donc sans conteste le terreau à partir duquel des groupes comme IAM mais aussi des formations comme Black Lions, l'Hypnotik sound ou Raggaméfi, se développent. Cette activité du milieu sound boys marseillais est plus qu'un simple microcosme dans lequel chacun serait le même et agirait à l'identique. Le milieu ragga fonctionne comme une surface d'adhérence pour des expérimentateurs qui reconfigurent et mettent à l'épreuve un contrat de performance local propre au genre retravaillé collectivement à partir d'ici.

« *A cette époque le milieu ragga dans lequel on vivait depuis longtemps déjà est celui de nos amis, celui auquel on croit. Une génération qui recrée une tradition marseillaise : le Baleti, le sound system comme on l'appelle aujourd'hui. On ne se sentait pas du tout concerné par les problèmes rapologiques. Dans le rap, rien n'amenait à une réflexion. Ils parlaient d'action mais ils ne faisaient qu'en parler. On est à contre courant de tous les syndromes : on a créé notre courant. On parle de notre joie de vivre : si tu restes entier, la vie te le rend toujours. L'hypnotik gang a une chanson qui s'appelle « la pédale ». C'est une chanson en l'honneur des homosexuels et en réaction à la vague anti-pédé qui s'est généralisée parmi les dee jays jamaïcains*. »[369]

3. La Chourmo.

« *On est là pour faire la fête, organiser des activités, des voyages et aussi des concerts. Personne ne fait d'argent sur le possee. Notre objet ? Dès qu'on sera 10.000 adhérents, on louera un jet pour aller voir Massilia Sound System à la Martinique.* »[370]

La Chourmo est une bande de collègues réunie autour de David Mahman. L'association est créée en 1991 et Mahman en devient Président. Elle rassemble des raggas, mais avant tout l'ensemble des gens, des « déguns », qui suivent le Massilia Sound System. Dans les bars, à la Maison Hantée, pour monter la sono ou pour prendre le micro de plus en plus de monde « met la main à la patte ». A partir de ce moment-là, cette constellation se trouve un nom : le possee. Littéralement chourmo signifie la bande, la troupe de travailleurs, persévérants et unis dans

[365] Entretien avec Toko Blaze.
[366] Les Black Lion's sont composés de Toko Blaze, de Touré et de Mickael dont la moyenne d'âge est de 19 ans.
[367] Une émission enregistrée et distribuée sur support CD avec l'aide du Ministère de la Culture et le Conseil Régional.
[368] Entretien avec Toko Blaze.
[369] Entretien avec un ragga de Marseille.
[370] Entretien collecté par Robert « Robex » Homerovski. Fameux chroniqueur de la scène marseillais depuis 20 ans.

la tâche à accomplir. Pour la Chourmo c'est le soutien de Massilia Sound System qui est d'emblée au centre des préoccupations. Pas seulement un fan-club mais un possee dont l'activité se mesure aux engagements de chacun et qui répond en acte à l'appel de Massilia Sound System à se mobiliser. Cette mobilisation se manifeste par l'accompagnement en masse de Massilia Sound System lors de ses déplacements mais elle est surtout une démonstration festive de l'engagement des raggas face à ce qu'ils appellent les « conos »[371].

En 1992, la Chourmo, section spéciale de soutien, est refondée autour de Gari Grèu et de Lux B. qui s'ajoute à Mahman et Elodia 40. La nouvelle équipe restructure les activités avec un bureau concerné par les activités de l'association et un noyau de bénévoles impliqués. L'escorte de Massilia Sound System sur les « gros concerts » reste une des activités de la Chourmo nouvelle version. Les Trans-Musicales, Rome, Naples,[372] sont autant de moments festifs durant lesquels le possee participe au sound system. A la Chourmo, l'adhésion est valable à vie et donne droit à des réductions pour les concerts organisés par Rocker Promocion. En revanche elle reste interdite aux « conos ».

Le véritable changement dans les activités de la Chourmo passe par la mise en pratique du sound system comme forme de Baleti. Ces moments vont devenir un des piliers de l'action de refolklorisation entreprise depuis JM. Carlotti et C. Sicre jusqu'à Massilia Sound System. A travers la Chourmo un véritable dance-hall se constitue à Marseille. Moment privilégié d'expérimentation pour des dee jays ou des selectas du cru ; rencontre entre les tenants du genre occitans ou encore marche pied pour des formations encore incertaines[373].

> « *Daddy Polo organisait les sound system à la Maison Hantée. En 1992 on entend les sound au « Degust ». Le « Degust » est aussi le pub de la bande à Brahim qui assure, après les sound system de la MJC Corderie, les fins de soirées dans une ambiance hip hop, ragga, soul, acid jazz et reggae.* » [374]

En 1992 Lux B. et Gari Grèu intègrent le Massilia Sound System. Lux B. ne gagne pas d'argent mais participe pleinement aux activités du sound system. Pendant deux ans il tourne avec Massilia Sound System et ne pense pas encore à cette époque devenir dee jay. En réalité, il constitue le « possee confort » de Massilia Sound System, c'est-à-dire qu'il s'occupe de la logistique. Lux B. avait déjà tenu une place de chanteur rock dans un groupe nommé « Tante Gertrude » mais sans réellement se prendre au sérieux. C'est Tatou qui le pousse à enregistrer le premier morceau avec Gari[375].

> « *C'était un « cover » de Don Rico, un italien de « Isola possee ». Dans les années 1995 notre place a changé. Gari compose et j'écris. Le groupe s'est aussi fait sur la route. Les coups durs et les joies de la route. Ce que j'ai toujours apprécié dans Massilia c'est que nous n'avons jamais fait sentir au public ces hauts et ces bas. Toujours à fond*. »[376]

---

[371] Le « cono » est pour les raggas l'idéal-type du « réac » ou du « facho », plus largement le « cono » est aussi celui qui rejette l'autre pour sa différence. Dans ces années-là Massilia Sound System invente « Stop Cono Mouvement », un cri de ralliement face aux formes d'intolérance.

[372] Elle organise en Décembre les déplacements aux Transmusicales de Rennes. (400 francs pour le trajet, le concert de Massilia Sound System, l'hébergement de deux nuits plus le petit-déjeuner). Décembre 92 voyage en Italie à Rome et Naples pour suivre Massilia en concert. (500 francs). Les contacts pour les adhérents sur ces opérations sont Gari ou Elodie 40.

[373] En 1992 La Chourmo organise un sound à la Corderie avec les Blacks Lions et l'Hypnotik sound.
11 09 92 Sound System : Massilia Sound System + Black Lions
24 10 92 Sound System Hypnotik Sound
27 11 92 Rap Occitan : Bouducon Production.
06 02 93 Sound System : Ragga Sound Plashs : Raggameffi : Jagdish + Capitaine Fraka
13 02 93 Sound System organisé par la Chourmo.
26 02 93 Sound System organisé par la Chourmo
30 04 93 Sound System organisé par la Chourmo : Raggamuffin italien + JM. Carlòtti (en collaboration avec la Maison de l'Etranger).
14 05 93 Sound System organisé par la Chourmo
11 06 93 Sound System organisé par la Chourmo.
En 1995 La Chourmo organise quelques sound system à Hypérion.
Source : Archive de la MJC Corderie.

[374] Entretien avec un ragga marseillais.

[375] « Fai Vira » pour la compilation « Ragga Baleti ».

[376] Entretien avec Lux B., membre de Massilia Sound System.

Ces activités de la Chourmo, et principalement ces soirées dance hall, sont aussi des moments où se recrutent les équipes des différents sound system de la ville. A la MJC Corderie, à la Maison Hantée ou au Degust, les raggas se croisent sur scène et font du sound system quelque chose à se partager. A partir de 1992, les sound system de la Chourmo sont le rendez-vous des possees hyérois, toulonnais ou toulousains et participent à la convergence des engagements des sound boys.

> « *La musique mauricienne est compliquée pour des musiciens d'origine italienne ou parisienne. La plupart d'entre-eux font du rub-a-dub ou du dub pour la tchatche. Donc les sound system étaient le fil conducteur pour qu'on se réunisse. Le ragga était le seul langage qui nous était commun. A mon retour de l'Ile Maurice, je monte « Raggaméfi ». C'est un groupe qui a été jusqu'aux présélections du Printemps de Bourges. Nous avons ensuite eu des problèmes financiers, le groupe n'a pas tenu et je suis retourné bosser. Malgré tout, le groupe avait une influence parmi les raggas de Marseille et je me suis retrouvé avec les musiciens de Jammasound pour monter « Baracoudub ». Dans Raggaméfi », il y avait Boris 51 qui est toujours dans la place ; Diho est de Mayotte et c'est une figure de l'afro sur Marseille. Il y avait Capitaine Obligarès qui est bassiste et qui joue maintenant avec une formation de jazz et Damas un sonorisateur qui faisait le dub. Autour, c'était des amis qui avaient des influences reggae et qui savaient que j'avais été avec Massilia Sound System, que j'avais des textes, des compositions. C'étaient des gens qui étaient prêts à suivre du moment où il y avait quelque chose de composé. C'étaient des gens qui étaient dans les parages, dans des émissions de radio, sur des dates, enfin dans le milieu. A un moment il y a des situations qui t'amènent dans un moment où tu te retrouves collectivement à tomber sur l'évidence qu'il faut faire quelque chose.* »[377]

Une section cuivre, un duo rythmique basse-batterie, un guitariste et un clavier forme le back up de Barakoudub C'est le back up roots/reggae de Marseille qui fait passer au « mic », lovers, beaux-parleurs et autres raggas. Ils jouent dans les bistrot, sur scène, et écument tous les dance hall de la ville.

L'histoire de l'Hypnotik Gang commence aussi lors d'un sound system de la Chourmo. Le groupe prend ses sources et ses ressources (Boris 51, Patchy,…) sur scène. Mahman prend le micro pour la première fois en 1992 lors d'un sound system organisé à la Maison Hantée. Le sound system qui est pour lui avant tout une affaire de tchatche se transforme en quelques mois et dans les parages de Massilia Sound System en un groupe qui se monte rapidement. Il organise son premier sound system et lui donne un aspect original en recrutant des musiciens. L'Hypnotik Gang est très proche du ska, du rock-steady et du jamaïcan-jazz des années 1950-1960. Rapidement Mahman recrute quelques habitués des dance hall de la Chourmo, « Patchy » de Toulon, « Buzy » de Hyères deviennent tchatcheurs dans l'Hypnotik Gang ; Farid des « Clairs Et Précis »[378] intègre le sound et Boris 51 arrive sur ces entre-faits comme selecta. Pour eux aussi, le sound system fonctionne comme une surface d'adhérence aux engagements des autres. Derrière les platines ou le micro à la main les raggas se croisent et se côtoient sur scène. Le principe du micro ouvert joue donc lors de ces soirées un rôle essentiel en provoquant non seulement la parole engagée des uns et des autres mais aussi en servant de relais entre les raggas. C'est en passant d'un à l'autre que cette parole s'étoffe, s'affine et se raffine jusqu'à donner ces heures et ses lettres de gloire au genre qui est en train de naître entre eux : le « troubamuffin style ».

> « *On faisait du « troubamuffin » et c'était plus intelligent. Avant que l'on se rencontre tous dans les sound system organisés d'abord par Massilia Dub puis par la Chourmo, on adhérait déjà à un concept auquel on appartenait sans le savoir. C'était pas du raggamuffin provençal, c'était bien du troubamuffin. Beaucoup trop de raggas fonctionnaient au premier degré. On disait d'eux qu'ils étaient des « imposteurs » car ils essayaient de se faire passer pour plus jamaïcain ou parisien que ce qu'ils étaient en réalité. Troubamuffin, ça vient de troubadour, c'est axé sur la parole et la philosophie de la vie et sur la danse. C'est un terme de Moussu T. ; la référence aux troubadours ce sont les Massilia Sound System. Ils nous ont éclairé.* »[379]

4. Jan-Mi et Tornavira : milieu ragga et carrière de tourneur.

[377] Entretien avec Jagdish.
[378] CEP, est un groupe de Vitrolles qui développe un sound system entre hip hop, funk, ragga et soul music.
[379] Entretien avec un ragga de Marseille.

Dès les années 1988-1989 Jan-Mi fréquente la Plaine, ses bars et ses café-concerts où se produisent la plupart des sound system de la ville. Jan-Mi est originaire de l'Aveyron et y a grandi avant de s'installer à Vitrolles au début des années 1980. Autour de l'étang de Berre, vers 1989-1990, la tendance est plutôt au rock et c'est donc à Marseille que ce fan de reggae préfère prendre ses habitudes entre « Chez Marius » le bar des musiciens marseillais, aux « Nuits des thés » ou au « Terminus ». Dans la plupart de ces établissements la tendance est au rock mais à l'époque les milieux musicaux marseillais n'ont pas assez amplitude pour ne pas travailler ensemble. Les personnes qui y traînaient sont « techno » comme « musicos ».

Dans ces années-là, Jan-Mi assiste aux premiers sound system organisés par Massilia Dub ou la Chourmo à la MJC Corderie ou à la Maison Hantée mais la rencontre avec les gens de Massilia Sound System viendra plus tard. Depuis 1984, Jan-Mi est employé à la Municipalité de Vitrolles comme animateur pour l'Office Municipal des Vacances et des Loisirs. A partir de ce moment-là, Jan-Mi suit une carrière typique dans le secteur de l'animation socioculturelle jusqu'en 1989. Au plus il s'enfonce dans un parcours diplômant sur ce secteur d'activité et au plus il s'aperçoit que ces diplômes fonctionnent comme des validations d'aptitudes, de compétences ou d'acquis ayant une valeur seulement à l'intérieur des organismes qui les délivrent. De plus en plus conscient d'évoluer dans le monde étriqué de l'animation socioculturelle il se lance dans une formation plus élaborée sur laquelle il mise pour travailler ailleurs.

> « *Dans la foulée j'ai découvert d'autres facettes de l'animation ; tout ce qui était de l'ordre de l'animation culturelle et de l'action cultuelle. C'est-à-dire le développement et le montage de projets dont les composantes essentielles sont les pratiques culturelles.* »[380]

Jan-Mi opte pour une formation proposée par l'IRTS[381]. Ce cycle de formation n'est pas encore rodé et se révèle être de ce fait un véritable moment d'expérimentation pour les nouvelles recrues. Le manque de cadre pertinent de travail est au final compensé par la possibilité ainsi offerte aux candidats de fabriquer leur propre contenu de formation et de prendre de nombreuses initiatives. C'est de cette façon que Jan-Mi arrive à imposer un stage de quatre mois dans une association à vocation culturelle qui travaillait sur un projet de cirque ambulant : « Chapiteau ». Ce projet avait pour objectif de faire d'organiser dans le département la diffusion de spectacles vivants dans des villages qui n'avaient pas d'équipements culturels. Le projet, porté par « Aster Production », permet à Jan-Mi de participer au montage technique et administratif de cette opération. C'est de cette façon qu'il fait ses premiers pas dans le domaine de l'organisation et de la mise en place de cette tournée départementale. Après trois mois de préparation, il part avec deux techniciens et les artistes impliqués dans le projet à travers le département. Ils plantent le chapiteau tout les deux ou trois jours dans un village et vivent comme des saltimbanques toute la saison. Malheureusement cette expérience tourne court lorsque le responsable « d'Aster Production » commence à reculer face aux promesses de rémunération des personnes engagées sur l'opération.

> « *On faisait des choses et on avait des moyens. Nous étions une bande de joyeux larrons. Entre temps, certains sont devenus directeurs et d'autres responsables de centres. Il y avait une dynamique entre nous. On dirigeait les affaires comme on l'entendait. Il y avait des supérieurs mais nous menions la barque. Ensuite il est arrivé un moment où nous sommes tous arrivés à un seuil. On ne pouvait plus travailler tous dans le même centre. Il fallait que l'on évolue ; alors les uns et les autres ont choisi. Pour ma part j'ai embrayé sur ce stage*. »[382]

Malgré cet essai à moitié transformé, Jan-Mi passe en 1989 de l'animation de loisir à l'animation culturelle. Pour clôturer cette formation il cherche un stage d'un an à faire dans une structure culturelle de son choix et c'est finalement auprès de son ancien directeur de service[383] devenu entre temps directeur de l'Office Municipal de la Culture qu'il trouve une place qui correspond à ses nouvelles attentes. L'OMCV est une structure associative financée à 100% par la municipalité. L'OMCV est l'équivalent vitrollais de l'Office de la Culture de Marseille. C'est un système de gestion encore courrant à cette époque[384] qui s'appuie sur la constitution d'une association-interface pour piloter les crédits publics en matière d'action culturelle. Celle de Vitrolles s'appelle « Fontblanche » et a pour vocation de palier aux manques culturels à concurrence d'une subvention de fonctionnement qui l'inféode au pouvoir municipal.

[380] Entretien avec Jan-Mi, membre fondateur de Tornavira et de Mic Mac et à présent manager de Dupain.
[381] Formation a destination des métiers et carrières du social et de l'action culturelle.
[382] Entretien avec Jan-Mi, membre fondateur de Tornavira et de Mic Mac. Il est à présent manager de Dupain.
[383] Vacances et des Loisirs de la municipalité de Vitrolles.
[384] Et jusqu'à la loi Sapin.

> « *Pierre Jacques, chargé de l'OCVM, me recrute et me nomme coordinateur de l'équipement de « Fontblanche ». A cette époque Vitrolles est une ville riche et l'association n'a aucun mal à trouver des financements pour faire vivre la structure et ses activités.* » [385]

En 1991, Jan-Mi commence à travailler sur l'équipement à travers une exposition destinée à être un temps fort de « Fontblanche » en mobilisant les ressources du lieu. Y. Robial est la première rencontre qu'il fait sur place. Y. Robial anime un studio d'enregistrement tournée vers la chanson rock, folk, rap ou ragga et travaille comme « arrangeur » pour GeneriK Vapeur[386]. La seconde rencontre est celle des gens de Massilia Sound System qui en 1991 enregistrent « Parla Patois » dans les studio de celui qui répond au nom de Ives « Daddy fòlc » Robial. Dans l'année Massilia Sound System, les Fabulous Trobadors, Bouducon production passent par ces mêmes studios et font de l'équipement un véritable lieu de convergence pour tous ceux engagés sur la linha imaginòt.

Dans cet affairement, les gens du lieu commencent à se connaître et à mettre en commun leur moyens d'action. Pour Jan-Mi c'est l'occasion de se rendre compte des réalités humaines et professionnelles des démarches artistiques. Sa formation le prépare plus à la gestion d'équipements socioculturels ou culturels et il se laisse prendre au jeu du montage de projets culturels. En revanche, si ce qu'il fait lui correspond, les méthodes de travail de l'équipe Massilia Sound System lui font prendre conscience que les cadres dans lesquels il travaille ne sont pas les bons.

> « *Travailler dans un centre en gestion directe de la Mairie c'est étouffant. Je n'avais aucune marge de manœuvre et je ne me voyais pas rester coincé dans ce système. Avant de travailler dans le public je me disais que le fric ne m'intéresse pas en tant qu'objectif . C'est pour cela que j'ai pris ce poste pour la municipalité de Vitrolles. Cela répondait à mes attentes. En travaillant dans le public je me suis aperçu que ce qui intéresse les gens c'est le pouvoir. Le pouvoir de commander en influant le plus possible en augmentant les têtes sur lesquelles ils peuvent s'appuyer ou en supprimant celles qui les gênent. Si je crachais dans le capitalisme ce n'était pas pour me retrouver dans des jeux d'influences en travaillant dans le public. Je suis revenu au privé dans la mesure où dans le privé si tu as un idéal il ne tient qu'à toi d'être honnête. Du coup j'ai choisi de m'investir sur le terrain associatif.* »[387]

Quand Jali lui propose de travailler avec Massilia Sound System, il crée « Tornavira »[388]. Dès le départ l'association est piloté par Jan-Mi et Caroline B.. En réalité Jali propose de prendre la responsabilité des concerts pour les artistes de Rocker Promocion. Tatou, Caroline B., Jali et Goatari commencent à développer à travers Rocker Promocion un travail de label à la jamaïcaine. En étant installé dans les locaux de « Fontblanche », Massilia Sound System lance l'Estudio Zero, un studio d'enregistrement mais surtout une griffe sonore liée à un travail de mixage et de production assuré par Prince T. et Papet J.. A leur côté, Caroline B. gère la production et les tournées sans réellement en avoir les moyens. Rocker Promocion est une association en crise de développement et qui ne peut plus faire face à l'augmentation d'activité engendrée par les nouvelles directions de travail. La réponse ne pouvant être que d'ordre organisationnel, Caroline B., Jali et Jan-Mi créent Tornavira.

> « *Donc il a fallu séparer les activités. D'un côté la production discographique et tout ce qu'elle engendre, de l'autre, les tournées et les concerts. On a donc créé l'association Tornavira qui faisait tourner en premier lieu Massilia Sound System.* »[389]

Cette association se donne comme perspective de faire de Massilia Sound System une locomotive pour Rocker Promocion, Tornavira et la Chourmo[390] qui en retour se retrouvent en position d'organiser une dynamique culturelle.

> « *Dans cet entre deux Massilia Sound System travaillait dans la longueur avec des groupes comme Black Lions, l'Hypnotik Gang, Double Embrouille Sound System de Mérignac, les Clairs Et Précis de Vitrolles qui était le pendant Hip Hop de l'équipe*. » [391]

---

[385] Entretien avec Jan-mi.
[386] GeneriK Vapeur est une troupe d'art de rue installée à Marseille.
[387] Entretien avec Jan-Mi.
[388] Tornavira est créée en 1991.
[389] Entretien avec Jan-Mi.
[390] Rocker Promocion, la Chourmo et Tornavira sont trois structures associatives.
[391] Entretien avec Jan-Mi.

Tornavira, défend aussi l'idée de déclarer les artistes et se positionne donc comme une structure juridique qui leur est accessible. La licence d'entrepreneur du spectacle de l'association profite donc à Black Lions, à l'Hypnotik Gang, aux Fils de Crao[392] comme à Massilia Sound System.

> « *C'est le versant administratif de la lutte contre le centralisme. Avec Tornavira plus besoin de passer par Paris.* » [393]

Rocker Promocion et Tornavira deviennent rapidement deux structures intimement liées dans le travail de promotion des sound system du label. La plus grande part du travail est réalisée autour de Massilia Sound System. A l'époque Massilia Sound System n'a pas la notoriété qu'ils ont aujourd'hui et pour faire vivre l'histoire et tout ceux qui en dépendent directement, l'équipe réalise entre 80 et 100 concerts par an. Jan-Mi organise le travail des sound system du label du stade de la prospection à celui de la réalisation du rider. Un travail énorme pour maintenir un statut d'intermittent, mais une activité dans laquelle il trouve du répondant à ce qu'il sait faire.

> « *Il y a toujours eu un esprit d'équité autour des gens qui travaillent avec Massilia Sound System. Ce projet correspondait à ce que je suis et cette équité au niveau du travail me convenait. Je dis équité parce qu'on estimait que l'on faisait tous un travail équivalent pour la réussite du projet en lui-même.* » [394]

[392] Groupe parisien qui devient ensuite « Ceux qui marchent debout ».
[393] Entretien avec Jan-Mi.
[394] Entretien avec Jan-Mi, membre fondateur de Tornavira puis de Mic Mac et à présent manager de Dupain.

Troisième partie : la fragilité d'un monde de l'art.

1. Entre reggae et ragga : une culture qui s'étoffe.

Entre 1992 et 1993, une mouvance reggae commence à se mobiliser derrière Jo Corbeau qui depuis plus de 10 ans s'est lancé dans le reggae. « Natural Gift » et « Daï Pivo » sont les premiers à monter sur scène et à fréquenter le Coconuts, un restaurant de cuisine afro qui distille dans ses sous-sol et son patio les dernières productions des studios jamaïcains.

Cette deuxième vague reggae vient grossir les rangs des amateurs de culture jamaïcaine. « Daï Pivo » est le pilier de cette vague « reggae roots ». En 1992, Jo Corbeau fait sa rentrée, après deux ans d'absence, pour le lancement de la « Fiesta des Suds ». En parallèle il continue à travailler avec des enfants de Saint Barthélémy et du Panier. En 1993, il rencontre « Daï Pivo » et les fait passer en première partie de son concert à la Friche de la Belle de Mai.

> « *Je tombe sur le groupe le plus roots et paradoxalement ils sortent des quartiers chics : Cassis. Un peu comme « Third World » en Jamaïque*. »[395]

Pendant un an, Daï Pivo assure le back up de Jo Corbeau et des dates de manière régulière. Autour d'Aubagne et dans les parages de Daï Pivo, Jo Corbeau découvre « Dub in Attack » et d'autres formations disséminées dans la ville. En organisant un spectacle sur la place d'Aubagne, il les réuni pour un spectacle qui reste dans les annales comme le fondateur d'une école roots. En découvrant cette scène et en recrutant Daï Pivo, Jo Corbeau contribue à la constitution d'un milieu roots et devient l'autre pilier du genre sur Marseille et ses pourtours.

Son Of Gaïa, Super Kémia, Gang Jah Mind, Daï Pivo, Cabaroots, alimentent la montée en ordre de cette scène reggae qui naît dans les traces de l'aire ragga qui marque la ville depuis 1985. A contrario du hip hop, ce milieu roots émerge sans développer de véritables liens avec le milieu sound boys. C'est de Jo Corbeau que les rastas marseillais apprennent le plus.

En se développant le milieu roots influe sur les coordonnées du genre jamaïcain dans lesquelles s'inscrivent aussi les raggas marseillais. Les dates de concerts reggae se multiplient et contribuent à fixer un public attentif à ces sonorités ; et même si les milieux roots et sound boys semblent entretenir des rapports distendus, ils participent au développement du genre jamaïcain sur place. Ce changement de coordonnées du genre jamaïcain est accentué par la plus grande accessibilité aux moyens techniques d'enregistrement qui fait que la plupart des groupes de reggae vont commencer très tôt à graver des albums sur CD et à la diffuser lors des concerts et dans certains lieux.

Malgré cet engouement à présent plus soutenu dans Marseille, le milieu musical Marseillais et plus largement régional est encore très peu organisé. Dans les années 1990-1995, les tenants du ragga de la première génération ont laissé derrière eux quelques noms qui ne résonnent plus qu'aux oreilles de ceux qui les ont entendus où en ont gardé la trace enregistrée. Poupa Claudio, l'Hypnotik Sound, l'Hypnotik Gang, Mister Jabsco et d'autres encore.

2. De la censure politique à l'incompatibilité commerciale.

En 1997 l'alternance politique installe le Front National à la municipalité de Vitrolles. Rapidement des mesures sont prises pour « nettoyer » la ville. Le « Sous-Marin »[396] est fermé et le milieu associatif se retrouve à la merci de la nouvelle municipalité. La même année l'Estudio Zero est rapatrié sur Marseille chez Gari Grèu et l'administration chez Caroline B.

A partir de ce moment-là les gens de Massilia Sound System établissent nettement une démarcation entre ce qu'ils veulent donner pour caractéristique de leur engagement et ce contexte politique intolérable. Massilia Sound System travaille pour la municipalité de Vitrolles dans la mesure où Rocker Promocion est en convention

[395] Entretien avec Jo Corbeau.
[396] Café-musique installé à Vitrolles.

avec l'OCMV et anime des ateliers contre résidence et studio d'enregistrement. En de telle circonstance il n'est pas envisageable que la municipalité d'extrême droite entre en ligne de compte dans la démarche d'action culturelle de Massilia Sound System.

L'authenticité marseillaise n'est pas seulement à contre-sens des idées fascistes, elle est aussi mise en cause dans le « métier », c'est-à-dire par le milieu du ragga parisien. Dès les débuts du Massilia Sound System, on leur reproche de s'exprimer en patois et de revendiquer l'identité marseillaise quand les raggas parisiens n'aspirent qu'à devenir la réplique de LKJ ou de U. Roy. Les journaux, la presse spécialisée, les labels mais aussi les raggas eux-mêmes les soupçonnent de nationalisme et il va falloir que Massilia Sound System explique en public sa posture. Il n'en reste pas moins que leur production reste décalée et trouver encore difficilement des débouchés via les réseaux de production et de distribution qui sont trop occupés à légitimer leur propre produit.

> « *Perqué cantar en occitan ? Perqué es una langua qu'apparten pas a degun, qu'es pas lo veïcul de l'Estat, presque es liura. On ne dit pas qu'on veut l'occitan pour les occitans, on dit qu'en possédant la culture occitane on comprend mieux ce qu'est la culture française*. »[397]

[397] Entretien avec Tatou, membre du Massilia Sound System.

Un dispositif re-dimensionné.

MIC MAC et le renouveau du genre occitan.

Première partie : MIC MAC.

1. La fin d'une époque : la fermeture de Tornavira.

En 1995, Jan-Mi et Caroline B prennent la décision de mettre un terme à « Tornavira ». La structure qui depuis 1991 assure en double commande avec Rocker Promocion l'organisation des activités de l'Estudio Zero est à bout de souffle. Massilia Sound System demande de plus en plus de rigueur dans le travail de logistique du groupe en même temps qu'il représente une masse sans cesse grandissante de travail pour Tornavira. La structure commence à sentir ses limites organisationnelles et financières tout en devant faire face à l'activité de l'Estudio Zero qui demande de son côté une attention tout aussi particulière pour l'ensemble des formations qui y enregistrent. Ainsi, la structure se retrouve prise en tenaille et bientôt dépassée par l'activité scénique de ces formations. Finalement cette situation de crise et les problèmes de gestion qui en découlent décident les membres concernés d'arrêter les activités de Tornavira.

En quelques années, Tornavira a développé des compétences aiguisées dans le domaine de l'organisation de spectacles. En 1994, l'association fait l'expérience d'une collaboration avec un tourneur professionnel, « Program » mais les partenaires se rendent rapidement à l'évidence que les gens de Rocker Promocion, de Tornavira et de Massilia Sound System peuvent très bien faire par eux-mêmes. Avec « Program », l'équipe de Tornavira organise une tournée d'un mois à travers la France et compte bien trouver quelques avantages logistiques de cette coopération. Tornavira a depuis longtemps déjà pris l'habitude de gérer une centaine de dates par an tout en développant ses propres approches de milieu de la production de spectacles vivant. Avec Massilia Sound System en tête de liste de tout un ensemble de formations produites par Rocker Promocion, Jan-Mi s'est formé aux négociations avec les preneurs de spectacles et c'est fait une compétence de la prospection de nouveaux contacts dans le milieu musical français.

> « *Tornavira et Roker Promocion étaient deux structures très liées. Le dernier projet que j'ai réalisé est un tour-promo pour l'album live de Massilia Sound System. Tornavira n'existait déjà plus et je travailler pour l'occasion chez Rocker Promocion. Le groupe tournait en combo et nous permettait d'aller seulement dans des endroits choisis. Les gérants de scènes y trouvaient leur compte parce que nous prenions en charge l'organisation des dates. On a fait un vrai tour de France en signant des contrats de « coprod » avec toutes les salles qui étaient sur notre route.* » [398]

La fin de Tornavira, réellement intervenue lors du départ effectif de Massilia Sound System chez un tourneur privé, ne marque pas seulement la fin d'une époque. Elle est vécue comme douloureuse pour tous ceux qui se sont engagés et ont soutenu cette façon de concevoir la création artistique et les démarches musicales, mais elle est aussi le début d'une nouvelle aventure. Cette fermeture ne laisse pas Jan-Mi et les autres sans commentaires et leur sert malgré tout de fond pour les projets qui vont naître de cet échec relatif.

2. La constitution de MIC MAC.

La disparition de Tornavira déclenche des réflexions autour du manque qu'elle souligne. Pour Jan-Mi il est impératif qu'il continu à exister pour les groupes et les musiciens de la région une solution de management. Pendant six mois, les remords et les rancœurs remplacent l'engouement du travail accompli dans Tornavira.

[398] Jan-Mi, fondateur de MIC MAC et manager de Dupain.

L'initiative revient avec l'arrivée de Manu E. qui jusque-là travaillait pour Bondage. Ensembles[399], ils travaillent un projet associatif basé sur la coordination des activités musicales et la mise en commun des connaissances sur ce secteur.

D'abord, MIC MAC est une réponse à un disfonctionnement mis en évidence dans Tornavira. Tornavira c'était développé en s'appuyant de plus en plus sur les activités de Massilia Sound System et fini par y étouffer. La nouvelle structure devait donc se démarquer de Massilia Sound System. C'est pour cette raison que MIC MAC se lance dans le giron de Massilia Sound System en organisant une tournée pour le groupe et s'en éloigne en développant sa propre démarche.

MIC MAC est aussi créé autour de la volonté de plusieurs personnes de palier à un manque constaté dans le secteur musical. Les années d'activités à Bondage ou pour Tornavira ont convaincu Manu E et Jan-Mi que lorsque l'on est artiste et que l'on a envie de mener plus loin un projet les occasions sont rares de rencontrer et de travailler avec les gens de la profession. C'est donc dans cette démarche qui se lance MIC MAC pour palier à cette situation. C'est-à-dire faire le lien entre des personnes impliquées dans des démarches artistiques et le milieu « professionnel » des opérateurs culturels, des producteurs et autres éditeurs. En réalité, là où Rocker Promocion développe une logique de catalogue, MIC MAC pour intervenir sur les parcours des artistes ou des formations se positionne comme un « cran » de plus dans l'échelle de la professionnalisation des affaires d'un groupe.

En 1997, MIC MAC se constitue autour du projet de Gacha Empega. Rapidement MIC MAC rallie La Talvera, Dupain, Nux Vomica, et affine ses objectifs et ses moyens dans le travail avec ces formations. Peu à peu les objectifs s'énoncent : MIC MAC fait de l'accompagnement de carrière et du développement sur les projets artistiques.

Ces projets ne sont plus seulement ceux de Massilia Sound System et des dernières productions de l'Estudio Zero. MIC MAC travaille principalement avec des formations qui ont une implication dans leur culture et sans défendre à l'exclusive l'expression de culture occitane. L'accompagnement de projets artistiques tels que ceux de Jagdish ou de Toko Blaze va dans le même sens que le soutien apporté à des groupes inscrits dans la lignée occitane tels que La Talvera, Nux Vomica ou Gacha Empega.

> « *MIC MAC est plus sensible aux cultures minoritaires au sens large et incluant les cultures occitanes. Occitan, forcément parce qu'on est à Marseille et que l'on travaille avec des groupes marseillais qui ont une identité marseillaise. Cette implication des groupes dans la vie de tout les jours est importante. Pour nous comme pour les artistes, ça signifie que l'on s'implique dans notre ville, dans notre quartier. Nous travaillons à faire que les gens connaissent leur culture comme celle de l'endroit où ils habitent et qu'avec cette connaissance de ce qu'ils sont ils puissent s'ouvrir aux autres. Se connaître soi-même c'est mieux pour rencontrer les autres.* »[400]

Loin d'être un simple auxiliaire du Massilia Sound System comme l'était Tornavira, MIC MAC s'organise autour d'une réflexion et se mobilise aux différentes étapes de la mise en place et du développement de projets artistiques. C'est avant tout une structure de proximité qui prend en charge la réalisation de projets artistiques en les mettant en correspondance avec les circuits professionnels qui composent le secteur musical. Ainsi, le « Mouvement Innovant en Coordination de Moyens et d'Action Culturelles » devient une passerelle entre les artistes locaux et ensuite sert d'intermédiaire entre ces derniers et les tourneurs, les organisateurs de spectacles, les producteurs, les distributeurs régionaux et nationaux.

> « *MIC MAC et les groupes se choisissent mutuellement. Nous ne pouvons pas travailler avec des groupes qui ne correspondent pas avec ce que sont les autres groupes qui travaillent avec nous. Pas dans l'esthétique mais dans l'esprit, dans l'engagement politique. Si on ne s'entend pas sur la façon que l'on a de travailler ensemble, les groupes ne peuvent pas entrer dans l'association. Nous ne sommes pas des prestataires de services.* »[401]

3. Un laboratoire des démarches artistiques.

[399] Fred est la troisième personne qui participe au lancement de MIC MAC avant de s'en éloigner rapidement. Il vient de se faire virer d'un poste de directeur d'un équipement socioculturel qu'il occupait à Saint Etienne.
[400] Entretien avec Jan-Mi, fondateur de MIC MAC et manager de Dupain.
[401] Entretien avec Jan-Mi, fondateur de MIC MAC et manager de Dupain.

Le projet initial de MIC MAC est de travailler sur les démarches artistiques et non directement sur le groupe et son organisation. Dans l'idéal, MIC MAC est un intermédiaire entre le représentant du groupe et les opérateurs du secteur musical. La réalité est tout autre puisque la plupart des groupes de Marseille n'ont pas d'encadrement et entretiennent peu de relations avec les interlocuteurs des mondes de la musique installés en PACA ou nationalement. En contrepartie, les gens de MIC MAC ne souhaitaient pas opter pour un rôle de tourneur/manager en tombant dans la prestation de service pure et simple. L'équipe voulait mettre ses compétences à contribution dans des projets artistiques auxquels elle croit tout en les inscrivant comme des moyens propres à l'action culturelle. En d'autres termes, ils envisagent les carrières de créateurs ou de formations comme un parcours non linéaire et ne conduisant pas directement de l'amateurisme désintéressé ou inspiré à la commercialisation sans foi ni lois. Les démarches artistiques sont considérées comme ouvertes à l'implication des autres artistes qui adhèrent à ce projet associatif organisé autour de la mise en commun du travail.

> « *MIC MAC veut dire « Mouvement Innovant en Coordination de Moyens et d'Action Culturelle ». On travaille à une synergie entre ces groupes. Si on travaille avec ces formations c'est que ces artistes ont tous la même volonté de travailler sur leur culture et d'échanger avec d'autres artistes. C'est un lieu où chacun doit pouvoir puiser dans la gibecière de l'autre.* » [402]

Le duo de Dupain-Mascarimiri, celui de Gacha Empega et El Hillal, « Occitania qu'es aquo ? »[403] sont autant d'exemples des projets qui émergent du croisement des groupes et des artistes qui sont liés de près ou de loin aux activités de MIC MAC. Dans cette synergie le travail des uns sert celui des autres comme dans le cas de la présence de Dupain au « Tour en Région »[404] qui devient l'occasion de présenter Mascarimiri en première partie des concerts de la tournée. Dans cette même logique de développement collectif des démarches de création musicale, MIC MAC utilise le fichier professionnel de Massilia Sound System pour d'autres formations. Ce travail sur les processus de professionnalisation des groupes passe par l'accompagnement des projets aux divers moments de leur réalisation et jusqu'à ce que les porteurs de ces projets artistiques aient pris conscience de leur travail et des difficultés qui y sont liées. Les réponses, quant à elles, se trouvent dans la mutualisation des ressources des formations qui passent par le sérail MIC MAC.

> « *Au bout d'un moment les gens avec qui nous travaillons connaissent l'environnement dans lequel ils évoluent et de ce fait peuvent prendre des initiatives. S'ils se retrouvent en face d'un contrat, ils sont opérationnels et tournent de manière régulière. A la base se sont des personnes qui avant toute chose veulent faire bouger les choses localement pour ensuite s'ouvrir au monde. Ils veulent dire et montrent qu'il se passe des choses différentes que ce que l'on veut bien nous faire entendre ou nous faire acheter.* » [405]

Un des problèmes majeurs d'une formation musicale est d'assurer la production et la distribution de sa création sonore par voie discographique ou via le spectacle vivant sans en perdre totalement le contrôle. Ces canaux de commercialisation des créations musicales est difficilement maîtrisable et les groupes n'en ont souvent qu'une connaissance sommaire. Localement, quelques labels assurent en 1997 un « service minimum » de production, d'édition et de distribution mais ces organisations elles-mêmes arrivent très difficilement à contrôler les réseaux de distribution des œuvres phonographiques. La plupart du temps les ressources humaines et matérielles nécessaires pour tenir un système de commercialisation de manière régulière font cruellement défaut et font que ces labels remplissent plus un rôle de diffuseur qu'une véritable force de proposition en terme de distribution. A Marseille les groupes trouvent des contrats de studio qui ouvrent à des droits d'interprète sans permettre de construire une carrière durable.

Dans ce contexte le défi est de palier aux carences des circuits économiques du disque et du spectacle en région PACA. Jan-Mi et Manu E. se lancent autour du projet de Gacha Empega. De leur côté, la partie n'est pas gagnée non plus. Dans un premier temps, ils répondent au développement de l'activité de l'association par l'embauche d'une personne en Contrat Emploi Solidarité mais ils se rendent compte que cette activité passe aussi par des

[402] Entretien avec Manu E., salariée et membre fondateur de MIC MAC.
[403] « Occitania Qu'es Aquo ? » est une création qui met en scène des joutes musicales entre les traditionnels représentés par La Talvera (musique et des chants du Tarn et de l'Aveyron) et Lo Cor de la Plana et les modernes campés par Massilia Sound System qui sont plus ragga digital.
[404] Le « Tour en Région » est une opération lancée par l'ARCAM (devenue depuis l'ARCADE) dans le début des années 1990 et reprise par l'UDCM, une association 1901.
[405] Entretien avec Jan-Mi, manager de Dupain et membre fondateur de MIC MAC.

choix de vie qui ne peuvent pas correspondre et encore s'imposer à des personnes à la recherche d'un emploi salarié.

Cette implication tient plus à un engagement politique ou moral qu'à un parti pris simplement esthétique. Elle renvoie, certes, à une volonté de faire les choses différemment et avec d'autres moyens, mais fait également référence à la façon dont une carrière se construit et à la manière dont les projets deviennent une formulation concrète de cette éthique de l'organisation du partage des ressources des uns et des autres.

> « *Je ne travaille plus pour MIC MAC. Je suis administrateur de l'association. MIC MAC est composé de Nora et de Manu E. qui sont deux anciennes de Bondage. Nora s'occupe des projets de Manu Théron : le Cor de la Plana, Gacha Empega-El Hillal. Manu E. s'occupe de la Talvera, de Nux vomica et de l'événementiel : les « plateaux » et « Occitania qu'es aquo ? ». Elle s'occupe également de la gestion et de l'administration de la structure. Nora s'occupe de tout ce qui communication. Delphine a un poste de secrétariat et Lionel a un poste de référent son et informatique. Il y a aussi Lolo qui a été embauché et qui s'occupe de la comptabilité et de la conformité de nos activités avec la législation.* »[406]

4. L'accès périlleux aux systèmes de commercialisation.

L'objet premier de la démarche de MIC MAC est de permettre aux artistes de rencontrer les opérateurs nécessaires à l'inscription des créations musicales dans les réseaux économiques et professionnels du disque et du spectacle vivant. Ce but se matérialise sous la forme de contrat d'artiste faute d'une reconnaissance juridique du statut de collectif en ce qui concerne les groupes de musique.

Pour Dupain, ces contrats d'artistes ont été décrochés chez Virgin. Lors de la signature, Dupain a déjà un projet artistique travaillé entre le groupe et MIC MAC. Ils savent où ils veulent enregistrer, avec qui et comment l'album doit sonner. De son côté, Jan-Mi a préparé les budgets pour l'enregistrement et sait quel dispositif technique est nécessaire. Pour Dupain, l'action de MIC MAC est arrivée à son terme dans la mesure où le projet du groupe est cohérent, que le répertoire est posé, que le groupe a des concerts à son actif et que ses membres sont intermittents.

En 1999, les gens de Dupain font la connaissance d'Hélène Lee qui est journaliste à Libération. De passage à Marseille elle rédige une chronique autour du renouveau de la chanson de tradition occitane[407]. Dupain n'est pas encore connu que le papier déclenche déjà des émules à Paris.

> « *Là-bas il s'est passé des choses et on a reçu des coups de fil de Paris. Il y a des labels et des tour-manager, des éditeurs de toute la France qui nous ont appelé.* » [408]

En réalité c'est H. Lee qui aiguille Dupain vers un directeur artistique de Virgin dont elle sait qu'au-delà des objectifs de rentabilité commerciale des produits de la firme, il peut entendre et comprendre la démarche du groupe. La rencontre se produit lors d'un concert de Zebda dont Dupain assure la première partie. Virgin est une multinationale dotée d'un service juridique pointu qui fait au groupe une proposition sèche. Côté MIC MAC la réponse doit être rapide et la négociation est serrée. Il faut déchiffrer les contrats, les détailler et les négocier. En quelques jours, l'équipe se mobilise pour retravailler la proposition de Virgin et la rendre acceptable aux deux parties.

Jusqu'au moment de la signature MIC MAC endosse l'ensemble des risques financiers de l'opération en faisant les avances de pré-production. Jan-Mi qui s'occupe du groupe n'a pas l'expérience nécessaire pour suivre techniquement cette signature entre Dupain et Virgin, c'est donc Manu E. qui réalise le travail d'épluchage du contrat avec un des adhérents de MIC MAC et de la Chourmo qui est avocat. Manu E. sort du milieu du disque et a l'expérience de la situation ; lui, est avocat spécialisé dans le droit artistique et travaille avec IAM.

> « *Virgin a accepté le projet Dupain tel qu'il était. MIC MAC a fait toutes les avances nécessaires pour que le projet puisse embrayer. Il n'y avait pas de contrat signé avec Virgin, nous avions juste une lettre d'engagement. Une promesse. Donc beaucoup de personnes se sont liées autour de la*

[406] Entretien avec Jan-Mi, manager de Dupain et membre fondateur de MIC MAC.
[407] « Marseille. Chantier chantant ». Hélène Lee. Libération 04-05/09/1999.
[408] Entretien avec Jan-Mi, manager de Dupain et membre fondateur de MIC MAC.

réussite de ce projet. En fait la rencontre avec ce label a été un concours de circonstance heureux et surtout un long travail autour du groupe. »[409]

Après la signature du contrat définitif, l'activité mobilisée et construite autour du projet artistique de Dupain doit se redimensionner. Jan-Mi a dû se retirer de MIC MAC pour assurer la management du groupe. L'association n'a pas attendu longtemps pour se repositionner dans le projet de Dupain. Corrida, la société qui organise les tournées des artistes Virgin, supplante dès la signature du contrat MIC MAC dans son rôle de tourneur. En revanche, des structures de la taille de Corrida assurent seulement les dates des groupes et ne se préoccupent guère des projets annexes. C'est donc avec MIC MAC que Dupain continu de monter des tournées sur la Plaine ou dans la région, travaille en résidences avec d'autres formations ou sur des échanges avec d'autres associations. Tout ce qui pour une major ne représente que de la petite comptabilité.

« *J'ai monté une société avec Dupain. Cette société s'appelle « De La Bombe ». Pour l'instant c'est une société en sommeil qui est destinée à gérer les intérêts du groupe. Pour l'instant Corrida gère le groupe en raison de l'avance qu'ils ont fait au groupe pour qu'il s'équipe et qu'il monte sa société. Tant que l'on a pas remboursé notre dette le groupe reste en gestion chez Corrida. Ce moment venu les affaires de Dupain seront gérées par « De la Bombe ». C'est ce qui nous a décidé à travailler avec Corrida.* »[410]

L'incertitude qui entoure l'entrée en signature de Dupain chez Virgin ne concerne pas seulement MIC MAC. L'opération a aussi remis en question le statut de Jan-Mi qui jusque-là participe au projet artistique de Dupain via son poste salarié chez MIC MAC. L'industrie du disque ne laisse guère de marge de manœuvre aux artistes et ne prévoit rien en ce qui concerne leurs managers. Les productions doivent correspondre avant tout à une logique de produit et leur réalisation est le seul impératif des systèmes commerciaux. Le terme même de contrat d'artiste signale la conception encore essentialiste de la création artistique que les majors entretiennent. Du côté de l'institution, l'absence d'une législation prenant véritablement en compte les réalités du milieu musical ne facilite en rien cette relation déséquilibrée dans laquelle les manager indépendants et les artistes n'ont pas le droit à l'erreur. Aucun statut professionnel concret n'est aménagé en dehors de celui d'intermittent qui répond à une vision homogénéisante des milieux artistiques ou du moins musicaux. Le rôle de manager est par exemple un rôle totalement institué dans le milieu musical et qui pourtant doit s'exercer à la sauvette, sans statut légal. La plupart des managers prennent le risque de se déclarer sous le régime de l'intermittence pour pouvoir accéder à leurs droits sociaux.

« *S'il y a des artistes qui font cent cinquante dates par an pour gagner leur vie, il faut qu'il y en ait d'autres derrière qui puissent avoir un statut pour travailler à ces dates. Ce statut n'existe pas et je suis dans une situation qui frôle l'illégalité. Je prends des risques mais j'ai quelque chose à dire. C'est pour cela que nous sommes sûrs de ce que l'on fait avec MIC MAC*. »[411]

[409] Entretien avec Jan-Mi, manager de Dupain et membre fondateur de MIC MAC.
[410] Entretien avec Jan-Mi, manager de Dupain et membre fondateur de MIC MAC.
[411] Entretien avec Jan-Mi, manager de Dupain et membre fondateur de MIC MAC.

Deuxième partie : dans le giron de MIC MAC, le renouveau occitan. Deux carrières qui mobilisent ce dispositif.

Comme dans les années 1985-1990 le hip hop trouve ses premiers ancrages dans le milieu sound boy de Marseille, dix ans plus tard à travers ce milieu ragga naît un mouvement de la chanson de langue occitane disparue entretenue par la vague précédente. Dans les années 1985 une mouvance ragga avait couru les rues de Marseille à Toulouse en déclamant ses toast en provençal. Massilia Sound System, Fabulous Trobadors, Bouducon Production et bien d'autres scandaient le mot d'ordre que chacun doit prendre son destin culturel en main. Un appel à l'action en même temps que ces expérimentateurs déplaçaient le genre occitan de sa ruralité à son urbanité.

Les dernières échappées de la scène musicale marseillaise occitane s'appellent : Manu Théron, Sam Karpiénia, La Talvera, … Ces artistes ou formations travaillent dans la lignée de Jan Mari Carlòtti ou de Massilia Sound System. Il n'y a pas vraiment de ruptures consommées entre générations même si les choix artistiques sont marqués par la griffe de chacun. Avec Massilia Sound System et son Dub Massaliote, Gacha Empega et ses polyphonies marseillaises, Dupain et sa « trad-innovation » la chanson provençale se réinvente à partir des genres à travers lesquels elle se reconfigure.

1. Manu Théron et Gacha Empega.

> « *J'ai passé deux ans en Bulgarie et deux ans en Italie du sud avant de monter Gacha Empega. J'ai été touché de voir à quel point dans ces pays le patrimoine populaire oral qu'il soit chanté ou dialectal persistait. Ça m'a renvoyé à l'endroit d'où je venais, c'est-à-dire Marseille. Je me questionnais sur ce que je faisais à Marseille et ce que je pouvais faire ici pour bouger les choses. Ici, on rase des pans entiers de culture en les faisant disparaître derrière la honte ou le non dit. J'avais conscience de ça bien avant de connaître C. Sicre et FM. Castan. Le fait que sur 1000 ans de littérature occitane il n'y ait pas un vers dans un manuel de littérature classique est un comble et je savais déjà que ce lent travail de confiscation est à l'œuvre. Je m'intéressais à comprendre cette situation tout en me rendant compte qu'en apprenant à chanter j'avais un moyen de découvrir un patrimoine immense entre Marseille et la Provence malgré un certain folklorisme entretenu à travers une volonté des institutions et des politiques de muséifier ce que nous faisons. Je trouve qu'à l'initiative de JM. Carlòtti, du Massilia Sound System et des gens comme eux, un travail énorme a été accompli et que ces gens ont permis à beaucoup d'entre nous de dépasser la culpabilité ou le victimisme. J'ai envie de m'inscrire à ma façon dans cette démarche.*
>
> *Avant de commencer à fréquenter des gens affiliés à la sphère Massilia Sound System, je me consacrais au répertoire bulgare et italien. Avec Barbara Ugo, on a beaucoup travaillé ces répertoires. Ensuite nous avons commencé à travailler le répertoire Gascon.* »

Dès le milieu des années 1990, Manu Théron participe aux sound system que la Chourmo organise dans Marseille. C'est de cette façon qu'il rencontre Alessi Dell Umbria un des référents politiques de la cause occitane sur Marseille. Ce dernier avait été attiré par l'interprétation d'une tarentelle sicilienne sur un beat ragga. Le patrimoine populaire de l'Italie du sud commun aux deux hommes sert de terrain d'ancrage à de longues discussions. Dès lors, Manu Théron entre en contact avec quelques occitanistes jusqu'au moment où il décide d'apprendre à parler provençal. A l'époque M. Théron cherche ses marques dans un répertoire plutôt varié entre chansons corses, italiennes, bulgares et maintenant occitanes qui toutes le confortent dans son ambition de travailler sur ce qui se transmet ici.

> « *Alessi avait rencontré des gens à Port de Bouc via JM. Carlòtti. Ces personnes étaient allées voir JM. Carlòtti pour lui dire qu'ils avaient envie de se bouger et il les avait dirigé vers Alessi. L'un d'entre eux était Sam Karpiénia. Alessi les avait amené au Balthazar un soir où je chantais avec Barbara. Après le concert on c'est mis au comptoir du Balthazar et on a chanté. Après une longue discussion nous nous sommes décidé à nous diriger tous les trois vers un répertoire*

occitan. C'est ce que j'attendais, donc c'est tombé à pic. On a commencé à répéter de suite. Je crois que c'est moi qui est trouvé le nom de Gacha Empega. En plus c'est quelque chose qui n'existe pas à Port de Bouc les Gacha Empega. Tout le monde était contre ce nom, JM. Carlòtti aussi. Massilia Sound System n'y croyait pas non plus. Personne ne l'a jamais prononcé correctement en dehors de Marseille mais c'est ce que l'on voulait. Finalement ce nom a marché.

J'ai compris que je ne pouvais plus continuer dans le genre « musiques du monde ». Partout où j'allais, dans le sud de l'Italie, en Corse, en Bulgarie… il y avait un patrimoine vivant parce que les gens chantaient dans leur propre langue. Je me suis aperçu que je ne pouvais pas baser le travail de toute une vie dans la langue et la culture des autres. Il y avait des gens qui parlaient et comprenaient le provençal et que ceux qui ne la comprenaient pas ne restaient pas insensibles à cette expression.

Quand on a monté Gacha Empega, on sortait tous d'expériences musicales traumatisantes. Barbara était avec des gens qui tiraient vers la musique classique et contemporaine. J'était plutôt dans l'exploration du répertoire italien et bulgare tout en venant de la musique punk, trash-punk et hip hop. Sam venait d'entre le hard, le hip hop et le ragga. Donc on avait cette culture là plus d'autres.

On était en rupture avec ce que pensait Massilia Sound System ou JM. Carlòtti. Pourtant le Massilia Sound System et les Fabulous Trobadors nous ont fièrement porté. Gacha Empega est créé en juin 1996. On a fait quelques concerts fin 1996 et en février 1997 j'ai présenté MIC MAC à Sam et Barbara. Je connaissais Tatou par l'intermédiaire d'Elodie 40 avec qui nous avons plié les feuillets intérieurs de la cassette démo de Gacha Empega.

Je suis allé à Toulouse et j'ai demandé à parler à C. Sicre. Il m'a reçu et je lui ai fait écouter la cassette. Comme il n'en pensait trop rien, je lui ai proposé de venir m'écouter le lendemain pendant que je fais la manche. Il a été surpris et il est venu m'entendre chanter mon répertoire italien et occitan et a apprécié la façon dont je mélange les deux. Il a commencé à croire que c'était possible et m'a proposé de participer à un spectacle à la Cité de la musique de Paris. Je suis revenu à Marseille et j'ai dit à Barbara et Sam qu'il fallait vraiment remplir ce contrat. Alors en 1997 on a bossé à partir du mois de juin pour enregistrer l'album sorti en décembre. C'était trop tôt mais l'objectif n'était pas le disque. Le disque était une carte de visite et s'est tout de même vendu à 3000 exemplaires et au-delà de toutes espérances.

Pour l'album j'ai fait un travail de recherche et de collectage dans le patrimoine oral et chanté de langue occitane. Ce choix qui à mon avis est cohérent et n'a pas été innocent. En plus de faire cet album, le fait de chanter à la Plaine, dans les bars, la rue, au Balthazar ou à l'Intermédiaire, était une façon de s'inscrire dans une réalité sociale. On jouait entre des groupes de reggae et de rock, mais dès qu'on sortait le bendir et le tambourin c'était la folie générale. D'autres fois on jouait dans la rue ou dans les manifs anti-Le Pen de 1997.

Quand Gacha Empega s'est séparé en octobre 1998, le groupe tournait depuis un an et demi. Il a fallu que je monte en quatrième vitesse une formation pour honorer les contrats de Gacha Empega jusqu'à la fin de l'année 1999. C'était galère, mais j'avais besoin de ces dates pour avoir mon statut d'intermittent. J'ai travaillé avec Guylaine Renaud et Nicolas à une deuxième formule de Gacha Empega. On a fait de très beaux concerts. C'est avec cette deuxième formule que s'est produite la rencontre avec El Hillal[412]*.*

J'ai laissé les choses aller pendant un an et j'ai monté le Cor de la Plana en 2001. J'ai monté ce cœur parce qu'il n'y a pas de cœur d'homme à Marseille. J'avais aussi le sentiment qu'il fallait développer ce que nous avions commencé avec Sam et Babara. J'avais besoin de ce Cor pour exister tout simplement du point de vu musical.

Il y a une présence occitane à Marseille. Une présence forte, identifiable et qui est au milieu de tout le reste. Elle n'est ni une position dominante ni une position dominée, elle est comme les autres genres qui composent l'atmosphère musicale de Marseille. Je pense que dans l'écheveau inextricable des musiques à Marseille, la musique occitane est effective. En plus, cette présence

[412] Un groupe du sud algérien.

répond à l'heure actuelle à un devoir plus politique que le jazz. Je crois que lorsque l'on fait de la musique occitane, à un moment donné, on s'adresse aussi aux marseillais et on devient un intermédiaire entre eux et leur patrimoine. Pour que ce patrimoine redevienne acceptable il faut le reformuler et lui donner une consistance que les gens d'ici n'ont pas été capable de lui donner. C'est ce qu'ont réussi à faire les Massilia Sound System. Si leur propos ne peut pas être clairement identifié comme étant occitan, il est clairement identifié comme marseillais. Par là, on peut dire qu'ils travaillent cette ville culturellement. »

2. Sam Karpiénia et « Dupain ».

2.1. Du centre social à Kanjar'oc.

« *Ma Famille est arrivée à Port-de-Bouc avec les usines. Nous sommes normands et il y avait surtout des Lorrains et des Savoyards parce qu'il y avait les usines « Culman ». A l'époque, « Culman-Savoie » venait de fermer. J'ai grandi aux Amarantes au milieu de tous ces gens liés à l'usine par le travail ou le chômage. C'était une cité ouvrière ; encore qu'au début il y avait beaucoup de flics, de classes moyennes, d'employés. Petit à petit, comme dans toutes les cités, les classes moyennes sont parties et seuls les ouvriers sont restés. A cette époque j'étais souvent au centre social des Amarantes. Après mon bac je ne savais pas quoi faire. J'ai dit à Didier Savoie, le directeur du centre social, : « qu'est-ce que je fais maintenant ? ». Il m'a répondu qu'il me voyait que dans l'animation. J'ai passé un diplôme d'animation sociale et culturelle et j'ai fait l'armée en service civil au centre social. J'amenais les minots faire du théâtre, on faisait des soirées, j'essayais de faire un bon boulot dans le centre social.*

J'ai monté des ateliers de rap pour les minots du quartier. On a travaillé par exemple sur les textes de Jacques Brel pour une représentation lors de l'ouverture du nouveau centre social qui était en construction et qui s'appellerait « Jacques Brel ». On tournait ces morceaux en rap. Ça a été un gros travail de ré-interprétation avec les « ados ».

J'ai commencé à chanter alors que j'étais encore embauché au centre social. J'ai compris que je ne ferais pas carrière dans l'animation socioculturelle. Je commençais à me dire que j'allais devenir chanteur. C'est pour ça que l'on s'est un peu brouillé avec Didier Savoie. A un moment donné, ce qui me gênait c'était d'être en situation professionnelle dans un quartier dont j'étais moi-même issu et d'entrer dans une espèce de schizophrénie. Il faut du recul pour faire ce métier et pour moi ces gens-là, ceux du centre social, étaient mes amis, ma famille et je ne voulais pas me démarquer d'eux. C'est pour cette raison que je n'ai plus voulu travailler dans l'animation. A l'époque je préférais être l'objet que le manipulateur.

C'est au centre social qu'on a monté Kanjar'oc. Dans ce groupe, nous étions tous collégiens ou lycéens. Comme j'étais en bons termes avec D. Savoie, il me laissait les clés du centre social pour que l'on puisse répéter. C'était pas un groupe de quartier car les gens venaient d'ailleurs mais comme je participais aux activités du centre social j'avais accès plus facilement aux locaux. Notre premier concert s'est fait aux Amarantes, ce qui veut dire que nous étions très liés au centre social. Par la suite, au tournant des années 1990, le théâtre du Sémaphore a voulu s'occuper des groupes de quartier. Ils ont construit des locaux de répétition et la salle « John Lennon » à Port-de-Bouc. A partir du moment où nous sommes allés à la salle « John Lennon » on s'est coupé du centre social. Le théâtre voulait s'occuper de la culture dans les quartiers et disait que ce n'était pas aux centres sociaux de s'occuper des groupes de musique alors que D. Savoie se battait depuis longtemps pour construire des locaux de répétition et un studio d'enregistrement. Entre-eux la question était de savoir qui avez le droit de s'occuper de la culture. Pierre Grafféo, du théâtre du Sémaphore, a mis en place des ateliers de musique et de chant avec Leda Atomica. Je ne sais pas si en soit c'était efficace mais ces ateliers nous ont au moins permis de rencontrer des professionnels. Finalement nous avons enregistré dans le local de Leda Atomica et autour d'eux nous avons rencontré le milieu de la musique à Marseille. J'ai quitté Kanjar'oc en 1994 parce le groupe s'inscrivait dans la mouvance actuelle. Pour moi il manquait un peu d'originalité et d'identité. C'était une greffe entre du rock et de la salsa-funk. En même temps je venais d'un autre milieu social que le reste du groupe. Cela ne posait pas de problème entre nous mais cet écart se ressentait dans nos projets.

Quand j'ai quitté Kanjar'oc, Pierlo et moi nous sommes mis à faire de la musique expérimentale. On répétait au Canet, à « l'Hôtel de la Musique ». On voulait se rapprocher de Marseille car Port-de-Bouc est une ville qui a une identité forte mais pas de milieu musical. Nous avions envie de fréquenter les endroits qui brassent et on était à trente bornes de la Plaine.

En réaction à Kanjar'oc, j'ai aussi appris l'occitan et je démarre une licence d'ethnologie que je n'ai jamais eu. Le discours de l'université sur la culture ne pouvait pas me convenir, alors j'ai préféré m'imprégner au maximum de cette culture pour la comprendre et la faire avancer. Plutôt que d'être universitaire et d'expliquer les choses j'ai voulu entrer dans l'action. J'ai appris à parler le provençal chez une voisine. A la fac, j'ai fait une année d'ethnomusicologie sur la musique provençale et j'ai rencontré Jacques Lombard. Il était à la fac et faisait un cours sur la délocalisation culturelle. Sur le développement local en fait. Il nous a donc fait un cours sur la décentralisation en France et la perte de la langue occitane. Quand je lui ai dit que j'aimerais faire de l'occitan mais que j'étais normand il m'a expliqué que le fait d'avoir X générations d'aïeuls qui parlent occitan n'est pas la seule chose qui justifie le fait de pouvoir parler l'occitan.

Donc d'un côté Pierlo et moi expérimentions de nouvelles formes musicales qui tranchaient avec ce que je développais dans Kanjar'oc et d'un autre côté j'entrais dans l'occitan. Notre formation s'appelait Dupain mais ce bricolage sonore ne collait pas avec des textes en occitan. »

2.2. Le regain de la chanson de langue occitane.

« *C'est à la fac que j'ai rencontré le CROC qui est un mouvement révolutionnaire occitan avec qui je n'ai plus de liens. A l'université tu es dans un lieu plein d'idées. Tu es dans les idées et tu rencontres le CROC. Les mecs voulaient faire plein d'actions occitanes auxquelles je voulais bien participer. Je me suis dit que la première des choses est d'apprendre la langue. C'est au CROC que j'ai eu le numéro de JM. Carlòtti. J'ai téléphoné à JM. Carlòtti et je l'ai interviewé dans le cadre de ma licence d'ethnologie. On parlait musique et je ne comprenais rien à ce qu'il me racontait. Je ne connaissais aucune des personnes dont il me parlait. Il m'a aiguillé vers une ancienne secrétaire de l'IEO installée à Port-de-Bouc pour apprendre l'occitan. En apprenant l'occitan on apprenait des chansons et c'est parce que j'ai appris l'occitan que je me suis mis à chanter.*

En chantant j'ai rencontré Alessi Dell Umbria. Un soir que j'assistais à une soirée de soutien à la CGT d'Arles qui était en grève, je rencontre Alessi. JM. Carlòtti animait la soirée à la maison du travail et nous débarquons du quartier, des Amarantes avec Kalid et Farid. On débarquait avec le look des quartiers de l'époque : la doudoune, les bonnets. A la fin on s'est mis à chanter en provençal avec des anciens travailleurs des salins. Avec Alessi on s'est immédiatement entendu et je l'ai invité aux Amarantes. A ce moment-là j'étais entre le service civil et la formule expérimentale de Dupain et j'ai demandé à Alessi de venir organiser un cours de provençal au quartier.

En découvrant l'Occitanie j'ai arrêté de travailler avec Dupain. Pour moi faire du provençal c'était la révolution. JM. Carlòtti attachait une grande importance au fait que je sois de Port-de-Bouc à cause du parlé provençal maritime. Donc j'allais le voir souvent, quand il jouait je me déplaçais, je lui téléphonais souvent et lui demandais conseil. C'est lui qui m'a encouragé à chanter. Il m'a aussi expliqué ce que je cherchais à faire et à partir de là l'occitan est devenu une idée que j'ai commencé à travailler.

C'est bien d'être en contact avec lui. A l'époque c'est un des premiers à qui nous avons filé la cassette de Gacha Empega, c'est avec lui que nous avons fait notre premier concert à l'Etang de Berre. Il est plus provençaliste que nous dans sa démarche, il est dans la musique provençale alors que nous sommes à Marseille dans une musique plus marseillaise.

Vers 1997-1998, il y a sur Marseille une explosion du mouvement occitan. Tout le monde se connecte. Gacha Empega se monte, on rencontre le Massilia Sound System, des choses se font avec C. Sicre.

J'ai découvert Manu et Barbara à l'époque où ils chantaient des chansons de la Méditerranée. On s'est capté et je leur ai dit : « si je chante c'est uniquement en provençal ». C'est à ce moment-là que je passe avec eux d'une conception individuelle de la musique à quelque chose de collectif. C'est cela qui est important dans le fait qu'il y ait une dimension occitane dans ce que nous faisons, dans notre parcours musical à tous. A un moment donné tu ne fais plus de la musique pour toi mais dans un mouvement constructif, qui apporte une pierre à l'édifice. Cette dimension c'est le collectif. FM. Castan pense qu'on est pas le produit d'un sol mais de l'action que l'on y mène. Il y a deux choses. La première est que l'occitan est à la fois une façon d'arriver dans un endroit et une manière de te sentir d'ici.

La rencontre avec Massilia Sound System est très importante. Ils ont démystifié l'occitan en faisant quelque chose de jeune. Avec et après eux ça devient possible d'être jeune et de chanter en occitan sans passer pour un « looser » ou un conservateur. Donc Massilia Sound System a débloqué des complexes que j'avais à l'époque où je les ai rencontré. Je me demandais ce qu'allaient penser les gens lorsque je me mettrais à chanter en occitan. Participer aux sound system organisés autour de Massilia Sound System permet entre autre de passer ce seuil.

A travers les sound system B. Ugo, M. Théron et moi connaissions déjà les gens de Massilia Sound System. Par M. Théron nous avons rencontré Manue qui nous a présenté Jan Mi qui à l'époque voulait monter une association destinée à accompagner des projets musicaux. Le projet visait à professionnaliser les groupes en leur mettant un pied à l'étrier et en les préparant à travailler de façon professionnelle.

Gacha Empega était un groupe dans lequel on faisait une musique de vieux en essayant de la rendre la plus jeune possible. On avait une attitude décalée sur scène. Dans les concerts, l'énergie nous démarquait du folklore tel que l'on peut l'entendre. La musique folklorique est jouée avec une sorte de préciosité et la préciosité n'est pas le propre de la jeunesse. Nous étions plus dans l'énergie hip hop.

Par exemple JM. Carlòtti a sorti « Linhana », il a fait faire les arrangements par P. Vaillant mais je ne crois pas que c'est ce qu'il fallait pour cet album. Il y a un côté jazz qui ressort trop pour moi. Le problème des musiques traditionnelles, comme le flamenco ou d'autres, se tournent vers le jazz. Je crois que ce n'est pas ça qu'il faut pour la musique occitane. Il vaut mieux aller voir du côté des folklores vivants. C'est-à-dire ce qu'ils font au Maghreb. C'est peut-être un des acquis important de Massilia Sound System.

Par Gacha Empega on s'est mis en réseau avec tout les gens qui faisaient de la musique occitane : JM. Carlòtti, P. Vaillant, M. Montanaro, etc. L'Empreinte Digitale est le label qui a fait notre premier disque et qui a travaillé par la suite avec JM. Carlòtti, P. Vaillant, M. Montanaro, puis des musiciens de Flamenco comme J. Carmona. C'est M. Théron qui s'est branché avec Catherine Peillon et c'est MIC MAC qui s'est chargé de faire le suivi du contrat. Quand Dupain a signé chez Virgin s'est MIC MAC qui a déchiffré le contrat. MIC MAC sont des gens qui défendent les artistes et pas la position de Virgin. Cet appui-là est très important.

MIC MAC c'est très important. Un groupe comme Kanjar'oc a voulu tout faire du son à l'administration. Monter l'association, devenir entrepreneur de spectacle pour pouvoir vendre leur spectacle et déclarer des cachets. Résultat, c'est le batteur qui fait la gestion, le percussionniste qui fait le management. Je pense que le musicien doit faire de la musique même si c'est important pour le musicien de suivre son projet, de participer aux décisions. En revanche je pense qu'il est important que cela ne soit pas lui qui mette en œuvre le projet en terme d'organisation. A partir du moment où il y a eu MIC MAC, Gacha Empega a commencé à tourner, on faisait des dates et on pouvait louer des voitures et se faire rembourser les repas. Tout ça ne veut pas dire que l'histoire de Kanjar'oc est négative mais plutôt qu'ils n'ont pas choisi la facilité et sur ça respect !

Gacha Empega nous a servi de moyens d'intégration dans le milieu du folklore occitan. Maintenant que je connais ce milieu je peux avancer dans une autre direction. Par exemple, sur le deuxième album de Dupain nous travaillons avec des rythmes marocains, les 6/8, ce qui ne veut pas dire qu'on va faire une sorte de folklore imaginaire avec un assemblage de musiques.

Ce qu'a entrepris Gacha Empega et maintenant Dupain est vraiment une reconquête parce que si on dit « musique traditionnelle » en ce qui nous concerne, nous n'avons jamais entendu chanter ces mélodies par nos grands-parents. Ce qui est important c'est que cette reconquête se fait par d'autres circuits que les milieux strictement occitans. On a toujours voulu se positionner dans cet espace actuel des musiques. Massilia Sound System, Les raggas Baleti, les tournées, etc. On a joué dans des soirées punks de la « Machine à coudre » comme dans des festivals de musiques innovatrices ou traditionnelles. On a joué à la « fête du Soleil » à Noailles entre des groupes de raï et de hip hop. »

2.3. L'expérimentation d'un nouveau son occitan.

« *On est bien conscients que nous sommes en Méditerranée et que tout ce qui nous touche musicalement ce sont toutes ces musiques, de Naples, du Maghreb, des Pouilles ou de l'Andalousie. Il y a aussi le fait d'être à Marseille, c'est un port et de ce fait il y a là une profusion de cultures, de musiques, un vivier incroyable d'artistes... On ne s'est pas inventé du jour au lendemain une identité méditerranéenne, c'est entre nous qu'elle se construit. Dans cette Méditerranée, Dupain fait une musique occitane de Marseille.*

Au delà de cette réflexion il y a eu pas mal d'expérimentation musicale. Tout un travail pour recadrer le genre occitan dans de nouvelles formes sonores. L'apport de l'électronique dans le milieu de la musique traditionnelle n'a pas été facilement accepté. Au départ, quand on a commencé avec Pierre Laurent, on jouait acoustique. Nous étions seulement deux avec une vièle à roue et un tambourin. Les samplers et les séquencers sont venus naturellement.

On répète quasiment tous les jours de la semaine... On travaille, on cherche, Sam rapporte du Maroc des rythmes qu'il a travaillé avec des gens sur place, à Naples nous avons senti des rythmes et des ambiances... Le but du jeu n'est pas de prendre un rythme, on va dire marocain, et d'y coller une mélodie italienne, consciemment ce n'est pas cela qu'on fait. Peut-être qu'on va partir d'une base de tamolietta napolitaine pour arriver à un moment où ce n'est plus une tamolietta que l'on joue. On l'intègre et on digère cette tamolietta avec notre vécu. Pendant des années on a écouté du trash, du rock, du reggae et on ne peut pas le refuser du jour au lendemain. Il ne faut pas occulter toute la musique anglo-saxonne qui est arrivée pendant des années et que nous écoutons depuis trente ans. Ce que nous faisons va plus loin que le simple collage, c'est de la création musicale. »

2.4. L'ancrage sur différents circuits.

« *Il y a beaucoup d'endroit en Europe, sur les pourtours de la Méditerranée ou dans le monde dans lesquels le folklore est encore vivant. On est allé jouer à Lecce, dans le Salento, dans le talon de la botte italienne. Là on a des collègues qui ont la même démarche que nous, ils hybrident la piccica à travers d'autres genres musicaux. La même démarche à la différence que leur folklore est vivant et rassemble les gens. Leur démarche est donc de sortir de ce folklore sans le renier complètement. Ils ont mis une basse, une batterie et ils avancent. Ils ont repris un morceau de Gacha Empega, « Engambi », qu'ils chantent à leur façon.*

L'été Dupain peut faire le festival des « Suds » en Arles comme le groupe peut jouer 15 jours plus tard au festival des musiques innovatrices, « Mimi ». Cela illustre bien ce que nous faisons. D'un côté c'est de la musique du Monde, on va dire, et en même temps c'est aussi de la recherche, donc de la musique « expérimentale ».

Quand Dupain a signé chez Virgin on ne s'y attendait pas. Nous étions dans une logique locale, nous étions allé voir l'Empreinte Digitale car on se foutait des « majors ». On avait déjà compris que l'on n'attend pas les « majors » pour faire les choses. Avant de signer chez Virgin on tournait de dates en dates, le disque était prêt, on avait même commencé à monter le budget. Avec ou sans Virgin l'album aurait abouti. Quand on a rencontré l'équipe de Virgin le groupe existe et tourne depuis deux ans. L'album était une nécessité pour passer à du nouveau. L'album s'est fait chez Virgin et on l'a fait comme on a voulu. Donc ça brille, Virgin et tout le reste, tu te dis que c'est plus pareil, tu entres dans la cours des grands mais ça ne rime à rien parce que l'important c'est

la musique que tu fais. Virgin et tout ça, c'est que du vent. Maintenant on tourne avec Corrida qui est la société qui s'occupe des « Négresses Vertes », des « Rita Mitsouko », de « Zebda » et de « 100% Collègues ». On entre sur le circuit dit des « musiques actuelles ». Dans ce circuit tu rencontres : Kanjar'oc, Sergent Garcia, Transglobal Underground. D'autres personnes qu'en Italie du sud ou dans les programmations estivales.

Ce sont des musiques que l'on aime bien mais ce n'est pas ça qui nous nourrit. Notre carburant est ailleurs. Là, on est parti à Tanger, on a fait le plein de cassettes. On a rencontré des gnawas et des rappeurs. La rencontre avec les premiers est importante pour nous parce que ça nous aide à reconstruire le folklore provençal qui n'existe plus. Il faut aller voir dans les folklores de tradition vivante pour refolkloriser du côté de chez nous. C'est pour ça que je me suis intéressé au flamenco, je crois que ce qui est important pour ces musiques c'est qu'elles existent en dehors de la scène. Elles sont folkloriques au vrai sens du terme. Le raï marche à fond à Marseille mais on n'en sait rien parce qu'il ne passe pas par les mêmes circuits. Le vrai underground marseillais ce sont les musiques communautaires. Si tu n'as pas d'entrée par une relation tu ne sais pas ce qui se passe. Il y a une boîte rue d'Aubagne où Cheb Hamid joue régulièrement. Tu te croirais au bled. Je traîne dans ces endroits avec ces artistes mais ils ne sont pas dans la même logique professionnelles que moi. Dans le raï, ils ont une façon de faire du business qui n'est pas dans nos façons de faire. Nous signons les arrangements à la SACEM. Eux, ils touchent un forfait pour enregistrer qui dépendant de leur notoriété. Ensuite, si le disque se vend tant mieux mais ils ne touchent plus rien.

On fait tous des choix artistique et esthétique. Dans les textes de Gacha Empega je ne m'y retrouvais plus. Les histoires de bergères et de bergers m'ont gonflé. Je voulais parler du monde ouvrier. Comme je sentais que je partais de Port-de-Bouc pour Marseille, j'avais besoin de me raccrocher mon histoire à d'autres thèmes. Il fallait aussi faire une musique occitane vraiment urbaine. Mon environnement n'est pas le champ de lavande mais l'usine et la ville.

C'est important de faire des soirées sound system dans les cafés-concerts de Marseille et d'ailleurs. Avant, il n'y avait que Massilia Sound System et l'occitan rimait avec ragga. Après avec Gacha Empega l'occitan c'était aussi Gacha Empega. Maintenant il y a Dupain l'occitan s'élargi encore. Ça commence à être bien. Il y a Nux Vomica à Nice, Fabulous Trobadors à Toulouse. Tous les mecs qui sont sur le terrain des musiques traditionnelles passent par la DRAC, l'ARCADE ou je ne sais quoi. Nous on arrive à faire passer les chants troubadours par les circuits des musiques actuelles. C'est un défi. D'être au Maroc avec Le Cor de la Plana, à Tanger avec les gnawas c'est aussi un défi. Tout ces projets annexes à Dupain comme le Cor de la Plana, Gacha Empega-El Hillal, etc. Sont important parce qu'il est important de vivre à côté de Dupain car sinon tu deviens un produit de consommation. Un pur produit Virgin. »

Massilia, toujours dans la place.
Entre socialisation de la parole d'artiste et action culturelle.

Première partie : la socialisation d'une démarche créative.

1. Travail de désignation en cours.

Le genre Troubamuffin développé par Massilia Sound System depuis 1985 est avant tout une démarche artistique qu'il a fallu étayer. Cette démarche avant d'être ramené a son esthétique peut être vue comme un espace à plusieurs. S'il faut parler d'esthétique, il est nécessaire au préalable d'apporter un éclairage sur ce qui la fonde en acte parmi ceux qui la reconnaissent comme esthétique. Dans le chapitre trois, il est apparu évident que l'esthétique est une activité collective dans laquelle les rôles sociaux de tous ceux qui interviennent dans le processus de socialisation des démarches de création se partagent et s'arrangent. Ces démarches de création sont des espaces à plusieurs dans lesquels les activités artistiques se socialisent. Dès les années 1988 nous avons vu comment s'initialise un travail de désignation collective entre les Fabulous Trobadors et Massilia Sound System qui dure encore. Par touches successives le travail de Massilia Sound System s'épaissi des avancées des Fabulous Trobadors tout en devenant pour ces derniers un appuis dans leur propre démarche de création.

D. Loddo est une des personnes avec qui les gens de Massilia Sound System sont depuis longtemps en conversation à propos de leurs démarches de création respectives. Par son travail d'archivage des traces encore présentes du folklore occitan, D. Loddo ouvre à Massilia Sound System cet espace du folklore dans lequel ces derniers viennent puiser une bonne partie des matériaux sonores qu'ils utilisent dans leurs activités de recyclage du genre occitan. Mais l'essentiel est que D. Loddo sache précisément quelles sont les démarches de Massilia Sound System pour que ces archives sonores deviennent accessibles.

> « *De la même façon que plus jeune je ne comprenais pas le chanteur de bourrée parce que j'avais l'impression qu'il faisait toujours pareil, il y a des mecs qui nous disent que l'on fait toujours pareil. Le mec qui fait de la bourrée fait toujours la même chose. U. Roy s'est toujours pareil ce qu'il fait. L'intérêt est au-delà de l'esthétique*. »[413]

D. Lodo va à l'essentiel avec Massilia Sound System. Il est celui qui décrypte chez Massilia Sound Sytstem la posture du chansonnier. Comme C. Sicre et FM. Castan apportent à Massilia Sound System une explication quant au fondement de leur démarche, le manque de folklore, D. Loddo contribue à déblayer l'autre pendant de leur posture, celle du troubadour.

> « *D. Loddo a fait comme Sicre sur un autre plan. Il nous a donné des référents dans notre univers. Des référents que l'on avait pas encore réussi à voir. C'est l'alter ego de Sicre. Ils devraient s'appeler Sicre-Lodo et Lodo-Sicre. Ils ne peuvent pas se voir mais ils ne sont pas efficients un sans l'autre.* »[414]

Entre C. Sicre et D. Loddo un indice met Massilia Sound System sur un piste de travail encore inexplorée. Dès les années 1970, le duo s'intéresse au folklore brésilien encore vivant à travers une culture populaire bien ancrée. Ce folklore est entretenu par des improvisateurs brésiliens que l'on appelle les « repentistas ». Installés dans plusieurs régions du nord du Brésil, les répentistes jouent un rôle encore central dans la vie quotidienne du Brésil populaire. Cette forme d'improvisation poétique est traditionnellement interprétée et entendue lors de

[413] Entretien avec Tatou, membre de Massilia Sound System.
[414] Entretien avec Tatou, membre de Massilia Sound System.

« cantorias »[415]. La plupart du temps, deux chanteurs se livrent à une joute poétique qui dure une grande partie de la nuit durant laquelle ils improvisent en fonction de sujets ou de motifs poétiques que le public leur suggère.

Grâce à C. Sicre et D. Loddo, les gens de Massilia Sound System découvrent que tout ce qu'ils font existe aussi ailleurs dans le monde. Les répentistes certes, mais aussi leur renouveau à travers des groupes comme Chico Science y Naçao Zumbi ou Lenine. Ces derniers recyclent le genre répentiste en le reconfigurant à partir du contrat de performance propre au genre ragga. Comme à Marseille, le Nordeste, et principalement Recife, est le lieu de retraitement du genre ragga à travers lequel les rude boys du cru mettent au goût du jour le folklore du Nordeste. Ces rude boys sont des troubadours qui le long des rues distillent leurs vers improvisés et jetés à la volée.

> « *C'est le dernier truc que l'on a bouffé. Quand tu as compris ce que tu fais, tu ne t'attaches plus à l'esthétique. Ce n'est qu'au-delà de l'esthétique que tu es capable de reconnaître ce qui est fait par ceux qui chantent. Le blues ne m'avait jamais intéressé et maintenant ça m'intéresse car au-delà de l'esthétique j'entends des questions, des réponses, j'entend le bluesman qui pose des questions, donnent des réponses et je comprends à quoi sert la chanson.* »[416]

Cette rencontre avec le Brésil des répentistes est donc passée par la rencontre de C. Sicre et de D. Loddo. La preuve, les Massilia Sound System vont la chercher et la trouver sur place en traçant les correspondances entre le travail de recyclage qui s'opèrent entre Marseille et Toulouse et celui qui s'élabore dans le Nordeste. Dans les rues nordestines, les répentistes vont sonner aux oreilles des raggas marseillais à la façon des Fabulous Trobadors. Non pas que ce qui ressort de ce travail soit similaire mais plutôt que les démarches correspondent à un même mouvement de ré-élaboration d'un genre musical et permettent de comprendre ce que fait l'autre.

> « *Les répentistes improvisent comme Fabulous Trobadors ». C'est ce que dirait n'importe quel mec d'ici. Pourtant c'est Fabulous Trobadors qui joue comme ces mecs. Encore une fois il s'agit d'une forfaiture et c'est très important. C'est important parce qu'il y a des gens qui viennent voir Massilia et qui se foutent du reggae. Le seul disque de reggae qu'ils ont s'est Massilia Sound System. Je trouve que c'est fondamental.* »[417]

Cette correspondance, entre Massilia Sound System, les répentistes, Fabulous Trobadors, Chico Science et d'autres se fonde sur la même préoccupation folklorique : faire des chansons qui servent. Cette préoccupation fondamentale dépasse le simple collage que propose la plupart des labels de world music. Cette préoccupation peut se résumer à rendre à nouveau audible ce qui ne l'est plus, le genre occitan, en l'incluant dans un discours contemporain et surtout en le reconfigurant dans un folklore, en l'occurrence le sound system et le ragga baleti.

> « *Tu te sens pas frère en faisant un truc bâtard-world-music-machin. Ce n'est pas le fait d'avoir rencontré des musiciens traditionnels qui nous a poussé à mettre des « instrus » traditionnels sur nos albums. Ces rencontres nous ont permis de nous confronter live. C'est-à-dire qu'on joue un morceau et les autres jouent un morceau et on voit qui fout le plus le feu dans la place. On va se défier. On essaye pas de faire un espèce de mix.* »[418]

Depuis 1985, le ragga de Massilia Sound System a pris le pli des lieux qu'il a traversé, la marque du travail des hommes qui ont contribué à le qualifier ; il s'est affiné et devenu plus entier. Avec le temps beaucoup de choses ne sont plus à dire, certaines sont entrées dans les mœurs et d'autres ont définitivement été acquises ou accolées systématiquement à Massilia Sound System. Dans l'album « Parla Patois » on trouve le mode d'emploi de la démarche de Massilia Sound System : toast en patois et dub plate jamaïcaines. A partir de là on peut suivre ce travail de ré-élaboration comme on se déplacerait le long d'une « draille »[419] dans laquelle il faut faire à partir de ce que l'on a sous les mains. La création musicale est donc à proprement parlé un espace commun à ceux qui prennent part au déroulement des activités propres au contrat de performance en cours dans les mondes du « troubamuffin style ».

---

[415] Moments réservés à l'interprétation de chants improvisés et organisés à l'occasion de mariages, de baptêmes, d'anniversaires, ou tout simplement de veillées.
[416] Entretien avec Tatou, membre de Massilia Sound System.
[417] Entretien avec Tatou, membre de Massilia Sound System.
[418] Entretien avec Tatou, membre de Massilia Sound System.
[419] Entretien avec Tatou, membre de Massilia Sound System.

Avec la renommée, consacrée par la production discographique mais aussi ancrée dans Marseille comme un crédit de confiance, la draille s'élargit et permet d'expérimenter toujours plus loin devant un public prêt à suivre ces nouvelles hypothèses sonores.

> « *Ce que l'on fait depuis le début est comparable à un puzzle. Maintenant j'ai plus de pièces et forcément le puzzle devient plus intéressant. Il y a des moyens, une marge de manœuvre plus grande, des questions qui ont eu des réponses. A ce stade, tu peux te lancer sur des surfaces de puzzle plus étendues. Je peux prendre un an pour faire un disque là où avant j'aurais pris un mois. Ma posture change aussi pour les gens. Ils ne me ressentent pas comme ils me ressentaient quand j'avais 20 ans. Maintenant on commence à avoir les pères les fils et on est vachement fier de ce truc là. On s'aperçoit que l'on est une espèce de lien. En fait les parents et les enfants ils sont branchés à cause de nous. C'est Massilia qu'ils ont en commun. Ils ne se comprennent pas les uns les autres mais Massilia c'est le seul moment dont ils savent qu'ils peuvent se le partager.* »[420]

2. Nouveau contexte et crédit de confiance.

Ces dernières années la donne a changé. Marseille s'est franchement mis au rythme du dance hall ragga et découvre avec surprise le renouveau du genre occitan déjà bien lancé pour ceux qui ont l'oreille tendue. Dans la presse quotidienne régionale, on parle même de « South touch »[421] pour englober en son entier l'élan musical qui marque cette ville au moins par l'extension et l'intégration des milieux artistiques qui le soutiennent et au mieux par ses débouchés commerciaux et médiatiques.

Les « Cafés Méditerranéens », le Festival « Les Suds », La « Fiesta des Suds », tout est à présent apprêté pour vendre le sud dans une sorte d'indistinction marketing sans laquelle aucune spéculation ne pourrait s'entretenir sur la création musicale. Alors dans cette foire à l'empoigne, les uns deviennent pompeusement « Centre Méditerranéen des Musiques du Monde » quand les autres sont rangés par les médias au rayon des « incontournables chanteurs marseillais ».

C'est dans ce contexte que Massilia Sound System sort à présent ses albums. « Marseille-London Experience », sorti en 1999, est mixé par Mad Professor[422] et devient rapidement un succès sur Marseille sous le slogan : « l'arme est jamaïcaine et la cartouche marseillaise ». Les journaux comme Taktik ne s'y trompent pas et se félicitent que Massilia Sound System ne change pas de direction malgré ce mouvement d'engouement pour Marseille et le mouvement occitan. Pour eux la tchatche et la musique restent intactes et c'est ce qui compte. C'est sur cette authenticité des actes et des paroles que repose ce crédit de confiance[423] auprès des raggas marseillais. Pour les plus connaisseurs, ils mettront à l'actif de Massilia Sound System le fait que le groupe travaille avec des producteurs locaux et non plus avec des majors.

> « *Massilia Sound System était signé chez une major et ils sont revenus à un producteur d'ici, donc on voit que tout ça s'inscrit dans une démarche. Massilia Sound System a fait « Marseille-London Experience » avec « l'Empreinte Digitale ». En 1998, le contrat de Licence avec Shaman/Mercury prend fin. Massilia Sound System rencontre ADAM lors de la création de Massilia Sound System pour la « Coupe du Monde de football ». ADAM et Numen, les deux sociétés de production installées à Marseille forment à elles deux EVE et produisent l'album « Marseille-London Experience ».* »[424]

Pour les professionnels du secteur musical en région, ce crédit de confiance s'indexera plutôt sur l'effort de certains membres du groupe pour se faire force de proposition dans le milieu des musiques actuelles du sud de la France.

---

[420] Entretien avec Tatou, membre de Massilia Sound System.
[421] **Article de la Provence. 26 01 00**

[422] Mad Professor tient sa réputation dans le monde ragga par les productions qu'il orchestre à partir de son label : « Ariwa ».
[423] Les anglo-saxons parlent de « street credibility ».
[424] Entretien avec un ragga marseillais.

« *Phono PACA » est une réflexion qui date de 1995. Je revendique l'action fondatrice de cette association. En revanche, l'idée a fait son chemin et c'est vers 1997 que l'association a vu le jour. « Phono PACA » pose la question de comment faire pour que notre secteur professionnel et économique existe et soit reconnu en région ? C'est pour cela que nous avons monté cette association de professionnels. « Phono PACA » vise à ce que le secteur du disque régional soit reconnu par les acteurs économiques de la région et ceux nationaux. Deuxièmement, nous organisons une remontée d'information vers le ministère. Il faut bien comprendre comment on travaille : on joue à fond le jeu de la démocratie. On devient force de proposition en se disant que nous pouvons aider les politiques à prendre des décisions en connaissance de cause. L'industrie du disque française est la somme des activités locales. Les villes comme Marseille ou d'autres jouent par l'intermédiaire de labels de proximité un rôle de laboratoire. Quand je vois les gens trembler devant une petite phrase prononcée par Mr. Messier je monte « Phono PACA* ». [425]

Ce crédit de confiance est aussi fondé sur les actions concrètes que l'équipe de Massilia Sound System a depuis ces débuts mise en œuvre. A l'arrivée de l'équipe Mégret à la municipalité de Vitrolles le groupe n'a pas eu le choix. A Font-Blanche les activités de Massilia Sound System devenaient indésirables. Avec cette alternance politique, qui met dès lors une municipalité FN en place, disparaissent les ateliers rap et ragga, le studio d'enregistrement et le groupe doit parer au plus pressé pour l'enregistrement de l'album « Aïolywood » qui se fera in fine entre chez les uns et les autres.

En mars 1998, Massilia Sound System s'installe dans une bastide abandonnée dans les environs de la Ciotat. Comme à Vitrolles ils occupent le lieu en convention avec la municipalité. Pour l'occasion la bastide est rebaptisée « Maison des musiques » et l'équipe de Massilia Sound System relance des ateliers et des stages de formation à destination des artistes en développement et des apprentis techniciens de la région. A travers ces activités on retrouve Toko Blaze Ils font intervenir Toko, Jagdish pour des stages d'écriture et de technique musicale.

« *Massilia Sound System on les entend depuis longtemps à Marseille. Moi, je ne les ai pas toujours compris. Quoi qu'il en soit ils sont là et l'ont toujours été. Ils ont signé chez des majors mais on les a toujours vu ici, à côté ou là au bar de la Plaine ou dans le quartier. De Vitrolles ils sont partis mais ils n'ont pas abandonné, ils continuent à faire des ateliers et tout ça. Au contraire d'autres qui ont tout autant réussi, ils n'ont pas disparu de la circulation. Ici à Marseille, dans les années 1985 on a tous grandi ensemble et il y en a que j'ai vu disparaître avec le succès. Massilia Sound System, même si je ne suis pas fan, je reconnais qu'ils sont encore parmi tout le monde.* »[426]

[425] Entretien avec Jali ; membre de Massilia Sound System.
[426] Entretien avec un musicien marseillais.

Deuxième partie : la reconfiguration d'une action culturelle. Travail de refolklorisation.

1. La Chourmo.

La Chourmo est une association chevillée à Massilia Sound System, ce sont plus de mille personnes qui se répartissent en France et au-delà. A la base la Chourmo était avant tout le possee de Massilia Sound System. C'est-à-dire une association composée de tous ceux qui suivent Massilia Sound System en tournée. Il y a dix ans, cette association s'est montée autour d'un noyau dur de quelque supporteurs locaux du groupe. Dans les années 1995 la Chourmo prend l'aspect d'un réseau distendu à toute la France dans lequel le Chourmo de Rennes a l'adresse du Chourmo de Paris et celle de celui de Marseille. Ils s'hébergent mutuellement lors des concerts et se mobilisent pour chauffer l'ambiance la soirée venue.

> « *Il y a le bulletin interne, « Vé qui y'a », qui permet à tous d'être au courant des tournées, de ce qui se passe et de ce qu'on fait. Si on va jouer à Lille, on envoie cinquante affichettes au Chourmo de Lille. On est accueilli par vingt personnes, qui nous font découvrir leur ville ou leur région à travers les lieux qu'ils fréquentent, les plats qu'ils mangent, les gens qui se bougent. Parfois ils hébergent des Chourmo de Marseille qui suivent les concerts. Pour nous, c'est avant tout un réseau de convivialité et de confort. Pour tout notre mouvement c'est essentiel de provoquer les rencontres entre les gens qui se bougent*. »[427]

Mobilisables et mobilisés, le noyau dur compte entre 150-200 personnes qui sur Marseille sont mobilisés pour certains et mobilisables pour d'autres. Sur Marseille la mobilisation est évidemment plus forte car elle est en prise directe avec les activités de la Chourmo dans le quartier de la Plaine. Baleti, loto[428], concours de boules[429] ou match de ballon[430] sont autant de moment de rencontre et de mobilisation des chourmo et chourmettes[431] de la ville.

Malgré les apparences, la Chourmo ne peut pas être directement associée à un simple fan club de Massilia Sound System et même si certains adhérent à la Chourmo via Massilia Sound System peu y sont seulement pour le dernier album en exclusivité ou le tee-shirt gratuit. Les chourmo se recrutent principalement par cooptation lors d'événements organisés par l'association ou le long du comptoir du bar de la Plaine à la fois fief des adhérents et lieux d'enrôlement privilégié. L'association développe ses propres activités de quartier, les boules, les repas de quartier, le carnaval, propose un autre programme qu'u simple soutien au groupe. L'association est véritablement la cheville ouvrière d'un travail de folklorisation largement encouragé par Massilia Sound System depuis ses débuts. C'est pour cette raison qu'on trouve des chourmo de la Plaine qui se foutent de voir un concert de Massilia Sound System ou du ragga. Pour ceux-là ce qui compte est de soutenir des gens qui essayent de bouger et de faire bouger les choses.

> « *Ceux qui entrent à la Chourmo comme dans un fan-club sont surtout les personnes qui sont à l'extérieur de Marseille. Eux, n'ont que cet aspect-là des activités de l'association. Sur Marseille, la Chourmo prend moins l'aspect d'un fan club car le foot, les fêtes de la Plaine, les ragga baleti,*

[427] Entretien avec Jali, membre de Massilia Sound System.
[428] Le Loto de la Chourmo se déroule une fois par an à la « Maison Hantée ». Le « loto MC » est Lux B. qui anime ce loto depuis plus de 10 ans dans les lieux. Le carton est à 5 francs, les lots sont donnés par les commerçants du quartiers ou les Chourmo eux-mêmes. A chaque loto la salle est pleine à tel point qu'il est souvent difficile de s'y faire une place.
[429] « Boules et Gadisses » est le concours de boules de la Chourmo. Démarré en 1994, le concours de boules se déroule dans des bars de la ville dotés d'un boulodrome privé. Lors de ces journées le Massilia Sound System anime des « Barbecue Stereo » et une « buvette digitale ».
[430] Les adhérents ont monté une équipe de 13 joueurs, la Chourmo FC, qui pousse le ballon chaque vendredi soir.
[431] Adhérentes et adhérents de la Chourmo.

sont les activités principales de la Chourmo et ils ne peuvent pas y participer. L'idéal serait que les bretons bougent à leur manière, qu'ils montent leur propre association et qu'ils bougent. »[432]

Les deux tiers des effectifs de la Chourmo sont donc extérieurs à Marseille sont extérieurs. Toulouse, Montpellier, Paris ou la Bretagne sont des endroits où l'on retrouve le plus gros de la troupe des chourmo installés en dehors de Marseille. Les liens avec ces gens sont très différents, certains donnent le coup de main lors des concerts à monter dans d'autres régions, d'autres sont régulièrement en déplacement sur Marseille et peuvent y être hébergés. Ce sont des liens privilégiés qui s'entretiennent de manière distendue et constituent des relais possibles pour les uns et les autres.

2. Itinéraire de Jeff, permanent de la Chourmo.

« *Avant d'entrer à la Chourmo, je voulais être musicien et j'ai fait une école de guitare. J'ai eu un groupe pendant des années mais il ne tournait pas. Il y a des problèmes d'instabilité chronique chez les musiciens donc nous n'avons jamais abouti. En dehors de ça je n'ai pas de BAC mais j'ai eu un DEUG.*

Je bosse à la Chourmo depuis deux ans mais ça fait trois ans que je suis adhérent. J'habite dans le quartier de la Plaine, là où des déroulent la plupart des actions de l'association. En traînant dans les bars et les fêtes de quartier j'ai rencontré les gens de la Chourmo : Fanny, Lux, Elodie… Un jour il a fallu que je prenne la carte pour un déplacement au « Carnaval Indépendant de Saint Roch » à Nice. J'ai pris la carte à ce moment-là. J'aurais pu m'encarter avant mais prendre la carte de la Chourmo c'est comme pour toutes les autres cartes : il faut s'encarter. Je n'ai pas attendu d'avoir cette carte pour me bouger.

Ça fait quatre ans que j'habite Marseille. J'avais entendu Massilia Sound System mais c'est à mon installation que j'ai véritablement connu tout le monde. Je ne savais pas ce qu'était la Chourmo et c'est Doumé du bar de la Plaine qui était au bureau de l'association qui me l'a expliqué.

Comme pour n'importe quel poste j'ai été recruté sur CV et lettre de motivation. C'est de cette façon que j'ai remplacé la personne qui occupait ce poste en contrat « emploi-jeune ». Je ne sais pas précisément pourquoi j'ai été pris mais je pense que c'est parce que j'étais déjà là. Je connaissais déjà les gens, je filais le coup de pogne et c'était donc plus facile pour moi de mettre en œuvre des actions concrètes et de proximité.

La Chourmo avait besoin d'un permanent. Elodie bossait à côté et ce n'est pas évident de porter une association si tu n'es pas présent. Il y a des manifestations régulièrement et il faut les prendre en charge. La Chourmo n'est pas une association comme « Médecin du monde » où tout le monde est actif. Les rangs des bénévoles sont parfois clairsemés et nécessitent d'être relancés et maintenu en ordre de marche par le travail d'un permanent qui s'affaire à travers une activité en réseau inter-associatif d'organiser loto, baleti, ballon et autres soirées festives.

Mon rôle dans la Chourmo est d'essayer de décaler l'activité de l'association de celle du Massilia Sound System. La Chourmo n'est pas de la consommation de produits périphériques. Le journal de la Chourmo, « Vé qui y'a » informe les personnes des dates à venir mais leur explique aussi qu'il est aussi important d'aller entendre M. Théron dans le Haut-Var que Massilia Sound System aux « Docks des Suds ».

La Chourmo, par son implication locale et son travail en lien étroit avec de nombreuses associations installées sur le quartier de la Plaine, est donc ce qui met les préoccupations de Massilia Sound System à la fois en phase avec ce qui se passe sur le territoire et rend opérationnelles les idées défendues depuis plus de 10 ans par les membres du groupe.

Sur la Plaine, les MTP[433] font un travail de proximité qui trouve des correspondances avec celui de la Chourmo. Ils sont connus de tous les « grimlins »[434] du quartier et s'organisent pour les

[432] Entretien avec Jeff, permanent de la Chourmo.
[433] Marseille Trop Puissant. Les MTP sont un groupe de supporter de l'OM.

avoir dans leur local plutôt qu'ils soient à traîner sur la place. « L'Oustau Dau Païs Marselhes » est une autre association proche des activités et des préoccupations de la Chourmo. Les gens rassemblés dans cette association défendent la culture et la langue occitane sans en faire un étendard, ils s'en servent plutôt pour fonder un travail politique de proximité plus profond que le simple combat culturel. Il y a aussi le Tipi, issu et lié étroitement à la Chourmo, dont les actions sont reconnues et soutenues dans les démarches entreprises au sein de la Chourmo. A côté, on retrouve MIC MAC avec qui la Chourmo organise ses soirées et « L'œil de Mars » qui réalise un travail de chronique vidéo du quartier et dont les fondateurs de l'association sont tous issus de la Chourmo. Dans les faits on pourrait s'imaginer la Chourmo comme une fédération mais aucune de ces connexions associatives n'est formalisée. La réalité est plutôt qu'entre tous on se parle facilement, sur la Plaine de nombreuses associations existent et travaillent de façon croisée : « La Plaine Sans Frontière », « La Plaine Action » organisent des concours de contrée, de billard, des carnavals. Autant d'actions qui en investissant le quartier l'ancre dans un folklore. »

3. Le baleti : un retour de la production indépendante Marseillaise.

La Chourmo, le Tipi et MIC MAC organisent ensemble deux soirées par mois, les « Tradicionau Dub Baleti »[435] et les « Ragga Baleti »[436]. Ces soirées sont bien sûr à destination de danseurs rodés au shuffle digital qui pour chaque soirées s'empressent d'accéder à la salle de concert. Au comptoir, dans la salle ou au pied de la scène le seul fait d'être là vaut comme engagement dans un mouvement.

Au pied de la scène, la danse, qui en passant d'un à l'autre balayage le dancefloor de tout son long, est un marqueur de l'engagement de chacun dans ce qu'accompli l'autre. Plus loin dans le fond de la salle et au comptoir se sont les discussion qui se retrouvent être le centre des activités des uns et des autres. Ces événements fonctionnent donc aussi comme un espace de rencontre dans lequel on croise nombre d'artistes liés ou pas aux activités de Massilia Sound System ou de MIC MAC, des journalistes, des organisateurs de spectacles et plus largement toute une frange de la vie musicale marseillaise.

« *Dans les TDB et les ragga baleti il y a Lux, Gari, Tatou qui passent. Mais il ne faut pas s'attendre à des chansons du Massilia Sound System. C'est une soirée sound system donc les gens passent sur scène librement. Ils peuvent faire leur sélection devant un public qui n'attend qu'eux. Pour le Chourmo, c'est un moment privilégié pour les adhérents.* »[437]

Ces soirées organisées par MIC MAC le sont au profit de la Chourmo et du Tipi. La Chourmo s'occupe de toute la logistique et MIC MAC prend en charge la programmation musicale. Cette programmation est sans nul doute marquée par l'inattendu des rencontres qu'elle provoque. Les Tradicionau Dub Baleti organisent des joutes entre chanteurs occitans de la dernière vague et dee jays marseillais. Les Ragga Baleti renverse la situation et mettent ces protest-singer contemporains à l'épreuve du ragga le plus syncopé. De ces soirées ont émergé des formations telles que Gacha Empega, Dupain, Mascarimiri, Port de Boucan All Star et d'autres encore. Elles procèdent comme une surface test pour les expérimentations des formations marseillaises. Le public venu partager ces expérimentations en premier lieu au nom du moment qu'elle ouvre à la participation collective repart que plus satisfait de l'originalité du son entendu.

---

[434] Terme désignant les « mômes » du quartier.

[435] Les Tradicionau Dub Baleti sont organisés dans un café-concert, le Balthazar, en coproduction entre Mic Mac, La Chourmo, le Tipi. On peut y entendre Mascarimiri (musique traditionnelle du Salento), DJ Luc Sky VS Choukar (electro to Accoustic), Tan Tudy (Kenzo et Willy) VS Family man Sound (Samir et Rud I)lors d'un sound Clash. Un autre soir on entendra un Sound System Ragga comme Weedkiller Versus DJ Marcus P avec un « Special Guests » de Rico et de « Manu du Rove ».

[436] Les Ragga Baleti se déroulent au Balthazar. La Phocéénne de Dub (la formation informelle de Massilia Sound System) invite DJ Champignac, DJ Oil, Toko Blaze ou Manu Théron pour des versions occitano-dub.

[437] Entretien avec Jeff, permanent de la Chourmo.

CHAPITRE 2

HISTOIRE DES MUSIQUES ELECTRONIQUES

ACTE I

LES REVOLTES DU DETROIT : 1979 / 1988

Contexte

Pour comprendre sur quelles bases repose la techno de Detroit pour pouvoir émerger, il faut revenir à la fin des années 70, à cette époque où le contexte urbain (économique et social) est en plein dépérissement et où les musiques principalement diffusées et appréciées chez les jeunes, la disco et le funk, connaissent une période creuse, un ralentissement de production et une marginalisation de leur diffusion.

Un sentiment de lassitude s'installe parmi le jeune public, sentiment que vient redoubler l'ambiance austère de la ville. Les émeutes raciales de 67/68 sont encore fraîches dans les mémoires, la ségrégation entre blancs et noirs est très forte, le chômage est en hausse en raison de la crise de l'industrie automobile[438], la population aisée quitte le centre pour la périphérie, les revenus de la ville diminuent et les activités culturelles (dans le domaine de la musique plus particulièrement) sont au plus bas[439]. Les hôtels et les bâtiments d'affaires sont abandonnés, la mobilité des citadins est réduite car les services de transport public ne sont présents que dans quelques artères de l'hyper-centre et sur l'axe historique principal, Woodward Avenue (qui relie le centre au nord de la ville). Enfin, les quelques espaces de loisirs que la ville met à la disposition des citadins se composent principalement de parcs aménagés, destinés à la ballade et au sport et situés sur les abords du centre.

Depuis ce moment-là, Detroit revêt progressivement de réels aspects de ville fantôme qu'elle garde encore aujourd'hui[440]. Les tentatives de revitalisation urbaine qui ont vu le jour depuis la fin des années 70, comme la construction du bâtiment Renaissance Center (financé par Ford) ou le Detroit People Mover (métro aérien censé être une alternative aux transports en commun), n'ont pas suffit à redynamiser ni à rendre plus attractif le centre[441]. Les adolescents seront directement concernés par ce manque d'équipement urbain, n'ayant que leur block pour seul lieu de vie.

C'est issus du contexte d'un Detroit qui s'appauvrit économiquement et culturellement que les soubassements de la future scène techno vont se construire. Trois facteurs concomitants jouent un rôle important en ce sens : certains animateurs de radios locales, la cristallisation d'un goût musical autour de musiques aux sonorités électroniques et l'organisation d'une certaine partie de la jeunesse noire du centre en collectifs entrepreneurs de soirées dansantes.

PREMIERE COORDONNEE : LA RADIO.

Un premier élément déterminant dans l'émergence de ce genre musical revient au rôle des radios locales comme moyen de diffusion et de formation d'un goût musical.

[438] Pour être concurrentiels sur le marché mondial, Ford, Chrysler et General Motor automatisent leurs sites de production du centre ville, et délocalisent, vers la périphérie, les sites de conception.

[439] **Berry Gordy**, directeur du fameux label **MOTOWN** (empreinte de l'esprit « soul » de Detroit) qui a produit les plus grands artistes musiciens et chanteurs noirs comme **Marvin Gaye**, **Steve Wonder**, **Jackson Five**, etc. arrête définitivement la production en 1972. Mouvement généralisé dans tout le centre, les lieux culturels sont abandonnés petit à petit.

[440] Pour plus de détails, le lecteur pourra visiter le site Internet créé par Lowell Boileau, dédié aux « fabuleuses ruines de Detroit » : http://detroityes.com/index.html. L'auteur photographe propose de visiter les sites abandonnés de la ville selon leur intérêt architectural ou bien historique. Retenons simplement que deux millions de personnes vivent à Detroit en 1950, alors qu'elles sont moins d'un million dans les années 90.

[441] Pour comprendre la raison de ces différents échecs, on pourra se reporter au livre du sociologue photographe américain Camilo José Vergara, 1995, The new american ghetto, New-Jersey, R.U.P., 229 p.

A Detroit, ce sont les radios qui sont à la pointe de la diffusion musicale[442] . Contrairement aux autres domaines de la vie culturelle, elles connaissent un développement constant depuis les années 60. En se multipliant, elles vont élaborer des programmations de plus en plus diversifiées et spécialisées pour toucher des publics de plus en plus précis. Dans ces radios, les DJs animateurs d'émissions musicales ont pour double démarche de faire découvrir ce qui peut plaire au public et de le tenir en éveil face à l'originalité musicale. Et grâce à certains animateurs aventureux, au tournant des années 70 et 80, de nouvelles musiques matinées de sons électroniques vont apparaître dans le paysage hertzien.

A cette époque, le monde musical est largement imprégné par la discrimination raciale, comme le reste de la vie américaine, qui sépare, à d'innombrables niveaux, les blancs des noirs américains. Les courants musicaux dominants que les jeunes apprécient sont le rock et le funk. Mais alors que l'un se tourne vers les blancs, l'autre s'adresse aux noirs. Et aux marges de ces deux grands registres, se trouvent la soul et le disco très en vogue parmi la communauté homosexuelle noire. Dans cette dernière, évoluent les deux DJs animateurs de radio de Detroit, **Ken Collier** et **Charles Johnson**, qui auront (sans le savoir) une action fondamentale pour la future scène techno. Depuis leur émission de radio, pour faire face au repli artistique de la soul et du disco (qui ont un faible niveau de production) ainsi que pour échapper aux pressions qui sont faites sur leur communauté[443], ils vont se mettre à explorer et diffuser d'autres styles musicaux. Et ils trouveront dans les productions étrangères les sonorités les plus propices à leur démarche, au travers notamment de la techno-pop de **Kraftwerk**, de la new-wave des **B-52's** et de l'italo-disco de **Giorgo Moroder**, **Telex** ou **Alexander Robotnick**.

Originaires d'Europe, ces musiques sont alors en plein essor et, sur des registres musicaux différents, ont en commun d'intégrer dans leur composition des instruments électroniques, comme les claviers, boîtes à rythmes et filtres d'effets analogiques. Jusqu'alors domaine réservé des classes ou des laboratoires de recherches acoustiques, ces outils historiquement fabriqués pour l'expérimentation sonore vont devenir les instruments de premier plan pour les compositions musicales de ces groupes, qui adopteront pour le coup, la figure d'explorateurs de nouveaux styles musicaux.

A Detroit, Ken Collier et Charles Johnson[444], seront donc particulièrement attentifs à ces nouveautés. Durant toute cette période, jusqu'au milieu des années 80, ils n'auront de cesse de les faire découvrir aux auditeurs : en les mixant indifféremment entre elles mais aussi avec des morceaux de funk, de soul, de musiques classiques ou de films. Bien que la diffusion de leurs émissions soit minoritaire sur les ondes, ils joueront un rôle formateur dans la réception et l'imprégnation de ces sonorités auprès des auditeurs de Detroit.

Ils auront une influence considérable sur les futurs artisans de la techno qui vont dès lors grandir et être *nourris* à ces musiques. Ils n'ont pas tant inventé la techno que ce qu'ils ont participé à l'éducation musicale de ceux qui vont la faire. **Juan Atkins**, un des « *godfathers* » de la techno, dans un entretien qu'il accorde au photographe écrivain Jonathan Fleming's[445], se souvient :

> « *j'avais 16 ans quand j'ai découvert un certain DJ, dénommé Ken Collier, qui faisait une émission sur WBRQ, une radio de Detroit. Il avait une émission le vendredi et le samedi, et quand je l'entendais mixer les disques les uns avec les autres, je me disais que c'était la meilleure chose qui avait été inventée depuis le pain, aussi, je devais savoir comment il faisait, c'est comme ça que j'ai appris* » (p.200, c'est nous qui traduisons).

[442] Alors que les salles de concerts sont abandonnées, faute de moyens (même la plus prestigieuse d'entre elles, le **Fox Theatre Building**, où Steve Wonder et Aretha Franklin donnaient régulièrement des concerts, ne sera restaurée que dans les années 80)les différentes radios locales qui maillent la ville en couvrant chacune un secteur géographique limité, battent leur plein.

[443] Symbole de la décadence, Dan Sicko raconte dans son livre que cette communauté était souvent la cible de collectifs, comme les **Detroit Rockers Engaged in the Abolition of Disco** (D.R.E.A.D.), qui organisaient des passages à tabac ou des campagnes de dénonciations. SICKO Dan, 1999, Techno Rebels. The renegade of Electronic funk, Ed. Billboard Books, 240 p.

[444] Charles Johnson est plus connu sous le nom de son émission « the electrifying Mojo ». Depuis le milieu des années 70 jusqu'à nos jours, il fréquentera pas moins de six radios différentes (**WGPR**, **WJLB**, **WHYT**, **WTWR**, **WMXD**, **WCHB**).

[445] FLEMING'S Jonathan, 1995, What Kind of house party is this ?, Slough Berkshire, England, UK, Miy Publishing, 432 p.

D'autres témoignages, comme celui de **Kenny Larkin** auprès du journaliste Jean Yves Leloup[446], vont dans le même sens :

> « *Il* [Charles Johnson] *ne se doutait pas de l'impact qu'il aurait sur les futures générations. Il jouait des musiques complètement folles pour nous à l'époque* (...) *on trouvait ça génial. C'est pour cela que notre style est si facilement reconnaissable, car nous nous sommes tous inspirés des mêmes musiques que nous avons mélangées pour générer notre propre son* ». (p. 73)

DEUXIEME COORDONNEE : LES SOIREES.

Il se produit à Detroit un véritable engouement pour ces musiques. Pour comprendre comment cela s'opère, on ne peut se contenter de créditer le seul travail des animateurs radios même s'ils jouent un rôle prépondérant de formateurs d'oreilles et de goûts musicaux.

Effectivement, en dehors des radios, pour faire face au marasme ambiant de Detroit dû au reflux économique et social, une partie de la jeunesse noire américaine du centre, en proie au chômage, va s'organiser d'elle-même et réaliser des activités lucratives de loisir que la ville n'offre plus : des espaces de danse et de rencontre. Ces jeunes sont pour la plupart encore des adolescents ou jeunes étudiants issus des classes moyennes vivants dans les blocks résidentiels du nord-ouest du centre de la ville. En s'organisant en collectifs, ils décident de reproduire ailleurs les fêtes qu'ils organisent habituellement pour leurs écoles. Chacun des membres de ces collectifs est mis à contribution pour louer des salles, apporter le son et les lumières et payer les services de DJs professionnels. Petit à petit, se crée un système de fêtes au déroulement régulier chaque week-end, qui s'étale sur tout le centre. Nous sommes alors au tout début des années 80.

Au départ destinées aux proches, ces fêtes vont gagner en notoriété par le double effet de l'émergence de normes de distinction et de la concurrence. Désormais, les collectifs se *stylisent* pour se distinguer les uns des autres (en se dotant de noms aux consonances étrangères qui rappellent notamment les grandes marques vestimentaires françaises ou italiennes[447]), *façonnent* et *promeuvent* une imagerie qui leur correspond par l'édition de flyers. L'apparence vestimentaire devient aussi un critère de reconnaissance (il faut être bien habillé) et le DJ prend le rôle de boute-en-train (au sens premier du terme).

Pour résumer l'esprit de ces *promoteurs* (animateurs/initiateurs) à l'époque, on peut dire qu'une bonne soirée est celle qui impressionne, celle qui en « met plein la vue », celle qui va faire événement. Pris dans l'engrenage de la concurrence, les différents collectifs professionnalisent petit à petit leurs savoir-faire, ce qui en amène certains à vouloir maîtriser toute la chaîne de production de soirées : posséder un lieu entièrement équipé qui serait rentabilisé par la billetterie. Mais faute de pouvoir acheter un tel lieu, un collectif en particulier, le « **Charivari's Club** »[448], va approcher cette ambition en louant de manière permanente jusqu'à sa fermeture, le bâtiment détenu par le « **Women's City Club** » de Detroit qui se situe dans l'hyper-centre[449]. A cette époque, ce bâtiment accueille aussi les autres scènes musicales : jazz et rock (les dispositifs scéniques habituels étant abandonnés). On accède aux différents niveaux[450] du bâtiment par plusieurs entrées et la population qui fréquente le lieu est « mixée » (ce qui est un fait très rare dans le Detroit d'alors). Par cette situation, le lieu bénéficie d'une programmation musicale et d'une attraction qui n'ont pas d'égal.

Les soirées hebdomadaires qu'organisera ce collectif en cet endroit vont représenter un moment particulier d'effervescence festive et musicale mais aussi de tensions entre les différents collectifs.

---

[446] LELOUP J.Y., RENOULT J.P. et RASTOIN P.E., 1999, Global Techno. Voyage initiatique au cœur de la musique électronique, Ed. Camion Blanc, 258 p.

[447] « Courtier », « Cacharel », « Ciabattino », « Giavante » ou encore « Gentleman's Quaterly Production » tels étaient les noms que s'attribuaient les collectifs.

[448] Ce collectif tire son nom d'un magasin de vêtements chics et branchés de New York.

[449] Il s'agit du **Park Avenue Building**, qui a accueilli les plus grosses organisations syndicales ou celles à but social. Avec ses 8000 adhérentes jusque dans les années 50, le Women's City Club, représente un pan important de l'histoire de la ville. Abandonné au milieu des années 80, le bâtiment est réhabilité dans les années 90 en école de police.

[450] Leur surface est suffisamment grande pour accueillir plus de 500 personnes.

PREMIER ESSAI MUSICAL : L'ESPRIT DES FÊTES.

C'est à ce moment-là que les futurs pionniers de la techno font leurs armes aux côtés des « grands » DJs comme Ken Collier et Charles Johnson (qui sont systématiquement sollicités pour les soirées). Dans un entretien[451], Derrick May et Juan Atkins se souviennent de leur première soirée en tant que DJs au côté de Ken Collier :

> « *Il y avait beaucoup de monde, mais personne ne dansait, on passait pourtant nos disques sans aucune erreur, et quand Collier a pris le relais, holà !, le dancefloor s'est rempli en deux secondes à peine. Ce fut la plus embarrassante leçon d'humilité de notre vie !* ».

Savoir mixer est une chose, mais *captiver* et *faire danser* les gens en est une autre. Les techniques du mix sont une chose, mais la griffe sonore du DJ en est une autre. Il faut apprendre. C'est ce que feront tous les jeunes futurs talents de la techno de Detroit en venant se confronter aux feux de la rampe que représentent les soirées.

Le mouvement s'accélère en 1981, quand un groupe de jeunes musiciens[452] habitués des diverses soirées, s'inspire des nouvelles musiques que diffusent à la radio les deux DJs Collier et Johnson. Le morceau qu'ils composent alors, et qui va ouvrir littéralement une brèche musicale, reprend le nom de ces célèbres soirées en s'intitulant « Shari Vari ».

En lui-même, ce morceau d'une longueur inhabituelle n'est pas très rapide mais la grosse caisse synthétique marque tous les temps de manière accentuée et notablement, le morceau finit comme il commence : par le rythme des claps et de la grosse caisse. Il ne comporte ni refrains ni couplets bien qu'il soit *parlé* (évoquant l'esprit des fêtes et de leur musique à Detroit) : « *Heading for the Highest Heights / For the climax of the night, / The people there, they just won't quit, / Because the music's really it.* ». La ligne de basse, jouée au synthétiseur elle aussi, est sourde et répétitive. Enfin le morceau est enrobé d'une mélodie minimaliste[453].

Lors d'une soirée organisée au Park Avenue Building par Charivari, ces jeunes musiciens apportent leur démo pour que le DJ la joue. Au vu de la réaction du public qui *adhère* immédiatement, c'est un succès dont Charles Johnson est le témoin. Peu de temps après, ce dernier invite les musiciens à la radio. Ne possédant encore pas de nom de groupe, c'est lui qui le leur trouve, **A number of names**. Le morceau rentre ainsi dans la programmation de la radio et Detroit découvre son nouvel hymne local. Shari Vari devient *la bande sonore d'un goût musical et d'un esprit festif qui se cultive à Detroit* (depuis la radio jusque dans les soirées organisées par les collectifs) dans le tournant des années 80[454]. Dans un récent article les protagonistes se souviennent[455] :

> « *Nous avons produit ce morceau lorsque nous avions dix-sept ans. A l'époque nous étions lycéens et fans de la scène club underground. La musique y était vraiment géniale avec des choses comme Georges Clinton, Kraftwek ou encore Giorgio Moroder. Cela nous a donné envie de faire de la musique pour danser, c'est ainsi qu'est né « Shari Vari ».* »

Cependant, la multiplication des soirées entraîne des tensions de plus en plus perceptibles entre les collectifs, mais aussi parmi le public. Du système de concurrence existant entre eux, se forme maintenant un esprit de compétition et le public devient une clientèle qu'il faut s'accaparer.

A cette période, la jeunesse de Detroit se divise en deux « clans » séparés géographiquement, entre l'ouest et l'est, par Woodward Avenue. Côté ouest, provenant des classes supérieures et moyennes, les collectifs de jeunes entrepreneurs de soirées sont catalogués comme des « preppies », la jeunesse guindée du centre ; et côté est,

---

[451] Entretien réalisé par l'auteur américain Simon Reynolds, 1999, Generation ecstasy. Into the world of techno and rave culture, Ed. Routledge, 454 p.

[452] **Paul Lesley**, **Sterling Jones** et **Roderick Simpson**.

[453] Shari Vari n'est plus diffusé aujourd'hui. Cependant on peut l'entendre dans une compilation éditée en 2001 sur un label anglais Obsessive Recordings. Sous le titre de ABSRACTFUNKTHEORY, La démarche de ce label est de proposer à différents artistes d'éditer les morceaux qui comptent dans leur formation musicale. Dans celui dédié à **Carl Craig**, originaire de Detroit et pionnier lui aussi de la techno, l'artiste nous offre une véritable anthologie musicale Techno de Detroit.

[454] Le succès de ce groupe sera bref. Dans le foulée de Shari Vari, il produira un seul autre morceau avant de retomber dans l'anonymat. Vingt plus tard, A number of names sera redécouvert lors de la première édition du Detroit Electronic Music Festival (DEMF) initié par Carl Craig en juillet 2000 et sponsorisé par Ford.

[455] Nicolas Bresson, avril 2002, *A number of names, le come back des pionniers* in TRAX, numéro 51, Paris, p. 6.

issus des classe les plus basses, les « jits »[456], dénoncés comme étant des voyous. D'un côté, les soirées organisées par les premiers sont reconnues pour leur qualité musicale mais dénoncées comme étant réservées à l'élite ; pour les seconds, les soirées sont reconnues pour leur chaude ambiance, mais montrées du doigt pour leur insécurité. Entre qualité musicale et chaude ambiance, les soirées qui feront date ne seront plus celles où l'on affiche sa « classe », mais celles où l'on a le plus transpiré. Il en résulte que, prise par ce jeu de compétition, toute la scène musicale installée par les jeunes organisateurs, va se fragiliser et même se mettre en péril à partir du moment où chacun voulut tirer à soi l'exclusivité de l'organisation. Sur les flyers apparaissent alors des slogans discriminatoires comme « *No Jits here* » ou encore « *No canes, no hats* »[457]. En ajoutant à cela, sous l'effet de la réputation des soirées, la venue des jeunes américains blancs de la périphérie, cela donne un mélange détonnant. Derrick May raconte[458] :

> « *Comment voulez-vous faire comprendre à un égorgeur de plus de cent kilos, qui fait deux fois votre taille, qu'il n'entrera pas dans votre soirée, alors que vous êtes un joli petit garçon d'un mètre cinquante ? Non, il rentrera ! Le grand espoir c'était qu'ils ne viennent pas d'eux-mêmes. Mais ça a créé le sentiment qu'ils étaient les malvenus. Toute l'élite de la scène des étudiants du nord-ouest voulaient garder le truc pour eux. Et ce fut le début de la fin. Les armes et les bagarres sont apparues et aux environs de 86, tout était foutu...* » (c'est nous qui traduisons).

Ainsi, la scène techno de Detroit va se rétrécir en l'espace de quelques années. Depuis le milieu des années 80 jusqu'au milieu des années 90 seuls quelques collectifs vont maintenir le cap et faire vivre quelques lieux temporairement.

Coincée entre gloire et fragilité c'est de cette manière que va survivre cette scène musicale minoritaire à Detroit. Malgré tout, c'est un contexte suffisant pour que se fabrique historiquement une nouvelle identité sonore. Il se forge alors un certain goût musical, à la croisée des ondes radios et des lieux improvisés comme scènes musicales, confirmé par la présence d'un public *demandeur* et, pour une partie de celui-ci, *apprenti musicien*.

DEUXIEME ESSAI MUSICAL : LE DEVENIR TECHNO D'UNE MUSIQUE.

A l'instar de la brèche musicale qui a été ouverte par A number of names, d'autres productions musicales locales vont fleurir pour déboucher sur ce que l'on appellera définitivement « techno ». Pour être plus précis, ce n'est pas à Detroit même que naît la Techno, mais juste plus au sud-ouest de l'agglomération : à Belleville. C'est ici que vivent les trois pères fondateurs de la Techno : **Juan Atkins**, **Derrick May** et **Kevin Maurice Saunderson**. Etant tous nés au début des années 60, c'est au collège qu'ils se rencontrent, faisant là leurs premières armes de musiciens. A l'approche de la vingtaine, ils décident de former un collectif de DJs qui portera le nom de **Deep Space**. Mais avant May et Saunderson, c'est Atkins qui s'engouffrera le premier dans la voie de la création musicale.

A dix-sept ans, Juan Atkins se lie d'amitié avec son professeur de musique, **Richard Davis**, vétéran de la guerre du Vietnam, attiré par les musiques aux sonorités électroniques. Ce dernier possède chez lui un véritable studio équipé de tout un arsenal d'instruments électroniques et autres synthétiseurs. Ce qui les relie est une fascination commune pour les machines technologiques, ce qu'elles représentent dans la société et la place qu'elles occupent vis-à-vis de l'homme. Autour de longues discussions, inspirées par la lecture du futurologue Alvin Toffler[459] – qui élabore toute une réflexion sur le rapport de la civilisation face aux changements sociétaux – le duo va se

[456] « Jits » serait l'abréviation de « Jitterbug » : une danse frénétique développée sur le swing des années 30, ou encore proviendrait de « jittery » qui désigne une personne qui montre des signes de nervosité. Quoiqu'il en soit, dans le Detroit des années 80, c'est un terme familier qui désigne les gangs de rues.

[457] C'est l'équivalent américain de ce que l'on entend souvent à l'entrée des boîtes de nuits en France aujourd'hui : « baskets et casquettes refusées ».

[458] Simon Reynolds, op cit., pp.17 et 18.

[459] Alvin Toffler, 1980, la troisième vague, Paris, Ed. Denoël, collection Médiations, 623 p. Peut-être Juan Atkins sera-t-il inspiré du terme qu'emploi l'auteur dans un paragraphe intitulé « *Les techno-rebelles » (p.190).* L'auteur affirme *« Aussi, les techno-rebelles se prononcent-ils pour l'élaboration de tout un ensemble de 'technologies appropriées' visant à dégager des emplois à visage humain, pour la suppression de la pollution, pour la protection de l'environnement et pour une forme de production à vocation personnelle ou locale qui ne soit plus réservée aux seuls marchés nationaux et mondiaux.(...) Pris en bloc, le programme des techno-rebelles sera le moyen d'humaniser la poussée technologique* » (pp. 194 à 196). Dans quelle mesure la musique de Cybotron ne pourrait-elle pas participer à ce programme ?

forger toute une philosophie et un vocabulaire qui lui est propre, comme le terme « **Cybotron** » qui deviendra le nom du groupe[460].

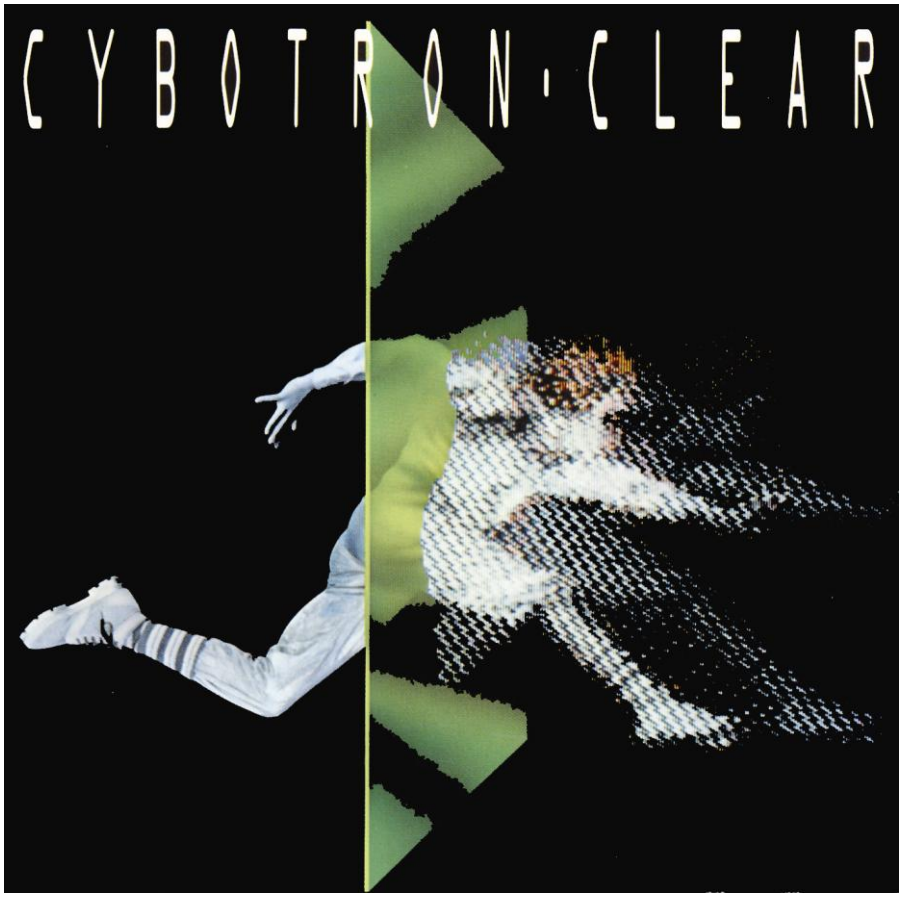
En 1981, depuis leur home studio de Belleville, les artistes de Cybotron produisent leur premier morceau « **Alleys of your mind** ». Comme quelques mois auparavant pour Shari Vari, le morceau est non seulement un succès local mais aussi national qui entre dans les hits-parade américains. A Detroit, Charles Johnson le diffuse immédiatement à la radio et le collectif Deep Space vend le disque durant les soirées auxquelles il participe. En peu de temps, dix puis quinze mille copies du disque sont vendues. D'autres titres vont suivre qui connaîtront le même succès : « **Cosmic Cars** » ou « **Enter**[461] ». Face à ce succès, le distributeur local est rapidement submergé par les ventes et décide d'aiguiller le groupe vers un distributeur plus important qui voudrait exploiter ce nouveau « son » : **Fantasy Records**, un label de Berkeley en Californie qui possède habituellement un catalogue jazz et be-bop. Quand ce label reprend à sa charge la distribution, des dizaines de milliers de disques sont d'ores et déjà vendus à Detroit.

Avec l'apparition de Cybotron, Detroit se trouve couverte d'une nouvelle sonorité qui n'est plus simplement l'écho du milieu des fêtes organisées par les collectifs. Cybotron propose une synthèse sonore originale issue du croisement des musiques de Kraftwerk et P.Funk : une musique électronique à la résonance robotique, froide et imprégnée des expérimentations psychédéliques de George Clinton. Par rapport à Shari Vari, le duo opère alors un saut qualitatif qui se rapproche singulièrement de ce qu'on appelle aux Etats-Unis l'**Electro Funk**. Ce dernier, provenant des ghettos noirs de New York et reposant sur le développement du mouvement hip-hop, gagne en popularité dans tous les Etats-Unis à partir de 1982 grâce notamment au phénoménal « **Planet Rock** », succès composé par **Africa Bambaata** et son groupe **Soul Sonic Force**[462]. Mais alors que le hip-hop – qui revendique l'héritage du funk – va s'imposer *médiatiquement* comme *le* représentant du courant électro, Cybotron va rester en marge de cette reconnaissance n'obtenant qu'un succès relatif face à l'explosion du hip-hop.

[460] Max Di Caro, Op Cit, p. 18 : « ***On fait souvent référence aux « valeurs » du Hip Hop. Quelles sont les valeurs de la techno ?*** *Une des valeurs de la techno consiste à être toujours « à la pointe ». La techno parle du futur, pas du passé. C'est également être préparé à affronter ce futur, être prêt pour le changement et donc faciliter ce passage vers l'avenir. (…) Nous avons été très influencés par le livre du futurologue Alvin Toffler, The Third Wave, qui décrit un monde peuplé par des cybernautes traversant l'infosphère, où les ordinateurs remplaceraient la société industrielle (…) Ce livre a posé les fondations du mouvement* ».

[461] Le refrain de ce morceau, à la résonance new-wave, interpelle l'auditeur : « *Enter the new wave / enter the next space / enter the program / technofy your mind* ». (c'est nous qui soulignons). A travers ces quelques mots, on peut mesurer l'influence des idées de Toffler, qui s'expriment ici par l'injonction faite à l'auditeur de se construire un nouvel esprit, « techno(logique) » pourrait-on dire, et d'entrer pleinement dans une nouvelle ère.

[462] Alors que Cybotron et Soul Sonic Force vont donner naissance à deux courants musicaux bien distincts, les différences musicales entre ces deux groupes sont ténues à l'origine. Pour comprendre cet état de fait, l'on pourra se reporter au livre de S. H. Fernando Jr, 1992, The new beats. Culture, musique et attitudes de hip-hop, paris, Ed. Kargo, 408 p., et plus particulièrement au chapitre du livre « « ain't it funky ».



Illustrati » disait Juan

Cependant, en demeurant sur cette ligne esthétique électro, cultivant l'esprit funk-expérimental de George Clinton, Cybotron va connaître quelques autres succès retentissants jusqu'en 1984, quand le duo se sépare pour des questions d'orientation esthétique. Alors que Davis veut se rapprocher d'un son électro rock, Atkins entend mettre en avant l'apport sonore des machines électroniques. A partir de ce moment-là, Atkins s'installe à Detroit (dans Gratiot Street) et fonde en 1985 le premier label « électro de Detroit »: **Metroplex**. L'artiste prend alors le nom de **Model 500** et entame une carrière de producteur phonographique. Dès les premières productions du label, le mot « techno » fait son apparition et prend un sens particulier qui, dans les textes des musiques, évoque une ambiance urbaine, celle de Detroit.

Juan Atkins poursuit une réflexion artistique sur les mutations de la ville qu'il observe et nous en livre la teneur notamment dans deux titres phares : « **Techno City** » et « **Night Drive (Thru Babylon)** »[463]. L'artiste raconte :

> « *Detroit est la ville d'Amérique du Nord qui a probablement été la première à connaître la révolution technologique. Je pense que cela affecte tous ses habitants y compris les artistes, les musiciens ... tout le monde. Ce climat nous a profondément touchés. On n'aurait probablement pas développé cette musique dans une autre ville américaine que Detroit. C'est la raison principale pour laquelle je reste ici. J'aurais pu m'en aller il y a longtemps. Mais il y a une certaine atmosphère ici qu'on ne retrouve dans aucune autre ville et qui est lié, pour moi, au mouvement technologique. Comme dans les usines, c'est la déprime ici. Dans le centre, les grands magasins ont fermé. On ne voit pas ça dans les autres grandes villes. (...) Si tu vas dans le centre aujourd'hui, samedi, c'est comme si tu traversais une ville fantôme. Mais je pense que ça donne la veine créatrice qu'on retrouve sans doute chez tous les artistes venant de Detroit* ».[464]

Et par sa réflexion et sa démarche musicale Atkins oriente progressivement ses productions phonographiques vers une forme musicale qui prend le nom de techno. Musicalement, ce glissement devient probant lors de la sixième sortie du label en 1986 quand Juan Atkins décide de produire le morceau d'un des membres du collectif Deep Space : « **Goob Bye Kiss** » composé par **Eddie « Flashin » Fowlkes**. « Techno » qualifie désormais un type musical particulier : répétitif, rapide, robotique et minimaliste.

Pendant toute cette période, le collectif Deep Space continue à faire ses soirées où Derrick May et Kevin Saunderson font leurs armes de DJs et musiciens. En suivant l'exemple de Juan Atkins, les deux autres pères fondateurs vont développer chacun leur propre projet tout en restant très proches les uns des autres.

Au milieu des années 80, Derrick May est devenu un DJ respecté. L'approche musicale qu'il développe est sensiblement différente de celle d'Atkins. En raison de plusieurs voyages à Chicago, où réside sa mère, il fréquente les clubs où l'on joue essentiellement de la house. Imprégné des techniques de mixage et de l'approche musicale qui se développe là-bas, il décide de les lier aux sonorités qui se cultivent à Detroit[465]. Cette approche musicale lui vaudra d'être remarqué, lors d'une soirée, par le directeur artistique de la radio où travaille Charles Johnson. En lui proposant de tenir une émission autour de ses mix, « **Beat Street** », May va bénéficier d'une réputation qui le pousse à se lancer dans la production phonographique. En 1986, il propose à Atkins d'ouvrir une subdivision du label Metroplex, prenant le nom **Transmat** (« Transmat » provient d'une phrase répétée sans cesse dans le morceau Night Drive (Thru Babylon) de Model 500). Le premier morceau que produit May, « **Let's Go** », sera complètement arrangé par Juan Atkins. Rapidement, Transmat prend son autonomie et devient le deuxième label techno de Detroit. Sous le pseudonyme, **Rythm is Rythm**, May compose dès 1987 les futurs hymnes internationaux de la techno (de Detroit) comme « **Strings of Life** » ou « **Nude photo** ».

> « *On a été amené à faire cette musique, inconsciemment, car tout est inconscient, ça n'a jamais été autre chose qu'une pensée inconsciente, une émotion inconsciente. On a pris l'idée des machines, pas forcément le synthé mais le son du synthé et on a créé nos propres sons. Et tous ces sons, inconsciemment, venaient de l'univers de l'industrie, de la mécanique des machines, de l'électronique. Pourquoi ? Parce qu'on vient de Detroit. Pourquoi parce qu'on vient de Detroit ? Parce que c'est là que vivent nos familles et nos amis. C'est là qu'ils travaillent et créent. Cet*

[463] Ces deux titres, comme l'ensemble des titres qu'il produit au tout début du label, sont électro. Mais très rapidement, Juan Atkins donne une nouvelle orientation artistique à son label qui débouche sur ce que l'on appellera la musique électronique techno.

[464] Juan Atkins, interviewé par Dominique Deluze. Universal Techno, 1996, Les films à Lou.

[465] May fréquente les clubs de Chicago, notamment le **Warehouse** où joue **Franckie Knuckles** (un des pères fondateurs de la house, dont nous parlerons plus loin). Très impressionné par les prestations de Knuckles aux platines, ils se fixe comme objectif d'apprendre les moindres gestes du DJ et rentre en contact avec lui.

environnement nous a créé. Et nous, à notre tour, socialement et inconsciemment, on a créé cette musique. En créant cette musique on a créé notre environnement : la musique des machines, la techno électronique de Detroit ».[466] (c'est nous qui soulignons).

Enfin, Kevin Saunderson rejoint Deep Space au milieu des années 80. Il apprend à mixer auprès de May et commence à fréquenter les radios lui aussi. Mais très rapidement, c'est la composition qui l'intéresse et il projette de produire un album complet (ce qui est rare dans l'univers des producteurs qui préfèrent sortir des maxis). Pour cela, il décide de créer son propre label **K.M.S. Records**. Lui aussi s'installera dans le même bâtiment où sont déjà présents May et Atkins. Après plusieurs formations, composées de musiciens et DJs de Detroit, il rencontre Paris Grey, chanteuse originaire de Chicago, avec qui il va produire, en 1989, l'album **Big Fun** dont sortiront quelques gros succès commerciaux comme **Good Life**.

[466] Derrick May interviewé par Dominique Deluze. Universal Techno, 1996, Les films à Lou.

NAISSANCE D'UN MONDE DE L'ART LOCAL.

Quand Saunderson et May commencent à produire, Juan Atkins a déjà bien dégagé le chemin de la techno. Mais avec leur influence personnelle et un goût commun pour les sons électroniques, chacun des trois va apporter une pierre nouvelle à l'édifice musical en mutualisant notamment leurs ressources et savoir faire. Ainsi, se crée la conscience qu'une identité sonore particulière, portée par un noyau de personnes, est en train d'émerger. La scène musicale à Detroit est alors réduite, mais quand des soirées sont organisées, elles sont systématiquement l'occasion d'entendre cette musique[467].

[467] Sur la fin des années 80, dans le centre ville, s'ouvre le **Music Institute**, un lieu de diffusion dédié aux productions techno de Detroit, tenu par un collectif de jeunes musiciens. Ce lieu fonctionnera comme lieu de rencontre, d'échange et donnera à la scène techno une visibilité qu'elle n'avait pas acquise jusqu'à présent : par le biais d'invitations d'artistes et DJs venus d'ailleurs, le lieu va même se doter d'une réputation nationale et internationale à la fin 89.

Illustration 2 emble des

Gratiot Street va devenir le lieu où se croisent les artistes, les DJs, les promoteurs de soirées, les ingénieurs du son, les managers et toutes les personnes, professionnelles ou non, qui ont un rapport avec la production musicale techno. Chacun de ces croisements va apporter un élément supplémentaire à la définition du son de la techno. Un de ces éléments, central dans la chaîne de production de disques, va particulièrement caractériser le son de Detroit. Il s'agit du savoir faire apporté par un ingénieur du son, **Ron Murphy**, pour le mastering des musiques. Au sein de son studio, la **National Sound Corporation**, il développera des techniques particulières de mixage sonore et de découpe des disques. Au delà du système de compression sonore, fabriqué par lui-même, qu'il applique sur les musiques pour leur donner plus de puissance et de profondeur, il proposera aux artistes quelques innovations, pouvant les aider dans leurs pratiques, auxquelles eux-mêmes n'avaient pas pensé : des sillons fermés (permettant l'effet d'une boucle musicale), des doubles sillons (permettant l'enregistrement de deux morceaux sur une même plage) ou encore des innovations plus ludiques comme un tracé de sillons qui va du centre du disque vers la périphérie.

Par ailleurs, le réseau de coopération qui se dessine va permettre aussi de redynamiser tout un pan de l'industrie musicale qui était en déclin depuis les années 70. Par leur culture du disque en tant que DJs, c'est « naturellement » par le pressage de vinyles que les pionniers de la Techno vont chercher à diffuser leur production. Seulement à cette période, l'industrie du disque vinyle est supplantée par l'apparition et le développement massif du disque numérique (Compact Disc). Pour pouvoir produire, ils leur fallait donc rencontrer les personnes qui faisaient encore, et malgré tout, du vinyle. Si dans les années 60 à Detroit ce type d'industrie était monnaie courante, avec le reflux économique et culturel, il ne restait guère que les puristes pour défendre un marché de plus en plus restreint, ne croyant pas à la disparition du vinyle. Dans les années 80, il demeurait à Detroit une entreprise de presse, **Archer Records Pressing Plant**, ouverte depuis 1964, qui avait refusé de fermer ses portes. Quand les pionniers se mettent à produire, c'est donc vers cette entreprise qu'ils se tournent. En quelques années, la demande de presse va devenir si importante qu'Archer va atteindre des sommets qui lui permettront d'automatiser ses machines.

Le petit bout de rue qui est alors occupé par les trois premiers labels Techno va être rebaptisé « **Techno Street** » par ceux qui le fréquentent et y travaillent.

DU LOCAL A L'INTERNATIONAL.

La techno de Detroit va gagner de nouveaux horizons grâce à l'action de l'Anglais **Neil Rushton**, originaire de Birmingham et directeur du Label **Kool Kat Records**, un label de musique dance. Dans le cadre de son travail, cet amateur et collectionneur du « vieux son » soul américain est amené à se rendre souvent aux Etats-Unis pour trouver des productions musicales originales et acheter des licences d'exploitation pour son label. New-York et Chicago sont à la pointe en matière de musiques disco. Lors d'un séjour à Chicago au début de l'année 1988, Rushton rencontre Franckie Knukles[468] qui lui parle de ce qui se passe à Detroit. Avant de retourner de Angleterre, Rushton décide donc de faire un passage par Detroit. Là, il rencontre Derrick May qui l'introduit dans le mouvement musical qui se cultive localement. Par ce qu'il entend, Rushton pense alors découvrir tout un héritage méconnu de la soul des années 60 et 70. Convaincu de son sentiment, il lui vient à l'idée de produire une compilation qui montrerait cet héritage, compilation qui regrouperait l'ensemble de ces nouveaux artistes. A travers un titre évocateur, « **The House Sound of Detroit** », Rushton propose à Derrick May de prendre en main la direction artistique pendant que lui-même managerait le projet. Ayant déjà travaillé avec la major Virgin pour un projet de compilation similaire avec des artistes de Chicago, Rushton réitère l'expérience avec ceux de Détroit. Mais alors que l'accord est rapidement conclu avec la subdivision de Virgin, **Ten records**, qui assurerait la production et la diffusion de dix à douze titres, la réalisation du projet va mettre un certain temps avant d'aboutir, et cela pour deux raisons.

Tout d'abord, c'est la première fois que l'opportunité d'être découverts outre-Atlantique se présente aux artistes de Detroit. L'enjeu de figurer dans la compilation est de taille. Or, la sélection limitée des morceaux impose une restriction des candidats, ce qui signifie clairement que tous n'auront pas accès à cette opportunité. La jalousie et un sentiment d'exclusion s'installent parmi la communauté des artistes quand Derrick May propose à Rushton des titres essentiellement issus de son ancien collectif Deep Space : Kevin Saunderson, Blake Baxter, Eddie

[468] Knuckles est régulièrement informé de ce qui se fait à Detroit par l'intermédiaire de Derrick May, qui, pour la petite histoire, lui a vendu sa boîte à rythme pour se faire un peu d'argent.

« Flashin » Fowlkes, Juan Atkins et May lui-même. A partir de ce moment, la scène techno de Detroit va alors se diviser en plusieurs entités[469] qui gardent leurs marques encore aujourd'hui.

Deuxièmement, le titre de la compilation semble insatisfaisant aux oreilles des artistes qui pensent qu'il ne reflète pas réellement le contenu musical. Certes, il s'agit du son de Detroit, mais c'est aussi bien plus que ça ; il s'agit d'un son particulier et cohérent. Comment faire ressortir cela ? la solution semble toute trouvée quand Derrick May propose à Rushton d'intégrer le morceau de Juan Atkins « techno City ». Le titre de la compilation change pour devenir définitivement « **Techno ! the New Dance Sound of Detroit** ». Ainsi, après quelques mois de négociations entre les participants, la compilation sort en Angleterre fin 88. C'est ainsi qu'à l'échelle internationale, grâce à l'apport d'une major, le son de Detroit est définitivement né.

Quand la compilation sort, elle connaît un succès de courte durée. Pourtant bien accueillie par la presse musicale, dans les premiers temps de la phase promotionnelle qui l'accompagne, la compilation tombe rapidement dans l'indifférence du public qui se tourne vers un autre phénomène musical : **l'Acid House**. Et malgré le succès de quelques titres, notamment ceux composés par Kevin Saunderson comme « **Rock to the Beat** » (qui occupera une très bonne place dans les *charts* et les clubs anglais), c'est dans l'ensemble une situation d'échec commercial pour la major qui hésitera jusqu'en 1990 à donner suite au son de Detroit[470].

Cependant, c'est, encore une fois, un laps de temps suffisant pour que la techno se mette à irriguer les clubs européens. Durant la période de 1988 à 1990, dans l'ombre de l'acid house en Angleterre (la techno est alors perçue comme une variante de la dance music), le son de Detroit va être diffusé sur les dancefloors, prendre place dans les bacs des magasins spécialisés, capter de nouvelles oreilles attentives et générer de nouveaux disciples locaux qui deviendront à leur tour les porteurs de ce son, revivifié à la sauce anglaise. C'est un laps de temps suffisant pour amener aussi de nouvelles collaborations entre les artistes de Detroit et leurs homologues britanniques qui se concrétiseront notamment par des signatures d'artistes pour les différents labels des deux côtés de l'Atlantique.

[469] Quelques années plus tard, aux environs de 1992, quand une nouvelle génération d'artistes parviendra à se faire découvrir des européens, certains diront que les pères fondateurs n'ont jamais rien fait pour les artistes de leur ville.

[470] Une seconde compilation sort sur Ten Record en 1990 qui s'intitule « **Techno 2 : The next generation** ».

ACTE II

L'ANGLETERRE AMPLIFICATRICE : 1987 / 1992

L'Angleterre représente une transition dans l'évolution du son de la techno. Ce qui se passe dans la période qui s'étale du milieu des années 80 au début des années 90, va littéralement changer le visage de ce courant musical pour le faire accéder au rang de « phénomène de société ». Au delà d'une simple mode passagère, et grâce à la rencontre de l'**ecstasy**, les musiques électroniques (techno, **house**, etc.) vont devenir le support musical d'un modèle festif majeur de cette fin de millénaire : les **raves**. Celles-ci deviendront le socle organisationnel minimal à partir duquel vont se forger de nouvelles tendances musicales (**drum n'bass**, **jungle**, **gabber**, **hardcore**, **ambient**, **trance**, etc.), pilotées en leur centre par une nouvelle star désormais incontournable, le DJ. Ce qui se joue donc en Angleterre à cette époque est l'essor d'une nouvelle scène musicale d'une réputation et d'une ampleur qu'aucun autre phénomène musical, depuis le punk, n'avait installé ; une scène si puissante qu'elle va même conquérir en quelques années seulement le reste du monde occidental en commençant par l'Allemagne, les Pays-Bas, la Belgique et la France. Les années 90 sont les années de la « vague », ou mieux dit, de la « déferlante » techno.

Pour comprendre cela, il faut retenir l'idée que l'Angleterre sera le croisement et la synthèse de multiples coordonnées (expériences diverses historiquement élaborées) qui fourniront la base définitive de ce qu'on entend aujourd'hui par *la culture techno*. Pour saisir cette dernière, revenons brièvement sur les coordonnées qui la fondent.

FLASHBACK : L'ESSOR DU DJ ET DE LA HOUSE.

L'arrivée de la techno en Angleterre se fait bien après celle de la house, un courant musical voisin, présent dès 1985. C'est par l'action de distributeurs et labels spécialisés comme Kool Kat notamment qu'elle fait son entrée sur le territoire. Mais l'émergence de la house provient d'une histoire sensiblement différente de celle de la techno qu'il nous faut rappeler maintenant. Si l'on veut comprendre ce que cette musique apporte dans la culture générale des musiques électroniques, il faut nous retourner sur son initiateur : le DJ en tant que créateur[471] .
Le DJ, historiquement, n'a pas toujours occupé cette place d'artiste que nous lui connaissons aujourd'hui, et la valorisation sociale qui le caractérise, présente dans d'autres genres musicaux actuels comme le hip-hop par exemple, procède d'une histoire socialement repérable dans le temps et l'espace de la diffusion musicale.

C'est un personnage qui apparaît à la fin des années 50 essentiellement sur les plateaux de télévision et dans les studios des radios, lors de programmations musicales. Pour répondre à la demande d'un public désireux de pouvoir entendre de la musique, le DJ est alors une solution économique pour les producteurs d'émissions. A cette époque il est donc un simple intervenant animateur dont le rôle est de sélectionner des disques, de présenter leurs auteurs et d'enchaîner les uns après les autres les morceaux de sa sélection. Le matériel dont il se sert se compose de deux platines disques, d'une table de mixage et d'un micro.

Avec le développement croissant des médias et des radios en particulier, c'est un salarié qui va occuper une place de plus en plus prépondérante au fil des années. Son travail consiste alors à faire découvrir l'actualité des musiques dont il assure par là-même la promotion des groupes dans un moindre coût que ce que représentaient les prestations en direct. A ce titre, l'utilisation massive et régulière de la diffusion du disque comme

[471] Le terme de « Disc-jockey » apparaît aux Etats-Unis à la fin des années 50. *To Jockey* est un verbe anglais qui signifie « manœuvrer habilement des personnes ou des objets afin d'en tirer profit ». Cette notion d'adresse, de maniement consciencieux, lorsqu'elle se rapporte à l'activité du DJ, met en lumière la qualité première de son travail musical : faire passer des disques selon un ordre particulier, les assembler de façon à créer un continuum musical. Quant à la seconde qualité, elle est peut-être à mettre en rapport avec le taux d'écoute des stations.

« ersatz »[472] de la prestation musicale va entrer dans les mœurs et amène le DJ à développer une compétence artistique, celle de programmateur musical.

Durant toutes les années 60, son rôle de technicien va décliner pour être remplacé par celui d'acteur musical. Ainsi, par sa compétence à savoir captiver, maîtriser et attirer l'attention du public – à l'affût des nouveautés musicales, il sait faire danser la jeunesse – il intégrera les boîtes de nuit quand elles se développeront dans les années 70 dans les grands centres urbains des Etats-Unis. Les **discothèques**[473] seront la deuxième terre d'accueil des DJs. Ces lieux de diffusion musicale d'un nouveau genre, lieux nocturnes de divertissement, seront la nouvelle place légitime des DJs qui fixeront là leur ambiance musicale. Si dans les années 70 il n'est pas encore question de reconnaître les DJs comme des artistes à part entière, ils deviennent cependant les stars de la nuit. Et de la fusion du triptyque discothèque, Disc Jockey et musique disco, sortiront les innovations musicales qui feront entrer les DJs au panthéon des artistes. Pour comprendre, ajoutons un mot sur le dernier élément de ce triptyque.

La disco est un genre musical dédié à la danse qui va dominer très fortement la teneur musicale des boîtes de nuit à la fin des années 70. Cette musique se développe dans le milieu homosexuel de New York mais va très vite gagner l'ensemble des villes américaines car sa production est essentiellement orientée pour un usage en discothèque. D'un côté, les producteurs de musique disco voient dans les Djs une clientèle de premier choix, puisqu'ils sont par définition de bons diffuseurs de musique. Ils sont donc un intermédiaire efficace pour séduire une plus large clientèle. Par ailleurs, les labels comme **West End** ou **Salsoul** développent une disco marquée par la mise en avant du pied de grosse caisse (entre 90 et 110 à la noire), qui facilite le travail de mixage de DJs. C'est avec ce matériau sonore, abondant à l'époque, que les DJs vont dégager des techniques d'arrangements musicaux qui viendront renouveler leurs pratiques et statut.

Ces premières techniques vont consister à trouver une continuité musicale dans l'enchaînement des disques, continuité *basée sur le rythme des musiques*. Les danseurs ne percevront plus qu'un continuum rythmé, mélodieux et dansant, au déroulement fluide et cohérent de sons enchevêtrés. Pour réaliser cela, *au son de la disco*, il y a **Larry levan**, un DJ new-yorkais du Bronx, un homme « touche à tout » dit-on, qui du haut de sa cabine au **Paradise Garage**, officie tous les week-ends. Là, il s'occupe de toute la programmation musicale, de la disposition des haut-parleurs et des lumières, de la réparation des amplis, etc. Il est le maître symbolique du lieu et c'est sur lui que repose la qualité festive des soirées. C'est pour éviter le relâchement des danseurs entre deux morceaux et pour faire monter l'intensité émotionnelle de la foule, et la garder à un haut niveau, qu'il décide alors de mixer les disques les uns sur les autres *au tempo*. Il fonde alors la notion de *troisième disque*.[474] La superposition des rythmes entraîne alors un rehaussement du volume des pulsations qui est physiquement perceptible et entraîne les danseurs sur un repère auditif puissant. Faisant cela pour motiver la fête, Larry Levan jette les bases du mixage moderne des musiques et invente par là-même les gestes techniques de l'expressivité et de la personnalisation des mix des DJs, expressivité et personnalité des mixages qui se découvrent tout au long de la prestation et s'éprouvent au grès de la cohérence de la sélection des disques. En répétant cela, il acquiert une dextérité telle qu'il se forge une identité musicale propre qui va donner naissance à un courant musical : le **garage**. (qui est une disco remaniée, cuivrée et chantée).

Au côté de Levan, évolue un ami d'enfance, **Frankie Knukles**, qui tirera du premier tout son savoir-faire. Né au milieu des années 50, c'est vers l'âge de 20 ans qu'il entre dans le Djing. En 1979, leurs chemins se séparent quand Knukles accepte de devenir le DJ résident d'une nouvelle boîte gay à Chicago : le **Warehouse**. Quand il commence à travailler pour ce club, les sorties disco se font de plus en plus rares (pour les mêmes raisons que nous évoquions plus haut). Comme cette musique est le matériau même de son travail, que le public apprécie fortement, il est obligé de trouver une solution pour éviter d'être répétitif et de lasser son public. La solution qu'il apporte alors, qui vient s'ajouter aux techniques apprises auprès de Levan, consiste à faire jouer des

[472] Etienne Racine, 1998, *Le DJ : un acteur musical d'un nouveau type ?* in La musique techno, approche artistique et dimension créative, vol. 2, Poitiers, co-éd. Le Confort Moderne et Le Conservatoire National de Région, pp. 55 à 62.

[473] Il est intéressant de connaître l'histoire de ce mot qui se forme à partir du mot anglais « Disc » (avant qu'il ne devienne « record ») pour désigner, dans les années 1930, avec le développement du phonographe, un meuble où l'on range les disques. Dans la deuxième moitié du 20ième siècle, la discothèque désigne un organisme de prêt de disques, le lieu où l'on trouve en stock de la musique, puis désigne quelques temps après un lieu de divertissement. A la fin des années 70 aux Etats-Unis, la disco (musique de danse) tire son nom du mot français discothèque.

[474] Quand deux disques sont en phase rythmique, les mélodies des morceaux se trouvent fusionnées en un seul tenant qui produit, par superposition, une nouvelle mélodie. C'est **le troisième disque**.

séquences rythmiques (préalablement enregistrées sur cassettes) pendant qu'il effectue le mixage de différents disques. L'effet est tel que la musique se trouve encore accentuée par le rythme tant et si bien que la part mélodique des musiques est réduite à sa plus simple expression : le thème, le solo, les voix. Sur ces cassettes, Knukles enregistre aussi des parties de ses propres mix qu'il joue ensuite en même temps que d'autres disques. Ces mises en étages consécutives de bouts de musiques semblables (il reste dans le registre disco) donnent un résultat étonnant : on connaît cette musique (car on l'a déjà entendue quelque part) mais on ne saurait dire ce que c'est (parce qu'il nous manque des éléments). Knukles met en place une nouvelle métrique musicale qui va faire genre et prendra le nom de **house** (en référence au nom du club).

Le Warehouse ferme ses portes vers le milieu des années 80 et aura été un lieu de formation pour nombre de DJs (notamment Derrick May). A la suite, Knukles ouvre son propre club qui ne marchera pas longtemps : le **Power Plant**. Pendant ce temps, Chicago se met à fourmiller d'autres petits clubs, des émissions radios spécialisées dans ce « style » local se mettent en place sur la **WBMX**[475]**,** et de nouveaux DJs apparaissent sur la scène chicagoanne. Parmi eux notamment se trouve **Ron Hardy**, originaire de Los Angeles, qui œuvre dans un autre club : le **Music Box**. Concurrent direct de Knukles, une compétition s'établit entre eux à celui qui fera le plus parler de lui par ses talents de DJ. A ce titre, Hardy apporte aussi son lot d'innovations : il mixe deux mêmes disques (ce qui produit un effet de flanger), il introduit l'utilisation d'instruments synthétiques comme des boîtes à rythme (qui facilitent le mixage par rapport à ce que le permettaient les cassettes), augmente la puissance des basses des amplis et répartit les haut-parleurs aux quatre coins du club. Sous l'effet de tout ce bouillonnement inventif, les représentations mentales des DJs chicagoans sur leurs propres pratiques se mettent à évoluer. Ils adaptent à leur savoir-faire un nouveau langage musical : l'idée même de « chanson » (song) disparaît au profit de l'idée de « pistes musicales » (**tracks**) qui désormais s'entremêlent. La grosse caisse, qui marque tous les temps et qui se trouve rehaussée de nouvelles pistes rythmiques, suggère petit à petit l'idée de « battement » qui sera nommé « **beat** » (notion qui évoque aussi la puissance du rythme). Corrélativement, la notion de tempo disparaît elle aussi au profit d'une nouvelle notion : le **Beat Per Minute** (**B.P.M.**). Le monde musical des clubs de Chicago se dote ainsi de ses propres conventions esthétiques.

Cette période est un moment décisif dans la culture des DJs car ce qui se passe alors représente un véritable changement de perspective pour eux. Ils ont conscience que le matériel dont ils se servent n'est plus uniquement destiné à la diffusion et à la lecture musicale. L'avènement de leurs innovations confirment de nouveaux gestes musicaux qui font de leur matériel des instruments favorables à la création musicale ce qui, en retour, joue en faveur de leur réputation. Autrefois « pousse-disques » les DJs deviennent les acteurs du renouvellement de la pensée musicale grâce à leurs matériaux sonores et à leurs techniques musiciennes spécifiques.

Aux environs de 1982/83, s'il n'est toujours pas question de se considérer comme de réels compositeurs, la perspective de le devenir va rapidement voir le jour. En effet, pour maintenir leur originalité constante, les DJs ont besoin d'une matière sonore toujours plus abondante. Or les disques qu'ils achètent ne leur garantissent plus forcément cette qualité au vu de la multiplications des DJs et du faible niveau des sorties musicales. Pour éviter de devoir faire comme les autres, la solution réside alors dans le pressage vinyle, sous forme de 45 tours, des « tracks » que les DJs élaborent individuellement pour agrémenter leurs mix. C'est ainsi que les premiers disques produits par les DJs se développent sous l'appellation de **White labels** (disques entièrement auto-produits sans aucune indication de provenance ou d'appartenance, à l'exception d'un pseudonyme et du BPM, qui figurent sur le macaron). Le premier disque conçu de la sorte à Chicago sort en janvier 1984, il a pour titre « **On and On** » et est composé par **Jesse Saunders**[476]. La musique que l'on entend alors sur ces pressages est très minimaliste et on devine aisément à quelle fin elle a été produite. Mais avec cinq cents copies pressées (dont cent sont réservées à des fins promotionnelles[477]), Saunders entreprend de vendre lui-même son disque à un prix concurrentiel[478]. En une semaine tous les exemplaires sont vendus ! Il refait un tirage plus important et répète l'opération tant que ça marche. Cette activité montre aux yeux de tous qu'il est possible de produire des morceaux complets et de les vendre. En quelques semaines, la demande des DJs pour presser leur White Labels est si importante qu'elle entraîne la formation des premiers labels indépendants house comme **Trax** (en 1983, monté par Larry Sherman) et **DJ International** (en 1985). En retour, ces labels vont promouvoir les artistes sur le marché local mais aussi sur le marché international, en direction de l'Angleterre notamment. En 1986, le premier tube international de

[475] L'émission **Hot Mix Five**, moment privilégié d'expérimentations diverses pour les DJs, sera aussi un lieu formateur dans le développement de l'identité musicale de la house.
[476] Le disque est pressé dans l'usine **Musical Products** tenue par **Larry Sherman**.
[477] A destination des clubs, des promoteurs, des connaissances DJs, des radios, de quelques maisons de disques et quelques exemplaires pour distribuer de la main à la main.
[478] Alors que le prix usuel des disques est aux environs de six dollars, il propose son disque à quatre dollars en dépôt chez certains disquaires.

house, « **Love Can't Turn Around** », sort et atteint une place honorable dans les charts anglais. Il est produit par **Farley « Jackmaster » Funk** et Jesse Saunders. L'Angleterre découvre alors une nouvelle musique, la house, produite par des DJs, dédiée à la danse et particulièrement bien adaptée pour la diffusion en club. Et comme aux Etats-Unis, les boîtes gay seront les premières à diffuser cette musique. A Chicago, le bouillonnement house va pourtant décliner aussi rapidement que ce qu'il est apparu, le gros des innovations se concentrant dans la période de 1980 à 1985. Malgré quelques tentatives de redynamisation, au travers de sous-tendances de la house comme la **deep house** (aux mélodies profondes et rythmes ralentis) ou l'acid house (voir ci-dessous), le petit monde de l'art qui s'était fabriqué à Chicago se fragilise et vole en éclat : les DJs semblent avoir atteint les limites de leur inventivité, la plupart d'entre eux quittent la ville pour de nouveaux projets artistiques tandis que d'autres sont découragés par les labels qui les exploitent au moyen de contrats inéquitables. Les heures de gloire de la house appartiennent au passé. Cela dit, outre-Atlantique, les choses sont toutes différentes.

LE PHENOMENE ACID HOUSE ET LA NAISSANCE DES RAVES.

L'Angleterre reçoit la house en 1986 et la classe immédiatement dans les chaînes de distribution sous l'étiquette de dance music. La house trouve alors un bon relais dans les boîtes gay mais reste relativement confinée dans ces îlots. Médiatiquement pourtant, les DJs commencent à être considérés avec attention : leur musique surprend, toujours innovante et toujours dansante, elle enchaîne les succès. Mais à partir de 1987, une nouvelle tendance musicale s'impose : l'acid house. A l'origine simple courant musical, l'acid house devient, en l'espace d'un an, un phénomène de société. Que se passe-t-il ? Ce que l'on nomme acid house correspond à la jonction d'une culture musicale et d'une culture festive qui possèdent chacune leurs codes, normes et valeurs. Le point de contact entre ces deux cultures est réalisé par un catalyseur nouveau lui aussi : l'ecstasy. Le phénomène acid house est la somme de ces coordonnées qu'il nous faut re-situer à présent pour étayer notre propos.

L'acid house, est elle aussi originaire de Chicago. Dernière innovation du milieu des DJs chicagoans, elle correspond grossièrement à une sonorité stridente issue du traitement particulier d'un petit synthétiseur analogique, la **TB 303**. En 1981, le fabriquant d'instruments de musique Roland commercialise une série de petites machines (boîtes à rythme comme la **TR 808 Drumatix** ou **TR 606** et synthétiseurs analogiques comme la TB 303 Bassliner[479]) bon marché (aux environs de 305 euros) destinées aux musiciens de pianos-bars. Ces machines permettent de programmer l'accompagnement musical autour du soliste mais elles ne proposent que des sons d'une réelle pauvreté et des possibilités de programmation insatisfaisantes. Ces machines vont donc être oubliées par les musiciens, à l'exception de quelques-uns que leur prix relativement abordable ne laisse pas indifférents. En 1985, un DJ qui officie dans le « radio show » **Hot Mix Five**, **DJ Pierre** (**Nathaniel Pierre Jones** de son vrai nom), va bousculer la musique house grâce à la TB 303. Avec ses comparses **Marshall Jefferson**, **Herb Jackson** et **Spanky**, formant le groupe **Phuture**, ils travaillent à l'élaboration d'un track dont la partie jouée par la basse doit avoir une place importante. Au fil de la programmation, il se rend compte de la particularité sonore qui se dégage de la machine quand il augmente le filtre résonnant. L'effet désagréable à la première écoute devient de plus en plus râpeux, le son gonfle, gagne en puissance, devient strident, vertigineux, hypnotique. C'est du plus bel effet. De manière inattendue il vient d'inventer le son « acide ». Le track prévu prend une toute autre allure mais est enregistré tel quel : onze minutes et quelques secondes de basses acides et de beats tonitruants. DJ Pierre passe alors le track à son ami Ron Hardy pour qu'il le joue dans son club afin de tester la réaction de la foule. Quatre passages auront été nécessaires avant que celle-ci se mette à crier : « *Pump that Shit Ron, Pump that Shit !* »[480]. Ron Hardy popularise si bien le track que les gens le qualifient de « Acid Track de Ron » (« *this is Ron's Acid Tracks* »[481]). Quelques semaines passent et Phuture décide alors de faire le mastering de cette étrange musique en vue de la presser et de la distribuer. A sa sortie, sous le nom de « **Acid Tracks** », le morceau suscite une vague d'achat de TB 303[482], les DJs se lancent à leur tour dans la production de musique « acide » : l'acid house est née, elle débarque en Angleterre en 1987.

---

[479] Cet instrument, dont la taille n'excède pas celle d'un format A4, est composé d'un clavier à un octave (extensible à trois octaves), d'un séquenceur et de plusieurs filtres d'effets (Cut Off, Resonnance, Decay, Accent) pour traiter les enveloppes des deux formes d'ondes initialement prévues pour imiter des sons de guitares basses.

[480] FLEMING'S Jonathan, 1995, p.208.

[481] Ibidem.

[482] Cet instrument, maintenant devenu mythique dans le monde des musiques électroniques, n'est plus commercialisé sur le marché par le fabriquant japonais ce qu'il justifie par le manque de certains composants, aujourd'hui introuvables, nécessaires à sa construction. Et, loi du marché oblige, le prix moyen des quelques exemplaires de la TB 303 que l'on peut encore trouver atteint aujourd'hui la somme de 2300 euros ! Cependant,

C'est ici, dans certains clubs de Manchester[483] et de Londres que l'acid house prend une toute autre dimension. Elle devient le fond musical de la future scène électronique anglaise qui, elle-même, se construit et se rencontre dans un dispositif festif d'un nouveau genre, importé des îles Baléares par un noyau de DJs anglais. Entre 1987 et 1990 l'Angleterre est le théâtre des **Acid House Parties** et le « phénomène rave », qui va suivre, ne tarde pas à gagner toute l'Europe. Pour comprendre comment l'on passe de l'apparition d'un courant musical à la fabrication d'un mouvement culturel, il nous faut revenir un peu en arrière.

Lorsque dans le milieu des années 60, le régime de Franco décide de faire rentrer des devises étrangères pour soutenir l'économie de son pays, les îles Baléares connaissent un développement d'infrastructures touristiques sans précédent. Leur ensoleillement et leur douceur de vivre font d'elles les lieux idéaux pour appâter le touriste. Aéroport, hôtels, ports de plaisance, bars, boutiques de souvenirs et boîtes de nuit fleurissent et métamorphosent Ibiza en paradis artificiel de la détente et du loisir. La nouvelle donne économique et politique déployée sur Ibiza favorise aussi la venue de populations ordinairement interdites sur le continent ; outre la venue de travailleurs saisonniers étrangers, Ibiza sera surtout le havre des cultures Hippies, des Beatniks, des dissidents et des homosexuels. Ces différentes communautés vont marquer le territoire de leurs valeurs et art de vivre notamment en s'investissant dans la gérance de bars et de boîtes de nuit. Les années 70 vont voir le taux de fréquentation augmenter, très largement dominée par la présence des britanniques. C'est dans ce décor que les boîtes de nuit comme l'**Amnésia** et le **Pacha** ouvrent leur portes, réunissant indifféremment pendant des nuits durant, tous les habitants et touristes de l'île. Au départ, ces lieux sont de simples terrains à ciel ouvert, délimités par des palmiers et où la douceur de l'air suffit à donner l'ambiance. Les sonos sont encore petites et l'on entend dans ces lieux du rock psychédélique, les musiques latines, du reggae, de la soul et du funk. Avec l'avènement de la disco, ces lieux vont changer pour se voir incorporer des pistes de danse, des bars, des circuits aménagés pour le branchement des lumières, les incontournables boules à facettes et la cabine des DJs. Au tournant des années 80, l'ambiance de réchauffe encore avec la construction d'une troisième boîte, le **Ku**. Les trois clubs deviennent les temples de la nuit, aux ambiances dionysiaques et hédonistes, qui donnent à Ibiza la notoriété qu'on lui connaît aujourd'hui. Deux DJs phares résident dans ces boîtes : **Alfredo Fiorillo** et **José Padilla**. Là ils mixent tous les styles musicaux et font découvrir au public tous les nouveaux sons américains issus de Chicago depuis le milieu des années 80.

Sur ce fond musical, qui évolue au gré des modes et des nouveautés, un élément joue en faveur de l'atmosphère particulière qui se dégage des clubs : l'ecstasy[484]. En effet, cette drogue apparaît dans les années 60 avec l'arrivée des hippies qui, parmi d'autres drogues, consomment régulièrement de l'ecstasy. Quand les boîtes vont se développer, les hippies les fréquenteront et y diffuseront cette substance, jouant par là-même le rôle de prosélytes.

---

des tentatives, par d'autres fabriquants, de reproduire des instruments similaires se multiplient, depuis les années 90, notamment avec la **Rave-olution** de Novation, ou encore, sous forme logicielle, avec **Rebirth** de Steinberg. Ce dernier fabriquant (reconnu pour son célèbre séquenceur **Cubase VST**) propose un logiciel musical qui reproduit parfaitement le son de la TB 303 agrémenté des boîtes à rythme TR 808 et **TR 909**. La Rebirth permet au néophyte qui veut composer de replonger dans l'univers sonore de l'acid house, et de croire qu'il est un réel innovateur.

[483] Notamment le célèbre club **Hacienda**, tenu par le directeur du label **Factory** qui avait produit entre autre **Joy Division** et **New Order**, où officient **Mike Pickering** et plus tard **Laurent Garnier**.

[484] L'ecstasy est à l'origine un pur composé de M.D.M.A. (Méthilène-dioxy-Métamphétamine, une amphétamine hallucinogène) dont le brevet a été déposé au début du 20ième siècle par la société allemande Merck. Le M.D.M.A. a ensuite été utilisé de façon expérimentale, dans les années 50, par l'armée américaine. Alexandre Schulgin, biochimiste américain qui se présente comme le « père adoptif » du M.D.M.A., a lui-même testé ce nouveau composant dans l'optique d'une éventuelle utilisation thérapeutique. Les recherches sur les effets du M.D.M.A. se sont développées ensuite dans les années 70. En 1984, un an avant son interdiction, les étudiants américains, qui en faisaient largement usage, lui ont donné l'appellation d'« ecstasy ». Ce nom provient de son effet empathogène qui se caractérise par des sensations euphoriques, sensuelles ou amoureuses. D'abord popularisé sous le nom « d'empathy » en raison du climat de convivialité qui s'installe lorsque plusieurs personnes sont sous l'effet de cette drogue, cette dénomination disparaîtra du langage. Très prisée, à côté de la cocaïne, dans la communauté homosexuelle, qui en fait un usage récréatif pour les effets positif qu'on lui connaît, elle sera présente dans toutes les discothèques américaines. Mais en 1985, le Congrès des Etats-Unis fait voter une loi autorisant le Drug Enforcement Agency (D.E.A.)à appliquer une procédure d'urgence pour interdire tout produit susceptible de constituer un danger sanitaire pour le public : l'ecstasy sera une des premières drogues visées. Les laboratoires clandestins se développent à partir de ce moment et trouvent leurs premiers clients parmi l'ensemble du monde des night-clubs.

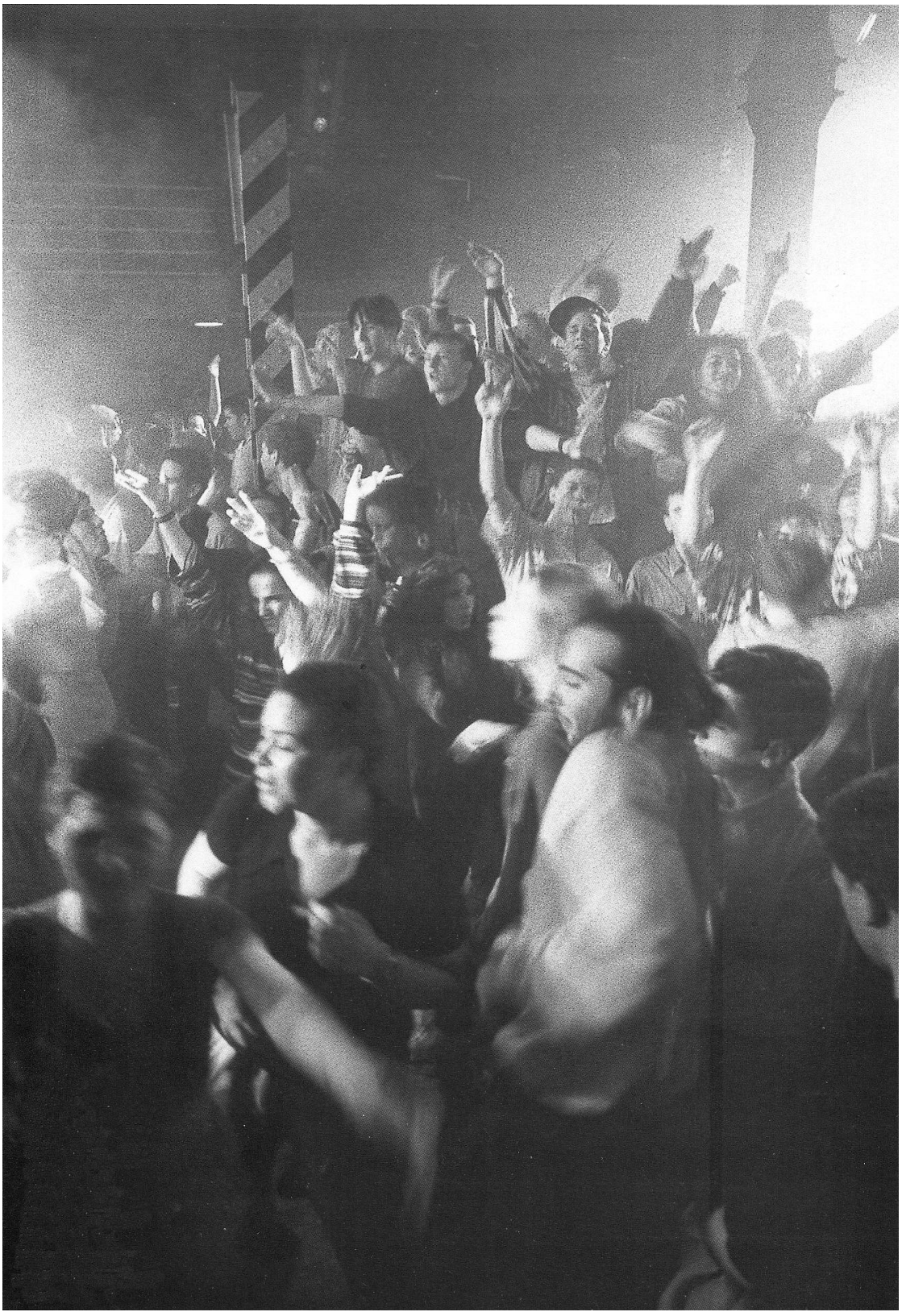
L'ecstasy donne alors une coloration particulière aux fêtes d'Ibiza : tous ceux qui avalent la pilule semblent devenir joyeux et désinhibés. Dans les clubs l'on crie, pleure et l'on rit de joie, les bras s'agitent dans les airs, on siffle le DJ pour qu'il entraîne encore plus haut, on s'amasse au centre de la piste et on danse frénétiquement sans se soucier du reste. Soudain, les distinctions de classe disparaissent et chacun (artistes, mondains et bourgeois, petits employés, prolos en vacances et travestis de tout poil) prend part à la communion sonore où le flot des corps infatigables et l'ivresse béate des visages semblent suspendus à un temps différent : celui du loisir.

Au début 1987, deux jeunes DJs anglais londoniens, qui avaient découvert l'atmosphère de l'île lors de précédentes vacances, **Trevor Fung** et son cousin **Ian St Paul**, décident d'installer un bar pour l'été, **The Project**, pour se faire de l'argent. Avec peu de moyens, mais une bonne sono et de bons disques funk, house, hip-hop, le bar va rapidement devenir le Q.G. de toute la jeunesse londonienne présente sur l'île : au départ une dizaine, au fil de l'été le groupe atteint la taille d'une cinquantaine de personnes qui se réunissent en une sorte de coterie indéfectible, soudée par l'expérience commune de l'ecstasy sur fond de nuit musicale. Quand vient la fermeture du bar en soirée, tous partent ensemble dans l'un des grands clubs pour continuer la fête.

Mais plus que le plaisir de faire la fête, ce que ces jeunes expérimentent, c'est un style de vie dont l'intensité n'a pas d'égal en Angleterre. Dans un cadre de vie et une temporalité qui leur donne des ailes malgré l'épuisement, une ressource physique et des qualités humaines qu'ils ne soupçonnaient pas, la prise d'ecstasy favorise chez eux l'émergence d'une sociabilité particulière : un espace relationnel de complicités mutuelles qui se réalisent au rythme des nuits dansantes. Ce style de vie, qui ne porte pas encore de nom, et qui repose sur la prise régulière d'ecstasy sera le fondement du phénomène acid house[485]. Sur la fin de l'été, les deux cousins invitent leur ami originaire de Londres et DJ lui aussi, **Paul Oakenfold** qui vient avec d'autres connaissances DJs : **Johny Walker**, **Nicky Holloway** et **Danny Rampling**. Ensemble, ils poursuivent si bien l'apprentissage de ce style de vie que quand ils rentrent à Londres ils vont se mettre à chercher les lieux où l'on peut retrouver cette sociabilité. Ils se mettent alors à fréquenter les clubs gays comme le **Jungle**, le **Heaven** ou le **Delirium** parce que ce sont les seuls lieux où l'on entend de la house. Mais l'ambiance qu'ils recherchent n'est pas au rendez-vous. Le monde des nuits londoniennes possède des normes qui sont en décalage avec l'esprit qui animait notre coterie, autant du point de vue vestimentaire que comportemental. Alors que la foule et là pour danser, boire et séduire d'hypothétiques partenaires, les autres sont là en quête d'une expérience communielle alimentée à l'eau et à l'ecstasy. Le décalage est si grand qu'il se crée un fossé entre les deux types de publics. Les revenants d'Ibiza n'y trouvent pas leur compte, il leur faut trouver une solution à leur désir de poursuivre leur expérience.

En novembre 1987, Danni Rampling et sa femme **Jenni** trouvent la solution ; ils ouvrent un petit club, le **Shoom**, dans Southwark Street. En faisant fonctionner le réseau de copains, formé depuis l'été passé, ils recréent dans ce lieu la sociabilité qui les unissait. Le terme « Shoom » est d'ailleurs un cri de ralliement qui désigne la sensation des premières montées d'ecstasy. Dès l'ouverture, **Carl Cox** vient animer les premières soirées au son des musiques acid house, la foule se met à crier « *Acieeeed !* » et le couple Rampling élabore toute une stratégie de communication qui met en valeur l'esprit du lieu : joyeux, chaleureux et amoureux, un lieu où l'on ne vend pas d'alcool mais des boissons énergisantes. Depuis les premières soirées intitulées **Futur**, le club ne désemplit pas et tous les anglais qui connaissent Ibiza se rendent au Shoom. En janvier 1988, Les Rampling munissent leur flyer d'un logo : le **Smiley** (qui représente une petite pilule jaune avec un sourire et deux petits yeux noirs, figure qui deviendra le symbole des « acid house parties »). L'ambiance du club est incomparable alors avec celle des autres clubs ; grâce à l'ecstasy, l'idée de faire la fête prend ici un sens qui ne se retrouve pas ailleurs et par cette qualité, le lieu va se doter d'une réputation grandissante dans Londres. Si le lieu n'attirait au départ que les aficionados, il se peuple petit à petit d'artistes du show-business comme **Boy Georges** ou **Francky Goes To Hollywood** et de journalistes de la presse spécialisée. Malgré la volonté des Rampling de ne pas médiatiser le lieu pour lui garder un aspect de confidentialité, le public est toujours grandissant au point qu'il se voit finalement refuser le droit d'entrer. Le sentiment qu'une élite empêche l'entrée d'un plus large public se fait sentir. Cette situation ne jouera pas en faveur du Shoom et va susciter l'idée de reproduire ailleurs ce qui se passe ici.

[485] A l'instar de ce que Martine Xiberras appelle dans son livre La société intoxiquée (1989, Paris, Méridiens Klincksieck, 241 p.) la « socialité cannabique », nous pouvons dire que dans le phénomène qui se prépare, il se fabrique une « socialité ecstatique » qui opère comme mode relationnel produisant ses propres rituels comportementaux.



II

L'année 88 voit la multiplication des clubs. Les membres issus de la coterie d'Ibiza comprennent que c'est un bon moyen pour gagner beaucoup d'argent. Ian St Paul et Paul Oakenfold ouvrent le **Spectrum** au printemps alors que Nicky Holloway ouvre le **Trip** durant l'été. Ce sont les premiers clubs acid pouvant accueillir plus de mille personnes. En reprenant les mêmes ingrédients qui font la réussite du Shoom, le Spectrum et le Trip développent tout ce que refusent les Rampling : médiatisation à outrance, surenchère de sons, de lumières, de DJs, de boissons et bien évidemment d'ecstasy. Les effets qu'avait produit l'ecstasy sur le groupe d'Ibiza se trouvent maintenant multipliés par le nombre croissant de participants aux « acid house parties ». L'été 88 devient le nouveau « **summer of love** » de l'Angleterre après la vague hippie des années 70. Le phénomène est lancé et dépasse largement ce qu'avaient pu prévoir les initiateurs : à la clôture des boîtes le public ne veut pas s'arrêter là et reste dans la rue pour continuer à danser jusqu'au matin. Des « street parties » s'improvisent sur le macadam au son des autoradios. Cette situation s'amplifie tous les week-ends et les soirées débordent même sur la semaine. Désormais, les « acid house parties » se déroulent du vendredi au lundi. A la fin 88 la situation gagne encore une nouvelle dimension avec l'ouverture du **R.I.P.**[486] dans un bâtiment désaffecté sur le bord de la Tamise. Les flyers des premières fêtes du R.I.P. annoncent clairement l'orientation musicale du lieu, « *techno, house, garage* », et des milliers des personnes font le déplacement. La foule qui se réunit n'a alors plus rien à voir avec le noyau des premiers temps, maintenant se côtoient sans distinction tous les groupes sociaux et communautés culturelles de la ville. Des fanzines spécialisés relaient l'information, les magasins de disques sont les lieux de dépôt des flyers et la presse quotidienne londonienne s'étonne positivement de la fraîcheur et de l'engouement des jeunes pour cette drôle de mode « acid ». L'année 89 voit le phénomène gagner toute l'Angleterre, les clubs se multiplier, les soirées illégales aussi et les rassemblements devenir de plus en plus massifs.

Entre-temps la musique acid house américaine se développe sur ces dispositifs festifs anglais. Elle fait son entrée sur le territoire dans le milieu des boîtes gay et, par l'action de certains du groupe d'Ibiza, elle se retrouve à accompagner tout le développement des nouveaux terrains de fêtes qu'ils entreprennent. A partir de ce moment, tout un nouveau monde de l'art se constitue : le public est présent (entraîné notamment par les effets de l'ecstasy), les lieux de fêtes (qui sont des lieux de diffusion musicale) se multiplient, les magasins approvisionnent les DJs qui jouent, dans ces lieux, les nouvelles sorties. Les labels se créent à l'instar de **Rythm King Records** (tenu par **Martin Heath** et **James Horrcks**) qui produira quelques grands succès sous les conseils du DJ **Marc Moore** (fondateur de **S'Express**). Les flyers se multiplient aussi et deviennent de vrais objets de collection grâce au travail d'infographistes qui fournissent à ce mouvement une iconographie particulière. La mode vestimentaire reste aussi attentive à l'évolution : les T-shirts à l'effigie du smiley se déclinent sous toutes les couleurs, tous les gabarits. La presse, les charts et les radios font écho de ce qui se passe, alimentant l'actualité. Les premiers titres acid house d'artistes et DJs anglais se développent vers la fin de 1987 avec **Coldcut**, **Bomb the Bass**, **M/A/R/R/S** (qui est numéro un avec **Pump up the volume** en fin 1987) et S'Express (qui reste au sommet des classements pendant quelques semaines avec **Theme from S'Express**). Avec le développement des nouvelles technologies musicales comme le **séquenceur**, le **sampleur** et la mise en place de la norme **MIDI**, les DJs vont se mettre à composer et enchaîner des tubes à tour de bras.

Le mouvement qui émerge prend une telle ampleur qu'il suscite l'interrogation de la part du gouvernement Thatcher. En effet, la police est amenée à faire face à de plus en plus d'interventions en raison du tapage nocturne et du trouble à l'ordre public qu'entraînent le déroulement de certaines fêtes. Or la plupart sont illégales, organisées en dehors de toute autorisation et les saisies d'ecstasy commencent à devenir importantes. Les médias vont alors se mettre à chercher ce qu'il y a derrière ce mouvement et découvriront que ce qui anime à ce point la jeunesse n'est pas tant la musique diffusée que l'ecstasy consommée. En faisant l'amalgame « acid house parties = drogue » ils diaboliseront chacun des événements en jetant l'anathème sur les organisateurs qui les préparent et en accusant les DJs d'être de véritables incitateurs à la débauche. L'ecstasy prend alors le surnom de « *dance pill* ». En conséquence, le terme « acid » va être confondu avec celui d'ecstasy puis être dénoncé et même banni du vocabulaire de la presse (spécialisée ou non). Les charts ne diffuseront plus les morceaux dont le titre ou les paroles comporteront le terme. Mais au même moment, l'idée de « rave » (qui désigne un rassemblement de personnes, en un endroit insolite, pour écouter des musiques électroniques) apparaît dans le vocabulaire des jeunes. Durant l'année 89 le déroulement des « acid house parties » (qui est inséparable de la vie des clubs) est supplanté par d'autres événements d'une plus grande ampleur : les raves.

Tony Colston-Hayter, un habitué des soirées du Shoom et du Trip sera l'un des plus importants instigateurs des raves. Ayant compris lui aussi qu'il peut gagner beaucoup d'argent en réalisant ses propres événements, il va donner une dimension encore jamais atteinte par les musiques électroniques en réalisant les soirées **Sunrise**, réunissant en moyenne plus de dix mille personnes. Et pour se mettre à l'abri de toute intervention de la police

[486] R.I.P. pour « **Rave in Peace** » ou « **Revolution in Progress** ».

(car il sait que son commerce n'est pas vraiment légal), il pense que le lieu de la soirée ne doit être connu de personne. Aussi, pour que les gens puissent se rendre à la fête, il invente un système d'information téléphonique (par un abonnement spécial à British Telecom) qui indique progressivement, sur une boîte vocale, la destination à suivre[487]. Les flyers mentionnent le titre de la soirée, quelques informations sur les DJs, la puissance sonore, les lumières, un numéro de téléphone et un premier point de rendez-vous. Le public achète les billets dans les magasins où sont en dépôt les flyers, attend le jour même pour composer le numéro de la boîte vocale puis s'en va retrouver la surprise qui l'attend.

En 1989 toujours, le ministre de l'intérieur, **Douglas Hurd**, tente donc d'en savoir plus sur les raves et décide de mettre en place une unité de police spécialisée dans leur surveillance. Barrages routiers et surveillance téléphonique deviendront le lot d'obstacles fréquents des organisateurs et des ravers. Malgré cela, les raves explosent. Mais en 1990, inquiété de voir se rallier des organisations criminelles (des trafiquants de drogues) à ce mouvement, l'action du député **Graham Bright** renforce le dispositif pénal déjà existant à l'encontre des organisateurs de spectacles : **Entertainment (Increased Penalties) Bill**. Désormais les raves hors licence seront criminalisées et les bénéfices réalisés par les organisateurs seront confisqués. Mais afin d'éviter une trop grande contestation de la part de la jeunesse, le gouvernement prévoit une plus large attribution de licences. C'est à ce moment que le mouvement rave se divise en deux catégories, grosso modo les clubs et les campagnes, entre ceux qui ont des perspectives commerciales et ceux qui défendent un principe festif de rassemblement. C'est à cette époque aussi que les organisateurs de raves s'unissent aux **travellers** pour organiser des événements. La rencontre se réalise dans les squatts « alternatifs » du centre de Londres où vivent les travellers en rupture avec le système économique et politique thatcherien. Ils forment une population marginalisée qui, fragilisée par une batterie de lois répressives à son encontre[488] depuis les années 80, vit en marge de la société et revendique cette marginalité par son mode d'existence sociale. Au moment du développement des « acid house parties » les squatts deviennent des espaces propices à l'organisation de soirées. D'un côté les organisateurs apportent la musique et l'ecstasy, de l'autre, les squatters apportent leur savoir-faire dans l'aménagement de l'espace. La plus jeune partie des travellers va rejoindre ainsi le mouvement acid house en se mettant à réaliser d'immenses raves gratuites. Par la philosophie **Do It Yourself** qu'ils développent, la gratuité va devenir un principe régisseur de ces fêtes et donne leur nom aux raves : les **free parties**[489]. Les groupes comme les **Spiral Tribe**, **Tribal Gathering** et **Exodus** vont se former et devenir bien vite populaires. Les free parties le sont elles aussi de plus en plus et inquiètent le gouvernement de **John Major** qui, en 1992, projette de mettre un terme à ces rassemblements. En 1994, le vote de la **Criminal Justice and Order Bill** alourdit les peines à l'encontre des organisateurs de free parties qui dès lors, pour poursuivre leur mouvement, vont se mettre à quitter la grande île pour gagner le continent.

[487] Comme le souligne Philippe Birgy dans son livre Mouvement techno et transit culturel, (2001, paris, Ed. l'Harmattan, Col. Logiques sociales, 224 p.), Colston-Hayter « *fut le premier à percevoir les applications commerciales des messageries vocales qui permettent d'affecter une quantité de lignes à un même répondeur, garantissant qu'un nombre élevé de demandes d'information pourra être traité sans attente* » (p. 214).

[488] Depuis la « bataille de beanfield » en 1985, qui opposait, lors de leur « pèlerinage », les travellers à la police, le gouvernement a fait voter une loi, en 1986, permettant à la police d'arrêter ou de disperser les travellers.

[489] « Free » en anglais a deux acceptions que la traduction française ne possède pas : cela peut signifier tour à tour libre et gratuit. Partout où les raves émergeront, cette dénomination restera la même : free party.

ACTE III

UN MONDE DE L'ART LOCAL : AIX-MARSEILLE 1990 / 2002

REGION ESTHETIQUE

Nous allons suivre maintenant le processus qui aboutit à la réalisation d'une scène musicale « électronique » dans l'agglomération Aix/Marseille. Pour cela, nous allons remonter au début des années 90, date à laquelle les faits semblent s'amorcer, et suivre à partir de cet instant les chemins qu'explorent les acteurs pour parvenir à la construction de la scène que nous connaissons aujourd'hui. Et comme nous l'avons fait pour Detroit et Londres, nous allons mettre en relief les éléments qui consolident cette culture musicale et festive. Le processus d'émergence de la scène musicale électronique que nous allons parcourir est le fruit d'une dynamique collective de jeunes acteurs qui, prenant conscience de la culture qu'ils représentent, vont tenter de la développer localement.

Disons-le immédiatement : la pierre angulaire sur laquelle repose toute la construction de cette scène musicale consiste en la mise en place d'espaces propres, des « **aires de publicité** », propices à l'expression de cette culture. Sans cette base concrète de lieux divers, nous ne pourrions pas rendre compte de ces faits. De quels types d'espaces s'agit-il ? Les espaces de diffusion semblent les plus évidents (salles de concerts, boîtes de nuit, bars, etc.). Il y a la radio qui opère comme un amplificateur musical, un (in)formateur d'oreilles. Il y a aussi les disquaires spécialisés qui, sur un registre différent, sont aussi des espaces de diffusion. Comme nous le verrons, ils sont bien plus que cela. Il faut considérer aussi les lieux même de la création musicale : le home studio. Enfin, il y a aussi ces rassemblements festifs que l'on nomme « raves », qui se déroulent dans des lieux divers. C'est en focalisant notre attention sur les divers espaces où circule la musique et dans lesquels transitent les acteurs (amateurs, professionnels et public), que nous allons voir comment ils sont le support et le théâtre d'une culture qui s'élabore.

Nous venons de désigner l'ensemble de ces espaces comme des « aires de publicité ». Nous entendons par là l'ensemble des lieux où des personnes aux statuts sociaux divers se regroupent par affinité, par leur goût commun – en l'occurrence pour les musiques électroniques –, à la recherche des mêmes émotions ; l'ensemble des lieux où peuvent à la fois s'élaborer des activités et s'exprimer des opinions relatives à cette culture musicale. Robert Ezra Park, qualifierait ces lieux de « régions morales ». Dans son célèbre texte écrit en 1925, La ville, il désigne par région morale « *les individus* [qui] *à la recherche des mêmes émotions, qu'il s'agisse d'une course de chevaux ou d'un grand opéra, se retrouvent de temps à autre dans les mêmes lieux* (…) *où la population tend à la ségrégation par ses intérêts, mais aussi en fonction de ses goûts et de ses tempéraments* »[490]. Mais à la suite de Park, nous dirons que les « aires de publicité » dont nous parlons, forment une **région esthétique** parce que, tout comme il le soulignait pour les régions morales, il y prévaut des codes moraux particuliers cultivés par la recherche d'une émotion commune. Dans notre cas, le code moral qui domine, se rapporte à l'expression d'une forme musicale particulière. C'est pour cela que nous parlons d'esthétique car ce qui se passe dans ces lieux ne peut être séparé de l'engouement musical dont ils sont l'objet. En effet, ces lieux, que ce soient des salles de concerts, des raves, des boîtes de nuits, des bars, des disquaires spécialisés, des studios de répétition ou des plateaux de radios, fonctionnent comme des « forums » motivés par la présence musicale. Et les personnes qui les fréquentent, pour des raisons diverses, partagent une même sensibilité pour cette présence.

[490] Robert Ezra Park, Ernest Burgess et Roderick McKenzie, The City, University of Chicago Press, Chicago, 1925. Texte traduit et présenté par Yves Grafmeyer et Isaac Joseph dans L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine, Ed. Aubier, Paris, 1990, 377 p.

Ainsi, la région esthétique peut tout aussi bien être « *un simple rendez-vous, un lieu de rencontre* »[491], qu'un système de places variées où viennent se loger les activités d'un monde de l'art. Pour nous faire comprendre, voici l'expérience que nous décrit un jeune DJ :

> « *J'ai découvert la techno, et tous les sons comme ça au début des années 90, j'étais à Nîmes où je faisais mes études. Quand je sortais, j'allais à Montpellier et un jour, dans la voiture, j'ai entendu pour la première fois* ***l'Echo des Garrigues****, une petite radio indépendante de Montpellier, moi je la captais pas à Nîmes. C'est en écoutant cette radio que j'ai entendu pour la première fois toutes ces nouvelles musiques. Ça m'a plu et j'ai voulu écouter cette musique, je commençais à chercher, et à l'époque* [1994] *il y avait les* ***Pingouins***[492] *qui faisaient leur première* ***Boréalis*** *dans les arènes de Nîmes. Tu penses, j'y étais, là j'ai vraiment bloqué. Après ça à Montpellier, les Pingouins avaient ouvert leur magasin de disques et moi j'allais là-bas. Je rapportais des trucs à la maison, les copains comprenaient pas ce que c'était, ils se moquaient. En plus j'avais bidouillé mon antenne pour que je puisse capter l'Echo des Garrigues. J'écoutais plus que ça, c'était la folie. Et là j'ai entendu l'émission* ***l'Echo Mobile****, ça aussi c'était quelque-chose. Les mecs à la radio, ils passaient que des mix, interminables assez speed au niveau musical et de temps en temps tu entendais « rendez-vous RN 74 ». Le mec il annonçait au micro un rendez-vous. Mais il disait rien de plus. Tu vois, je pense que c'était pour éviter les flics. Mais un jour j'y suis allé, j'ai pris la bagnole et j'ai entendu le rendez-vous, je me suis orienté sur la route, mais je savais pas où aller, et à un moment je croise une file de bagnoles, alors là j'ai compris. Les mecs ils faisaient comme moi. Le truc de l'Echo Mobile c'était de se déplacer, trouver un endroit où on pouvait se garer, on mettait le son à fond dans les voitures et c'était la fête. Et ça, ça se passait tous les week-ends. C'était pas une grosse radio, tu entendais quand ils changeaient les cassettes* ».

Dans les pages qui vont suivre, nous allons donc nous attacher à montrer comment la région esthétique des musiques électroniques s'est bâtie progressivement dans l'agglomération d'Aix-Marseille. Et à travers son histoire, ses principaux acteurs et leurs activités, ses lieux fondamentaux et ses moments importants, c'est toute la teneur d'une culture que nous allons tenter de découvrir.

Pour cela, nous commencerons par suivre le parcours de deux acteurs clés dans le développement de la scène musicale électronique : **Marc Housson** et **Dj Olive**. En ouvrant respectivement les deux premiers magasins de disques spécialisés de l'agglomération, ils furent, sans le savoir, au fondement de la polarisation de cette scène musicale.

Par la présente introduction, nous avons voulu apporter un court cadre théorique. Dans les pages qui vont suivre, le terrain parlera de lui-même.

FORMATION D'UN PUBLIC ET MAGASINS SPECIALISES.

Né en 1968 à Aix-en-Provence, issu d'une famille modeste, **Marc Housson** est familiarisé à la musique par son frère aîné, **Jean-Jacques**, qui cumule plusieurs activités dans le domaine musical : DJ en discothèque, animateur de radio (**Radio 5/5** à Luynes), vendeur dans un magasin de musique (**Chorus**) et bassiste dans un groupe aux influences funk/électro/new-wave : **After Dark**. C'est par la présence musicienne de ce frère aîné que Marc va faire son éducation musicale. Tout au long de son adolescence, Marc le suivra. Au début des années 80, son groupe développe une sonorité qui ressemble étrangement aux expériences « pré-techno » de Detroit par l'utilisation d'instruments électroniques comme les synthétiseurs **Korg** ou la boîte à rythme **TR 606**.
Dans la maison familiale, Marc bidouille les instruments de son frère et se met à la musique de cette manière.

> « *Je suis pas musicien, mais j'essayais de faire des séquences avec les instruments, je pianotais juste un peu et je laissais tourner les mélodies sur les machines…* ».

A l'adolescence, il participe pendant près d'un an à une formation musicale **Yamaha** (qui se déroulait dans l'enceinte du magasin Chorus) et délaisse petit à petit l'école. Il se souvient :

> « *C'était l'époque où je foutais plus rien à l'école, j'avais qu'une seule chose en tête, c'était la musique et rien d'autre. Pendant les cours d'EMT je m'amusais à faire du design de platines, de*

[491] Op. Cit., R.E. Park in Ives Grafmeyer et Isaac Joseph, 1990.
[492] Collectif montpelliérain organisateur de spectacle.

tables de mixage, à dessiner des cabines de DJs. Je lisais surtout les revues spécialisées, le son, tout ça, c'est ça qui m'intéressait… ».

A quatorze ans, il achète sa première paire de platines, des **London Acoustic Development** (platines professionnelles avec entraînement direct et pitch) et apprend les rudiments des techniques du mixage. Rapidement, il comprend que l'on peut mixer au tempo et il approfondit ses techniques sur des musiques italo disco :

« *J'ai appris le mixage par mon frère, mais j'ai tout de suite essayé de mixer au tempo, il y avait des titres de disco italienne avec le pied en avant, ça se faisait beaucoup, et là-dessus, j'essayais de mixer au tempo… ce que ne faisait pas mon frère, lui il enchaînait seulement…* ».

Finalement, alors qu'il est en première au lycée, il abandonne sa scolarité pour se consacrer à la musique.

Durant son adolescence, il se familiarise aussi avec le monde de la nuit en suivant son frère qui travaille le week-end en tant que DJ dans les boîtes de nuit comme le **Richelm** ou le **Mistral**[493] à Aix. Parfois, il remplace son frère aux platines quand celui-ci veut faire une pause :

« *C'est comme ça que j'ai fait mes premiers mix devant un public. Ça fait quelque chose, parce que j'étais jeune et quand je mixais deux ou trois disques, pas plus, je voyais les gens danser. En plus, moi je mixais différemment de mon frère. C'est comme ça que j'ai découvert l'émotion que ça fait de faire danser les gens* ».

Et quand Jean-Jacques va répéter avec son groupe – après After Dark, il est bassiste dans une nouvelle formation : **High Life**[494] – Marc est toujours avec lui. Il découvre ainsi l'univers des lieux de répétitions comme au **Crypton** (une importante boîte de nuit située dans le sud D'Aix-en-Provence et qui prendra ensuite le nom d'**Oxydium** avant de fermer définitivement ses portes) ou encore au **Scat Club** (une petite cave de Jazz qui met un podium à disposition des groupes). Vers quinze ou seize ans, cette situation le pousse à acheter ses premiers instruments de musiques : la boîte à rythme **TR 707** de Roland, le synthétiseur Yamaha **DX7** et le **QX7**, un séquenceur du même fabriquant.

« *A cette période je faisais des trucs, mais c'était pas élaboré, je cherchais pas à faire de la « tek » ou quoi, je connaissais pas encore. J'avais appris la musique un peu par moi-même et un peu par l'école, ce que je faisais, c'était très minimal, en plus le DX7 est un synthétiseur monophonique, donc, j'avais un son par piste, je pouvais pas aller bien loin, mais je faisais tourner quelques trucs comme ça…* ».

Puis en quittant l'école, pour subvenir à ses besoins, Marc fait des petits boulots d'intérimaire jusqu'à ce qu'il décide de partir pour les USA, à Miami, rejoindre sa petite amie. Il emporte avec lui tous ses instruments, avec le rêve de vivre de sa musique là-bas. Mais il n'y reste que quelques mois en 1986, le temps de comprendre que son rêve ne pourra se réaliser.

A son retour en France, son frère est parti à Londres pour faire de la musique, vivant de petits boulots et du Djing dans des pubs. Marc le rejoint et Jean-Jacques lui fait découvrir immédiatement les lieux chauds de la ville nocturne, notamment les boîtes gay, qui sont les premières à faire passer les maxis de musique house.

« *Le son des boîtes à cette époque était dominé par le hip-hop, le rare groove, le funk, et un peu de house, des trucs comme ça…Mais en dehors, il était difficile encore de trouver des disques de house. On trouvait cette musique plutôt sur des compils CD, puis c'était moins cher… mais on a vécu le développement des acid house parties. On sortait beaucoup durant cette période, et lors des soirées **Pyramid**, au club Heaven, ou des soirées **Taboo*** [des afters qui avaient lieu dans les peep shows du quartier de Soho], *c'était la décadence totale. J'ai découvert là de ces trucs, jamais j'avais vu ça, on allait au Shoom, on allait aux soirées **Wag**, toutes ces soirées-là, je les ai*

[493] Ce sont des lieux implantés dans le centre ville qui attirent essentiellement la population étudiante durant l'année scolaire.

[494] Ce groupe est doté d'une réputation régionale et fait notamment la première partie de **Fat Gadget** (rock/new-wave) qui, après de longues années d'absence scénique, est redécouvert au cours de la troisième édition du festival de musiques électroniques **Aquaplanning**, à Hyères en 2001.

connues, mais c'était nouveau, la fête, le son et tout ça… C'était comme un voyage, les gens, dans l'esprit Peace and Love, ils étaient déguisés n'importe comment, il régnait une ambiance très spéciale ». [Ce qu'il découvre durant cette période représente un tournant dans son parcours]. « *Je pense que c'était en 87, c'était lors d'une des premières acid house parties, une des premières Warehouse comme on les appelait à l'époque, dans des espèces de grands entrepôts. J'ai tout de suite flashé ; le fait qu'il y ait des milliers de personnes réunies comme ça avec les DJs qui étaient considérés comme des dieux, je pense que c'est là qu'il y a eu un déclic, quelque chose qui avait changé, c'était pas qu'au niveau de la musique, c'était un nouveau système de rassemblement, comment je peux t'expliquer ça ? Je pense que c'était complètement nouveau, et c'est pour ça que ça m'a fait complètement flasher... ce fut automatique...* ».

Marc est aux premières loges du mouvement rave et son parcours le situe à la croisée de cette culture festive et musicale naissante. Il mixe depuis quelques années maintenant, connaît bien le milieu de la nuit, et se passionne pour les sonorités électroniques depuis son adolescence : il était donc inévitable qu'il s'intègre à cette vague. Effectivement, entre 87 et 92, avec de nombreux aller-retour entre la France et l'Angleterre, il va se mettre à évoluer dans le giron des organisateurs de fêtes et celui des DJs[495]. Puis, par l'intermédiaire de la femme de Jean-Jacques, qui travaille comme responsable de la communication du label Rythm King, Marc va se rapprocher du monde de la production musicale de la jeune scène électronique qui prend forme.

« *J'étais livreur de pizza à l'époque, et grâce à la femme de mon frère, j'ai rencontré Marc Moore, le fondateur de S'Express, et j'ai connu son producteur aussi, qui est un français,* ***Pascal Gabriel****. C'est simple, on sortait ensemble faire la bringue, en fait avec mon frère on les conduisait là où ils étaient bookés. Moi, je mixais aussi, mais j'étais pas assez dans le milieu pour me faire remarquer, mais quand même, j'ai vu des choses ! Je me souviens d'avoir entendu le morceau de* ***Lil Louis****, «* ***French Kiss*** *»*[496]*, avant même qu'il soit pressé, il était encore sur bande et circulait entre les mains des producteurs et, tu l'as déjà entendu, il est osé, aucun producteur n'en voulait de ce morceau, alors que moi je savais, ça allait faire un tabac* ».

UN PETIT MILIEU QUI PREND FORME (1990/92).

La période du tournant des années 90 est celle de l'indécision. En Angleterre, Marc gravite autour des fêtes et des magasins spécialisés. En France, il alterne petits boulots (comme garçon de café, animateur de radio) et chômage. Attentif au milieu musical qui se développe là-bas, il ne l'intègre pas complètement. Ici, il organise cependant quelques petites soirées en week-end, les soirées **Rave System**, dans une cave de nuit aixoise : l'**IPN** (un bar associatif du centre ville orienté vers le rock indépendant). Ces soirées sont pour lui l'occasion de mixer les disques qu'il achète en Angleterre et de réunir la population étudiante anglophone. Mais au début de l'année 90, contrairement à l'Angleterre, les sons house et techno ne sont pas connus en France. Comme nous allons le voir, ces musiques commencent seulement à faire leur apparition dans quelques rares lieux de nuit et le public qui se réunit autour de ces soirées forme, pour une certaine partie, les disciples qui vont développer la future scène électronique localement. Nous sommes à l'heure où la présence musicale de la techno irrigue timidement l'agglomération d'Aix-Marseille de ses B.P.M.

A Marseille par exemple, les premières sonorités techno font leur apparition dans le centre ville, aux abords de la Place de l'Opéra, de la Place Thiars et du bas de la Cannebière. Respectivement ces lieux se nomment le **Factory**, le **Tunnel** et le **Duck**. Au début des années 90, ces lieux ne sont pas à proprement parler des lieux techno. Bien au contraire, ils sont encore à dominante rock, new-wave, avec un peu de hip-hop et de soul. Cependant, à cette époque, une nouvelle sonorité commence à se développer, une musique **techno-industrielle** se met à arriver du nord de l'Europe[497]. Les DJs qui dessinent l'ambiance font découvrir alors, tardivement dans la soirée, ces nouvelles sonorités. Mais le public déserte alors les pistes de danse. Il n'est pas encore enclin à écouter ce nouveau type de musique. Malgré tout, sur l'ensemble de ces quelques lieux, le Factory s'oriente en premier vers les musiques électroniques. Il est alors précurseur en la matière à Marseille. **Didier Reggi**,

[495] En fréquentant notamment les magasins spécialisés : il achète désormais toutes les nouveautés musicales house et acid house.

[496] Lil Louis, « French Kiss », **London Record**, 1989, distribué par **London Music**. Le morceau, assez rapide, est composé d'une unique tournure minimaliste jouée au synthétiseur. Au milieu du morceau, le tempo ralentit et la voix d'une femme en plein orgasme apparaît. Au fur et à mesure que l'orgasme se déroule, le tempo accélère jusqu'au relâchement final.

[497] La techno-industrielle prend aussi le nom de new beat. Cf note infra.

aujourd'hui DJ, compositeur et coresponsable d'un label de musiques électroniques[498], travaillait au Factory comme barman à cette époque :

> « *A l'âge de 19 ans je travaillais au Factory, j'étais barman et j'avais eu l'opportunité parce qu'un des gérants était quelqu'un de ma famille. C'était une boîte qui marchait très bien, qui mélangeait pop, rock et techno industrielle avec une dominante pour la new-wave. Moi j'étais fan de musique, et dès que j'ai commencé à travailler, en fait je me trouvais plus souvent derrière les platines à regarder jouer le DJ plutôt que de servir les clients dans la salle. Finalement, au bout d'un an, j'ai pris les platines. Puis j'ai commencé à faire le « Light Jockey »*[499] *et la boîte, après quelques travaux, a pris le nom de* ***K.G.B.*** *et s'est orientée vers des sons house et techno, entre 90 et 91. Moi j'étais sensible à cette musique parce que j'écoutais* ***Radio Maxximum***[500] *où Laurent Garnier faisait des sessions. Il balançait beaucoup de musique électronique. C'est comme ça que j'ai appris à aimer cette musique. Peu de temps après, le Tunnel n'a pas tardé à faire comme nous, en France c'était le début, et à Marseille c'était un des premiers clubs précurseur de cette musique-là* ».

En ce début des années 90, les quelques endroits qui se mettent à diffuser ces nouvelles musiques font découvrir au public des morceaux comme « Big Fun », ou « Good Life » de Kevin Saunderson avec sa formation Inner City, alors qu'ils sont sortis depuis 1987 à Detroit et présents dans les clubs anglais depuis 1988. Dans l'agglomération d'Aix-Marseille, il était difficile alors de se procurer ce genre de production. La FNAC, à Marseille, était l'un des rares points de vente de disques qui recevait alors cette nouvelle forme de musique dance. Grâce à un responsable de rayon, qui était aussi DJ au Tunnel, **Pierre**, les productions de Detroit, de Chicago et d'Ibiza parvenaient quelques-fois jusqu'à Marseille. Parallèlement, les premières compilations house se développaient, à l'instar des **Megamix**, compilations produites par Radio Maxximum. Didier Reggi se souvient :

> « *On se servait à la FNAC, il y avait un gars qui avait des connaissances dans la distribution. En travaillant à la FNAC, il leur passait régulièrement des commandes. Il a développé ça et on pouvait avoir des prix en tant que DJs, donc on allait là-bas. Ensuite il y a eu un autre vendeur,* ***Christophe****, qui lui faisait venir les disques d'Italie ou d'Angleterre, et à chaque commande qu'il faisait, comme je le connaissais, il m'en prenait un peu pour moi aussi, et c'est comme ça qu'on arrivait à avoir des trucs ici. Au départ c'était du son black, soul, funk, tout ça, puis sont arrivées la house, la techno* ».

A cette époque, les DJs sont dépendants de l'offre que proposent les magasins de disques. Leurs lieux de fourniture se limitent en quelques points comme la FNAC ou des petits magasins spécialisés dans l'import, comme **Fleshtones Import** à Aix. De manière générale, les magasins consacrés à la vente de disques n'avaient pas de spécialisation dans le domaine des musiques électroniques. C'est sous la demande grandissante d'un certain nombre de DJs, que ces magasins vont commencer à s'équiper en la matière et que les références discographiques vont se multiplier.

Autour de ces quelques petits bars et de ces quelques boîtes de nuit, entre Aix et Marseille, se forme donc un petit noyau d'amateurs de ces nouvelles musiques. De son côté, Marc en profite pour tisser des liens avec les gens qui fréquentent les soirées. Il fait la rencontre, entre autre, de **Jacques Garotta**[501] – un jeune étudiant qui deviendra la figure internationale de la musique électronique Marseillaise – dans une boîte gay d'Aix-en-Provence : **la Chimère**.

---

[498] Le label **Pornflakes**, issu de l'association **Loosing Control**.

[499] Terme ironique qui définit négativement le statut du DJ. « Light », dans le sens de « qui ne vaut pas grand chose ».

[500] La radio Maxximum est une radio parisienne créée en 1989 qui meurt en 1992. Cette radio sera pendant quelques temps un véritable médiateur des musiques nouvelles, et fera aussi la promotion des fêtes qui se préparent. « *Maxximum avait pour objectif de faire connaître avant tout le monde les futurs hits, de faire découvrir les musiques de demain, les nouveaux courants tels que la house, la techno, les raves... L'esprit Maxx commençait !* » Document trouvé sur le net : http ://www.planettekno.com. Le 10 Décembre 1990, Maxximum prépare, au Bourget, une des plus grosses fêtes de l'époque au moment même où les premières boutiques de disques ouvrent leurs portes à Paris : **Bonus Beat** (qui fermera rapidement) et **US Import**.

[501] Jacques prendra plusieurs pseudonymes, comme **DJ Jack**, avant de garder celui qui l'accompagnera toute sa carrière : **Jack de Marseille**.

« *J'ai rencontré Jack, il était alors DJ dans une discothèque pas loin d'Aix-en-Provence, moi je travaillais dans un bar à Aix et j'étais monté à cette boîte avec des vinyles et je suis pas du style à faire ça... Mais je lui ai passé deux, trois vinyles. Il les a joués et on a sympathisé comme ça. Moi j'arrivais d'Angleterre, après la période acid house, après les premières teufs et lui, j'ai senti qu'il était quelqu'un un peu comme moi quelque part... Je crois qu'il avait une certaine passion pour les vinyles, pour les disques, pour la bonne musique, pour la techno, pour la house surtout. Donc on a sympathisé puis on est devenu un peu potes...* ».

De leur discussion, surgit la conscience de devoir développer la scène localement. Ils constatent que les DJs ont en effet du mal à se procurer les nouveautés musicales et que, dans le paysage des lieux de nuit, ces nouvelles sonorités sont très minoritaires. Or, ces musiques sont si novatrices à leurs yeux, qu'il faut leur donner le moyen de se développer ici. Marc suggère donc à Jack d'ouvrir un magasin de disques, spécialisé dans les musiques house, techno, etc. avec l'intuition que la vague qui traverse l'Angleterre va bientôt toucher toute la France. L'idée est donc lancée mais elle ne se concrétise pas immédiatement, chacun poursuivant son bout de chemin séparément, pendant que Jack mixe de plus en plus dans les bars du vieil Aix comme au **Key Largo**.

Face à l'indécision, Marc rejoint l'Angleterre et s'installe alors avec son amie anglaise, étudiante à Lester. En 1992, ce pays est alors submergé par le mouvement rave, la scène du début a considérablement évolué et les free parties se développent dans les quatre coins de l'île sous l'action des travellers. Les rassemblements sont de plus en plus massifs et, pour mettre un coup d'arrêt à ce mouvement, le gouvernement s'apprête à voter la fameuse loi C.J.A. (Criminal Justice Act). En s'installant à Lester, Marc devient DJ résident du **Student Union**, une grosse salle des fêtes aménagée pour les étudiants. En allant chercher ses disques chez le disquaire spécialisé de la ville, **B.P.M.**, il joue tous les vendredi soir les nouveautés house, acid et techno.

« *Ma copine était étudiante et moi la journée, pendant qu'elle travaillait, je passais mon temps au magasin B.P.M. à écouter les disques, à acheter les nouveautés et je commençais à être booké dans les soirées, dans un club notamment qui s'appelait* ***Lester Underground****. J'aimais bien jouer les sons de Detroit, de la Hollande aussi, parce qu'ils étaient très proches, mais je jouais aussi de la house* ».

Sa fréquentation assidue du magasin spécialisé l'amène à apprendre les rouages de l'import et de l'export du vinyle tant et si bien qu'il intègre l'équipe du magasin avec, à charge, le développement du rayon techno, house, etc. L'idée d'ouvrir un magasin lui revient alors à l'esprit mais il ne sait pas encore s'il est préférable de monter son commerce en Angleterre, à Londres, ou bien en France, dans sa ville d'origine. Sous le fait des conseils avisés de ses amis d'alors et à cause de la concurrence entre les disquaires, qui est forte en Angleterre, il lui apparaît judicieux de développer son commerce à Aix-en-Provence.

Effectivement, au même moment, la présence de la musique techno s'affirme dans l'agglomération d'Aix-Marseille et 1992 représente le tremplin de la scène locale. La vague qui a touché l'Angleterre gagne maintenant le continent. Les musiques électroniques sortent du confinement dans lequel elles se trouvaient pour gagner des lieux de diffusion de plus grande envergure[502]. En effet, cette année-là à Marseille, est organisée la première rave commerciale à la **Friche Belle de Mai**, la première soirée « **Atomix** » montée par **Thierry Vincent**, qui réunissait les DJs les plus en vogue à l'étranger mais aussi des DJs français comme le parisien **Laurent Garnier** et le marseillais Jack[503]. Cette rave, à laquelle Marc assiste, est l'événement par lequel le tout petit milieu d'aficionados de l'agglomération, se concrétise et apprend à se reconnaître.

[502] Cette même année, pour la première fois, la soirée de clôture de la 19ième édition des **Transmusicales** de Rennes est une immense rave, **Rave ô Trans,** organisée par Manu Casana. Cette manifestation accueille aussi pour la première fois en France les membres du collectif mythique de Detroit : Underground Resistance. L'événement est d'importance car il donne l'occasion de découvrir médiatiquement une culture qui n'a pas encore de visibilité. Mais, ironie du sort, et tout en faisant une performance très remarquée, le visage masqué notamment, le collectif de Detroit n'accordera aucune interview à la presse.

[503] Thierry Vincent est la première personne à populariser les soirées rave dans le sud. En organisant deux éditions des soirées Atomix, ses fêtes seront un modèle que reprendront à leur compte les futurs acteurs de la scène locale. Par la suite, Thierry se déplace vers Montpellier et Nîmes où il organisera des rendez-vous réguliers sous le nom des soirées **Temple**.

« *Au départ*, se souvient Marc, *on n'était pas très nombreux, on se connaissait tous, tous ceux qui ont fait des trucs après dans la musique : les magasins, les soirées, les labels, au départ, on était tous ensemble dans les mêmes soirées. On se voyait une fois, deux fois, et après on se parlait* ».

Les soirées sont peu nombreuses et prennent place de manière encore éparse. Cette situation favorise la rencontre des uns et des autres, et dans l'espace confiné des soirées, les futurs acteurs de la scène électronique apprennent à se reconnaître.

LES PREMIERS MAGASINS SPECIALISES (1993/94).

A partir de 1992, les soirées de type rave vont se multiplier et vont contribuer à renforcer la formation d'un public plus large grâce notamment à l'action du premier cercle d'amateurs, qui font la promotion de ces soirées dans leur entourage, et grâce aux journalistes qui commencent à médiatiser ces drôles de soirées que l'on appelle « raves ». Mais bien plus encore, comme un effet latéral, ces soirées sont l'élément qui déclenche, chez certains acteurs, l'envie de s'investir dans la diffusion et la promotion de ce type de musique[504]. A Marseille, c'est le cas notamment de **DJ Olive** qui se met au Djing à cette période et qui, dans la foulée de l'ouverture du premier magasin spécialisé du sud de la France, **Lame Light** à Cannes, ouvre en 1993 son magasin à Marseille : **Smart Import**. Voici comment DJ Olive parle de cette période :

« *On était quelques-uns à mixer, il y avait notamment Jack de Marseille, qui maintenant a son magasin dans la rue d'Italie*[505]*, lui il mixait déjà quand nous on démarrait les soirées, on était une centaine, même pas, une cinquantaine à se retrouver, on était les mêmes à se revoir dans les soirées. Puis, parce qu'on n'avait pas les même délires musicaux, on est parti chacun dans notre direction mais on a eu envie de faire connaître ce qu'on aimait à nos potes, ce que nos potes faisaient, c'est parti comme ça en fait. Et chacun de nous, on a essayé de faire des trucs, des soirées à droite, à gauche, il y en a maintenant qui sont dans des émissions radio (…) C'est vrai qu'on a apporté quelque chose aux gens, en tant que DJs et organisateurs et aussi avec les magasins* ».

Smart Import est donc le premier disquaire spécialisé de l'agglomération d'Aix-Marseille. Le parcours qui amène DJ Olive à ouvrir son magasin est différent de celui de Marc, mais passe aussi par une phase de découverte et d'apprentissage. DJ Olive commence à s'intéresser aux musiques électroniques au début des années 90 par l'intermédiaire du réseau d'échange de logiciels dans lequel il évolue. Tout d'abord, son intérêt pour les musiques électroniques commence avec un correspondant belge qui lui fait découvrir un genre qui cartonne dans son pays, le **new beat**[506]. Ce genre va influencer les goûts musicaux de DJ Olive, orientés vers des sonorités dures, « hard ». Puis il se rapproche de la composition grâce à un autre correspondant, un parisien qui deviendra un artiste important de la scène **hard techno**, qui lui fait écouter ses morceaux composés sur ordinateur.

« *Je correspondais avec* ***Lunatic Asylum***[507]*, avec qui on était bien branché informatique, et quand je montais à Paris, il me faisait écouter ce qu'il faisait à l'époque. Il composait déjà des morceaux sur son ordinateur, avec son* ***tracker****, des trucs sous quatre voix, des trucs très bateaux mais des trucs, disons à consonance techno…* ».

Il découvre la techno de cette manière. A Paris, il se met aussi à fréquenter les soirées du même genre :

« *On allait dans les soirées au* ***Rex Club****, c'est là où j'ai découvert la musique. Les soirées qui démarraient à Paris, à l'époque c'était surtout gay, et moi quand je revenais à Marseille, j'étais assez blasé parce qu'il y avait rien en fait. Je trouvais pas de disques, il y avait pas de soirées, ce qui fait que c'était le néant total* ».

[504] Notamment pour Jack de Marseille qui dès lors voit sa carrière prendre forme dans le circuit des raves (qui vont se multiplier) et des boîtes de nuit (qui accueillent de plus en plus ces nouvelles musiques).
[505] Magasin ouvert en 1995, **Wax Records**, rue d'Italie, à Marseille.
[506] Le new beat, est un genre musical qui mélange le rock dur et l'électronique et qui se développe dans le nord de l'Europe à la fin des années 90, dont les représentants sont entre autre **Front 242**, **The Neon Judgment**, **A Split Second**…
[507] De son vrai nom Guillaume Leroux, Lunatic Asylum, ou **Dr Macabre**, sort un tube de hardtrance, « **the Meltdown »**, en 1993. Ce morceau sera vendu à plus de cent mille exemplaires.

En quelques mois, DJ Olive se passionne pour la musique techno, s'achète une paire de platines, des disques et apprend à mixer chez lui. Sans penser alors qu'il deviendrait DJ un jour, il joue chez lui en passionné. Puis, chaque fois qu'il monte à Paris, plusieurs fois par mois, pour voir son correspondant et sortir en soirée, il va systématiquement chez les disquaires, notamment US Import (une petite chaîne de magasins présents en Belgique, à Lille et Paris) pour acheter ses disques. Sa présence régulière l'amène à sympathiser avec les gérants qui lui suggèrent alors l'idée de monter un magasin à Marseille :

> « *En fait, j'ai connu US Import quand j'ai commencé à mixer et que j'allais acheter mes disques à Paris. Après quand ce magasin a fermé, je commandais les disques à US Import Lille, où il y avait là DJ Adolphe, un DJ hyper connu, et comme j'étais bon client chez eux, c'est le patron de US Import, qui a un label, qui m'a poussé à faire le magasin. Il me disait, à Marseille, c'est la deuxième plus grande ville de France, il m'a dit « fais-le ». Donc, je suis allé à Lille pour voir comment ça marchait un petit peu, et le mec qui m'a reçu,* ***Gérard****, le boss qui a la quarantaine, (qui possédait le magasin depuis près de 20 ans, avant même que la techno existe) m'a donné un peu des conseils, les manières de commander. Puis on s'est lancé par rapport à US Import. Au début on voulait même faire une franchise de US Import à Marseille, bon, ça l'intéressait pas trop donc on a fait notre truc* ».

Quand le magasin est créé à Marseille en 1993, les disques présents dans la boutique proviennent donc du catalogue de cette chaîne de magasins. « *En fait, moi, à l'époque j'achetais mes disques par correspondance parce qu'il n'y avait pas de fournisseurs ici. Donc je passais par US Import à Lille* ». Comme DJ Olive est un féru de musique électronique « dure », c'est-à-dire ce que l'on appelle hard techno ou **hardcore**, le magasin va se doter de la réputation de ne vendre que cette musique. En partie par ses commandes sélectives et par les propositions de son fournisseur, les bacs du magasin se remplissent essentiellement de productions dures, et peu de house.

> « (…) *Moi à l'époque où j'ai monté le magasin, j'étais sûr que ça allait marcher parce que quand je montais à Paris et que j'achetais pour mille cinq cent balles de disques dans les magasins là-bas, je voyais trente personnes autour de moi qui faisaient pareil, et qu'à l'étranger c'était pareil, je me suis dit à Marseille on n'est pas des cons ! Mais c'est vrai qu'au début de l'ouverture il y avait seulement une dizaine de clients qui venaient acheter des disques, dont une partie était des potes. C'était seulement de temps en temps qu'il y avait d'autres gens, ça a mis un moment avant de démarrer… Mais à l'époque j'étais décidé, je me disais, soit je retourne travailler à la FNAC soit je travaille dans ce qui me plaît, dans la musique, et j'essaie de faire ça. Moi, j'étais encore au chômage, et avec ma copine* ***Isabelle*** *on s'est dit pourquoi pas monter un projet. On a demandé une aide à l'ANPE et moi j'avais un peu d'argent de côté pour monter un magasin. Le projet a mis un an à se réaliser et quand on a ouvert le magasin, en 1993, on l'a fait à l'échelle du mouvement qu'on voyait ici, c'est-à-dire qu'il n'y avait pas grand-chose, donc on a fait un petit magasin dans un petit local de vingt-cinq mètres carrés au 6 Rue des Trois Mages, avec un petit loyer, trois bacs avec cent cinquante disques qui se couraient après, on a fait la peinture nous-mêmes, on a mis deux spots et voilà* ».

Quelques soirées plus tard, toujours en 1993, alors que les raves prennent de l'ampleur, un second magasin spécialisé ouvre ses portes à Aix : **Atom-X**. Ce magasin, lui aussi tout petit et peu fourni, ne durera que quelques mois et il n'est resté ouvert que pendant la période estivale. Situé dans le centre ville, aux abords de la mairie, le magasin était constitué de deux niveaux. Au rez-de-chaussée, les portes grandes ouvertes laissaient s'échapper la musique qui venait de l'intérieur. Dans cette pièce, vide, les murs étaient peints à la Pollock, avec des couleurs très vives. Une pièce vide mais emplie de musique à très fort volume. Il fallait aller au sous-sol pour comprendre ce qui se passait dans ce lieu. Là, il y avait des piles de flyers entreposées aux quatre coins de la pièce, seulement quelques disques traînaient sur des étagères et il y avait un vendeur avec qui il était difficile de parler tellement la musique était forte. Une paire de platines tournait sur le comptoir et les beats minimaux des musiques martelaient les oreilles. Face à cela, Marc n'hésite plus et décide de monter à son tour son magasin.

> « *A ce moment-là, je décide de monter le magasin et j'appelle Jack de Marseille pour le mettre sur le coup, comme on en avait parlé auparavant. Mais, en fait, entre temps, il avait rencontré d'autres personnes, notamment* ***Paul Santoni*** *avec qui il voulait maintenant monter un magasin sur Marseille, donc il m'a fait comprendre qu'il voulait plus l'ouvrir avec moi… Il y avait comme une sorte de concurrence à l'époque, c'était un peu à celui qui ouvrirait le premier. C'est peut-être une question de confiance aussi…Bon c'est moi qui ait ouvert d'abord, et comme j'étais très*

bien fourni, Jack a mis du temps avant d'ouvrir son magasin, histoire de voir un peu comment moi je fonctionnais ».

Effectivement, fort de son expérience à Lester, il va mettre à profit ses connaissances afin d'essayer de développer un magasin plus important et mieux fourni que Smart Import. Comme il n'y a pas de fournisseurs localement, il va se mettre en relation avec des grossistes étrangers, spécialisés dans les labels indépendants, pour recevoir des disques. C'est-à-dire qu'au lieu même de passer par un fournisseur, comme l'a fait DJ Olive, il va remonter jusqu'à la source de la distribution de sa marchandise pour en avoir la primeur. Ainsi il envoie des fax à quelques contacts qu'il avait obtenus quand il travaillait à B.P.M. Il prend alors contact avec des grossistes américains (**Record Time** à Detroit et **Watts Music** à New York), hollandais (**Hot Mix**) et allemands (**Hard Wax**) pour passer ses commandes. En 1994, empruntant de l'argent à la banque avec un associé, Marc ouvre les portes de **Planet Underground**.

« *Planet Underground, ça désignait bien ce que j'aimais, j'étais assez imprégné des sons de Detroit, là-bas ils développaient beaucoup le côté « planète à part », un univers particulier. Il y avait le label* ***Red Planet****, il y avait l'artiste* ***The Martian****, il y avait aussi les gars d'Underground Resistance qui se surnommaient les « Interstellars fugitives », je voulais insister sur ce côté-là d'un monde particulier, musicalement, et j'ai choisi « Underground », justement parce que cet univers l'était* ».

Grâce à Marc et DJ Olive, toute une vague culturelle est en train de se solidifier entre les quatre murs de leur magasin. Marc se souvient :

« *Quand on a ouvert le magasin, les deux premiers colis, je me souviens des deux premiers colis de disques, c'était des colis de disques de Detroit qui étaient arrivés… J'avais aucune expérience et c'est arrivé à l'aéroport de Marignane, on s'était un peu renseigné pour avoir un transporteur et on a reçu un premier colis de Detroit, un gros colis et ça c'est des bons souvenirs, et en plus un colis de Detroit, tu vois quand même pour la techno, Detroit c'est une ville qui est quand même importante et mon premier client c'était un pote à moi et il m'a acheté un truc comme vingt à vingt-cinq disques…*».

Imprégné de ce qu'il a vécu en Angleterre, Marc tente de mettre en œuvre un magasin dont le fonctionnement aurait une vitalité semblable à ce qui se faisait là-bas, et donc un magasin qui n'aurait pas qu'une simple vocation commerciale, mais aussi celle de faire se rencontrer les gens qui fréquentent le lieu, de créer une dynamique complémentaire à l'engouement qui s'empare et rassemble les gens dans les soirées : participer à la fondation une « culture techno ».

« *Je crois,* me disait alors Marc, *qu'on vend pas que des disques, on fait aussi un peu dans le social... Je crois, bon je vais dire, je suis quelqu'un qui aime bien parler, j'aime bien que ça communique, on n'est pas qu'un simple magasin de disques de vinyles... On est là aussi à l'écoute et puis on s'intéresse, puis ça discute, ça communique... C'est un endroit où tu peux communiquer, c'est un endroit où tu peux aussi faire un rendez-vous avec un copain* ».

L'apparition des disquaires Smart Import et Planet Underground crée une nouvelle offre pour les DJs, et vient enrichir d'un nouvel espace le monde de l'art qui est en train de naître. Les possibilités de rencontres entre individus qui partagent le même intérêt s'accroissent. Le stock et l'échange d'informations ainsi que de nouvelles matières sonores pour les DJs, bref, tout ce qui fait exister un monde de l'art se trouve étoffé par la mise en place d'une aire spécifique. Si bien que le sentiment d'une mode culturelle se met à vivre entre Aix et Marseille, et plus qu'une simple représentation mentale des individus, cette culture devient palpable à travers ces espaces particuliers qui la mettent en scène concrètement. Une vie sociale se construit grâce aux magasins, des codes de sociabilités s'y élaborent dont la teneur n'a pas toujours été évidente pour le quidam. Marc se souvient :

« *On a rencontré vraiment peu de problèmes depuis l'ouverture, sauf dans les premiers temps par rapport aux autres commerçants de la ville. C'est vrai que c'est un magasin qui est un peu spécial, il y a des gens un peu « bizarres » qui rentrent, quelque part c'est un peu dérangeant, mais en même temps je crois que maintenant les gens sont habitués : tu sais que si tu passes devant ce magasin, il y a toujours des jeunes devant, tu sais qu'il y a toujours du bruit, de la musique très très forte. Donc mis à part ça, vraiment on a pas rencontré beaucoup de problèmes, sauf peut-être un peu des problèmes financiers, ça c'est normal, c'est le commerce* ».

Mais plus encore, cette culture devient palpable aussi au travers des objets qui se trouvent stockés dans ces lieux. Tout ce qui fait qu'une culture compte de matérialité pour montrer qu'elle existe, vient se présenter dans l'espace des magasins spécialisés : platines-disques, tables de mixage, écouteurs, disques vinyles bien évidemment, feutrines, T-shirts, affiches, flyers et autres objets divers comme des briquets, des bracelets fluorescents, des boissons énergisantes, etc. La « culture techno » vient s'incarner au travers des objets qui remplissent ces lieux. Dès lors, les magasins vont fonctionner comme des espaces ressources pour les jeunes DJs qui, découvrant les soirées, s'essayent aux platines. Des espaces ressources, non seulement du point de vue musical ou matériel, mais aussi relationnel. Un ami de Marc, **DJ Spike**, qui est aujourd'hui DJ et à l'origine d'un petit label associatif **Blue Wave**, se souvient du développement des magasins spécialisés comme d'un moment qui a permis de structurer, autant individuellement que collectivement, le parcours spatial et social de ceux qui sont aujourd'hui acteurs de ce monde de l'art. Voici, en résumé, l'entretien que nous avons réalisé auprès de DJ Spike :

Découverte :
« *J'ai découvert la musique acid house par l'intermédiaire d'une copine anglaise, elle m'avait envoyé une cassette de cette musique que j'ai immédiatement adorée. J'ai entendu le « Boum Boum » et musicalement j'ai fait, bon ben, j'ai carrément bloqué quoi. Petit à petit j'ai commencé à m'y intéresser. Mais à Aix, il n'y avait pas encore de cadre, il n'y avait rien, c'était juste une musique qui était en Angleterre, c'était pas concret ici. Là où ça a vraiment commencé, c'est à partir du moment où il y a eu les soirées à Marseille, les raves qui s'appelaient Atomix, j'étais jeune, mon père m'amenait et revenait me chercher le lendemain matin. c'est là que j'ai vu les gens comme ils bougeaient, j'ai vu les styles de personnes qu'il y avait, comment ils étaient réceptifs par rapport à cette musique, c'est là que j'ai carrément flashé* ».

Recherche de disques :
« *Mais j'ai pas commencé tout de suite à mixer, j'ai d'abord commencé par acheter des disques, pour moi personnellement. C'était difficile de les trouver parce qu'il n'y avait pas de magasins, sauf l'année d'après quand Smart Import a ouvert. J'allais les prendre à Smart Import pour l'accueil ou alors à la FNAC pour le prix, ils étaient moins chers, ils étaient à cinquante cinq francs » (…) « Disons que tous, on a évolué pratiquement ensemble, c'est-à-dire à partir du moment où il y avait pas de magasins de disques, où on pouvait écouter cette musique ensemble, là personnellement j'étais un peu perdu. Mais il y avait le magasin Fleshtones-Import. Ce n'était pas que techno, il y en avait un peu, ainsi que pour la house, mais on commençait à écouter de la techno, à Aix, grâce au magasin Fleshtones, où j'ai commencé à acheter des disques* ».

Recherche d'un style :
« *Mais à l'époque, j'avais pas encore tout mon style, c'est venu petit à petit, je commence à peine à le trouver. Disons que ça évolue sans cesse quoi, en fait je suis passé par pratiquement tous les styles de musique dans la techno. C'est-à-dire que j'ai apprécié aussi bien la house que les musiques extrêmes, c'est-à-dire très très dures. Je suis passé par tous les styles, j'ai écouté, j'ai acheté des disques, et je me suis trouvé un style qui me plaît* ».

Recherche des pairs :
« *J'ai vraiment commencé à mixer quand le magasin Planet a ouvert. Tout de suite j'ai rencontré des personnes qui avaient la même passion que moi et, c'est technique, en gros j'étais plus seul, j'étais pas là à écouter dans ma chambre de l'acid house !* »

Premières expériences :
« *Au départ, je cherchais pas à devenir DJ, aujourd'hui, si je le suis, c'est grâce à des relations, par des contacts que j'ai faits et j'ai vu que vraiment ça me plaisait et que c'était plus qu'une passion. Voilà, c'est des contacts, des relations que j'ai rencontrés dans des endroits pour écouter cette musique. C'est des gens que j'ai rencontrés dans les magasins de disques, dans les soirées, ça fait que j'ai rencontré beaucoup de personnes dans ce milieu. Par exemple j'ai des collègues qui ont monté une radio pirate, et là j'ai eu l'opportunité de passer mes disques, sans avoir la prétention de dire que je suis DJ. Je passe de la musique. C'était à un endroit où il y avait des platines à disposition, et là c'était vachement motivant... c'était en 94* ».

Le magasin comme espace de polarisation culturelle :
« *Ah ! Planet, moi ça m'a apporté beaucoup de choses, c'est-à-dire, de très bons disques déjà, il y a un large choix de disques, donc chacun peut trouver son compte, dans le style de musique qui lui plaît, ou alors découvrir d'autres styles de musique... ou carrément écouter autre chose, enfin*

découvrir. Puis je suis devenu un très bon ami avec Marc et comme moi, c'est la musique anglaise qui lui plaît, enfin tout ce qui vient d'Angleterre. C'est Marc, le patron du magasin, qui m'a mis sur la bonne voie. C'est lui qui m'a aiguillé, par les disques qu'il rentrait et en discutant avec lui, par son expérience personnelle. Comme il avait quand même été en Angleterre pendant plusieurs années, il m'expliquait un peu comment ça marchait là-bas, il m'a fait écouter encore beaucoup de cassettes qui venaient de là-bas, je pouvais écouter la musique qui venait d'Angleterre, en fin de compte je pouvais écouter ce que je voulais, j'avais un large choix musicalement et culturellement. Dans le phénomène techno il y a la musique, les fringues, la façon de penser... manière de vivre, j'ai bien accroché sur ça... Moi maintenant je peux dire que je vis techno, ton seul sujet de conversation, c'est la techno, je peux écouter tout comme musique, mais maintenant je suis bien là dedans ».

Ce que DJ Spike relate comme expérience personnelle, d'autres acteurs l'on vécu à Marseille quand Smart Import a débuté. Didier Reggi raconte à peu près la même expérience, décrit le même type de situations, rendues possibles par la présence du magasin :

« *Tous les vendredi, le colis arrivait et tous les vendredi les DJs étaient là, c'était à la même époque où j'arrêtais de travailler dans les clubs, parce que ça faisait deux ans que j'y étais, pour me consacrer vraiment à la musique électronique, c'est-à-dire house et techno. J'allais me servir à Smart Import le vendredi, fidèle au poste* » (…) « *Tous les passionnés étaient là, et DJ Olive nous faisait écouter les nouveautés et on était là à se les disputer. Il y avait tout les types de musiques électroniques, DJ Olive faisait du hardcore aussi, chacun écoutait ce qu'il avait envie, il y avait Jack de Marseille, Paul, (…),* ***David Caretta****, il y avait toute la scène électronique marseillaise d'aujourd'hui, on se retrouvait tous là à écouter les nouveautés* ».

A la suite de ces premiers magasins, de 1995 à 2002, d'autres vont ouvrir leur porte dans l'agglomération. A Marseille tout d'abord : **Wax Records** en 1995, **Sweet Sofa**, **X-Records** et l'**ADS** en 1998, et enfin **Radical Way** en 1999. A Aix ensuite : **Excella** en 1997, **Orange Record** (qui ne durera que quelques mois) et **Big Bang** en 1998, enfin **DeeJay, Jay ce qu'il te faut** au début 1999. Aujourd'hui, la plupart de ces magasins ont fermé leur porte ou ont changé de propriétaire ou de nom. Seuls Smart Import, Wax et Excella fonctionnent toujours aujourd'hui. Sweet Sofa et Big Bang ont fusionné pour former désormais une petite chaîne dénommée **Tank Vinyl**, dirigée par le label aixois **Grosso Modo Production**[508].

L'ensemble de ces magasins forment les premières coordonnées constitutives de la région esthétique des musiques électroniques dans l'agglomération d'Aix-Marseille. Après la polarisation d'un noyau d'amateurs et d'un public plus ou moins étoffé, ils ont été les premières pièces de la structuration du monde de l'art des musiques électroniques. Grâce à leur implantation dans l'agglomération, cette culture musicale se trouvait enfin dotée de ses propres lieux d'apprentissage, véritables petits conservatoires pour musiciens autodidactes. Didier raconte :

« *D'abord, pour moi tout a commencé par un gros travail de Djing : assimiler cette musique, la connaissance de cette musique, parce qu'il y a une culture, et moi je voyais les machines, je savais qu'il y avait des gens qui composaient puisqu'on achetait leurs disques, mais je me sentais pas encore prêt à composer. Je voulais d'abord apprendre encore beaucoup de choses sur cette musique, et là où j'ai appris, c'est à Wax, dans un magasin de disques, à savoir, comment depuis l'étape de l'artiste jusqu'au vinyle pressé et dans les bacs, ce qu'il y avait comme étapes, comment ça marchait, tout ça, toute la techno, tout ce qui englobe les musiques électroniques, comment tout marche vraiment, comment tout se met en place vraiment, comment un artiste travaille, comment un DJ travaille, tout ça à apprendre, à apprendre de la musique, à découvrir tous les nouveaux trucs, parce que moi j'écoute de tout, que ce soit de la house, de la techno, ambient, trip hop, donc à connaître plein de trucs différents et vraiment à me remplir de plein d'informations sur ce milieu-là et sur cette culture-là. Et c'est qu'après, en ayant travaillé dans un magasin, avec Paul et Jack de Marseille dans la house ou la techno, qui m'ont beaucoup apporté, au niveau musical, à tous les niveaux, que j'ai beaucoup appris à cette période-là* ».

QUELQUES OBSERVATIONS.

[508] Nous aurons l'occasion d'en parler plus loin.

Les magasins spécialisés sont des lieux aménagés par et pour les amateurs de musiques électroniques. Généralement, à l'intérieur, ces lieux offrent un espace central autour duquel se trouvent, à l'entrée du magasin, des présentoirs où sont installés les flyers. Plus reculés dans la pièce, on trouve des bacs de disques et le comptoir (souvent installé vers le fond de la pièce) derrière lequel officie le gérant. Des platines disques, en nombre variable, sont installées contre les murs et sont destinées à l'écoute au casque. Des petites annonces sont punaisées ou scotchées ça et là. Au niveau du comptoir souvent des enceintes diffusent de la musique durant le temps d'ouverture. Enfin les lieux sont peu décorés ou seulement par les disques vinyles qui sont accrochés aux murs.

A l'extérieur, les vitrines et devantures sont discrètes si l'on excepte les enseignes qui les surplombent. Quelques rares autocollants et éventuellement de vieux flyers, pour leur beauté ou la particularité de la soirée qu'ils évoquent, complètent leur décoration. Cette discrétion est corrélée par l'absence d'objets exposés dans cet espace. Il se dégage alors une relative simplicité du lieu que l'on peut embrasser d'un simple regard. Mais vu de l'extérieur, cette absence de signes invitants, qui sont représentés habituellement par les objets déposés dans les vitrines et sur lesquels le regard du passant ralentit ou s'immobilise, favorise là une transparence peu banale. En effet, le passant, même s'il peut voir ce qui se passe à l'intérieur du magasin, ne trouve pas l'accroche nécessaire, objectivée par le rôle des objets mis en vitrine, qui l'invite à rentrer dans le lieu. Le passant regarde à l'intérieur, voit une ou des personnes qui l'ont vu (étant donnée la disposition du comptoir du gérant qui fait face à l'entrée) et ne fait que « passer ». Nous pourrons comprendre alors, depuis l'intérieur, qu'il ne s'agissait pas d'un amateur techno. C'est une donnée particulière des magasins spécialisés techno. Nous avons dit que ce sont des lieux aménagés pour les amateurs de cette musique et cela se vérifie par le fait que n'entrent seulement que des personnes qui ont là un intérêt[509]. En effet le magasin spécialisé n'a pas l'aspect d'un commerce traditionnel : alors qu'il y ressemble, il est plus en fait un lieu de sociabilité qu'un lieu de simple consommation. Cela est traduit et rendu lisible par sa devanture. Pourtant c'est un lieu public de production et de consommation culturelle, mais il semblerait qu'il y ait un palier symbolique qui proscrit, pour une part importante, un usage indifférencié par tous les passants. Toujours vu de l'intérieur, nous pourrions dire, en grossissant volontairement le trait, que l'on peut considérer les passants comme des « non-clients » potentiels alors que ceci n'est pas vrai du commerçant traditionnel qui voit dans les passants autant de clients potentiels. Cette transparence nécessite de la part du passant une capacité de déchiffrage que les magasins spécialisés techno ne facilitent pas. En revanche, les connaisseurs ou les amateurs savent pourquoi c'est ici qu'il faut aller. C'est une réalité que ne démentent pas d'autres magasins spécialisés dans la techno, encore plus discrets. En effet, il existe aussi des commerces dont la devanture est strictement à l'inverse de ce que nous venons de décrire à tel point que de l'extérieur on ne peut pas voir ce qui se passe à l'intérieur du magasin car les vitrines sont recouvertes d'autocollants et de flyers qui se chevauchent, mais comme dans les précédents il n'y a pas de marchandise exposée. Nous sommes là encore plus direct en disant que seuls ceux qui ont intérêt à venir là sont usagers des lieux. En définitive, cette observation nous montre que ces lieux, soit totalement « transparents » soit totalement « hermétiques », ne sont fréquentés que par un ensemble populationnel particulier.

[509] Nous avons nous-mêmes longuement observé ces situations dans les magasins. Une fois, nous avons pu assister à une scène très significative pour notre propos. Une passante (une dame d'une trentaine d'années) a décidé d'entrer dans le magasin alors qu'elle était passée déjà deux ou trois fois devant. Arrivée sur le palier, pendant qu'elle tenait encore la porte dans une main, elle s'arrêta net avec un demi-sourire et salua les personnes qui étaient présentes à l'intérieur et qui discutaient entre elles ou vaquaient à leurs occupations (chercher des disques ou les écouter). Des personnes la saluèrent à leur tour mais sans lui prêter plus d'attention. Elle marqua un temps de silence qu'interrompit le gérant par l'invite « vous cherchez quelque chose ? », elle répondit, hésitante : « non, non, je voulais savoir ce que c'était comme magasin… » et elle sortit aussitôt. A l'intérieur, les individus se mirent à rire. N'y a-t-il pas là un paradoxe ? Nous pourrions penser que la clarté de l'espace invite les passants à y entrer. Or c'est l'inverse qui se produit. Il y a une mise à distance qui n'est abolie que par ceux et celles qui trouvent dans ce lieu un usage pertinent.

TANK
NOCTURNE VENDREDI & SAMEDI 20H
TEL 04 42 21 53 70
LIVRAISONS FRANCE ET ETRANGER
TANK
TANK
DOWNTEMPO / HOUSE
TECHHOUSE / TECHNO

Par conséquent, nous remarquons que les magasins spécialisés ne fonctionnent donc pas seulement comme des lieux de vente de disques particuliers. Ils sont des lieux qui mettent en relation des individus qui savent pourquoi ils sont là. C'est ici que s'élaborent des sociabilités relatives à l'usage de ces espaces. Grossièrement, il y a deux types d'usages de ces lieux. Un usage court qui est généralement circonscrit dans une trajectoire précise et un usage long qui se déploie sur toute la superficie du lieu et dans le temps. Le premier type correspond à l'individu amateur de soirées qui vient trouver ici les informations nécessaires. L'individu salue les autres personnes, va vers les présentoirs, prend les flyers et s'en va. Il peut aussi arriver jusqu'au comptoir et acheter des billets pour les soirées. Les échanges verbaux sont courts et consistent généralement à se renseigner sur la qualité de la fête envisagée. Le deuxième type correspond à l'individu musicien ou à une personne impliquée directement dans ce monde de l'art ; il s'établit alors une conversation, plus ou moins privée et de durée généralement longue, avoisinant l'heure. Selon les personnes présentes alors, des présentations vont avoir lieu et vont relancer de nouvelles conversations. Voici donc comment est animée la vie de ces lieux. Les individus échangent des informations diverses, d'autres peuvent s'y donner rendez-vous, des artistes peuvent venir « mixer » leurs disques, y montrer à d'autres encore leur technique ou comment ils envisagent de mixer tels disques etc.

Ces lieux apparaissent comme des moments d'élaboration spécifique de l'information et des moments de l'esthétisation du fait musical. En effet, ce que nous avons remarqué c'est que ces lieux ne vendent pas indifféremment toutes les musiques électroniques. Par exemple les disques hip hop sont très peu présents, mais de manière plus pertinente, d'un magasin à l'autre, nous avons répertorié des « écoles » musicales qui privilégient soit le hardcore, la jungle, la house, la techno etc. Selon la musique que l'on préfère, l'on pourra aller rendre visite à tel gérant de magasin plutôt qu'à tel autre, car l'on sait que lui aura pu commander les derniers disques du label dont on apprécie les œuvres. Ainsi, la musique techno que l'on peut entendre dans ces lieux, diffère d'un endroit à l'autre. Et cela va agir sur le raver qui, selon le type de fête à laquelle il désire participer, soit la « free party » soit la fête « commerciale », trouvera chez untel et pas chez les autres l'information escomptée.

LABELS ET PROMOTEURS (1993/2002).

Nous venons d'expliquer comment dans la première moitié des années 90, les musiques électroniques trouvent leur véritable point d'ancrage dans l'agglomération d'Aix-Marseille grâce au développement des magasins spécialisés. Ils abritent ce courant musical et deviennent rapidement les lieux de références pour les DJs et le public amateur. A partir du milieu de la décennie, tout un panel d'activités complémentaires va se développer autour des ces pôles. Tel un effet émergeant, les magasins spécialisés seront le point de départ de la professionnalisation de ce milieu artistique, particulièrement par le développement des labels de production phonographique et celui d'une myriade de promoteurs aux statuts divers.

RAPPEL DU DEVELOPPEMENT DES LABELS.

Souvent décrit comme une « *suite logique* » par les acteurs que nous avons interviewés, le développement de ces structures de production musicale correspond à une nouvelle étape de la polarisation de cette scène dans l'agglomération. Avec l'apparition des labels, les premiers acteurs de ce courant musical vont se mettre à composer, produire et diffuser leur musique. Au fur et à mesure de la multiplication des labels, le nombre des productions musicales locales ainsi que le nombre d'artistes signés sur ces labels vont s'accroître. Cette situation va consolider l'économie culturelle de ce milieu[510] et renforcer le sentiment qu'une nouvelle capitale musicale est en train de naître entre Aix et Marseille. Ainsi, autour des magasins spécialisés, grâce à l'action de leurs gérants, viennent se greffer les premières structures de production phonographique.
A Marseille tout d'abord. Peu de temps après l'ouverture du magasin Smart Import, DJ Olive monte son premier label **Beast Record**, en 1994, qui promeut un son techno et hardcore. Trois ans plus tard, sur la même lignée esthétique, DJ Olive va fonder d'autres labels : **Thrust**, **Jungle Beast** et **A fond !**. De son côté, à partir de 1996 avec l'ouverture de son magasin Sweet Sofa, Paul va développer **Obsession Music**, un label aux sonorités house et **deep house**. Fédérés par le magasin l'ADS, spécialisé dans le registre **acidcore**, **gabber** et hardcore, quelques acteurs du milieu des free parties vont monter, en 1998 dans l'enceinte de ce magasin, le label **Okupé Production**. A Aix-en-Provence ensuite, à partir de 1996 et l'ouverture du magasin Excella, **Bybo** crée aussi le label **Surface Record** dont les productions sont influencées par la techno de Detroit. Plus tard, au début 2001, avec son frère **Khaled**, il développera trois subdivisions au sein de Surface Record : **Cultur**, **Orbeat** et **Terra**.

[510] Une chaîne de coopération supplémentaire vient se mettre en place entre les labels et les magasins spécialisés : toute nouvelle production locale sera « naturellement » vendue dans les magasins.

En 1998, l'ouverture du magasin Big Bang (qui sera renommé en 2000 Tank Vinyl), géré par Fabrice G, donnera naissance aux plus importants labels de la région (voire de tout le sud de la France) : **Black Jack**, **Riviera**, **Grand Prix**, **Premium** et **Mangusta**. Se dirigeant vers des productions dites **House Filtrée**, Fabrice G développera aussi différentes subdivisions pour ses labels comme **Afro Dogs**, **Black Jazz** et **Subkronik**.

Si les gérants des magasins spécialisés sont à l'origine de la production musicale locale, d'autres acteurs (novices ou anciens) de cette même scène locale, vont se mettre à développer à leur tour leur propre label, indépendamment du giron des magasins mais sur le modèle des structures qui y prennent place. Par conséquent, le nombre des labels va encore augmenter. A Marseille, Renaud Campana et Didier, tous les deux membres du collectif Loosing Control[511], s'associent avec David[512] pour monter **Pornflakes** en 1999, développant des productions électro-techno. Stéphane d'Elysium, gérant du magasin X-Records, ferme son magasin en 2000 pour fonder son label du même nom, produisant des morceaux house et techno. Philippe Petit, gérant depuis 1993 des labels rock-expérimentaux **Kinetic Vibes** et **Pandemonium**, développe à partir de 2000 un nouveau label mélangeant électronique et expérimentations sonores : **Bip-Hop Génération**. Enfin, à partir de 2001, les artistes EDP et Seb Braumberger se regroupent pour fonder le label **Modélisme**, aux orientations Techno minimaliste. A Aix ensuite, à partir du milieu des années 90 se développe une structure aux orientations trance et psychedelic trance, **Monolithe Record**, structure fondée par Karim Agoua et animée par son principal artiste : Emmanuel Poulain[513]. En 2000, ce dernier montera sa propre structure, avec les mêmes orientations esthétiques, qui prendra le nom de **Turbo Trance**.

COMBLER UN MANQUE ARTISTIQUE.

Comme nous le constatons, en une petite décennie seulement, le nombre de structures de production phonographique a considérablement augmenté, permettant aux artistes locaux de se lancer dans une carrière de « producteurs »[514]. En étoffant la scène musicale d'un domaine productif supplémentaire, le développement des labels s'est imposé en fait comme une nécessité venue combler un manque artistique. En effet, tout comme les magasins spécialisés ont permis aux DJs d'alimenter et de renouveler régulièrement leurs stocks de disques – et de promouvoir leur culture musicale –, la même logique a poussé certains acteurs à monter leur label pour se promouvoir originalement à travers leurs propres productions. Créer un label était donc la solution qui fournissait les conditions d'une expression complémentaire à la démarche des DJs, permettant d'affiner et d'affirmer leurs propres goûts et choix musicaux.

Il faut avoir à l'esprit que la plupart des acteurs dont nous retraçons l'histoire ici, en démarrant leur carrière de DJ, commençaient à composer chez eux. En achetant leurs premières paires de platines au début des années 90, ils cherchaient aussi à se procurer les instruments qui étaient au fondement des musiques qu'ils aimaient, musiques qu'ils mixaient en soirées. Seulement, s'ils composaient déjà, ils ne possédaient pas encore les *cadres* nécessaires leur permettant de faire découvrir leurs compositions. Et quand bien même ils arrivaient parfois à faire écouter leurs démos auprès du cercle des DJs locaux, l'enjeu n'était pas là pour eux. Il fallait pouvoir faire découvrir ces démos au public. Et les faire découvrir au public ne pouvait se faire que pendant les soirées. Par conséquent, cela revenait à devoir produire ces démos sur support vinylique afin qu'elles soient inclues et mixées également parmi toutes les autres productions musicales.

Bybo, DJ et initiateur d'un des tous premiers label dans l'agglomération, Surface Record à Aix, raconte comment, progressivement il franchit le cap de la production :

[511] Collectif de promoteurs de musiques électroniques. Parmi l'ensemble des événements que ce collectif a produit, on lui doit d'avoir organisé en 1998, la « nuit de l'électro » sur les ondes de radio Grenouille. Cet événement rassemblait la plupart des acteurs de la scène d'alors, qui étaient invités à la radio pour faire écouter leur mix et faire découvrir leurs dernières productions.

[512] David est un musicien reconnu internationalement aujourd'hui. Originaire de Toulouse et installé à Marseille à partir de 1996, il signe la majorité de ses productions sur la subdivision du label Allemand **Disco B : Gigolo Records**. Par ailleurs, il participe aussi aux activités du label de DJ Olive.

[513] Ce label n'existe plus aujourd'hui. Après deux sorties remarquées, dans la deuxième moitié des années 90 et dans le milieu de la techno-trance, ce label cesse toute activité.

[514] Nous employons le terme de « producteur » pour désigner ce que nous appelons ordinairement compositeur. Les acteurs de ce milieu utilisent couramment ce terme, emprunté à la culture anglo-saxonne, pour désigner les artistes compositeurs.

« *En fait c'était une époque* [le début des années 1990] *où j'avais un cercle d'amis qui allaient dans ces soirées-là. C'est un petit peu comme tout le monde, tu te retrouves dans des soirées, et puis tu fais la fête avec des amis et tu te sens bien… Moi, il se trouve que de mon côté j'avais déjà du matériel de composition. Ces soirées, c'est peut-être une des choses qui m'a influencé… C'est-à-dire ressentir des vibrations dans un moment donné, dans une soirée par exemple, de vouloir retranscrire à sa manière la musique, pas faire de la compil, mais retranscrire, à sa manière, avec sa tournure personnelle.* (…) *En fait, ça a été une révélation. La révélation, c'est-à-dire le mouvement de masse, de groupe, se retrouver, dans des grosses soirées comme ça, ça a été un peu la révélation, mais c'est vrai que la composition, moi j'y étais déjà depuis un certain temps, sans forcément me retrouver dans des raves parties… D'autre part, j'avais quand même une culture… « club ». Pas club comme on l'entend maintenant c'est-à-dire dance club mais une culture club : j'avais déjà la notion de black music… house… Chicago, avec déjà le passé funk des années 80, j'avais cette image, une matière abstraite, de la musique de club aux States avec une grosse sono qui matraque un son house.* (…) *Mais voilà, je me suis retrouvé avec un clavier et puis un sampleur en 90, et puis j'ai commencé avec mon acquis* [musical] *de vinyles de house et de funk. J'ai commencé à sampler et faire des sonorités, faire de la musique, et puis je commençais déjà à être en autarcie, c'est-à-dire que j'avais déjà mes cassettes dans la voiture, et quand je partais en vacances, c'était pas des cassettes de disques que j'avais enregistrés, j'avais déjà mes cassettes de morceaux enregistrés à la maison, composés et qui me suivaient, que j'écoutais dans la voiture à la plage ou autre.* (…) *Puis, j'ai eu une époque où j'ai rencontré des gens qui eux produisaient, c'est-à-dire étaient dans le milieu des clubs parisiens, c'est-à-dire la crème… J'ai rencontré des gens qui produisaient des artistes comme, je sais pas moi, comme* ***Pacman*** *et* ***Armand***[515]*, des DJs comme ça, des DJs parisiens puis de là, moi je faisais ma production de mon côté et puis en 95 je me suis dit pourquoi pas sortir un disque, pour le fun, parce que tu as envie de savoir ce que ça peut donner sur du vinyle, et au fur et à mesure tu rentres dans un musical business (rire). Et je suis passé par une approche de mise en place du label : comment faire un label, arriver à sortir des disques, connaître le marché du disque, savoir si l'entreprise que j'avais créée, elle allait vivre, au moins à partir du premier disque, par rapport au prix de revient et au prix d'achat du disque… C'est vrai que tout ça avant de créer un label, ça c'est des questions que l'on se pose, on se dit bon quand même c'est bien de faire une opération au moins zéro quoi, parce que moi j'étais très modeste, c'est-à-dire que je suis pas allé dans le sens « je vais vendre des milliers de disques », c'est peut-être pour ça d'ailleurs que je suis encore jusqu'à présent en train de produire de la musique parce que je me contente déjà de ce que j'ai fait, de ce que j'ai acquis… A partir de là j'ai créé le label en 95, qui était au départ un label associatif* [en 99 le label se transforme en une société]*… et j'ai fait quatre morceaux à l'aide d'un sampleur et d'un synthé et j'ai fait un pressage que sur une seule face* ».

SOUTENIR LA SCENE.

DJ Olive nous rappelle le principe qui préside à la création de ses labels :

« *Le but recherché c'est, en tant qu'artiste, à travers les soirées, de faire sa musique et d'arriver à jouer sa musique, c'est ça en fait. Pour un DJ, le schéma, c'est... le DJ, parce qu'il joue la musique des autres, il arrive un moment donné où il va vouloir, soit produire d'autres artistes pour produire une musique qui lui corresponde plus, ou alors lui-même, il va se lancer dans la musique pour jouer ses propres productions en soirée* ».

De manière générale, c'est parce que ce principe – se produire soi-même ou produire d'autres artistes – est partagé par l'ensemble des acteurs de la scène électronique que l'on va voir se multiplier les labels. Mais contrairement à ce qu'on pourrait croire, la préoccupation n'est pas seulement de sortir des disques pour la seule gloire du label ou celle de son directeur. Même si effectivement cela y participe, on produit des disques pour alimenter une scène qui en a besoin parce qu'elle est conditionnée par la vitalité de cette production

[515] Ces deux DJs commencent leur carrière à Paris au début des années 90 dans les petites soirées privées organisées dans des péniches sur les rives de la Seine. Alors que le premier joue dans les plus importants événements de musiques électroniques, le second devient, pendant deux ans, résident animateur d'une émission musicale sur **Radio FG** (la première radio parisienne à ne programmer que de la musique électronique). A cette époque, ils occupaient tous les deux le devant de la scène française, notamment pour leur participation aux compilations « **Rave mastermix** » du label français **Fairway** dès 1993.

phonographique spécialisée. Si dans un premier temps l'apparition des magasins garantissait aux DJs un apport constant de nouveautés musicales, la production locale de disques ne pouvait qu'être bénéfique pour renforcer cet apport en nouveauté. C'est peut-être pour cette raison que les premiers labels de musiques électroniques dans l'agglomération ont été le fait des gérants des magasins spécialisés. Consolider et soutenir le développement de la scène électronique revenait à aider les DJs à produire leurs propres musiques et par là même, développer leur identité musicale. Voici comment DJ Olive se souvient du lancement de son premier label :

> « *Quand j'ai créé Beast, qui est un label à tendance hardcore, j'étais toujours avec mon pote, Guillaume, Lunatic Asylum, qui avait déjà fait un tube de trance sur le label* ***Fnac Music*** *à Paris en 1993. Parallèlement, lui, il faisait du hardcore aussi, il faisait des morceaux, mais il arrivait pas à trouver de label qui lui corresponde. Moi je trouvais ça assez dommage que les tubes qu'il faisait ne soient pas produits. C'est pour ça que je me suis dit qu'il fallait que je me lance dans la production. Ça a démarré comme ça et il a fait son premier skeud* [disque] *hardcore sur mon label. De mon côté, en tant que DJ, j'avais pas mal de connections avec d'autres artistes. Donc quand je jouais dans les clubs, on me passait pas mal de démos, que je prenais pour le label. C'est comme ça que d'autres artistes sont venus sur le label. Mais il faut dire qu'au début, entre chaque sortie de référence il y avait du temps qui se passait, par exemple entre le Beast 1 et le Beast 2, il s'est passé presque un an et demi. (…) Au départ, c'était vraiment pour le fun, c'était pas structuré du tout, la distribution se faisait un peu n'importe comment, on en envoyait un peu à droite, un peu à gauche…* »

FAIRE VALOIR UNE IDENTITE SONORE.

Par le développement des labels, la jeune scène musicale électronique répondait à un double impératif d'auto-promotion et d'affinement esthétique. Le label, structure juridique aux personnalités morales diverses (association loi 1901, SA, SARL, etc.), était l'élément qui permettait la réalisation de ce double impératif : les DJs producteurs pouvaient faire découvrir publiquement leurs créations, faire valoir leur démarche artistique et affirmer une identité sonore auprès de leur pairs puis du public. De plus, en permettant aux DJs de produire et de diffuser leurs musiques, les labels permettaient aussi à ce que puisse s'exprimer localement toute la diversité esthétique qui constitue les musiques électroniques : house, techno, jungle, hardcore, trance, électronica, etc. Ce nouveau dispositif allait renforcer localement la présence de cette culture musicale. D'un côté, les DJs ou compositeurs pouvaient trouver ici de quoi développer une carrière d'artiste et d'un autre côté, par le jeu de la distribution, l'activité des labels leur permettait aussi de se promouvoir nationalement ou à l'étranger.

Voici comment les membres et DJs du collectif Loosing Control, Didier et Renaud, après avoir travaillé dans un magasin spécialisé[516] ont monté leur label :

> « *Au moment où on a monté le label, avec Renaud, on commençait à composer. Il me disait qu'il fallait qu'on compose, qu'on avait assez de maturité maintenant, qu'on avait assez appris pour qu'on puisse composer. Et Renaud a acheté des machines. Il me disait, « il faut que tu viennes avec moi, on a les mêmes goûts musicaux, les mêmes influences, ont fait tout ensemble, pourquoi pas continuer à acheter des machines à deux ? » Et puis voilà, on a monté notre studio, qui est chez Renaud* (…) *Donc on a commencé à s'enfermer, à connaître les machines, à sortir des sons, des petites maquettes, on a bossé et on a sorti six morceaux* ».

A cette même période, Didier et Renaud se mettent à organiser des soirées, invitant des DJs locaux ou étrangers. Pour cela, ils créent une association qui prend le nom de Loosing Control. Cette activité va leur permettre de tisser et d'approfondir des liens avec des artistes, des collectifs d'artistes ou encore des représentants de labels. Le Loosing Control devient pour un temps un collectif de référence pour les DJs marseillais, collectif qui développe une identité musicale aux influences électro et techno de Detroit.

> « *Pourquoi Detroit, parce que c'est une culture, la techno est née à Detroit, la house à Chicago, mais même la house est née à Detroit, KMS faisait de la house avec un pied techno, mais c'était de la house, et, charmé par ces mecs-là, par Juan Atkins, Derrick May, KMS, ces trois-là, je me suis intéressé à leur histoire et leur musique, j'ai tous leurs disques, j'ai toute une collection et Renaud aussi* ».

[516] Ils travaillaient au magasin Sweet Sofa, tenu par Paul.

C'est avec ce bagage – cette culture musicale apprise au fil des années – qu'émerge l'idée du label. Grâce à l'aide de David, qui a déjà l'expérience du fonctionnement d'un label, Renaud lance Pornflakes.

> « *Le label est mis en place en 1999, et la première sortie arrive en 2000. C'est Renaud qui s'est surtout occupé de ça, le déclenchement vient de lui avec David qui était d'accord pour monter le label, tous les deux, moi j'étais plus en retrait, mais comme j'étais toujours avec Renaud, j'en fait partie aussi.* (…) *Le label développe une ligne particulière. Pornflakes a été créé pour être un label électro et techno, parce qu'on adore ça, David aussi, et un label dédié au dancefloor aussi* ».

Le label va devenir le pendant créatif des soirées qu'organise le collectif. En produisant les artistes avec qui ils ont une affinité esthétique, le collectif Loosing Control va renforcer son identité musicale.

> « *Il y a un feeling avec les artistes qu'on va produire, c'est-à-dire ceux avec qui on aura une affinité, et c'est fait pour ça aussi quand on fait des soirées, quand on fait venir des artistes, il faut qu'il y ait un échange, quelque chose, c'est humain, il faut qu'il y ait une sympathie, sinon ça sert à rien. Pour le label, c'est pareil, c'est pour ça que sur le premier maxi, il y a le* ***Free Electronic Collective****, parce qu'on avait sympathisé avec eux* (…) *et c'est pour ça que sur le second maxi il y a* ***Marc Broom****, pourquoi ? Parce que Renaud a vécu en Angleterre et qu'ils se sont rencontrés, et qu'on l'a fait jouer, et qu'on a sympathisé* ».

En lançant le label, ils découvrent et apprennent les principaux rouages sur lesquels repose le métier de producteur phonographique : évaluer la qualité esthétique des futures productions et trouver un distributeur.

> « *On a fait six/sept morceaux, on a fait une démo qu'on a mis sur CD et on l'a envoyée, à droite, à gauche, d'abord aux gens qu'on connaissait, c'est-à-dire Marc Broom, toutes ces équipes-là en Angleterre, qu'on connaît, histoire d'avoir un retour et savoir ce que ça valait, puisqu'ils ont une expérience plus importante par rapport à nous dans la production. On a même rencontré Laurent Garnier au* ***Sonar***[517]*, en 2000. Là, je lui ai demandé d'écouter et le lendemain quand je le vois, il me dit que c'est bien, qu'il faut continuer. Donc, « bonne réponse de Laurent », et on s'est dit qu'il fallait l'envoyer à des labels, essayer de démarcher. Et on l'a envoyée à plusieurs labels, on a eu des retours, notamment d'un label américain qui s'appelle* ***Migrant****, un label qu'on aime bien, qui nous ont dit qu'en raison de leur planning ils pouvaient rien faire mais qu'ils voulaient recevoir d'autres maquettes. Et puis on a trouvé un distributeur anglais pour Pornflakes, qui s'appelle* ***Integral****, et qui possède lui aussi un label :* ***Frist Cut****. Et les gars nous ont appelé pour qu'on soit leur prochaine production sur leur label « on vous prend trois morceaux » et voilà. Et dans la même période, en l'espace d'une semaine, on croise un gars qui s'appelle* ***Robin Bol****, un anglais qui travaille à Montpellier. On a organisé une soirée là-bas, où on a fait notre premier live, on voulait voir ce que ça donnait et en fait, le gars il a kiffé sur un morceau du live « envoyez-moi des démos », nous il nous restait trois morceaux, il les a voulus tous les trois et voilà, on a fait deux maxis quasiment coup sur coup. Deux pressages à mille et sept cents exemplaires et on est distribué en Allemagne, en Angleterre et aux USA* ».

POLARISATION ESTHETIQUE.

Progressivement, à l'instar de Didier, Renaud et leur label Pornflakes, de nouvelles lignes de consistances esthétiques allaient émerger dans l'agglomération d'Aix-Marseille, chacune s'imposant comme la définition d'un nouvel horizon musical. Des marques de fabrique locales allaient se déployer, dont les produits pouvaient être découverts et appréciés par les disciples, les journalistes et le public dans les magasins, les soirées, etc.. A mesure des sorties successives, l'intrication des labels dans le jeune paysage musical électronique allait petit à petit recomposer cette scène en la dotant maintenant de véritables écoles musicales. Ainsi, si les magasins spécialisés fonctionnaient comme de véritables conservatoires pour musiciens autodidactes, les labels allaient devenir les instances consacrantes de leur apprentissage. Avec un pressage moyen de disques à mille copies – ce qui reste du domaine de la petite production phonographique –, les artistes pouvaient voir ainsi leur réputation augmenter. Au même moment, en se regroupant sur les différents labels locaux, ils allaient pouvoir imprimer collectivement de nouvelles tendances sonores, et être ainsi le moteur de nouvelles forces de propositions

[517] Sonar est le nom du festival de musiques électroniques qui se déroule depuis 1997 à Barcelone. Ce festival, doté d'une réputation européenne, s'étale sur une période de quatre journées en centre ville, programmant les plus grands artistes de ce courant musical autour de soirées, colloques et rencontres diverses.

esthétiques, voire scolastiques, à l'instar des artistes promus par Fabrice G.[518], dont on dit qu'ils produisent de la « house filtrée ». Voici comment Fabrice G. présente ses labels, le son qu'il défend et la relation qu'il entretient avec ses artistes :

Proposer, promouvoir et défendre un son :

« *Les labels, au départ, il y a Riviera et Black jack, c'était la même idée au niveau son, on les a développés différemment parce qu'il y a un système d'artistes français, sur Black Jack et étrangers sur Riviera. Aujourd'hui on mélange un peu plus, mais on reste sur les mêmes sonorités. Au départ, tout ce qui est heavy funk, tout ce qui est à base de funk, ça c'est Riviera, avec des artistes de Chicago, qu'on respectait vraiment à l'époque, mais qui aujourd'hui à mon goût sont loin derrière les français, comme les* ***Daft Punk****. A partir du moment où il y a eu les Daft, le mouvement mondial s'est décroché de la planète Chicago, qui était le symbole de la house, avec* ***Paul Johnson*** *par exemple et tous ces gars-là. C'était pour nous des vrais artistes, des gars qu'on respectait, mais qui aujourd'hui… je reçois des démos de ces gars-là, je les signe même pas, alors qu'il y a cinq ans, tout le monde aurait fait des pieds et des mains pour avoir Paul Johnson sur son label* ».

Mais alors que le son de Chicago est mourant, il faut définir une nouvelle orientation :

« *Ce changement, moi je l'explique par le fait que ça vient d'une culture, moi je l'ai compris quand je suis parti une semaine à Chicago, j'ai vu comment ça se passait chez les blacks américains avec les blancs, ils sont vraiment brimés par les blancs, donc c'est pas évident entre blancs et noirs, il y a un choc entre les cultures et quand tu fais venir un black américain de Chicago en France, là il y a un petit moment de doute parce qu'il se retrouve avec des gens sympa et qui sont sincères, et le mec il a un blocage, le mec il se dit « les blancs me respectent, il me mettent dans de beaux hôtels, dans de belles voitures »…et en l'espace de deux ou trois ans, les relations se sont vraiment dégradées parce qu'ils nous ont pris pour des vaches à lait, et les mecs ils se sont endormis sur leurs lauriers, ils ont pas développé de musiques différentes, ils ont toujours le même matériel, le même son pourri, qui dérangeait personne il y a cinq ans parce qu'il y avait rien d'autre… Et là les français sont arrivés avec un son monstrueux, grosses basses, gros kiks et ils ont mis la révolution et après, on est tous une jeunesse Bangalterienne*[519]*, on est tous une tribu, encore une fois, comme Paul Johnson a son possee, nous on a Daft Punk, et on a tous copié* ».

---

[518] C'est un acteur important dans l'émergence de la scène électronique locale mais aussi à un échelon national. D'origine parisienne, c'est au tout début des années 90, vers l'âge de seize ans, qu'il découvre les boîtes de nuit et les musiques électroniques. En quittant le foyer parental très jeune, il vit du travail de serveur dans les bars. Parallèlement, vers l'âge de dix-huit ans, il se met à organiser des soirées, soutenu financièrement par quelques gérants de boîtes de nuit. De fil en aiguille, il organise les raves parmi les plus importantes de la région, faisant découvrir les artistes étrangers de Chicago, de Detroit ou d'Angleterre. Mais cette activité est bien trop risquée, oscillant entre petits bénéfices ou grosses pertes d'argent. Il décide alors de se réorienter vers la vente de disques, se spécialisant dans la musique house de Chicago. Il ouvre son premier magasin, qui s'appelle alors Big Bang, à Aix en 1998. Rapidement, il comprend que le magasin est une source faible de revenus, et qu'il faut développer d'autres activités complémentaires. Il crée ainsi un premier label, Riviera, signant principalement des artistes américains de house. En France, le milieu des musiques électroniques est alors friand de ces productions étrangères. Quand Fabrice G. sort ses premiers maxis, c'est inévitablement une réussite économique pour le label. Face à cela, il va développer plusieurs autres labels, dont nous avons cité les noms plus haut, et étendre son activité de disquaire en rachetant Sweet Sofa et en ouvrant un autre magasin à Toulouse. Pour palier la concurrence monopolistique de son distributeur, Cyber – à Paris, qui développe aussi plusieurs labels –, il crée alors une petite chaîne de distribution qui prend le nom de Tank Vynil entre Aix, Marseille, Toulouse et Agen.

[519] **Thomas Bangalter** est l'un des deux membres de Daft Punk avec **Guy-Manuel de Homen Christo**. Quand en 1996 le duo sort son premier album, « **Homework** » sur Virgin, on assiste effectivement à une véritable révolution au sein de la musique électronique. Tout d'abord, c'est la première fois qu'un album de ce style de musique est tiré à plus d'un million d'exemplaires. Le son est puissant, gonflé par un système de compression innovant. La musique n'en reste pas moins sobre, aérée, minimaliste et grinçante. Les filtres sonores entrent dans la composition et laissent découvrir des arrangements pour le moins inattendus. L'architecte de tout ce travail est Thomas Bangalter. C'est ce grain particulier qui sera repris par la génération « bangalterienne ».

Quand cette orientation est trouvée, les artistes locaux peuvent s'y greffer et défendre cette nouvelle identité :

« *Les artistes locaux, c'est pas moi qui les ai recrutés, c'est eux qui se sont mis à suivre ce qu'on avait mis en place. Il y a eu deux précurseurs, c'est* ***DJ Nekbath*** *et* ***Sébastien Léger*** *et après il y a eu toute une flopée de gens parce que satellites autour du magasin, qui aiment bien le son.* (...) *C'est une suite et c'est agréable de pouvoir bosser avec des gens que tu connais, ça fait maintenant trois ans qu'on a les labels, on bosse ensemble, quand il y a un mec que je sens pas, même s'il fait une bombe, je le signe pas, j'y arrive pas, j'ai essayé mais me prendre la tête avec quelqu'un qui veut pas comprendre… c'est surtout une question de confiance, si on me fait pas confiance, je fais pas confiance et j'avance pas… je vais plutôt favoriser des gens qui me font confiance et je vais foncer…* ».

Illustratio Fabrice G.

LES PROMOTEURS (1993/2002).

Pendant que les disquaires spécialisés et les labels fleurissaient, la scène électronique se développait aussi sous l'impulsion d'autres jeunes acteurs, organisés pour la plupart en collectifs. Artistes, DJs, gérants de magasins ou simples amateurs décidés à s'impliquer dans les musiques électroniques, ces nouveaux promoteurs culturels venaient soutenir à leur tour l'éclosion de cette scène de plusieurs manières : organiser des soirées, ouvrir des lieux de diffusion, ouvrir des sites internet ou proposer des émissions radiophoniques. Répondant eux aussi à la préoccupation de promouvoir cette culture musicale, leurs actions allaient se réaliser dans la complémentarité de ce qui se faisait ailleurs.

JANUS BIFRONS.

Cependant, au fil des années, la scène allait être déployée selon un système de diffusion contrasté, occupant divers types d'espaces, selon des critères esthétiques imperméables. Pour le dire simplement, les musiques électroniques allaient être développées d'un côté par les « free parties » et de l'autre, par les soirées dites « commerciales ». D'un côté, l'on allait « battre la campagne » : découvrant clairières, prés, petits bois, sites industriels en friche, etc., et de l'autre, l'on allait se resserrer dans les espaces citadins dévolus aux spectacles : salles de concerts, boîtes de nuit, bars, domaines privés, etc. Et entre ces deux modes d'organisations festives et musicales, provenant d'une même histoire et issus d'une culture commune, peu de liens allaient perdurer. En effet, si dans la première moitié des années 90 la scène évolue encore comme un seul corps, la deuxième moitié voit, elle, se dresser deux univers artistiques qui se reconnaissent mais ne se côtoient plus. Dans l'ensemble du milieu des musiques électroniques, un clivage artistique allait se fabriquer et se cultiver à grand renfort d'arguments divergents, amenant le public amateur à choisir son camp, à prendre position.

A titre d'exemple, voici comment Sarah de Haro, journaliste à Libération, témoigne de ce partage, dans la préface de son livre sur l'histoire des free parties[520], prenant fait et cause pour la moitié « free » de l'univers des musiques électroniques :

> « *Ma première rave n'en était pas vraiment une : une fête techno sur les terrasses d'une magnifique boîte espagnole, le Rachdingue. Eté 94, la tête en extase. Les afters,* ***Boréalis*** [premier festival électronique du sud de la France, de 93 à 99] *aux arènes de Nîmes, les boîtes londoniennes, je ne faisais pas la différence, je confondais trance et house et c'était bien.*
> *Automne 96, la baffe sur les platines des* ***Teknocrates*** [un des plus anciens sound-system parisien]*. Là, j'ai tout de suite reconnu que c'était du hardcore. Alors, j'ai appris la beauté des zones industrielles abandonnées. J'ai découvert comment planter une tente, le plaisir de pisser dans les herbes qui chatouillent les fesses en évitant ronces et orties. J'ai regardé le soleil se lever sur un monde peut-être meilleur, assurément différent. (...) Bref, j'ai vécu comme d'autres ont pris la route, avec la passion et l'énergie qu'on ne prête plus qu'aux belles utopies* ».

« Liberté », « passion » et « belles utopies » contre « consommation », « confusion » et « enfermement », voilà le registre des valeurs qui séparerait les musiques électroniques en deux univers opposés. Alors que cette opinion s'est construite progressivement en free party à l'encontre de la scène « commerciale », cette dernière lui répondra assez tardivement par l'opposition « professionnalisme » contre « puérilité ». Sans nécessairement le vouloir, les registres d'actions et de justifications qui étaient déployés de part et d'autre créaient comme une sorte de Janus Bifrons, dieu au double visage, et le processus de séparation, en deux entités distinctes, allait se généraliser à l'échelle du pays entier. Connaissant donc un développement différencié selon deux logiques parallèles d'organisations, de conventions et d'opinions divergentes, c'est de cette manière que les acteurs allaient fabriquer les contours d'une scène divisée. Par conséquent, malgré des résistances et des efforts pour garder cette scène unie, entretenus localement par certains promoteurs, au milieu des années 90, la rupture était consommée et rendait caduque toute velléité d'unification. C'est ce qui est arrivé à **Tan**, quand après quelques mois seulement, elle arrête tous ses projets.

Tan est d'origine parisienne. C'est dans la capitale qu'elle découvre pour la première fois les musiques électroniques dans les fêtes organisées sur des péniches, à la fin des années 80. En fréquentant les soirées, elle décide petit à petit d'organiser ses propres événements musicaux. Subvenant à ses besoins par des petits boulots, la vie parisienne devient trop dure pour elle parce qu'elle a un enfant en bas âge. Elle vient s'installer dans le sud de la France, entre Aix et Marseille, à Gardanne, en 1996. Barmaid dans la journée, elle poursuit la nuit son

[520] Sarah de Haro et Wilfrid Estève, 2002, 36 72. La Free Story, Ed. Trouble-Fête, Paris, 191 p.

activité d'organisatrice de soirées. Au printemps 96, elle loue un local commercial, dans le vieil Aix, qu'elle aménage en cave musicale. Elle développe alors un lieu dédié à la musique techno qui prend le nom de **Action Positive Mental** : « A+Mental ». Elle voulait créer un espace de rencontres, d'échanges de savoir-faire et compétences, un lieu où des projets auraient pu voir le jour.

> « ***...Et arrivée ici, comment tu t'es débrouillée avec la techno pour être maintenant présidente de l'association A+Mental ?***
> *Pendant pratiquement un an j'ai cherché des gens... (...) et j'ai essayé de rencontrer des gens qui avaient envie de faire plus ou moins les mêmes choses, et j'en ai rencontré... des gens, des bénévoles qui ont bien voulu me prêter des caissons, me prêter du son, puisque en plus c'est une association donc, qui est pas du tout faite pour gagner de l'argent mais qui est faite pour donner une possibilité à tout le monde de s'exprimer, donc je... j'aimerais exploiter tous les arts. Pour l'instant ça se fait pas trop, j'ai beau leur dire, les gens... je sais pas ils ont peut-être pas trop...*
> ***Tous les arts ?***
> *Tous les arts en règle générale... Normalement il devrait y avoir de la pâte Fimo, il devrait y avoir des dessins, enfin des gens qui font de la déco... Tu sais, sur des draps... tout le monde est invité à s'exercer chez moi, à exposer en marquant son nom en bas et moi en échange de quoi je parle de lui quand on me dit « ah tiens ça c'est sympa » ou quoi, quelqu'un va faire une teuf ou quoi, ben je mets les gens en contact, j'essaye de créer des interactions entre les individus... et par rapport à la techno, le thème c'est quand même faire reconnaître que la culture techno est aussi positive qu'on la dit et qu'on la veut négative, donc voilà[521]. J'ai rencontré donc des gens, plein de bénévoles. Chez moi c'est pareil, tous les DJs qui viennent, des connus aux pas connus du tout, comme c'est écrit sur la présentation : « si t'es connu par ton voisin à qui tu casses les oreilles ou que tu sois reconnu sur les flyers, sois le bienvenu », bon... ils mixent et en échange de quoi je leur offre à boire, voilà c'est un échange (...)*
> ***Et il y a du monde petit à petit qui est entré dans l'asso ?***
> *Ça fait deux mois et demi qu'on est ouvert, enfin je peux même pas dire que ça fait deux mois et demi qu'on est ouvert parce que tout juillet on a pas ouvert du tout... J'ouvrirai à nouveau qu'en septembre parce qu'en juillet et en août, on préfère être dehors que dans une cave. Et bon, j'ai ouvert au mois d'avril et ça fait avril, mai et juin, ça a tourné trois mois, deux mois et demi trois mois et on a quatre-vingt huit adhérents et c'est des gens qui ont pris la carte. Enfin la carte, je la donne pas, tu vois, en général c'est moi qui distribue les cartes, je les donne pas comme ça, pas facilement, enfin si, mais j'aime bien discuter un peu avec la personne, j'aime bien lui servir ma présentation, j'aime bien donner le ton encore, parce que c'est pas un commerce, parce que je vais pas faire à la demande des gens... parce que c'est une passion, c'est une asso, donc c'est les gens qui vont avoir envie de... d'adhérer à ma façon de... d'échanger ou alors ils vont pas être intéressés, (...) Là, juillet et août c'est fermé, mais bon, les gens m'appellent, continuent à m'appeler : « tu as été au courant, y'a une teuf ce soir ? c'est où ? est-ce que tu y vas ? et l'infoline ? et machin ? »... et tout ça, bon... j'existe, enfin on est quand même là l'un pour l'autre, les uns pour les autres même si on se voit pas. Ce que j'aimerais bien c'est réussir à faire des... des interactions maintenant entre les gens, tu vois...*
> ***Entre les gens ?***
> *... présenter, je sais pas, quelqu'un qui fait de la déco, le présenter à quelqu'un qui a besoin de déco, tu vois... pour qu'ils puissent eux aussi s'accomplir dans leur truc...* ».

Malheureusement, après quelques mois de travail et la fermeture estivale, les membres de l'association, trop composites, hétérogènes, éparpillés, se désintéressent du petit local de la rue du Puits Neuf à Aix, préférant suivre les dispositifs mieux identifiés des sound-systems ou des soirées « commerciales ». Unifier la scène était

[521] Nous faisons là un aparté pour rappeler le contexte politique concernant les musiques électroniques à cette époque. Quand Tan nous rappelle l'objet de son association, « faire reconnaître que la culture techno est aussi positive que ce qu'on la dit ou veut négative », elle fait implicitement référence aux orientations politiques du ministre de l'intérieur de l'époque, **Jean-Louis Debré**, concernant les raves et la techno. Lors de la séance du 29 mai 1996, après avoir été interpellé à l'Assemblée par le député **Ernest Chénière**, le Ministre de l'intérieur déclarait que « *des instructions très précises ont été données aux services de police, aux préfets* (...) *pour que le système répressif se mette en marche, sans complaisance, à l'égard de celles et ceux qui organisent de telles soirées* (...) *parce qu'il y a alors danger pour un grand nombre de nos enfants. Enfin, j'ai donné des instructions précises aux préfets pour qu'ils regardent qui sont les organisateurs et pour que, si nécessaire, on les traduise devant la justice* ». Les instructions que le ministère de l'intérieur fera parvenir aux Préfets et Préfets de police s'intituleront « soirées techno : des soirées à haut risques ».

une entreprise difficilement réalisable, ou à tout le moins représentait une expérience fragile. Les échanges que souhaitait réaliser Tan ne virent pas le jour et en septembre 1996, Action Positive Mental fermait déjà ses portes.

LA PART CITADINE DES MUSIQUES ELECTRONIQUES.

Quand Tan arrête son projet, la mise en place d'un dispositif scénique est déjà à l'œuvre dans l'agglomération d'Aix-Marseille – souvenons-nous du Factory et du Tunnel à Marseille ou de la Chimère à Aix. Se réalisant de manière éparse depuis le début des années 90, la scène allait s'établir historiquement sur le panel existant des salles de concerts, salles des fêtes, boîtes de nuit et autres bars. Alors que certains promoteurs tentaient de diffuser leur culture musicale par l'intermédiaire d'une radio pirate à Aix[522], d'autres, orientés vers l'organisation de soirées, trouvaient dans ces lieux le cadre nécessaire et suffisant pour le développement des musiques house, techno, trance ou hardcore. Faisant là découvrir de nombreux DJs et artistes, de 1993 à 1997, ils allaient faire vivre l'agglomération au rythme des raves.

Après les toutes premières expériences des grosses raves Atomix en 1992, à partir de 1993 les acteurs locaux du jeune milieu techno marseillais et aixois emboîtent le pas. A Marseille, DJ Olive qui vient d'ouvrir son magasin, développe dans la foulée les soirées **Euphoria**. Organisant ses soirées à la Friche Belle de Mai ou dans le hall 6 du **Parc Chanot** à Marseille, où se réunissent plus de cinq mille personnes en 1995, les soirées Euphoria représentent un moment important dans l'émergence de la scène locale, cristallisant un public bien plus important qu'au tout début. Rejoint sur la deuxième moitié des années 90 par de nouvelles associations organisatrices de soirées comme **Biomix**, Loosing Control, **Mobbil**, **Mars Exist**, **K'House**, **Usual Music** ou encore le **Cercle Rouge**, la cadence des soirées allait se démultiplier. Soutenu enfin par l'action d'organisateurs individuels comme Fabrice G., de programmateurs aventureux comme **Sébastien Mania**[523] ou de gérants de label comme Philippe Petit, le volume des soirées et du public allait encore grossir. En l'espace de quelques années, les fêtes techno allaient s'implanter pratiquement dans tous les lieux de diffusion importants de Marseille[524] et d'Aix[525].

Malgré la multiplication des promoteurs et des soirées, il n'y a jamais eu, dans l'agglomération d'Aix-Marseille, de développement de lieux « techno » à proprement parler, au grand dam des acteurs, qui se sont toujours plaints du manque d'un lieu approprié. Quelques tentatives ont cependant vu le jour comme avec **le Gardon** ou le **Sweet Sofa Lounge**[526]. Menées sous l'impulsion de Didier Reggi, Renaud Campana et Paul Santoni, ces expériences ont été de courte durée. Didier raconte :

> « *En fait, je disais à DJ Paul et Jack de Marseille que c'est bien d'avoir un magasin, mais il fallait faire des soirées, parce que ça va avec, c'est la culture club encore, les gens qui viennent écouter des disques en club, la semaine il faut qu'ils puissent trouver ces disques dans les magasins, pour qu'on les vende, mais pour ça, il faut qu'on leur fasse entendre, écouter dans les soirées, c'est un cycle normal, donc il fallait organiser des soirées en week-end et puis les gens ils viennent en semaine au magasin, donc on a fait quelques soirées avec Paul et Jack de Marseille au Cargo, en 96, des rendez-vous réguliers, on faisait des trucs au Perroquet Bleu aussi en 97* ».

En 1998, Didier décide de fonder un lieu approprié. Connaissant le patron d'un petit bar, Le Gardon, il lui propose donc d'aménager son lieu afin d'accueillir des DJs et un public plus important en développant des soirées musicales électroniques. Le lieu marche bien pendant presque une année, le public est au rendez-vous et voit passer aussi bien des DJs techno que hip-hop. Fort de ce succès, mais à l'étroit, Didier se met en quête d'un lieu plus important :

---

[522] Depuis 1991, **Radio Show**, programmait des émissions consacrées à ces nouvelles musiques jusqu'à ce qu'elle soit définitivement réduite au silence, sur décision de justice, en 1994. L'existence de cette radio permit aux DJs locaux de se faire la main bien qu'elle ait eu une diffusion très intimiste.

[523] Salarié de l'**Espace Julien** (salle conventionnée SMAC), il développera les soirées **Hometrax** dans le **Café Julien**.

[524] Principalement : **le Trolleybus**, **le Cargo**, **Le Perroquet bleu**, **le 116**, **La Machine à Coudre**, **le Poste à Galène**, **le Café Julien**, **Les Danaïdes**, **La Friche Belle de Mai**, **les Docks des Suds**, **Montevideo**, **le Web Bar**, **le Balthazar**, **le Bazar**.

[525] Principalement : **L'IPN**, **le KeyNight**, **Le Sunset Café**, **Le Babylone Café**, **le Hublot**, **le Key Largo**, **le Divino**, **le Splendid Café**.

[526] Les deux établissements se trouvaient dans la rue Sainte, près du vieux port, à Marseille.

« *Et après, il y a eu l'histoire du* ***Sweet Sofa Lounge****, à la rue Sainte, toujours, et c'est moi qui ait eu le plan parce que quand je bossais au Gardon, j'ai rencontré le patron de ce bar et je savais qu'il était fermé ce lieu, donc j'ai rencontré les gros patrons de ce lieu* (...) *et moi je leur ai dit que j'étais intéressé pour prendre leur lieu en gérance, puis ils étaient d'accord. Donc, le lieu était ouvert, puis ils l'ont fermé l'été pour faire des travaux. En septembre octobre, c'est nous qui avons repris le lieu. J'ai proposé à Renaud et Paul : « voilà, est-ce qu'on pourrait pas, et le magasin et le pub, est-ce qu'on pourrait pas faire un Sweet Sofa Lounge ?». Et quand ils ont vu le lieu, ils ont dit OK, on envoie. On a fait le truc, un mois de travaux, un mois de déco, à fond et on a ouvert et ça a cartonné, et six mois après on fermait à cause d'une histoire avec la police. C'est que les gros patrons à la base, ils avaient des problèmes, et les problèmes se sont répercutés sur le lieu et les flics ils l'avaient à l'œil, et il a fallu qu'un soir on ferme un peu plus tard, ça a été le prétexte… Bon, le voisinage n'était pas content d'avoir un truc comme ça en bas de chez eux, donc il y a eu plein de petits problèmes comme ça, ils nous ont fait fermer six mois. Et quand les patrons voulaient reprendre l'affaire, nous on avait toujours le plan, ils nous ont proposé de rouvrir, nous on était tellement coupés par l'histoire, on était tellement déçus, on a dit « non, on reprend pas ». Mais ça a marché quand même, on était sûrs que ça allait marcher…* ».

Cependant, aux environs de 1996/97, malgré ce grossissement d'activité musicale, dû au travail des nombreux acteurs, le sentiment collectif qu'une scène des musiques électroniques existait pleinement était encore absent. A l'image de la dispersion des soirées dans les divers lieux de diffusion de l'agglomération, les promoteurs restaient souvent isolés dans leur démarches. Même s'ils pouvaient se rencontrer, échanger et apprendre à se reconnaître en diverses occasions (en soirées ou dans les magasins par exemple) les collaborations demeuraient rares, chacun travaillant avant tout pour soi. Sans opinion collective, la part citadine des musiques électroniques restait cloisonnée entre ses différents promoteurs, trop occupés par le jeu de la concurrence des soirées. Ce qui amenait parfois à des situations où plusieurs événements de musiques électroniques avaient lieu le même soir en des endroits différents. Malgré tout, certains DJs promoteurs[527] allaient continuer à multiplier les points de diffusion de leur musique. Considérant que la radio était peut-être le meilleur flyer, c'est-à-dire le meilleur outil de promotion, dont pouvaient disposer les acteurs, certains d'entre eux se mirent à fréquenter les studios de **Radio Grenouille**[528] pour y faire valoir leur son. En entrant dans cet espace, ils n'avaient peut-être pas encore conscience qu'ils allaient solidifier la scène comme jamais elle ne l'avait encore été.

RADIO GRENOUILLE : INSTANCE CRITIQUE DE LA SCENE CITADINE.

Ainsi, dans la deuxième moitié des années 90, sous l'action de quelques artistes DJs, les musiques électroniques commencent petit à petit à être diffusées sur les ondes de Radio Grenouille. A ce même moment, **Jérôme Matéo**, qui était bénévole depuis 1992, devient le nouveau programmateur musical de la radio. Entre ces animateurs et lui, il allait naître une véritable collaboration correspondant à des attentes mutuelles : alors que les premiers avaient besoin de la radio pour promouvoir leur son, le second avait besoin de tels animateurs spécialisés pour développer et affiner la couleur de la radio. Voici ce que raconte Jérôme :

« *A Grenouille* [à cette époque] *on réfléchissait à savoir comment donner la parole autrement, comment faire en sorte qu'à la fois, par notre savoir faire, notre expérience, notre capacité à rendre les choses visibles, depuis notre éclairage média, on puisse mettre en valeur et retranscrire la parole telle qu'elle est, on réfléchissait à savoir comment faire aussi pour que ça ne tourne pas à « l'auberge espagnole » où on part sur des débats qui n'ont aucun sens... Donc on réfléchissait à la fois à l'accompagnement et à la fois au cadrage aussi, comment poser des balises.* (...) [On s'est défini alors comme la] *radio du champ culturel, c'est-à-dire l'idée que c'est les gens qui font la ville qui alimentent la radio, donc c'est le même cas pour toutes les radios associatives et ou communautaires, mais à la différence, nous, on avait cette préoccupation de cohérence d'antenne, de travail de mise en onde, de travail sur le sens avec ces gens aussi, qu'on les laisse pas totalement livrés à eux-mêmes parce que c'est pas leur métier et nous c'est le nôtre et qu'à la fois on est exhaustif jusqu'à un certain point, en fonction des compétences, de notre savoir-faire et nos capacités* ».

[527] Jack de Marseille, **Lionel Corsini** (plus connu sous son nom de scène **DJ Oil**) et **Yvan le Bleu**.
[528] Cette radio s'établit dans l'enceinte de la Friche Belle de Mai à partir de 1992.

Quand les DJs Jack de Marseille, DJ Oil et Yvan le Bleu démarrent leur émission, Jérôme Matéo y perçoit la concrétisation de cette idée de « radio du champ culturel marseillais » : acteurs dans leur ville, proposant ici un programme au contenu spécialisé, il fallait les aider à « mettre en onde » leur démarche :

> « *Il y avait quelque chose qui m'intéressait plus. Je trouvais plus intéressant de témoigner de ce qui se passait dans ma ville que de faire mon propre son... Je sais pas pourquoi, j'ai considéré à un moment que seul on faisait rien, que seul on s'emmerdait, on n'avançait pas... mais pas pour une ambition personnelle, mais parce que j'aime profondément cette idée de collectivité ou de scène globale composée d'individualités fortes.* (...) *Grenouille c'est la radio du champ culturel marseillais. C'est faire émerger ces identités fortes. Une manière de donner connaissance les uns aux autres, parfois tu écoutes* ***Massilia****, et parfois tu écoutes Jack de Marseille. Peut-être qu'ils se connaissent, peut-être qu'ils s'entendent bien, peut-être qu'il y a un public, mais voilà ce qui se passe dans ma ville là aujourd'hui. C'est ça qui m'a intéressé* ».

Matéo développe alors une politique éditoriale qui consiste à intégrer dans la programmation musicale toutes les productions marseillaises. Evidemment, les productions électroniques ne seront pas en reste.

> *« Voilà donc ça rentre dans la prog... en 97 et 98 de plus en plus de musiques électroniques ont été injectées dans la programmation et les DJs sont apparus à l'antenne. Yvan le Bleu va revoir Jack de Marseille et lui dit de revenir à la radio faire un truc... Déjà à l'époque de Bootsy* [l'ancien programmateur musical], *Jack et Oil avaient fait un truc, ils avaient pris le créneau du samedi soir. Et j'ai découvert les sets de Jack à la radio... et j'ai vu ce mec mixer... j'ai mis du temps à rentrer de la musique de dance à l'antenne... mais j'ai vu ce mec et j'ai vu une détermination derrière les platines, une sorte d'envie d'aller vers l'avant, une nouvelle pratique, une nouvelle conscience de sa pratique musicale, et je me suis dit... ouf !... les rockers ils sont finis... je ne me retrouve plus dans la culture rock, les amplis et tout ça. Quand j'ai vu mixer Jack, il y avait une force, que j'ai retrouvé chez d'autres aussi, tu voyais Jack, le mec il mixait et il y avait une telle puissance, elle venait pas forcément de la musique, il y avait une aura, une force, une détermination, que j'avais plus vue depuis longtemps chez les rockers locaux... et puis il y avait une certaines froideur aussi chez les musiques électroniques, une espèce de dureté de froideur avec le mec qui mixe... le mec il te tourne le dos, cherche ses disques, cette espèce de métronome, et puis à la fois le groove qui s'installe et j'étais totalement réceptif à ça et de là c'est parti* ».

Dès 1997, la radio se voit investie par la quasi-totalité des acteurs du milieu électronique qui, semaine après semaine, enchaînent les émissions (hebdomadaires ou mensuelles). Un des effets immédiats que va produire cette proximité (spatiale et temporelle) rendue possible par l'usage d'un outil de diffusion commun, est le rapprochement des acteurs entre eux, autant du point de vue de l'activité que de l'échange discursif. En 1998, « la nuit électronique[529] » illustre ce rapprochement des acteurs et met à l'actif de la maturité du milieu un galon supplémentaire. Depuis cet instant, comme par effet émergeant, des liens formels se tissent aussi en direction des acteurs aixois et des artistes vont jouer dans l'une et l'autre ville à la demande des divers organisateurs.

> « *Puis ça a été un point de rencontre... Mais, il y avait aussi comme l'envie, c'est que chacun n'y perde pas son individualité. Si c'est un pôle de rencontre, tant mieux. Les dernières réunions d'animateurs où il y avait des mecs comme* ***Rebel****,* ***le Bijoutier****,* ***DJ C****, Paul, Did,* ***Yann Quelennec****... tu te disais mais quelle force on est, donc après c'est gratifiant par rapport à Grenouille de se dire que le point de rencontre c'est Grenouille, mais il peut y en avoir d'autres, mais ça peut être Grenouille... c'est vrai que c'est une force, notamment quand on commençait à discuter par rapport aux diffuseurs... tous ces mecs-là, ces DJs qui organisent des soirées et qui en on plein le cul du Poste à Galène ou du Café Julien... Donc il y avait un discours, et ils le défendaient et quand on sortait des réunions tu savais que chacun allait faire ce travail de « sape »* [par rapport aux diffuseurs], *en fait, de reconstruction, et qu'il y avait une espèce d'idée commune, de partage d'idées... et ces réunions, ce que j'aimais beaucoup c'est que tu avais Paul qui étais assis à côté de* ***Armando****, qui était assis à côté de DJ C, Tous ces gens différents, on était dans une espèce de décloisonnement... on avait un truc en commun... quels que soient nos goût musicaux, et l'important dans les musiques électroniques qui a répondu à de fortes attentes que j'avais, c'était qu'elles étaient sources et forces de décloisonnement de manière incroyable* ».

[529] Cette soirée organisée par le collectif Loosing Control invitait un grand nombres d'acteurs marseillais, artistes ou autres professionnels.

Sur la fin de l'année 99, l'arrivée de **Fred Berthet**[530] dans les studios de l'A.M.I. à la Friche Belle de Mai marque une étape nouvelle dans la consolidation des liens qui se sont noués grâce à la radio. A cheval entre Aix et Marseille, Fred Berthet fait le lien entre les différentes composantes du milieu et de nouvelles perspectives de travail commun aux différents acteurs se mettent en place. Très concrètement, ce jeune compositeur devient le connecteur de la scène citadine. Par exemple il réalise des mix hebdomadaires sur la radio à l'heure du déjeuner et lorsqu'il est absent, pour cause de tournée, il demande à **Relatif Yann** (un des DJs résidents de Biomix) de le remplacer. C'est par ce type de rapprochement que naturellement Jérôme Matéo rencontre Relatif Yann et insiste par la suite pour que Biomix vienne aussi faire une émission mensuelle à la radio.

Force de décloisonnement, le passage par la radio permet ainsi de créer de la rencontre entre des acteurs qui, dans un espace qui n'est pas spécifiquement le leur, partagent une même activité : la diffusion et la promotion d'un univers sonore commun. La contiguïté spatiale et sociale (par l'activité) résultante produit un effet de maillage supplémentaire entre les différents acteurs qui transitent par la radio. En conséquence, la radio devient au fil des années une place forte de ce milieu musical dont les acteurs saisissent collectivement en retour tout l'enjeu pour la scène qu'ils défendent.

LA PART D'OMBRE DU « MOUVEMENT » : LA SCENE FREE PARTY[531].

Souvenons-nous : si à partir de 1992 les premières raves ont permis la constitution d'un public amateur, c'est véritablement avec l'été 93 que les musiques électroniques vont gagner en visibilité aux yeux du grand public. C'est avec l'arrivée d'un sound-system anglais, dénommé Spiral Tribe que tout allait s'enclencher[532]. Les membres de ce sound-system organisèrent alors les premières « free parties » dans les environs d'Aix-en-Provence, plus précisément dans les carrières de Bibemus. Un nouveau type de fête venait se mettre en place et le public était capté selon un mode promotionnel peu usuel. En effet, les annonces des soirées se faisaient sur papiers photocopiés et étaient distribués de la main à la main dans les rues ou bien discrètement placés en dépôt dans les magasins spécialisés[533]. Les flyers, sur lesquels étaient indiqués seulement une date et un numéro de téléphone invitaient les gens à se rendre à la fête techno. Le public découvrait alors les fêtes « sauvages » ou, disait-on aussi, « clandestines ». L'engouement pour ce type de fête va devenir de plus en plus important au fil des mois. Malgré l'obligation de mobilité, car la campagne était le théâtre favoris des free parties, la curiosité que représente alors ce nouveau type de fête va attirer de plus en plus de jeunes. En quelques mois seulement, les

[530] Fred Berthet est un artiste, DJ et compositeur, d'origine parisienne. Il s'installe à Aix-en-Provence pour suivre son amie qui y fait ses études. Il possède déjà à son actif la sortie d'un maxi produit sur le label chicagoan **Guidance Record**. Ici, il rencontre les membres de l'association Biomix dont il deviendra le trésorier. Il possède un home studio et désire travailler « dans le son ». Aiguillé par les membres de Biomix à se renseigner du côté de la Friche Belle de Mai, il rentre à l'A.M.I.(association pour animer des ateliers « samples » pour débutants ou de perfectionnement). Là, il rencontre DJ Oil et **Arnaud Taillefer**. Ensemble ils formeront le trio **Troublemakers**.

[531] En raison des récentes orientations politiques concernant le mouvement free party, nous avons anonymé les acteurs qui ont eu la gentillesse et la confiance de répondre à nos entretiens.

[532] Nous disons aujourd'hui « sound-system » mais il faut savoir que le terme de « tribu » à longtemps prévalu pour désigner ces collectifs d'individus regroupés par le projet commun de vivre de et pour l'organisation des fêtes techno. Pourquoi « Tribu » ? Parce que c'est le sentiment qui se dégageait lorsqu'on apercevait les Spiral Tribe. « Tribe », qui veut dire en français « tribu » n'était pourtant pas qu'une auto-désignation symbolique. « Tribu » c'était aussi l'émanation d'un mode de vie particulier : vivre en nomade, posséder des camions pour y mettre le matériel de sonorisation, pour y dormir, pour y manger, pour y composer, pour pouvoir se déplacer librement et pour « planter le son » là où cela semble bon. Ce mode de vie n'était possible qu'à la condition de faire des fêtes pour faire rentrer de l'argent (donation, vente de boissons, vente de cassettes ou CDs, etc.). Il n'était possible aussi qu'à la condition que tous les participants acceptent de vivre collectivement, c'est-à-dire au service du sound-system. Les membres de la Spiral Tribe, vêtus de treillis noirs, petites casquettes sur crânes rasés et les mains pleines de cambouis ont été le modèle que nombre de teufeurs reproduiront.

[533] Personnellement, je n'ai jamais eu la chance d'être accosté dans la rue pour recevoir de tels flyers. Quand j'ai commencé à m'intéresser à ce courant musical, en 1996, ce mode de promotion ne se pratiquait que très rarement. En revanche, je me souviens qu'il fallait les demander chez les disquaires. A Aix, Marc Housson les cachait derrière son comptoir caisse, contrairement aux autres flyers qui étaient exposés en vitrine, ce qui permettait un filtrage vis-à-vis de la police. Deux dizaines de flyers suffisaient alors pour que des centaines de personnes se rendent en free par le biais relationnel : une personne qui avait l'information en parlait à un(e) ami(e) qui faisait de même et ainsi de suite.

free parties deviennent des rendez-vous hebdomadaires et le public est à chaque fois de plus en plus nombreux. Alors que les premières raves dans le pays aixois ne comportaient qu'un petit public d'une centaine de personnes, aujourd'hui, régulièrement, les free parties mobilisent plus de mille personnes et même, mais ce sont des cas rares, jusqu'à plus d'une dizaine de milliers de « teufeurs »[534].

Cette époque des premières raves, alors que les membres de la Spiral Tribe sont interviewés sur Radio Galère[535], voit la constitution d'un sound-system marseillais : les **OQP**[536]. Ce collectif va développer ses soirées sur le modèle des Spiral Tribe pour arriver à la fréquence d'une rave hebdomadaire, que des sound-systems de passage, comme les **Psychiatriks** (un célèbre sound-system parisien), viendront étoffer à partir de 94/95. Mais si les Spiral Tribe ont apporté et rendu visible un type de fête particulier, ils ont aussi développé en free party, une tendance musicale distincte des musiques électroniques qui sont jouées maintenant en discothèque ou dans les soirées « commerciales ». C'est un sous-genre beaucoup plus rapide et beaucoup plus « bruiteux »[537] que l'on appelle **acidcore** (qui provient du hardcore et qui, comme la house, développe des sonorités acides). Ce fait est très important car il va notamment figurer l'esthétique musicale généralement pratiquée en free party et qui lui donne en retour toute sa lisibilité. En effet, tous les sound-systems qui vont se créer dans les localités entre Aix et Marseille, à la suite de la Spiral Tribe, adopteront ce genre musical comme affirmation esthétique par rapport à ce qui se joue dans l'agglomération[538].

Un an plus tard, nous assistons à la multiplication des sound-systems qui forment le principal des free parties dans notre région. Aux environs des années 94 et 95 se créent les sound-systems, **TKO**, **RCA** (qui donnera plus tard les **Babylone Joke**) et **Ubik**, en 96 les **Meteks** et **Kobold Sound System**, en 97 les **Freekhao** puis en 98 les **Tektonik**, les **Flyoske** et les **Consortium** alors que les OQP fusionnent avec un sound-system italien pour former les **Sound Conspiracy**, enfin en 99 les **Tawa** font leur apparition. Parallèlement à la multiplication des free parties et des sound-systems, un label originaire de Montpellier accompagne et soutient le développement musical de ce milieu : **Kanyar Records**.

CRITIQUE DE LA RAISON FREE PARTY.

Fondateur et activiste de la radio associative L'Echo des Garrigues au début des années 80, **Marco** est l'initiateur de Kanyar Records. Toujours aux aguets des nouveautés musicales aux tendances et expérimentations sonores radicales, il se lance au début des années 90 dans la production de cette musique. Rapidement, des connections se font entre Marseille et Montpellier où des collaborations voient le jour avec le sound-system marseillais OQP qui produira ainsi ses premières démos de mix. Organisant par la suite quelques soirées « Kanyar », dans des lieux tels que la Friche Belle de Mai ou à la campagne, Marco se trouve un soir confronté à la répression policière. Ses équipements de sonorisation et son matériel radiophonique seront saisis. Ne pouvant plus alors reprendre ses activités habituelles, il entreprend, en 1995, la création d'un site Internet, qui reprendra le nom de Kanyar, dans l'objectif d'informer, de promouvoir les acteurs de la scène free party et d'épanouir cette dernière dans un mouvement « **underground** » créatif et alternatif, aux valeurs anti-autoritaristes et écologistes. Le développement du site Kanyar va l'imposer, au fil des années, comme un espace d'information de référence en matière de free party. Sur le site, traduit en espagnol et en anglais, on trouvait un descriptif quasi complet des acteurs de la scène électronique de la Méditerranée, depuis Barcelone jusqu'en Italie : collectifs organisateurs, labels, magasins, sound-systems et artistes. Il indiquait les lieux où l'on pouvait écouter régulièrement les musiques électroniques. On y trouvait aussi des coupures de presses numérisées, les décrets et textes gouvernementaux concernant les raves et free parties, des reportages (photographies et vidéo numériques) concernant les soirées et enfin l'actualité des événements à venir. Pour ces derniers, le public n'avait accès qu'à certaines informations. Pour des raisons évidentes de surveillance, afin d'éviter que la police intervienne dans le déroulement des soirées, Marco ne livrait que les dates et les noms des sound-systems. En revanche, par le biais

[534] « Teufeur », qui vient de « teuf » : la fête en verlan. Le teufeur est celui qui participe à la fête.

[535] Interviewé par Doumé, membre fondateur du CROC, Courant révolutionnaire Occitan. Doumé animait une émission d'informations et de culture militante occitaniste.

[536] Plus tard cette tribu se refondra pour animer un label, Okupé Production, installé dans l'arrière boutique du disquaire spécialisé l'ADS, à Marseille.(cf. supra.)

[537] Le terme est emprunté à Emmanuel Grynszpan : « Les free parties sont donc globalement plus bruiteuses que les autres [fêtes techno], et cela contribue à leur identité ». Emmanuel Grynszpan, 1999, Bruyante techno : réflexion sur le son de la free party, Nantes, Ed Mélanie Séteun, collection musique et société, 116 p.

[538] Issus de cette scène, des artistes vont rapidement se faire connaître comme le marseillais **FKY**, **Cristal Distorsion** (Simone, membre de la Spiral Tribe) ou **69 dB**. Pratiquement tous ces artistes sortiront un album sur le label parisien spécialisé dans le registre expérimental-hardcore, **Expressillon**.

d'un abonnement à la **K-Lizt** – une mailing list – les internautes amateurs pouvaient recevoir chez eux l'intégralité de l'information et obtenir, parfois plus d'un mois à l'avance, le calendrier des prochaines fêtes (avec lieux et numéros de téléphones). Et pour faire partie de la K-lizt, il fallait passer par le filtre d'un questionnaire assez précis sur l'actualité musicale. Selon le résultat, vous étiez admis ou refusé. D'une certaine manière, recevoir la k-lizt, c'était un petit peu faire partie de ce mouvement underground.

Chaque semaine le site était alimenté de nouveaux reportages, de nouvelles informations[539] et les internautes amateurs étaient conviés à des forums de discussion. Son activité fut si structurante pour le milieu des free parties qu'en l'espace de quelques mois il devint l'une des plus éminentes figures de cet univers artistique. Marco était partout. Reconnu de tous, il filmait tout et donnait son avis sur tout, si bien qu'à lui seul il représentait le journal de bord du mouvement[540]. Avoir un reportage sur Kanyar, pour un sound-system, c'était la preuve d'une reconnaissance, même si le compte rendu n'était pas toujours positif. Petit à petit, Marco devenait le critique du mouvement, respecté pour son expérience et ses réflexions.

A partir du milieu des années 90, l'activité des free parties va s'accroître. Parallèlement, l'actualité politique apporte aussi son lot de changement : le gouvernement de cohabitation, mené par son Premier Ministre **Lionel Jospin**, développe une nouvelle approche en matière de raves et de techno. Effectivement, le vent de la répression s'amenuise quand la Ministre de la Culture et de la Communication, **Dominique Trautmann**, publie le rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles en septembre 1998. Avec l'objectif affiché de revenir sur la circulaire de Jean-Louis Debré, ce rapport insiste sur le développement des musiques électroniques et la volonté des organisateurs de vouloir se professionnaliser. Le rapport mentionne :

> « ***Parachever la reconnaissance du mouvement techno qui est encore trop l'objet d'une diabolisation.***
> *Si la commission a pu se réjouir des propos allant globalement dans le sens d'une ouverture de la part du ministère de la Culture, illustrée notamment par une première initiative budgétaire accordant à une association nationale* [Technopol, association parisienne créée dans le but de lutter contre les interdictions de manifestions musicales techno] *une subvention de fonctionnement, doublée d'une aide destinée à l'organisation de la parade techno organisée à Paris le 19 septembre 1998, il n'en reste pas moins qu'un vaste travail d'information reste à faire notamment en direction du ministère de l'Intérieur.*
> *En effet, malgré plusieurs démarches de Catherine Trautmann, ce dernier reste très frileux et ne semble pas encore prêt à vouloir régler les problèmes liés à l'organisation des soirées et de leurs conditions d'autorisation. Ces difficultés résultent pour une bonne part de divergences internes au ministère de l'Intérieur. La commission déplore l'extrême lenteur avec laquelle est mise au point depuis l'été 1997 la note administrative sur ce sujet et qui doit réviser la précédente rédigée par l'administration de* ***Charles Pasqua****. Le fait que contrairement aux promesses, les acteurs associatifs ne soient pas associés à la préparation de ce document est préoccupant, et risque d'avoir des conséquences sur les événements normalement organisés durant l'été 1998* ».

Finalement, peu de temps après la publication de ce rapport, le 29 décembre 1998 et associé au ministère de l'Intérieur (représenté par **Jean-Jack Queyranne**) et au ministère de la Défense (représenté par **Alain Richard**), le ministère de la Culture et de la Communication parvient à orienter, dans le sens du dialogue, la précédente

---

[539] Pour cela, Marco n'hésitait pas à parcourir en bus, train et vélo (écologie oblige !) toutes les distances nécessaires.

[540] Voici une anecdote. Pendant le festival d'art de rue de Pertuis (une petite ville au nord-est d'Aix), Marco avait reçu sur son site l'information du déroulement d'une free dans les environs. Le message disait « Free Party, Ce soir, rendez-vous à Pertuis et demander sur place », le message était passé sur la K-lizt. Avec ces seules indications, nous nous rendîmes, Marco, des amis communs et moi, dans la ville. Nous nous sommes mis en quête de trouver un informateur probable (qui répondrait aux canons vestimentaires et aux accessoires du teufeur : treillis, peircing, casquette et meute de chien). Nous avons effectivement trouvé des teufeurs, mais ils cherchaient le même renseignement que nous. Alors Marco se mit à se souvenir des fêtes précédentes qui s'étaient déroulées dans les environs. Après réflexion, nous tentons notre chance en prenant la direction du Pont Mirabeau, à la limite du département. C'était effectivement là, après avoir parcouru un chemin de terre, dans une maison en ruine sur un champ surplombant la Durance. Arrivés devant ce qui sert de parking, quelques membres du sound-system nous arrêtent pour demander la fameuse « donation » (participation libre aux frais de la soirée). Un des jeunes se penche vers la portière, regarde à l'intérieur de la voiture et dévisage Marco. « *C'est toi qu'on appelle Marco ?* » « *Oui, bonsoir.* » « *Ah mais oui, je t'ai déjà vu, génial que tu sois là, bon allez-y, c'est bon pour la donation* ». Et grâce à Marco, nous sommes passés sans avoir à payer la donation.

circulaire. Dans une note technique intitulée « *Instruction sur les manifestations rave et techno* », il est demandé aux autorités d'apprendre à faire le distinguo entre organisateurs « légaux », comme Technopol qui montre la volonté de se professionnaliser, et organisateurs « illégaux », comme les organisateurs de free parties qui, c'est un a priori, ne font aucun effort. Cette circulaire, même si elle n'entérine pas véritablement la précédente, va avoir cependant pour effet pervers d'accentuer la répression à l'encontre des organisateurs de free parties qui deviendront à partir de cet instant, la cible privilégiée, en matière de spectacle, des forces de l'ordre. Avec le déroulement de la première édition de la **Techno Parade** en septembre 98, qui réunira plus de cent cinquante mille personnes, et la mise en place d'autres grosses raves, le phénomène techno va gagner une popularité sans précédent. A ce moment –là nous avions eu une discussion avec Marc Housson, pourtant peu porté vers la scène free, à peu près dans ces termes :

> Moi : « ***Je vais à Paris ce week-end pour voir le défilé, tu viens toi aussi ?***
> Marc : *Non ! Ca va pas ? Il y aura tout le monde, c'est n'importe quoi, même* ***Jack Lang*** *fera la fête, ça veut rien dire, ces grosses machines là ça veut rien dire* »[541].

Portées par le succès de leur sœurs « commerciales », les soirées free parties vont se multiplier, accueillir de plus en plus de jeunes et les valeurs que défendent les sound-systems vont s'évanouir pour être remplacées par un activisme de la free party qui n'a plus rien à voir avec le mouvement à son origine. A partir de 1999, Marco, comme certains autres acteurs ainsi qu'une partie du public, constate ce changement et devient de plus en plus critique vis-à-vis du mouvement. Il s'insurge notamment contre certains sites Internet spécialisés qui dévoilent les lieux des free parties. Le 07 septembre 99, par l'intermédiaire de la K-lizt (qui compte alors plusieurs milliers d'adhérents) il lance un « *coup de gueule* », un mail comminatoire intitulé « *And Now ?* », à l'encontre des free parties qui fera beaucoup de bruit. En point d'orgue, le mail pose une question – « *We seriously can take the time to ask to ourselves if the marvelous underground tekno move is still free in France* » – et termine par un ordre : « *Keep tekno in the dark !* ». En l'espace de trois mois, transitant sur le forum de Kanyar, le mail suscite de vives réactions formulées à travers plus d'une centaine de messages. Des discordances commencent à se faire entendre au sein du milieu : des sound-systems reprochent à d'autres de ne pas respecter le minimum de règles concernant le bon déroulement des soirées. Des tensions commencent à se faire sentir et amènent des rapprochements entre certains collectifs et l'exclusion de certains autres. Certains acteurs se demandent si free parties et autres **teknivals** sont encore nécessaires. Le développement de la drogue, l'uniformisation des teufeurs et la dégradation des sites des raves sont montrés du doigt, dénoncés comme les principaux fautifs de ce dysfonctionnement. Au même moment la presse focalise son attention sur ces problèmes, ne manquant pas de stigmatiser les agressions, vols, accidents et autres troubles rencontrés dans les raves.

Face à cette situation, Marco décide avec l'aide de proches et de quelques sound-systems d'organiser une rencontre qui permettrait aux acteurs de rebondir, de revenir aux principes des origines et de retrouver une identité perdue dont l'absence nuit au milieu des sound-systems. En rencontrant le soutien de **Tournesol**, un compositeur et amateur de free parties depuis 1994, avec qui il développera une radio Internet dédiée aux musiques électroniques, **3boom.net**, il trouve un appui solide. Tous les deux préparent activement cette rencontre. Au début de l'année 2000, Le meeting « *intersoundz 3000* » a lieu à Villefranche-sur-Saône durant le week-end du 14 janvier 2000. Initiateur de ce forum entre sound-systems[542], Marco insiste sur l'urgence d'une telle mise au point en diffusant le compte rendu d'une étude inquiétante qui fera couler beaucoup d'encre par la suite[543]. A grands renforts d'extraits de cette étude, le compte rendu conclut à l'urgence d'une réaction :

> « *Les chercheurs responsables de cette étude travaillent actuellement à la publication d'un livre, qui ne passera vraisemblablement pas inaperçu parmi nos ennemis les médias... En bref si vous voulez réagir/intervenir c'est maintenant ou jamais, parce que ce ne sont pas les « économies légales », ni les « personnes morales et physique de la sphère financière et de l'industrie pharmaceutique » qui feront les frais de cette publication* ».

[541] Il est vrai que Jack Lang a joué un rôle important dans l'avènement de la Techno Parade. Surnommé pour l'occasion « **Jacky Baby** » par les acteurs de ce rendez-vous, c'est sous son impulsion, car charmé par la **Love Parade** berlinoise, que cet événement pourra voir le jour.

[542] Forum auquel étaient présentes aussi des associations de préventions à l'usage des drogues comme **Techno Plus** (Paris), **le Tipi** (Marseille), **Keep Smiling** (Lyon).

[543] Il s'agit de l'étude réalisée par Thierry Colombié, Nacer Lalam et Michel Schiray, 2000, Drogue et Techno. Les trafiquants de rave, Paris, Ed. Stock, 280 p. A cette époque, l'étude n'est pas encore publiée. Le propos des auteurs est de montrer comment, par l'infiltration du grand banditisme, les free parties se retrouvent instrumentalisées comme les marchés privilégiés de la drogue.

Aux lendemains de cette rencontre les principes de ce que doit être le mouvement semblent réaffirmés. Les participants ont pris conscience de la gravité de la situation. Alors qu'il a été dit que le « *concept de rave* » était dépassé, les solutions envisagées consistaient à faire des événements de plus petite taille, faire une place plus importante aux styles musicaux différents, mieux encadrer les soirées, mettre en place un système de bennes à ordures, respecter l'environnement, etc. Cependant, dans les faits, peu d'améliorations allaient être constatées. Sur la période de l'année 2000 jusqu'au vote sur la **Loi de Sécurité Quotidienne** (LSQ), le 31 octobre 2001, les reportages de Marco, épaulé maintenant par Tournesol, allaient se faire plus rares et la critique de plus en plus acerbe. Une distance réciproque allait s'installer alors entre le milieu des free parties et Kanyar. Marco songera même à arrêter son site pour se consacrer au développement de 3boom. Selon lui, les raves, avec tout l'esprit qui les avait nourries dès l'origine, étaient mortes. Pour les remplacer, ou les régénérer, Marco développait l'idée de créer un nouveau « *big bang* », créer les conditions d'un nouveau départ. De son côté, Tournesol, qui partageait la même opinion, mettait en place son propre site, **okosystem**, et prenait le relais de Marco en ce qui concerne les reportages.

En Mai 2001, en relation avec l'actualité politique encore, le processus de scission entre Kanyar, vitrine du mouvement free, et le mouvement lui-même, va s'accélérer. A cette date, le gouvernement prépare un projet de loi sur la sécurité quotidienne (voulant élargir et renforcer les dispositifs d'intervention en matière de crimes et délits : délinquance, banditisme et terrorisme). Dans ce cadre, le député vauclusien **Mariani** (RPR) propose au parlement un amendement concernant les free parties, visant à dissuader les sound-systems de poursuivre leur activité : confiscation de matériel, amendes alourdies, etc. Face à cette nouvelle menace pour le milieu, Kanyar et Okosystem participent à la coordination de la défense que préparent certains sound-systems : mise en place de pétitions, communiqués de presse et préparation des « **street parades** »[544] pour le mois de juin. Partout en France, des collectifs régionaux de coordinations se montent. Le 16 juin 2001, Paris, Marseille, Lyon et Toulouse sont le théâtre de manifestations techno. Cependant, dans le bouillonnement de cette activité militante, Marco et Tournesol trouvent le moyen de relancer un débat critique sur la teneur du mouvement en diffusant sur Internet un texte intitulé : « *La free, c'est fini* ». Prenant fait et cause pour l'arrêt de ce mouvement, qui n'a plus de sens à leur yeux, et défendant de nouvelles propositions, la scission entre Kanyar et le milieu free est définitive. Voici ce que nous racontait Marco :

> « ***Parle moi des free big bang.***
> *Bon, on le dit pas fort, parce qu'on a eu des menaces de mort... Moi j'ai eu des menaces de mort par des gens qui se disent créateurs du mouvement... Donc on le suggère ou on le fait comprendre fortement, mais c'est clair, je pense, dans l'esprit des gens, ce qu'on voudrait, c'est qu'on fasse un RESET total, qu'il y ait une explosion et que de ce néant, de ce chaos, de toute façon c'est déjà le chaos actuellement, que de ce chaos donc éclosent des choses, mille projets... bon on appelle ça comme ça mais...*
> ***Mais tu as eu des menaces de morts parce que, ce que tu proposes c'est...***
> *(...) Il y a des gens qui se considèrent garants d'un mouvement qui t'en veulent à mort parce que tu tues leur truc, parce que tu leur dis maintenant on considère que vous êtes de la merde, on considère que c'est plus intéressant, vous êtes pas arrivés à votre fin, regardez où vous en êtes, donc nous, ça nous intéresse plus, on dit ça... et on va essayer de repartir sur des choses différentes... alors oui, c'est peut-être cruel, ça peut être ressenti comme cruel, mais... la différence c'est qu'on le dit, alors que certains le pensent mais le disent pas. Moi j'ai toujours été partisan de dire les choses dans les mouvements culturels, je suis foncièrement contre le copinage intellectuel, culturel... et même dans le milieu free... alors en plus, c'est tous des copains, surtout chez nous quoi, c'est très mal ressenti, de dire qu'il va falloir arrêter parce que c'est pourri ton truc (rire), je résume... et il faut essayer de penser ailleurs, alors tu te mets tout le monde à dos, bon, je m'en fous...*
> ***Concrètement on te fait ressentir que si tu mets les pieds dans une free tu risques ta peau ?***
> *Dans les teknivals oui... pas les free...*
> ***C'est pourri !***
> *Ah ben attends (rire), c'est la jungle !*
> ***Mais vous avez du soutien dans toutes les propositions que vous faites ?***
> *On est soutenu très peu par les sound-systems, parce qu'à l'intérieur des sound-system c'est aussi la jungle, c'est des « micro tribes », donc eux-mêmes sont pas clairs, dans 80 % des cas, donc à l'intérieur, ils sont pas capables d'avoir une démarche... alors j'ai du soutien de quelques personnes mais pas de tout le monde... C'est pas organisé et ça le revendique en plus, donc il y a pas de soutien... donc on n'est pas soutenu... ça te laisse une impression de...*

[544] Manifestations musicales dans les rues.

Solitude ?
Oui.
Mais les Meteks, Ubiks, Tournesol me dit qu'ils sont bien, vous êtes potes ?
Oui, mais c'est pas eux qui nous soutiennent, seulement là [à l'occasion des manifestations contre l'amendement Mariani] *ils ont soutenu Tournesol parce qu'on l'a mis un peu en avant parce que c'était le plus pratique pour faire passer un certain discours et c'est tout... Parce que les Meteks n'ont pas de discours, ils sont incapables d'aligner deux mots, on l'a vu en réunion, même entre eux.* (...)
Pourtant à la manif du 16, j'ai rencontré des gens des Meteks, ils avaient l'air assez concernés par le problème, et...
Oui, c'est quand même les gens du début qui se sont sentis les plus concernés...
Mais parmi les gens du début, vous avez trouvé du soutien ?
... Je cherche..., je réfléchis... les Sound Conspiracy nous ont dit que c'était pas leur problème (rire)... les ***Kamikazes*** [un sound-system anglais] *pareil... « c'est un problème franco-français l'histoire qui est arrivée là, Mariani, c'est pas notre problème » Donc nous on a voulu se mettre en avant pour faire les pétitions, ça a commencé comme ça, donc, on a été parmi les premiers à se bouger... mais on a attendu, moi je voulais rien faire... C'est en discutant avec Tournesol, on s'est demandé, on fout rien ou quelque chose ? On a fait une pétition... classique (rire) mais sinon, ça n'aurait pas bougé, je sais même pas s'il y aurait eu un collectif* [de défense des free parties]...
Moi j'ai l'impression que vous avez affaire à quelque chose de très très dur à l'heure actuelle mais que ce qui manque... mais ça c'est peut-être à vous de le pousser, c'est de faire des propositions...
Mais c'est ce qu'on va faire, on va s'engager, disons qu'après, l'idée de base qu'on a lancée [les big bang]*, on va essayer de s'engager dans notre propre idée, voilà, point... Seulement ça veut dire que tu arrêtes ton statut de critique, tu t'engages dans un machin, au moins pour faire voir, mais de toute façon on va le faire parce qu'on pense que c'est trop fun, on pense que c'est l'idéal, donc on va le faire...(rire) franchement, j'ai beaucoup moins d'intérêt et de curiosité maintenant qu'avant... S'il faut que ce soit toi, qui maintenant crée les choses alors que tu n'es pas du tout créateur, je suis pas du tout créateur, tu peux avoir des idées oui, mais c'est pas de la création ça.* (...)
Etre dans la critique ça permet à un milieu de réfléchir un petit peu et c'est bon, mais, si ce milieu ne reprend pas à son compte cette critique, bon effectivement, il faut repartir...
Ce qu'il y a, on nous a reproché, à mots couverts, souvent, d'avoir été les fautifs de cette popularisation des free parties, alors qu'à mon avis, c'est faux, c'est la médiatisation télévisée du dimanche soir... quand il y a des beaux teknivals, ce qu'on a fait [les reportages] *aurait attiré tous les gens qu'il fallait pas... donc on nous a reproché de vulgariser ça, donc d'avoir tué le mouvement à cause de ça...*
C'est facile...
Donc cet éclat qu'on a fait pour essayer de défendre encore la chose [le mouvement]*, c'est vraiment, le discours c'est « on vous défend »... puis moi je m'en vais... « on vous défend », mais moi après je m'arrête et puis on part dans nos trucs... moi c'est comme ça...*
Mais c'est peut-être parce que le mouvement ne s'est jamais constitué réellement comme mouvement, de fait il était massif, de fait il se passait quelque chose mais, il était pas constitué comme mouvement, les mecs ont conscience effectivement de faire des free parties, mais est-ce qu'ils ont conscience de proposer quelque chose, une alternative à la société, conscience de porter des revendications ?
Non je pense pas... du moment qu'ils en n'ont pas conscience, et bien ils le revendiquent pas, donc ils ne font aucune action dans ce sens, c'est pas politique, politique au sens noble... ».

En somme, la vitrine n'est plus le reflet de la base pourrait-on dire. Les valeurs défendues par Kanyar n'expriment plus la réalité du mouvement. Dès l'été 2001 Marco décide de fermer son site.

Reprenons maintenant le déroulement de l'histoire. Pendant ce temps, avec l'approche de la campagne présidentielle et l'été, lourd en prévisions de free parties, les partis de gauche semblent prendre position contre cet amendement. Le président de la république, lors de son interview du 14 juillet 2001, donnera même son avis sur la question « *il appartient au gouvernement de se déterminer* », « *La rave party qu'est-ce que c'est ? C'est un élément de la culture techno. Elle existe et elle a son charme* ». Le milieu free relâche la pression et pense à la victoire : au cabinet du ministère de l'Intérieur, dirigé par **Daniel Vaillant**, l'on propose même une table ronde pour trouver des issues favorables au problème de l'organisation des raves. Mais alors que la loi n'est pas encore

votée, les attentats du 11 septembre 2001 aux Etats-Unis précipitent tous les députés en faveur d'une politique sécuritaire renforcée. L'heure n'est plus à la discussion, la « LSQ » est votée avec l'amendement Mariani.

Le mouvement free rentre dans une aire de répression encore jamais connue à ce jour. Presque dix ans après la Criminal Justice Bill en Angleterre, le gouvernement français promulgue une batterie de lois similaire. Alors qu'en Angleterre la loi allait causer le départ des sound-system vers la France notamment, que va-t-il se passer aujourd'hui avec la LSQ ?

CHAPITRE 3

LE DEPLACEMENT DES CONVENTIONS MUSICALES COMME PROCESSUS SITUE: FORMES, MOMENTS, ACTEURS

Dans les deux parties précédentes on a déroulé l'essor de deux genres musicaux différents et, dirait-on, retracé les différentes étapes de la montée de leur "prospérité locale" ainsi que de leur rayonnement au delà du lieu. Ces essors -- et c'est une des premières choses que le recueil de nos données permet de pointer -- ces essors donc, **prennent du temps**, ou encore, mettent du temps à prendre place, à conquérir leurs territoires (aussi bien dans le registre des places de performance, que dans celui des "parts de marché", celui du disque comme celui de la "billetterie"). Il est donc difficile de parler à leur propos de simples "modes musicales". Le mot de "mode" connote en effet un type d'avènement de nouvelles formes, ou de montée d'engouement, à la fois rapide et général. Par contraste, la montée des nouveaux genres observés n'a ni cette soudaineté, ni n'atteint ce degré de généralité d'emportement. Si bien qu'il semble qu'un déplacement d'angle problématique s'impose. En substance à la question de savoir comment des modes génériques s'emparent du lieu, et, éventuellement, s'en trouvent reconfigurées, on pourrait bien substituer la question de savoir comment les manifestations locales de ces nouveaux genres, alors même que leurs conventions n'étaient que peu partagées localement, ont néanmoins réussi à perdurer, à tenir dans le temps. Or, on l'a vu également -- et c'est en tout cas une manière de "ramasser" les données de l'enquête --, c'est cette réserve "d'espace temps" que les praticiens du genre ont su construire qui a fourni le socle nécessaire à tout un travail d'élaboration stylistique et de dégagement d'évolution de conventions esthétiques. En substance, et en condensant à l'extrême, d'un coté la pérennité du dispositif "sound system" est ce qui permet de passer du "chanter" au "parler- chanter", puis du parler français au "parler patois", puis, de celui-ci au "chanter patois"; et de l'autre, coté "musiques électroniques", l'élargissement dans la durée de la scène techno est ce qui a progressivement dégagé la possibilité d'un éventail de labels locaux, permettant que s'affirme une touche esthétique propre au lieu, puis qu'elle aille s'afficher ailleurs.

Ainsi, le genre "ragga dub" ou "ragga muffin", ou bien certaines variantes stylistiques "techno" montent bien du lieu, aussi lentes et résistibles que puissent apparaître ces montées. Elles prennent du temps, au sens où les émergences de conventions nouvelles ne s'imposent pas "d'un seul coup d'un seul", quelles que soient les intuitions fulgurantes de leurs initiateurs, mais supposent de leur part un minimum de ténacité dans les convictions acquises, et de constance à proposer leurs nouveaux formats à un public qui n'est pas spontanément prêt à en ratifier les canons. Néanmoins, et à terme, les sons portent bien la marque du lieu dans lequel ils se sont décantés.

I La part du lieu comme entité réceptive : l'hypothèse de la chambre d'écho revisitée

1. La formulation initiale de l'hypothèse de la "chambre d'écho" et ses limites

Avec toutes ces données de terrain en tête, il est temps de revenir à notre "fiction" de départ, à cette formule hypothétique de la "chambre d'écho" et de sa "boucle récursive", à laquelle nous avions confié la tâche de schématiser la part du lieu dans les bifurcations sonores, dans les "déplacer de musique". Est-ce que cette fiction est vérifiée, "validée", ou pas? Ou bien faut-il la retoucher -- et sur quels points -- pour, précisément et à la lumière des données, la "dégraisser" dirait-on, de sa part fictionnelle, et en conserver l'essentiel.

On commencera par rappeler rapidement la matrice hypothétique proposée.

Le schéma initial de la "chambre d'écho" ou de la "scénarité", supposait en premier lieu un "input" de son exogène (musiques électroniques, sons reggaes), "nappant" toutes localités (dont la notre) d'un balayage sonore que nous avons dit "étale". Puis, ce son entrant était à la fois reçu et apprécié par des oreilles locales et repris et imité par des créateurs locaux. On pouvait faire alors l'hypothèse d'une congruence entre les grilles de réception passive (structurant localement l'écoute des "oreilles locales") et celles mises en jeu dans ces "réceptions actives" que sont les reprises ou imitations. Dans un troisième temps on postulait que l'émergence de scènes locales, permettant aux musiciens locaux de s'exposer au public local, fournissait l'espace ad-hoc dans lequel l'offre sonore générique nouvelle pouvait s'ajuster à la demande particularisante du lieu, le passage par la scène locale permettant à la congruence de grilles appréciatives de se traduire en séquences sonores audibles (selon, donc, le modèle de la boucle récursive). Enfin, et quatrième temps, de cette traversée des "chambres d'écho locales" résultait, non seulement une spécification stylistique, mais une qui en ressortait, dirait-on, "nantie" d'une adhésion locale telle qu'elle fournissait de bons appuis, matériels et moraux, pour exporter (en "output") sur d'autres scènes ces variantes locales ainsi construites.

En un sens, ce modèle d'intelligibilité des bifurcations sonores attestables dans un lieu est "ouvert", et à faible valeur prédictive. Il fonctionne plutôt comme invite à aller voir de plus prés ce qui se passe dans la chambre d'écho locale. Comment les sons reçus y sont triés par le public local ; vers quels types de performances vont les suffrages de ce public, et enfin si, de l'exercice de la fonction "arbitrale" du public local, résulte la promotion de lignes sonores particulières et donc ancrées dans le lieu. Mais en un autre sens il est plus fermé qu'il n'en a l'air, puisqu'il confie **l'entière charge de la bifurcation locale aux propriétés d'une "oreille locale**", dont les critères auditifs seraient supposés suffisamment **stables** pour que de leur réplication évaluatrice continuée se spécifie une variante qui soit propre au lieu parce qu'elle exprimerait la sensibilité musicale de ce lieu: ici, la fiction du "génie du lieu" disparaîtrait moins qu'elle ne se transférerait de l'âme du créateur à celle, collective, du public local. Cela dit, et eu égard à ce dont il faut rendre compte -- savoir la production de nouvelles conventions musicales --, ce "génie collectif" jouerait "petit bras", puisque sa touche particulière ne porterait que sur l'accommodation à la sauce locale de déplacements de convention venant d'ailleurs.
Les difficultés pour faire coïncider ce schéma avec nos données sont à la fois théoriques et pratiques. Théoriques, puisqu'il suppose une sensibilité stable et dotée de suffisamment d'extériorité par rapport aux autres sensibilités, dont on ne voit pas trop d'où elle peut procéder. Et pratiques pour autant qu'on a du mal à assigner ce qui pourrait être une manière locale d'entendre le son techno, ou le son reggae, ou encore à spécifier ce qu'il y a de marseillais dans le rap dit "de Marseille"? En outre, cette approche fait passer à la trappe un aspect que nos données mettent en pleine lumière[545]: savoir**, la part du lieu (et des opérateurs locaux) dans la mise en place des nouvelles conventions sonores** ; sa part émissive, ou inventive, pour mieux dire. Il se peut bien, en effet, que ces nouvelles conventions mises en place localement soient testées devant le public local, et qu'ainsi les suffrages qu'elles rallient exprimant la sensibilité de ce public "gauchissent" ces conventions : ainsi va l'argument de la "chambre d'écho". Mais -- et ainsi s'argumenterait notre premier redressement critique -- d'une part il n'y a pas de raison de ne réserver l'éventuel "effet de lieu" qu'au versant réceptif du "test", et d'autre part (et en toute rigueur) puisque l'épreuve est locale, on doit admettre qu'elle contribue à enrichir les sensibilités locales. En effet, sauf à postuler une transcendance absolue de cette "sensibilité locale", on ne voit pas qu'une telle sensibilité ne puisse être affectée par ce que le lieu lui donne à éprouver. Ou encore : comment définir ce qui fait

[545] Et sur lesquelles on reviendra dans la partie suivante.

le caractère local d'une sensibilité, si on coupe cette sensibilité des singularités émissives du lieu, singularités auxquelles elle s'alimente et qui contribuent à la spécifier?
Bref le processus d'émergence de nouvelles conventions sonores bougerait tout autant "l'oreille locale" qu'il ne s'inclinerait devant ses canons réceptifs.

2. Le modèle du marché comme filtre appréciatif et qu'en faire…

Cette première objection au modèle de la "chambre d'écho" tel que nos hypothèses le formulaient -- au motif donc du blocage du rôle du local coté réception --, conduit sans doute à une deuxième objection à portée théorique plus vaste ou plus profonde. Et, par provision, ce deuxième type de critique impliquera de notre part un certain nombre de clarifications conceptuelles, de nature à nous mettre en position de mieux spécifier en quoi consiste ce "bougé" de "l'oreille locale", et quelles en sont les conditions de possibilité.

Quels sont donc les ingrédients qui font tourner ce modèle? Il y est question d'**offre** (musicale), de **demande** (modulable selon les lieux), et de processus **d'ajustement** de l'offre à la demande, à la suite de réitérations d'appréciations **comparatives**. Il faut de surcroît pour que ce modèle tourne présupposer deux choses : d'une part qu'existe **un espace d'exposition et de confrontation simultanée** des différents segments sonores, et d'autre part -- coté récepteurs -- une aptitude à **trier** entre tous ces segments, et une propension à subordonner l'évaluation à ce tri préalable.
On l'a sans doute reconnu, ce modèle idéal est celui du **marché**. Et la " boite noire" de la chambre d'écho est celle dans laquelle opère la justement dite "invisible" main qui, de proche en proche et pour ainsi dire par touches successives, assortit offre et demande. On imagine ainsi que cette "main invisible" est constituée de la myriade de "petites mains" locales, ici déplaçant et replaçant des CD dans des bacs de disquaires, là empoignant des billets aux guichets des salles de spectacles, et triant donc, inlassablement, dans l'offre accessible.
"On imagine", vient-on de dire. Et cela semble plausible. Mais, malheureusement, on ne peut qu'imaginer. C'est à dire que la saisie objective de ces myriades de petites décisions n'est pas restituable. Et sans doute faut-il prendre au sérieux le qualificatif "d'invisible" que Smith apposait à la main de son marché : unicité de cette main d'un coté, et comme "effet d'ensemble", mais invisibilité de l'autre, c'est à dire impossibilité de donner à voir l'ensemble, extraordinairement intriqué de ces micro effets.
De surcroît, ce jeu impossible en vaut-il la chandelle? Par exemple, est-on sûr que les prestations sonores accessibles aux oreilles locales s'inscrivent toutes dans cet espace de la comparaison marchande? Et si tel n'était pas le cas, est-ce qu'on ne pourrait pas en déduire qu'à fixer l'attention sur ce qui se passe dans cet "espace", on risquerait de manquer d'autres lieux dans lesquels de la bifurcation sonore peut se produire?

Une hypothèse de rechange se dégage ainsi, qui traquerait la bifurcation créatrice dans les marges, nobles, de la sphère, elle vénale, du marché. Et qui mettrait l'écart créatif au compte (non rémunéré) de "mavericks" et de "francs tireurs" inspirés.
Pourtant cette hypothèse alternative, et un doigt "romantique", se heurte à un certain nombre d'obstacles factuels.
En premier lieu, bien des ingrédients qui vont alimenter l'émergence des nouveaux genres transitent par des circuits marchands : des cassettes ou CD écoutés, aux divers instruments utilisés dans les formations musicales ; sans le "matelas" de toutes ces circulations marchandes l'essor des nouveaux genres serait impossible. Cela dit, on ne sous estimera pas le fait que les premières manifestations locales de ces sonorités bifurquantes se tiennent dans une distance relative par rapport aux circuits marchands existants de la production et de la diffusion musicale. Soit ils impliquent une forte composante de bénévolat, comme dans le cas des premières expériences technos, soit ils passent par les espaces non marchands, des centres sociaux de quartier, des MJC, ou encore des radios associatives, c'est à dire non commerciales.
Pour autant, est-ce de se déployer d'abord dans ces espaces protégés du marché que ces sons tireraient leur composante innovante? Il suffit sans doute ici de prendre le contre exemple du Rock pour réaliser que l'affaire n'est pas si simple. Voilà un style musical, localement très présent, dont les représentants locaux tournent largement dans un circuit peu commercial. "L'output" résultant, quelle que soit sa valeur, ne déplace pourtant guère de conventions ou n'en fait pas émerger de nouvelles.
Mais on peut tirer de l'exemple du Rock local un deuxième élément de réflexion concernant la "forme marché" et ce que peut bien vouloir dire de se situer en son sein, ou bien sur ses marges. Voilà en effet un domaine local d'activités laissant peu de prises aux entreprises commerciales, et qui pourtant organise une confrontation réelle entre "offre" et "demande" locale. Cette confrontation prend notablement la forme de "tremplins", censés, comme le terme l'indique, faire progresser les artistes dans des échelles de notoriété. Et ces tremplins supposent eux mêmes la **forme concours**. C'est à dire supposent de faire venir, au sens de **faire converger**, devant une même audience, des formations différentes, puis de les **mettre en concurrence** les unes avec les autres. Cette

forme concours se réédite d'ailleurs qu'il y ait tremplin ou pas[546]. Ces événements répliqués peuvent bien ne pas remuer des masses monétaires considérables -- guère de billetteries à l'entrée, primes symboliques pour les gagnants[547] --, il reste qu'ils donnent néanmoins corps à un marché des sons locaux, dont la monnaie de paiement est celle de la notoriété. Les élus, les plus notoires, tournent plus que d'autres ; les "consommateurs", les publics, placent la menue monnaie de leurs ferveurs plus sur les uns que sur les autres, gonflant ici l'assistance, la "déprimant" là. Bref, l'offre s'ajuste sur la demande locale. Et, on le répète, la réplication des épreuves sélectives de la "chambre d'écho" locale ne fait pas bifurquer les conventions, tout aussi peu commercial que soit ce domaine d'activités.
Comment donc situer, et pour y revenir, nos genres émergents par rapport à cette topologie inclusive du "marché", et en tenant compte du dédoublement conceptuel que nous venons de proposer, c'est à dire en introduisant un distinguo entre une acception stricte de la sphère marchande, selon le critère de la **monétarisation** des prestations, et une acception "profonde" qui autorise de parler de "marché aux sons" dés lors que les émissions de ceux-ci sont formatées par la "forme concours" et, dirait-on, offertes, exposées au bombardement incessant de retours évaluateurs **comparatifs**.

3. De nouveaux genres qui ne sont pas hors concurrence mais qui en déplacent les critères.

La difficulté est la suivante : d'un coté on ne voit pas à quel titre les nouveaux genres auraient pu s'exempter de ces épreuves critiques et se soustraire au jeu de la comparaison ; et de l'autre on pressent que c'est de ne pas y avoir été trop exposés qu'ils ont pu cultiver leur singularité. Détaillons ces deux éléments en tension.
En un sens, les segments sonores que risquent localement les promoteurs des genres à venir s'inscrivent bien dans un espace concurrentiel puisqu'il leur faut capter une attention qui ne leur est pas acquise et qu'ils doivent donc la détourner d'autres foyers "rivaux". Ensuite, ils font certainement l'objet d'évaluations qui les rapportent à d'autres segments sonores, que ces segments sonores proviennent du lieu (autres performers locaux) ou bien que, via radios et disques, ils viennent de plus loin. De même, ces arbitrages comparatifs peuvent se traduire en termes d'audience (billetterie) ou bien de chiffres de ventes.
Mais en tension avec ceci, on peut avancer que si tout était comparé sans cesse par tous, si les engouements ne dérivaient que de ces comparatifs englobants et sans cesse réitérés, on ne voit guère comment des singularités appréciatives émanant de collectifs locaux auraient pu, sinon prévaloir, du moins **émerger**[548]. L'espace idéal du marché est en effet "sans poches", puisqu'il est d'exposition de tout à tous. Du coup, on ne voit guère, pour revenir à notre scène locale, comme un genre aussi improbable que le "troubamuffin" aurait pu éclore, dans le flux ininterrompu et **surtout sans cesse réactualisé**[549] de ce qui s'offre à la comparaison critique "acheteuse". Et on sent bien qu'à ne tenir ou n'exister que pour autant qu'il y allait de sa "mise en concurrence", ce genre n'aurait sans doute pas "souffert la comparaison", et serait passé à la trappe.
La question qui vient est alors celle de la possibilité d'un espace d'expression musicale "hors comparaison". Et elle est délicate, pour autant que les segments sonores émergents peuvent toujours être réinscrits dans des ordres d'équivalence esthétique. Ainsi, on peut disqualifier le reggae en lui opposant les sonorités rocks ; ou bien on peut, comme le fait dans un premier temps Lux B. qui ralliera pourtant la galaxie "Massilia", disqualifier le reggae marseillais vis à vis du reggae originel. Aucune performance sonore n'est à l'abri de ces comparatifs, qui non seulement expriment des goûts, mais mobilisent en général des cultures musicales englobantes ; on dirait, des piles considérables de disques auditionnés. Ainsi, toute performance sonore, dés lors qu'elle fait l'objet de jugements comparatifs, peut être rattrapée par la "forme marché" et réinscrite dans l'espace cognitif qui lui est attenant.

Comment donc dénouer cette tension? D'un point de vue logique il nous semble qu'il n'y a guère qu'une issue praticable, et que nos données nous autorisent précisément à nous y engager. Cette issue consiste à doter les

[546] Quand plusieurs groupes se produisent à la suite les uns des autres, il arrive souvent que le public, non seulement les écoute, mais en plus, les classe. Voir sur ce point Frédéric Azilazian. **Angoisses et incertitudes: au cœur d'un groupe de musiciens rock**,Mémoire de Maîtrise, Dept de Sociologie, Univ de Provence, oct 2002.
[547] Par exemple, 2000F de bons d'achats pour les gagnants au "Virgin" du coin, et 1000F aux seconds. Cf Frédéric Azilazian, op cit.
[548] Pour ce qui prévaut, on peut toujours se retourner vers le puits originel des habitus, de préférence précapitalistes, mais pour ce qui émerge, c'est une autre paire de manches…
[549] Ceci dans le temps extraordinairement ramassé de la décision d'achat (discographique ou de billets).

nouveaux genres sonores qui s'expérimentent dans les "soirées techno" et dans les parages des "sound systems", d'une capacité à **déplacer les critères comparatifs** en vigueur. A substituer aux ordres comparatifs dominants, d'autres principes de hiérarchisation des expériences sonores.
On considérera, à cet égard, que leur nouveauté n'est pas simplement affaire de sonorité, mais tient à la manière, également renouvelée, dont ils arriment "sons et lieux" -- ce que nous avons désigné par les termes de "contrat de performance". Et c'est pour cela qu'une partie au moins de **ce qui fait la valeur des expériences musicales nouvelles qui s'y proposent est, par définition, intransportable** dans la sphère de l'évaluation comparative, du moins celle qui ne porterait que sur des lignes sonores. On l'a bien vu pour le genre "techno" : la sorte d'événement inaugural auquel tous les acteurs interviewés font remonter leur adhésion pleine et entière au genre renvoie moins à une bifurcation sonore, qu'à la délivrance de sons, certes déjà entendus, mais dans des conditions de "peuplement" elles sans précédent : celles qui exposent à un public massif. L'inouï, si l'on veut, ce n'est pas le son, c'est le public, et c'est sans doute cela qui va soutirer une autre manière d'entendre les sonorités. L'échantillon sonore auquel s'ouvrent ces oreilles n'est donc pas rapporté aux fins de comparaison à d'autres échantillons, circulant par exemple par voie discographique puisque, ce faisant et forcément, on abandonnerait la part du lieu dans la nouveauté. Par cette voie là, (la discographique) on peut certes entendre les **mêmes** sons, mais on ne les entend plus depuis le lieu d'où il convient de les entendre, et d'où ils tirent pourtant leur **force de conviction ou de séduction**.
Il faut donc à la fois proposer que la sphère du marché (tel qu'on en a parlé jusque là), ou bien celle du jugement comparatif, est sans limites externes -- elle peut s'incorporer toutes les séquences sonores qu'elle veut -- mais qu'elle est structurée par une limite interne, un type de "placement par rapport à l'objet musical", qui n'est qu'un parmi d'autres.
Dans son idéalité ce "placement" dispose en effet une **palette** pléthorique de sonorités, qui "arrivent" de toute part, et sans perte[550] -- c'est là l'implicite de la métaphore du "balayage" -- à des **oreilles individuelles** qui les captent et les mettent en concurrence, c'est à dire les jugent respectivement les unes aux autres ; s'y suppose un espace sans guère de friction qui garantit la circulation "sans perte" de produits formatés et, pour clore le tout, les protagonistes s'y retrouvent crédités d'un accès informationnel englobant. Ainsi, le client, "l'oreille", met en concurrence, au gré de sa grille critique, tous les genres entre eux et tous les performers des genres entre eux, du fond, dirait-on, de la "discothèque mentale" considérable dont il (ou elle) dispose. Cet auditeur "impartial" peut bien, du fond de son fauteuil, faire venir tous les sons de la terre, et comparer, comparer, comparer. Ou bien il peut aussi passer d'un fauteuil d'orchestre à un autre, et comparer, comparer, comparer. Gonflant au passage sa culture musicale, et soumettant la séquence écoutée à arbitrage en référence à toutes celles écoutées précédemment. Et ainsi il raffinera en conventions esthétiques, c'est à dire en "attentes instruites", ses réceptions. Soit ; tout ceci est vrai.
Mais il importe cependant de marquer fortement que les "conditions de félicité" de cette expérience sonore reposent précisément sur la clause du caractère **intact** du son perçu. Sur le fait que ce son, grâce à des moyens techniques sophistiqués et malgré l'éventuelle longueur de son cheminement, est bien le même que celui du départ et quels que soient les contextes réels de sa réception ; qu'il reste intouché par ces contextes. Or c'est précisément ce travail **d'abstraction** du son de son contexte qui **tourne le dos** à ce qui fait le vif et l'enjeu des nouvelles expériences sonores: on pourrait dire qu'elles portent sur de nouvelles formes de "contraction" (par opposition à "abstraction") entre son et contexte ; de nouvelles manières de mettre en phase son et contexte. Et si ce sont ces phasages qui font les enjeux et la valeur de ces expériences, alors le report discographique, ou le centrage "in situ", et en toute abstraction du contexte, sur les seules lignes sonores[551], restera complètement **sourd** à ces nouvelles expériences réceptives.
Que se passe-t-il donc quand le nouveau segment d'offre sonore comporte avec lui une proposition de **modification des conditions spatiales de l'écoute** ? Ou bien quand on propose de faire varier non les items écoutés du fond du fauteuil, mais les positions d'écoute mêmes. Quand l'offre et le test -- l'épreuve -- qu'elle présente porte précisément sur de nouveaux agencements entre sons et modes de réception locale de ces sons ? Formellement, on déserte l'espace préexistant des comparatifs, puisqu'on en réfute la jauge comme faisant manquer l'essentiel.

[550] Un "CD" enregistré et pressé à New York s'écoute aussi bien, et dans les mêmes conditions de confort auditif à Aurillac qu'à New York..
[551] Pour donner un exemple simple d'un tel travail "d'abstraction in situ", et loin des genres qui nous occupent, on peut penser au cas d'un spectateur (?) à l'opéra, qui, ne supportant pas, soit la mise en scène, soit le jeu scénique approximatif des chanteurs, prend le parti de se reporter sur la ligne du chant, fermant les yeux. Il choisit alors le repli sur la posture discographique, faisant passer à la trappe toute la dimension visuelle du contexte de performance. Et il fait donc l'impasse sur le phasage du visuel et du sonore qui est pourtant censé faire d'une représentation lyrique une "fête pour les sens".

On dira : soit ; ces nouvelles conventions proposent de nouveaux accents évaluatifs, de nouvelles manières de conférer de la valeur aux séquences sonores qui portent sur "l'ici et maintenant" de performances. Soit. Mais il n'y a là rien de nouveau. On a tous en mémoire des "bons concerts", des "soirées fabuleuses", dans lesquels le jugement porte sur l'alchimie d'un soir mêlant voix, qualité orchestrale, disponibilité du public, émotion à la fois diffuse et palpable, ambiance et charme du décor… Et on ajoutera dans la foulée que ces trésors de mémoires, de porter sur des "moments de grâce", non seulement n'interdisent pas le comparatif, mais en général le suscitent, mettant en équivalence/concurrence ces divers "moments musicaux". De fait.
Mais il faut alors remarquer deux choses. D'une part, et comme nous l'avons annoncé, cette réintégration de l'expérience singulière dans la comparaison ne s'en opère pas moins en ouvrant une **autre** ligne comparative : celle qui met en concurrence des **rassemblements** autour de performance musicale et, pour le dire de manière un peu lâche, pour les **ambiances** qu'elles procurent. Et d'autre part, cette nouvelle ligne comparative -- sur le "marché des fêtes", dirait-on --, ne peut déployer ses critères de jugements qu'à un échelon plus **localisé** que le précédent. En effet, notre "auditeur impartial" peut bien sortir de sa position de simple auditeur, ceci pour accéder à celle de "participant" à des manifestations ; il peut bien bouger et ne pas simplement "laisser venir" les sons ; il peut bien se plonger dans telle ou telle ambiance, mais il ne pourra le faire que dans **des coordonnées qui resteront largement locales**.

4. La part du local au plan réceptif : l'émergence de nouvelles conditions d'audition.

Au sortir de ces recadrages on saisit qu'on peut conférer, toujours en restant au plan de la réception, un tout autre rôle à l'écoute locale dans la production attestée des bifurcations sonores inhérentes à nos genres. Ce à quoi on a affaire, fondamentalement, c'est à la prise locale de **nouvelles conventions auditives**, elles mêmes attenantes à l'émergence de nouveaux types "**d'auditoriums**" ou d'enceintes sonores.
Ces conventions auditives portent en effet sur des manières **d'impliquer** l'écoute dans les lieux où la performance sonore se produit. Et ceci suppose soit l'ouverture de nouveaux espaces d'écoute, soit le réinvestissement d'espaces existants, mais en y modifiant la teneur des réverbérations sonores attendues. Ensuite, même si ces conventions sont sans guère de précédents, il existe néanmoins, et **à portée locale** de ceux qui vont les expérimenter, tout un "parc" de scènes ou de salles, tout un éventail de types de rassemblement musicaux, susceptible de ménager le substrat (le "banc d'essai") d'une confrontation d'expériences sonores, dans le cadre duquel ces conventions vont pouvoir tester et raffiner les nouvelles exigences sensibles dont elles sont porteuses.
Par provision, on voit en quoi cantonner l'incidence "bifurquante" de la réception locale, au simple jeu d'une sensibilité préétablie, est radicalement insuffisant. Non que cette hypothèse soit fausse, et même si on laisse de coté son aspect invérifiable. Mais parce que parler de "sensibilité à" suppose que ce "à" soit tout aussi constitué que l'oreille qui y est sensible.
Or, ça n'est pas le cas. D'une part ces oreilles locales vont s'ouvrir à des types de sons qu'elles n'ont guère entendu[552], mais d'autre part et surtout, elles vont **expérimenter des conditions d'auditions qui ne peuvent l'être que "sur place"**. En un sens ce "à" ne préexiste pas à son audition. Réciproquement, son "oreille" non plus. Ou bien, on veut bien admettre que ces "oreilles", comme matrice d'attentes ou d'escomptes esthétiques, soient dotées d'une "formation préalable", et éventuellement propre au lieu ; mais il n'y a aucune raison de penser que cette formation initiale ressortira intacte des expériences auditives de type nouveau à quoi le lieu lui même va l'exposer. Après tout, si une oreille locale se forme et s'individualise, c'est sans doute à raison des manifestations expressives qui montent du lieu dans lequel elle se trouve située.
Il nous faut maintenant, et pour avancer sur cette question de la part de la réception locale dans les bifurcations sonores, apporter un minimum de précisions sur les nouveautés qu'apportent nos deux genres en matière de "conventions auditives".

[552] Nous reviendrons plus bas sur ce point.

5. Indications sur les nouvelles conventions auditives.

Si nous avons parlé plus haut de "contrat de performance", c'était principalement pour rendre sensible à la variété des cadres participatifs dans lesquels peuvent circuler du flux musical, pour rendre sensible à la diversité des régimes d'attentes réciproques (c'est là le cœur de la notion de "contrat") dans lesquels s'inscrivent les auditeurs. C'est donc du coté de ces patrons d'attentes réciproques que quelque chose émerge et qui, parce qu'il touche aux conventions portant sur les formes **des rassemblements musicaux**, émerge localement, et **entre** les participants à ces rassemblements. Détaillons ces nouveautés conventionnelles.
La richesse des moments musicaux étudiés tient sans doute à ce qu'ils mettent à l'épreuve des cadres institués de performance musicale, et dégageant de nouvelles conventions, permettent de faire saillir les précédentes, celles qui, d'être "tenues pour acquises", restaient plus difficilement objectivables.
Bien évidemment les deux genres étudiés n'inventent pas les coupures instituées qui permettent de découper l'éventail des rassemblements musicaux. On peut le dire de deux oppositions princeps, celle de "l'écouter" et du "danser" et celle du "chanter" et du "parler". Ce sont ces coupures qui permettent de faire le départ entre, par exemple, un concert et un bal, ou bien, et pour la deuxième, entre un concert et une pièce de théâtre. Mais en brouillant les cartes et en suspendant dans un espace temps donné le "soit/soit" de ces oppositions, nos nouveaux genres produisent des formats qui ne trouvent pas leur place dans le paysage institué des performances musicales.
Où situer une soirée techno? Du coté du concert ou de celui du bal (ou de la boîte) ? On ne fait qu'y danser, et pourtant ce qui est attendu du DJ c'est quand même du son pour lui même, et non pas comme simple support rythmique de figures gestuelles. Où situer une soirée "ragga dub", autour d'un sound system dans laquelle on chante, on parle, on déroule et mixe une bande sonore, on danse aussi, on s'invective, on prend des tours de parole ? Et le tout, en même temps. Certes ces genres ne sont pas les premiers à brouiller les cartes. On sait que l'opéra, comme genre intermédiaire entre concert et théâtre, a introduit le premier la forme, également intermédiaire du "parler chanté", le "sprach gesange", ou encore que les "comédies musicales", qu'elles soient scéniques ou cinématographiques, mêlent les deux registres. On peut dire aussi que l'histoire du Jazz est marquée par le tiraillement entre le registre dansant[553] et le registre purement auditif. Mais on ne simplifiera pas beaucoup la réalité en avançant que c'est en refoulant le premier registre au profit du second que ce genre est monté en dignité artistique. Même ces deux formes hybrides, l'une entre parler et chanter, l'autre en écouter et danser, que sont respectivement l'opéra et le jazz sont marqués par la logique du "soit/soit" avec laquelle elles composent. Ainsi, par moments, soit on chante, soit on parle ; ou bien, les uns dansent, les autres écoutent.
Par différence, le "teufeur" d'une soirée techno ne passe pas son temps à osciller entre l'écoute pure et la performance dansante. Certes il est là pour danser, mais le support son est tout autre chose qu'un moyen sur lequel prendre appui pour réussir ses figures gestuelles -- ce qu'on demande à un bon orchestre de bal : soutenir le rythme, varier les genres, pour donner l'occasion de multiplier les figures etc. On dira les choses au plus prés en proposant que c'est moins le son qui y est un moyen pour la danse que la danse qui y est requise comme un moyen idoine pour mieux entrer dans le son. Le corps dansant qui y est requis comme forme ultime et profonde de l'écoute techno. Autrement dit, "entendre avec son corps" (et pas qu'avec son oreille) définit au plus juste la convention participative propre au genre, laquelle fait voler en éclat l'opposition du danser ou écouter. On comprend alors que cette danse soit tournée vers l'intérieur, vers un corps membrane, vibratile, qui n'entre jamais en rapport avec les autres corps dans l'élément du visuel et de la séduction, ou dans la composition de figures. Le contrat de performance ne se remplit jamais si bien qu'à proximité de la membrane du "mur du son", l'empilement des baffles, en ce lieu où la physique du son et la physique du corps ne font qu'un, et où les corps avoisinants ne sont les bienvenus que s'ils témoignent de, et renforcent, cette continuité vibrante : corps semblablement traversés par le même son, et que des regards trop précis rendraient à leur séparation.

Si l'on passe maintenant à l'autre scène, celle du "ragga balleti", on y retrouvera bien, comme son nom l'indique, la forme du bal, et on se situera dans un cadre participatif nettement moins introverti. Bien que les ressources techniques de production du son soient similaires (mixage, son digital) la musique y fonctionne à plein comme support d'exposition. Comme incitation à déploiement de virtuosité. Celle des musiciens, pour commencer, dans leur art de la sélection, du mixage et des enchaînements, mais celle des danseurs, au besoin, et celles des "tchatcheurs", enfin. Cet espace temps est orienté, tout tendu par l'idéal de figures de prouesse, qu'elles soient sonores, gestuelles ou verbales.
Mais quoi qu'il en soit, on a là aussi un "contrat de performance" sans guère de précédent, qui mixe écouter et danser, parler et chanter, et qui installe également, on l'a vu un idéal de réversibilité entre la scène et la salle. Et par exemple, ce qui sera proposé à l'écoute appréciative, ce sera moins la qualité sonore d'un segment expressif que l'art de placer ce segment en contexte, dans l'exact tempo d'une séquence enchâssante, qui mêlera voix,

[553] Voire marchant, pour les premieres fanfares et "marching band"…

samples, et interventions, voire interjections verbales montant d'un rassemblement ouvert et par définition peu prévisible. On dira que le contrat de performance y est ordonné à de l'excellence dialogique, et que cet "ordonnancement" vaut aussi pour la contribution du public.

6. D'une "chambre d'écho" à d'autres ; ou bien du modèle d'un codage appréciatif filtrant à la réalité de la construction de nouveaux auditoriums.

Pour conclure cette partie centrée sur l'impact des réceptions locales, ou pour mieux dire, leur responsabilité dans l'émergence de nos deux genres, faut-il donc et sur ce fond brièvement restitué de nouvelles expériences sonores, déserter pour de bon le modèle initial de la "chambre d'écho" ? Tel qu'il a été conçu, dans sa première version, n'en faisant qu'une affaire de filtrage local par des "grilles cognitives" spécifiques, certainement. D'un autre coté, il nous semble que cette métaphore de "la chambre d'écho" gagne une portée renouvelée si on lui donne son sens littéral **d'enceinte matérielle de réverbération sonore**. On peut très bien parler des "auditoriums" dans lesquels se déploient les musiques "techno" et les "ragga balletis", dans les parages des "sound systems", comme proposant des formats de réverbération sonore tout à fait spécifiques. C'est à dire, en parler comme de dispositifs qui inventent de nouvelles manières pour la musique de "faire écho"; qui sollicitent de nouvelles surfaces sensibles "en charge" d'accueillir les stimuli sonores, et de leur conférer sens et valeur : bref des "comment l'entendez vous" jusque là inouïs.
A cet égard, on ne comprend rien à la musique techno si l'on passe à coté du fait qu'elle sollicite le corps dansant comme instance réverbérante. Et on passe à coté de l'esthétique "ragga balleti" si on ne comprend pas que les sons y sont reçus pour les effets de nature conversationnelle qu'ils sont susceptibles de renvoyer. Non qu'ils se résument à "de la conversation", mais qu'ils sont tendus par le même idéal que quêtent les bonnes conversations : un art des enchaînements, un sens de la répartie, une capacité au rebond, le tout parsemé d'hommages au groupe en tant qu'il se tient dans, et qu'il fait tenir, l'échange.

La part du local, dans cette dernière acception de la "chambre d'écho", est donc beaucoup plus directe : elle tient à ce qu'il ménage de nouveaux possibles en termes de conditions d'auditions, répétons le, d'une part ces nouvelles conditions d'auditions demandent à être éprouvées localement -- les conventions qui s'y cherchent portent sur la connexion "son/lieu". Et d'autre part, les expériences comparatives dans lesquelles ces conventions participatives vont se solidifier et se raffiner, excèdent difficilement l'échelle des orbites que peuvent déployer les comparateurs[554], en quête de nouvelles expériences sonores.

[554] A quelques exceptions prés, rares, mais décisives, comme nous le verrons ci-dessous.

II La part du local comme entité transmissive. Une transmission créatrice ; à mettre au compte d'opérateurs locaux.

Dans tout ce qui précède nous avons centré l'attention sur le moment de la **réception** des nouvelles conventions sonores. Nous avons fait valoir que le problème n'était pas celui de la rencontre entre des nouveautés sonores et une oreille typique, un "comment l'entendez vous" local, susceptible d'infléchir ("dans le sens d'un poil local") les reprises montant du lieu.
Ce n'est pas en effet que le lieu reçoive simplement des sons émergents, mais c'est qu'il "reçoit", en même temps que les nouvelles conventions sonores, les nouvelles conventions auditives qui sont liées à ces conventions sonores. Pour unir les deux pendants de ces conventions, peut être pourrait-on parler, de "conventions de sonorisation". Or, avons nous développé, ces "réceptions" de "conventions auditives" ne s'entendent pas. C'est bien un espace local qui les "reçoit" -- comme on peut recevoir des cadeaux, venus d'ailleurs -- leur ménage un espace dans l'éventail des lieux d'écoutes musicales collectives. Mais ces conventions auditives ne sont pas "données à entendre", bien plutôt elles délivrent de nouveaux modes d'entendre; et encore une fois, les "modes d'entendre" ne peuvent être de l'ordre de ce qui s'entend.
La question devient alors celle du cheminement de ces conventions auditives. Comment arrivent elles jusqu'à l'espace métropolitain, et comment y font elles leur trou ?
On peut supposer que le "balayage étale", nappant de sons les localités de la planète, on peut supposer que cette sorte de "voûte céleste" sonore, envoûtante en tous lieux, si elle transporte bien des sonorités, si elle propage aussi des velléités de les reproduire, a plus de mal à transporter de nouveaux formats de rassemblements musicaux. Si ces formats ne viennent pas tous seuls, "ne tombent pas du ciel médiatique", alors il faut conférer aux lieux "réceptifs" une part plus active dans leurs cheminements. Leur accorder une responsabilité, non seulement dans le traitement des sons reçus, mais dans leur transport même.

1. La part du local dans l'acheminement des conventions sonores.

Cette part du local au plan de la transmission peut être saisie d'abord au plan du transport des conventions sonores, puis à celui du transport des nouveaux formats auditifs.
De fait, les sons de la techno, pour commencer par eux, n'arrivent pas tous seuls à bon port. On ne peut guère compter, soit sur la production discographique massive, soit sur les diffusions radiophoniques pour les propager en tous lieux. Les sonorités techno sont peu ou mal véhiculées par les radios; et sans doute peu véhiculées parce que "mal" véhiculées : en effet, une des conventions du genre, qui porte sur la longueur des séquences, colle mal avec les formats plus courts des diffusions radiophoniques. Le balayage étale du genre est donc particulièrement léger. Ainsi, rares seront les radios à diffuser le genre (sinon très récemment), et la seule qui soit mentionnée dans les entretiens semble avoir été une radio locale parisienne, non captable sur la région marseillaise.
Du coté des sonorités issues du reggae, il en est allé différemment. Un formatage de ces sonorités jamaïquaines de nature à les aligner sur les conventions de la rock et pop musique s'est opéré à la fin des années 70 (à partir de la place londonienne) , et ceci tant au niveau de la fabrication sonore (triplette : guitare, basse, batterie pour soutenir le chant) qu'au plan de la diffusion radiophonique et discographique. Le son reggae arrive donc à Marseille, aussi bien via les radios nationales et/ou génériques, que dans les bacs des disquaires. Mais à ce canal national vont venir s'ajouter d'autres canaux, sans doute plus minces au départ, mais locaux: l'essor du genre correspond en effet à l'essor des radios locales ou "radios libres". De sorte que la "palette sonore" reggae disponible sur la place de Marseille n'est pas la même que celle que l'on peut trouver ailleurs. Le flux arrivant est en quelque sorte "filtré" par la place locale, du fait notamment de la présence d'un disquaire spécialisé dans l'import de musiques africaines (la fameuse "Maison Kahn"), lequel bénéficie d'un achalandage de musiques jamaïcaines mais qui transitent par les circuits africains. Et c'est ce même disquaire qui va constituer un des principaux pourvoyeurs en vinyls jamaïcains des apprentis "selecta" qui officient sur les multiples radios libres locales. En outre un "échange de bons procédés" se mettra vite en place entre disquaire et présentateurs des radios, l'approvisionnement gracieux en galettes introuvables ailleurs (et provenant de Kingston, via l'Afrique) se monnayant en publicité pour le magasin, et ce magasin deviendra, dans le sillage, un des hauts lieux de rencontre pour les aficionados du genre naissant : les clients accédants aux disques désirés se trouveront *de facto* accéder à ceux qui partagent ce même désir.

Pour reprendre sur nos deux genres on voit donc que, pour le premier, les sons n'arrivent pas tous seuls (on y revient, il faudra aller les chercher), et pour le second, il y a une modalité du "faire venir" le son reggae qui tient à la ville et à ses réseaux, et qui détermine les segments de l'offre sonore de type reggae qui vont être plus particulièrement cultivés ici ; qui, si l'on veut "sculpte" dans le spectre du reggae ce qui va se trouver privilégié.

2. La part du local dans l'acheminement des conventions auditives : colporter/transposer.

Les sons ne viennent pas tous seuls, encore faut-il qu'on les fasse venir ; mais ceci est encore plus vrai des nouveaux formats auditifs. A ce niveau on peut reprendre le comparatif techno/ reggae, saisir la différence des "cheminements" de ces formats, et sans doute rapporter ces différences à la manière dont, dans l'installation locale des conventions des genres, s'est effectué le couplage entre conventions sonores et conventions auditives.

Colporter.

On dira, pour aller à l'essentiel, que, pour ce qui concerne la techno, sons et dispositifs d'écoute ont été transportés **ensemble** sur la région. Ou bien que ces sons -- étant donnée la maigreur des flux médiatiques délocalisés susceptibles de les faire circuler -- n'ont vraiment commencés à être entendus que de l'intérieur de leurs enceintes idoines.
Ceci implique deux choses. Si le son n'est pas, ou guère, "télédiffusé", cela veut dire qu'il est, pour ainsi dire, transporté à dos d'hommes, qui voyagent et le rapportent de leurs voyages. On le dira d'un mot, et en revenant à l'étymologie de ce mot : il est colporté, porté sur le cou de "**colporteurs**". Mais, et c'est le deuxième point, si ce son rapporté est entendu du sein d'enceintes appropriées, cela signifie que le colporteur porte sur son dos non seulement du son, mais aussi la capacité de le "mettre en scène". Cela fait beaucoup pour un seul homme, dira-t-on. Mais comme on va le voir, d'une part ces colporteurs peuvent se retrouver en compagnie de semblables, et de l'autre ils transportent des compétences qu'ils ont acquises "là bas", lesquelles portent sur l'ensemble du "package" son/scène puisqu'ils ont pu intervenir en plusieurs points des chaînes de coopération que supposent ces montages collectifs.

Pour préciser tous ces points, le mieux est de partir de la carrière d'un de ces colporteurs les plus actifs dans la genèse du milieu techno local, celle de Marc Housson, dont il a été question ci-dessus. Que rapporte donc Marc Housson ? Que rapporte-t-il donc, en même temps que lui même, dans sa ville ? Certainement des récits, et probablement emphatiques, sur ce qui se passe au loin, là bas, dans le Londres de la fin des années 80. Mais aussi des vinyles, achetés à Lille, aussi bien qu'à Londres. Mais encore des compétences acquises sur le tas : compétences "critiques", au sens de "critique d'art", mais compétences de fabrication ou de production aussi bien.
Au registre des "compétences critiques", il ne fait pas de doute que ses voyages lui permettent de jeter un regard renouvelé sur ce qui se fait, ou plutôt ne se fait pas, localement. En particulier, il est à Londres, quand il faut, et il y a assisté notamment au "saut qualitatif" des free parties et à cette autre manière d'occuper l'espace et de recevoir la musique qui s'y propose. Faisant l'aller et retour entre les deux villes, il reviendra dans le sud avec cette idée de reproduire les conventions dont il a expérimenté les nouveautés fondatrices.
Ainsi, il n'est pas simplement dans la position du "critique" qui défriche de nouvelles expressivités, les promouvant ou les disqualifiant au tamis de ses jugements autorisés. Si, dans les conversations locales, son statut de voyageur lui vaut autorité critique relative, il reste que, d'une part il n'est pas parti à Londres (après Miami) simplement pour savoir ce qui s'y faisait (et en rendre compte), mais pour s'accomplir comme musicien et, d'autre part, que les performances sonores sur lesquelles portent son jugement sont encore inaudibles par le public local.[555]
Son projet est donc bien d'importer un format, un montage particulier "scène/son", qui n'existe pas localement. Et ce projet n'est envisageable que parce qu'il est plus qu'un consommateur averti (un "critique" potentiel), ou qu'il n'est devenu tel (consommateur averti) que parce qu'il a persisté dans son projet de devenir musicien. Le motif du voyage, à Miami d'abord, puis à Londres, doit donc être référé à cette volonté de devenir musicien. Pourtant, on se tromperait si l'on déclinait ce motif dans le registre romantique du génie créateur qui le définirait par exemple par opposition au marchand, ou au promoteur, ou encore au "critique" (dévalué dans la "cité de l'inspiration", au critère que c'est un "artiste raté", ou encore "qui n'a jamais eu d'inspiration créatrice"). Si ses

[555] Une des "conditions de félicité" de l'exercice critique, à savoir qu'il s'adresse en direction d'une audience qui a déjà reçu et pris connaissance de ce dont il y a critique, manque ainsi à l'appel…

engagements sont bien aimantés par ce désir, ils vont de fait se déployer selon une panoplie de rôles qui estompe l'opposition tranchée entre "personnel de renfort" (en amont du moment créatif), "diffuseur" (en aval) et "créateur".
Au cours de ses déplacements, notre futur colporteur aura l'occasion de s'essayer à tous les postes de la "chaîne d'activités coopérées" propre aux mondes des "night clubs". Barman, DJ de raccroc ou occasionnel, vendeur dans un magasin de disques spécialisés, "roadie" de valeurs consacrées, aide technique dans les boîtes qu'il fréquente. Ces rôles s'endossent au gré des besoins du milieu qu'il fréquente, et les compétences appropriées qu'il y déploie proviennent également de ces fréquentations. Au départ, on notera l'influence d'un frère DJ qui lui met le pied à l'étrier ; plus tard on relèvera que sa compagne travaille dans l'édition musicale et lui donne le sens du "business musical". Le premier poste de vendeur qu'il occupera, là bas, il y accédera par cooptation et du fond d'une collégialité construite sur les bords des "dances floors", une collégialité d'érudits de la culture techno, dirait-on. Dans cette galaxie (et comme on l'a vu), le magasin est moins le lieu de vente de "biens finaux" qu'un rouage essentiel dans la chaîne sonore : ce qui s'y vend, ce sont plutôt des " biens intermédiaires", des vinyles, des "galettes" à mixer, ingrédients essentiels d'un produit final qui se délivre la plus part du temps "live", sur les scènes de danse. Si bien qu'une des compétences demandées au vendeur est sans doute celle de pouvoir se mettre à la place du client DJ, ou mieux, de l'être.
Enfin, et cela ressort également des données, le "vendeur" occupe une place centrale dans la chaîne de diffusion des informations sur les événements musicaux propre au genre. On sait que ces diffusions d'informations impliquent un coefficient variable de sélectivité, et on a vu que le magasin comme filtre joue un rôle central dans l'économie de la circulation des informations.
Dans la "chaîne d'activités coopérées" que suppose ces montages d'événements musicaux, notre colporteur a donc émargé à tous les postes. Et c'est parce qu'il a acquis une vue topique de la chaîne, et notamment d'un de ses maillons faibles, localement -- la vente de vinyles -- qu'il va choisir au retour, et dans son entreprise de "transport des nouvelles conventions", de se placer à cet endroit là de la chaîne. Au passage, on notera que, sans avoir fait une "étude de marché" à proprement parler, il a eu cependant dans ses déplacements l'occasion de "prendre le pouls" de ce marché et de repérer, en fréquentant le magasin de Lille, les signes tangibles d'une tendance en train de s'amorcer.

Il suffit maintenant d'ajouter que, eu égard à la tâche à accomplir, cette multi compétence, ou bien ces compétences coordonnées, ne sont pas de trop pour la réussite de l'entreprise. Encore une fois, transmettre, ici, ce n'est pas simplement reproduire ou diffuser des sonorités, c'est **convier** sur des **théâtres adéquats** pour les mettre en présence, et un **public peu averti** et des "**performers**" **familiarisés** de ces nouvelles conventions "scènes/son".
On comprend alors qu'il ne suffit pas de voyager pour transplanter localement ce qu'on a vu ailleurs. Qu'il ne suffit pas non plus d'être organisateur de soirées pour ce faire, ou du moins qu'il faut être un organisateur de soirées qui ait à cœur d'organiser "ces soirées là" et qui propagent "ce son là" et pas d'autres. Qu'il ne suffit pas non plus de n'être que "DJ", de maîtriser "ce son là" en attendant que les scènes se montent d'elles mêmes, puisque "ce son là" ne fait pas sens en dehors de "ces scènes là".
Revenant au pays, il rapportera donc "sur lui même", des sons qu'il fera entendre, des expériences qu'il essaiera de restituer, des scénarios qu'il aura à cœur de réaliser, **mais aussi** des compétences et artistiques et organisatrices qu'il aura acquises ou renforcées dans son périple. Il est donc plus qu'un informateur, puisqu'il revient avec des capacités d'opérateur affinées. Mais il n'est pourtant pas en position d'orchestrer à lui tout seul ses scénarios, ou ses projets, pour autant que la réalité locale qu'il retrouve à son retour manque de "répondants", c'est à dire de collaborateurs initiés au jeu des conventions qu'il a découvert ailleurs. En d'autres termes, puisque ces conventions nouvelles ne peuvent prendre chair que si elles sont agies en même temps par des acteurs qui, à leurs postes différents, les maîtrisent peu ou prou, il ne peut à lui seul les imposer.
Pourtant, comme nos données le montrent, d'une part il ne va pas rester inactif, et d'autre part et surtout, **il va rencontrer des "collègues"**, c'est à dire d'autres acteurs, locaux, comme lui, et qui sont tout comme lui des "colporteurs". On pourrait proposer que c'est dans le sillage de ces rencontres "entre colporteurs" qu'ils vont passer d'un statut qu'on pourrait dire "d'initié" à celui de "précurseur". C'est à dire, qu'ils vont procéder à la mise en place concrète des premiers jalons locaux des nouveaux répertoires conventionnels. A cet égard, si la rencontre entre Marc Husson et DJ Paul apparaît déterminante, c'est sans doute qu'elle met en présence des protagonistes qui n'excellent pas aux mêmes maillons de la chaîne à mettre en place. L'un s'oriente vers la vente de vinyle et l'autre est surtout DJ. Mais ils ont également besoin l'un de l'autre : les DJ, on l'a dit, "carburent au vinyle", et pour les marchands de vinyle les DJ sont le segment de clientèle essentiel. Il reste à dire, pour compléter le tableau que, peu après, "débarquent" les premières raves -- et pour partie dans le sillage nomadique des tribus de travelers. Et bien qu'on ne puisse mettre leur organisation sur le compte de nos deux "colporteurs" repérés, les bases qu'ils auront jetées se mettront vite à fonctionner comme autant de points d'appuis du déploiement et de consolidation locale de la "culture techno".

On pourrait reprendre tout ce qui vient d'être développé en proposant que la transmission des conventions auditives propres au genre techno est affaire "d'ambassadeurs" ; **d'ambassadeurs représentants d'un monde conventionné**, colportant les conventions de ce monde avec eux mêmes. Ces ambassadeurs sont pour une part des locaux qui reviennent au pays, et pour une autre (on pense notamment aux "travelers" britanniques), des émissaires qui viennent des régions dans lesquelles ces conventions ont déjà cours. Il faudrait enfin rajouter à ces composantes organisatrices le "volant" d'amateurs du genre, qui en a déjà éprouvé, et ailleurs, les conventions, et jouera un rôle propédeutique auprès des publics locaux. Or, une des caractéristiques de ces amateurs est d'être extrêmement mobiles. D'aller d'un lieu de rassemblement à un autre, de free parties en free parties. On pourrait à ce propos dire que l'ampleur des déplacements pour accéder aux "auditoriums" techno est une convention inhérente au genre, et que si, sur place, on trouvera bien quelques ingrédients pour continuer le "voyage", le voyage géographique est sans doute le premier des "psychotropes" consommés dans la consommation de l'émotion techno. D'un coté la longueur du voyage charge en intensité l'investissement musical[556], de l'autre, son caractère secrètement divulgué, transforme les arrivants sur le lieu en autant d'initiés et qui se savent mutuellement être tels. Autant d'altérations d'états de conscience, bénignes certes, mais néanmoins effectives.
Pour compléter le tableau sur la question de la transmission dans le lieu des formats auditifs propres à la techno et de la part du local, il convient alors de ne pas se limiter aux "voyageurs amateurs" qui viennent de loin dans la région -- étudiants, artistes, membres de collectifs ou de "tribus" -- ; il faut aussi intégrer ceux de ces amateurs issus de la région qui ont déjà beaucoup voyagé, et seront ainsi en capacité pour "encadrer" les publics locaux plus sédentaires.

Transposer.

Si l'on se tourne maintenant du coté des conventions auditives propres au genre reggae et, principalement, si l'on essaie de retracer le chemin du format "sound system", on ne trouvera guère d'ambassadeurs ou d'émissaires. Certes les raggamuffins de Marseille, vont bien faire le voyage de Kingston, vont aller à New York, au Brésil etc., mais une fois leur percée stylistique accomplie. De même, la scène locale marseillaise fera bien tourner quelques "toasters" jamaïcains, mais ces passages n'auront pas le caractère séminal qu'a pu revêtir pour la techno le passage des "travelers" et notamment des "spiral tribes". Ils seront en fait invités, et d'autant plus que le format auditif existe déjà sur le lieu et est déjà pratiqué. D'un autre coté, nous l'avons suggéré plus haut, les conventions sonores propres au genre ont précédé l'arrivée locale du dispositif "sound system" et des conventions auditives qu'il va ancrer.
Au reste le reggae peut bien être considéré comme une première occurrence du genre "world music" à venir. On a bien un cas de balayage étale. Alors, pourquoi ici et pas à Paris ou à Londres ? Comment ce format auditif "prend il" donc dans ce lieu ?

La réponse est sans doute que non pas "l'oreille locale" mais cependant des opérateurs locaux vont recevoir cette musique non comme un simple exemplaire de sonorités innovantes mais plutôt comme la "bande son" attenante à des aires de performance qu'ils vont être capables d'inférer à distance. Ils vont décrypter ce que les autres laissent dans la crypte -- tous ces "repreneurs" de sons reggae qui, à vouloir coller au son reggae ne font rien d'autres que d'ajouter leurs bandelettes sonores à celles qui, déjà, ceignent la momie.

Certes, au départ on trouvera bien, ici comme à Paris, une séduction et sympathie inhérente à l'origine géographique -- géo politique ? -- de ce son : un aspect "third world music". Mais ici les deux vont motiver un "supplément d'enquête" qui trouvera sa pâture chez les fournisseurs locaux. Mais aussi dans le visionnage de documentaires. Ils y trouveront l'innovation des dub plates et l'usage du patois. Et sans doute ils s'arrêteront d'autant plus sur la première qu'ils capteront la seconde.
Ces éléments d'information pourront leur permettre de recadrer les sons (les rapporter à leur cadre) à distance puisqu'ils seront capables de les saisir comme l'occurrence particulière d'une posture plus générale puisqu'elle partage certains des traits avec la leur, et à distance de toute similarité musicale. D'abord la posture de chroniqueur, d'éditorialiste des événements de la vie quotidienne sur fond musical. Jo Corbeau réalise alors qu'il est le monsieur Jourdain de U Roy : il faisait du MC-ing' sans le savoir. Le deuxième trait commun qu'ils sortent des performances audibles, et qui permet une autre mise en équivalence est d'entendre dans l'anglais des

[556] Ceci vaut également et de manière plus générale, pour d'autres genres que la musique techno. Aussi bien, et pour prendre cet exemple pour les "festivals rocks". Voir, sur ce point comme sur d'autres la thèse de Fabrice Raffin: **Les ritournelles de la culture**, Perpignan, déc 2002. Il reste que dans le genre techno, la forme festival occupe beaucoup de place.

jamaïquains que ce n'est pas de l'anglais versus d'autres langues, mais de l'anglais **minoritaire** versus l'anglais standard : ce qui s'appelle un **patois**. Bref d'entendre dans cette langue une langue dominée et non pas une langue dominante (ce qu'est l'anglais, qu'on le déplore ou qu'on l'admire, comme sésame de l'expression rock).

Cet "entendre" là est évidemment décisif. Parce qu'il va signifier une inversion dans ce qui fait la valeur de cette musique. On le sait, les premiers amateurs de reggae européens se recrutent auprès des amateurs de rock, à un moment où ce genre donne des signes d'essoufflement. Et la notoriété du style naissant doit beaucoup à "l'imprimatur" de rock stars, tels Mick Jagger ou Sting, qui soit font passer des reggaemen en première partie de leurs spectacles, soit essaient d'en reprendre certains traits rythmiques dans leurs compositions. L'arrivée du reggae est alors perçue comme une évolution de la pop music. En France notamment, il arrive de Londres, et est chanté en anglais comme l'est toute la pop music qui compte. C'est donc cette matrice anglaise qui lui donne son aura, ce qui expliquera que l'aspect rébellion linguistique soit complètement manqué dans cette écoute admirative

Le flux culturel se propage donc, via les médias et compagnies de disques, et dans son sillage se propagent les velléités de reprises, d'imitations. Essayant toutes de sonner comme l'original. On ne sait ce qu'il en est à Londres, mais pour un public français, ou pour des émules français, la notion que l'original n'est pas vraiment de l'anglais ou bien que, si c'en est c'en est du "mauvais", et délibérément, est hors de portée auditive. A Paris, aussi bien qu'à Marseille. L'information selon laquelle tout ça "c'est du patois", pour les curieux du moins, a bien du être captée, à Paris aussi bien qu'à Marseille. Mais évidemment, les conséquences à en tirer pouvaient ne pas être les mêmes : pour les uns, bon ou mauvais, c'est de l'anglais, et il n'est pas concevable de chanter reggae autrement qu'en anglais ; pour les autres, ceux d'ici, (et bien qu'ils l'aient appris plus "qu'entendu"), c'est la langue du lieu, et être fidèle aux conventions du genre, c'est chanter avec la langue du lieu. Et précisément parce que ce lieu, et cette langue, sont minoritaires. Sous le "frame mimicking" musical, et plus proche de l'inspiration originaire s'opère ou se soutire un "frame bridging"[557] cognitif, et politique, autorisant une transposition de cadre.

On pourrait dire que ce que vont reprendre et exploiter les amateurs locaux du genre reggae c'est un blanc, un suspens de son ménagé au cœur des "faces B", des "dub plates". Et ce son absent, cette piste manquante est celle de la **vocalisation**. Et ce qu'ils vont capter est que cette plage vide n'a pas à être remplie par des vocalisations "à la manière de" l'original, n'a pas à viser à une duplication type "karaoké". Précisément ce vide là est ménagé pour faire entrer le lieu, le "circonstanciel" dans le "flow". Il est ce qui installe la "voix du lieu" au centre du dispositif. Mais, bien sûr, il l'installe moins comme une instance transcendante, que comme une capacité de commentaires mise au défi[558]; celui, dirait-on, de l'à propos. Un "esprit d'à propos" qui devra d'un coté caler sa pertinence sur la bande son qui défile et fait défiler des thèmes discursifs possibles, et de l'autre se soucier de l'audibilité ou de la compréhension locale des commentaires ou des réparties, en les calant sur ce que le "toaster" sait de ce que son audience momentanée sait et éprouve. La "voix du lieu", il faut alors plutôt l'entendre comme quelque chose que le "toaster" rejoint et alimente tout autant qu'il l'exalte, comme "le dit de la ville", ou la rumeur sans cesse relancée des conversations qui, chroniquant ou éditorialisant les événements de la vie urbaine en constituent la trame bavarde. Cette voix donc, sur laquelle le "toaster" s'appuie pour y ajouter la sienne propre.
Au total, on peut donc dire que c'est en s'éloignant de la copie de copie qu'un lien avec l'original, un lien plus profond, plus intentionnel, s'établit. C'est alors ce format qui autorise le "génie du lieu" à remonter : Fernandel, Raimu, Préboist… Donc, ce n'est pas qu'il y ait une manière marseillaise d'entendre le reggae, mais c'est le reggae, et sa convention exhumée ou décryptée qui va permettre d'entendre du marseillais, puis de l'occitan. Et réinitier une culture active du lieu.

3. Le déploiement local des nouvelles conventions.

Dans le développement précédent, nous avons accentué l'opposition entre deux modes de cheminements des nouveaux formats auditifs propres à nos deux genres. Coté musiques technos, la part belle a été faite aux déplacements des corps, eux mêmes porteurs et "rapporteurs" d'expériences. A l'inverse, pour l'implantation des conventions du "toasting", l'accent a été mis sur une capacité interprétative de prélèvement à distance de cadres cognitifs permettant d'accréditer l'expérience locale comme ingrédient de base de la convention.

[557] Voir sur cette notion les travaux de David Snow. David Snow et alii "Frame alignment processes, micromobilization and mouvment participation", **American Sociological Reveiew**, 1986, 51, p464-481.
[558] Si bien que le performer de ce genre de dispositif craint moins la fausse note que l'épreuve pénible du "blanc dans la conversation".

On aurait donc deux modes de transport des conventions : par colportage dans le premier cas, par transposition de cadres dans le second. Même si l'on maintient cette opposition, il reste que ces conventions ont eu à être reconnues comme conventions recevables, et par un milieu qui ne les pratiquait pas. A susciter localement des adeptes.

Nous avons jusque là opposé nos deux genres, du point de vue du cheminement des conventions auditives. On peut maintenant les rapprocher relativement, quant à la manière dont elles vont recruter leur personnel. A la manière dont les auditoriums vont se remplir et par qui ils vont être peuplés. A la manière dont ces conventions vont prendre, localement.

Un trait qui les rapproche fortement tient en effet à ce que les premières performances sonores qu'on pourra bien, plus tard, reconfigurer comme premiers spécimens du genre musical naissant, ne se donnent pas forcément comme performances musicales (et *a fortiori*, d'un nouveau genre). Ces performances, si elles brassent bien "du musical", s'encochent dans des formats d'écoute qui ne les prennent pas comme "musiciennes", ou "musicales" *per se*. Ces performers, dans les deux cas sont des DJ's, des "cavaliers de disques", des chevaucheurs de sons déjà là, tout leur art consistant à changer de montures sonores, et à faire changer de véhicule rythmique leurs audiences de manière satisfaisante c'est à dire, soit sans rupture d'ambiances, soit au contraire avec un art consommé de la rupture. Et les audiences devant lesquelles ces performers vont faire leurs gammes sont soit celles des boîtes disco pour les techno, soit les audiences radios pour les "selecta" futurs "raggamuffins". En d'autres termes, si en fin de compte on pourra bien parler de "déplacements de musique", de remaniement de conventions, il reste que ces remaniements ne peuvent se cadrer comme refontes stylistiques de genres préexistants à destination d'un public présent dans des salles de concert et preneur de nouveaux arrangements conventionnels. Il faut prendre au sérieux le fait que le public destinataire des nouvelles esquisses sonores ne les consomme pas au départ comme spécimen de nouvelles conventions musicales. Et qu'il n'est pas rassemblé dans des salles de concert.
Autrement dit, et sur nos deux lignes d'essor, les performers ne sont pas là pour risquer de nouvelles conventions musicales, mais d'abord pour satisfaire à une convention qu'on dira de "performance", laquelle est partagée des deux cotés, et qui est celle de simplement **intervenir** dans une chaîne sonore préexistante en s'ajustant sur les attentes de leurs deux publics, des attentes qui sont elles mêmes plus larges qu'une simple écoute musicale: des attentes de soutien d'ambiance. Pour retracer la genèse locale de ces conventions il faut donc ouvrir le cadre de l'analyse, embrasser une écologie plus large que celle des salles de concert et des groupes musicaux qui s'y produisent.

Le caractère ouvert des scènes d'ancrage des conventions.

L'émergence du genre reggae, et la manière dont il va venir ici à être "trafiqué", permet de mettre en évidence cette différence de cadre. Permet de montrer que les bifurcations sonores propres à la variante raggamuffin montent d'une écologie plus embrassante.
Ce genre arrive aux oreilles européennes via Londres, on l'a dit, formaté sur le patron des formations rocks (guitare, basse, batterie, chant). Le flux culturel qui l'amène ici amène non seulement de nouveaux matériaux sonores, mais propage des désirs de reprises, d'imitations. Le "public" concerné, les recrues potentielles se trouvent donc dans les mondes rocks. Pourtant, même reformaté, ce genre n'est pas évident à reprendre, à imiter. La voix est autrement placée et surtout le beat (qui marque tous les temps, qui est plus lent) est, pour un musicien rock, "contre intuitif". De fait, rares seront les formations reggaes à émerger au plan local. En tous cas, les quelques formations locales repérables émergeront plus tard, dans les années 90, beaucoup venant du Var proche, de même que la ville d'Aubagne abritera plusieurs de ces formations. Mais le style "raggamuffin", illustré par Massilia Sound System ne les aura pas attendu pour fleurir localement et imprimer sa marque sur les rassemblements musicaux locaux.
Pour le voir monter, il convient donc de porter son attention sur d'autres cadres ou d'autres séquences d'engagements collectifs que ceux des salles de concert ou des locaux de répétition.
Autrement dit, si on part de l'idée (et à bon droit) que l'émergence de nouvelles conventions musicales est affaire de collectifs ou bien, si l'on suppose qu'il n'y a pas de bifurcations sonores qui ne s'imposent sans le double préalable d'un travail d'élaboration collective des nouvelles normes et de ratification également collective de ces normes par un public "convaincu" ou séduit, on n'est pas obligé de localiser la progression de ces conventions dans les parages des espaces institués de production musicale, lesquels s'organisent autour de la tension entre espace de coulisse et scènes musicales.
Par rapport à ce trajet idéal qu'empruntent bien les groupes reggae "classiques" et qui les fait passer de la coulisse dans laquelle se produit le travail de maîtrise collective des conventions du genre, à la scène où ils

soumettent ces conventions musicales maîtrisées à l'appréciation de publics venus pour les entendre, par rapport à ce trajet, donc, les voies d'accès au public des "toasteurs" marseillais semblent plus diffuses et plus larges.

Tout d'abord, l'entrée en lice des DJ's, face à des publics attentifs, fait l'économie (relative) de la répétition à plusieurs (en formation), moment, on l'imagine, de maîtrise collective des conventions (ou de maîtrise de l'aspect collectif de ces conventions). Ces entrées en lice sont **individuelles**, et elles peuvent l'être parce que ces "performers" que sont les DJ's commandent ou pilotent un "volume sonore" qui leur permet de se passer de toute "formation orchestrale". Ensuite, la convention à laquelle on leur demande de souscrire, ou bien ce que leurs audiences respectives attendent d'eux, est d'ajouter une touche de performance, leur touche, dans un continuum sonore dont on sait qu'il est fait de pièces qui ne sont pas de leur fait.
On pourrait dire que, par rapport à l'ordinaire de ce qui est demandé à un groupe musical, et qui peut osciller entre la reprise (réussie) et la composition (convaincante), ces performers sont au delà de la copie (il faut qu'ils ajoutent leur touche) et en deçà de la création (ils utilisent du déjà créé).
Il faut insister sur le fait que les pionniers locaux de nos futurs genres musicaux sont entrés en lice comme autre chose que des musiciens. Leurs interventions consistant soit à enchaîner et mixer des sons déjà produits (cas du DJ techno), soit à rajouter du commentaire "tchatché" sur les matériaux sonores enchaînés/mixés (cas du selecta/toaster) radiophonique. Dans ce dernier cas, ils pouvaient bien être musicien par ailleurs, comme l'était Jo Corbeau, mais l'idée que ce qu'ils soumettaient à l'attention du public pouvait être considéré comme une performance musicale mettra du temps à émerger. S'il faut utiliser un mot "plein" pour désigner leur raison sociale sur ces scènes et/ou face à ces "audiences", on choisira le mot "d'ambianceur".
La carrière de DJ Paul, commence modestement dans les soirées qu'organise le club de voile auquel il appartient et parce que, aux platines et mieux que d'autres, il sait faire monter l'ambiance. De leur coté les "selecta" des premières radios locales qui programment des disques reggaes et exploitent le dispositif dub plate, ont eux aussi le souci de maintenir une ambiance, et partant, d'aligner leur débit sur les tempos de ce qu'ils donnent à entendre. Dans ce cas la "mise en mot" de la musique qu'effectue le commentaire n'est pas séparée des plages musicales présentées ; et elle suppose, réversiblement, une mise en musique des mots, en tous cas une contamination de la musique des mots par la musique qu'ils commentent : dire les mots "dans le flow".
Mais encore une fois, ces "contraintes expressives" d'ambiance qui sont des contraintes de performances au sens où elles portent sur des séquences proférées "en temps réel", ou "en prise directe", ces contraintes donc, n'émanent pas de salle de concert, rassemblant des gens venus là uniquement pour entendre de la musique. Et elles ne se donnent pas, du moins pas encore, comme nouvelles conventions musicales.

De tout ce qui précède on peut déduire plusieurs éléments concernant la **prise locale** des nouvelles conventions auditives, que ces conventions qui arrivent au lieu le fassent par colportage ou par transposition. Ces conventions vont d'une part mobiliser, recruter leurs performers dans des cercles plus larges que ceux des musiciens stricto sensu, et d'autre part elles vont s'appuyer sur des foyers d'attentions préexistants, plus larges que ceux des salles de concert.
Conventions d'ambiance et "montée en musicalité" de ces conventions.

Nous avons évoqué plus haut les deux sites d'ancrages majeurs de ces conventions selon qu'on parle de la musique techno, ou du ragga muffin. Pour le premier genre, un site d'ancrage central est celui du "monde de la nuit", et de l'archipel local des boîtes dans lesquelles les membres de ce monde se retrouvent. Du coté des raggas, l'analyse montre le rôle primordial qu'ont joué quelques radios locales dans l'essor du genre.
Dans les deux cas les performers qui y font leurs premières armes sont des DJ's et leurs performances consistent à mixer, et, on y insiste, en "temps réel". On vient de le dire, ces "intervenants sonores" occupent des postes prédéfinis qui ne sont pas, justement, définis comme des postes de musiciens. Mais l'analyse révèle que ces "intervenants" se connaissent les uns les autres, sont au courant de leurs performances respectives et, éventuellement, échangent des "trucs" techniques entre eux. Et ils le font d'autant plus que les lutheries sur lesquelles s'appuie le travail du mixeur sont en pleine élaboration, les innovations se succédant les unes les autres. De fait, la continuité relative des styles propagés par les DJ's (un passage progressif du "funk" au "disco" du coté des boîtes de nuit; un formatage reggae à base rock du coté des radios), masque de réelles ruptures quant **aux instruments de propagation** de ces sonorités stylistiquement identifiables. Si bien que les "enchaîneurs/mixeurs" de sons que sont les DJ's locaux vont en venir à explorer, dans le contexte d'une émulation locale, les possibilités ouvertes par les nouveaux instruments de mixage. Ce comparatif possible ouvre alors un autre **plan d'excellence** musicale possible, sous-jacent à l'excellence des produits musicaux qui sont pris dans les "nouvelles moulinettes" des DJ's. Ce plan d'excellence sera détecté en premier par ces opérateurs là, qui prélèveront dans les enchaînements et les mixages une musicalité "excédentaire" par rapport à la musicalité des matériaux sonores de base.
Pour ceux là, et même s'ils ne se définissent pas au départ comme musiciens, le travail de l'enchaînement et du mixage le sera très vite en "toute musicalité". Même si cette "musicalité" revêt au départ des aspects très

prosaïques. Ainsi des débuts modestes de DJ X qui, au pied levé, prend la place de son grand frère aux platines d'une boîte disco, et soumet l'enchaînement des disques qu'il fait tourner à une contrainte formelle qu'il se donne, et qui est de maintenir un même tempo dans l'enchaînement. De même, coté ragga, les premiers programmateurs radios de musique reggae racontent comment le magnétophone "double cassette" a constitué leur premier instrument de mixage (par sur utilisation de la touche "pause"…). L'apport des lutheries qui renouvellent et sophistiquent les possibilités de mixage amorce donc une pompe, et encourage d'autant plus la naissance d'une "problem solving" tradition,[559] que ces nouveaux instruments déplacent sans arrêt les manières de "résoudre les problèmes" auxquels les DJ's sont confrontés.
En ce sens, les nouveaux savoirs sonores, les nouvelles compétences qui émergent dans la fabrique et/ou le transport des sons musicaux, vont bien faire l'objet d'une élaboration collective ; mais cette élaboration collective, d'une part sera le fait d'un collège épars d'expérimentateurs, intervenant chacun sur leurs scènes respectives, et d'autre part se fera moins dans la coulisse de locaux de répétitions dans lesquels tester à plusieurs (en formation) les nouveaux emboîtements sonores requis par les nouvelles conventions, qu'au "grand jour" de scènes publiques de performance[560].
On récapitulera l'analyse précédente en insistant donc sur trois traits interdépendants dans la montée de ces nouvelles musicalités.
Elles sont œuvrées par des individus (et non par des formations), qui peuvent "faire orchestre" à "eux tous seuls" ("home studio" côté Techno, "sound system" côté Ragga). Ces nouvelles "lignes sonores" ne sont pas là pour faire nouvelles sonorités mais pour travailler la présentation de sonorités reprises : on parlerait de nouveaux modes de sonorisation de nature à honorer des contrats d'ambiance (à soutenir). Enfin, ces nouvelles lignes sonores, **et** du fait des innovations en matière de lutherie, **et** du fait que ces innovations sont exploitées localement par une multitude d'expérimentateurs, vont en venir à faire l'objet d'appréciations "*per se*", et s'ouvrir à une évaluation musicale de plein droit.

4. Deux diagrammes différents dans le déploiement local des conventions.

On a donc bien pour nos deux genres, une montée progressive qui s'étaye à la fois sur des collèges d'expérimentateurs et sur l'attention de publics hors salle de concert. Et c'est alors du fond de ce cadre similaire qu'on peut extraire des variantes dans les cheminements locaux des conventions, et revenir à la part qu'y prennent nos deux figures, celles des colporteurs et des "transposeurs".

Exfiltration des publics.

Aussi importants que soient les voyages de nos colporteurs de musiques technos, au vu de ce qu'ils vont en rapporter, il reste qu'il ne faut pas faire commencer l'émergence locale du genre au moment de ces retours. De fait, c'est bien parce que, localement, quelque chose déjà se cherchait "de ce coté là" , que voyages il y a eu. C'est bien parce qu'ils sont **déjà** constitués comme DJ's expérimentateurs des nouvelles techniques de mixage que certains des "ambianceurs" locaux de boîtes de nuit vont faire le voyage de Londres, conscients qu'ils sont que c'est sur cette scène que les avancées sont les plus notables. Et si, au retour, ils vont rapporter avec eux la convention des "free parties", c'est parce que, dés le départ, aux alentours de 1982-1983, ils étaient déjà sur la même longueur d'onde défricheuse de sonorités électroniques nouvelles qu'un Juan Atkins à Détroit. En outre, cette curiosité défricheuse ils avaient commencé à la faire partager à une frange élue de leurs publics.
A cet égard, les pionniers locaux du genre convergent dans leurs récits sur les modalités de ce processus **électif**, réservant, en substance, les fins de soirée, quand les fêtards ordinaires ont déserté les lieux, pour risquer leurs innovations sonores à destination d'un public fait de collègues, aussi bien qu'à celle d'une audience restreinte d'amateurs de ces nouvelles techniques de mix. Et c'est cette logique de "**l'aparté sélective**" que le retour des colporteurs va en quelque sorte radicaliser en la faisant sortir du cercle restreint des boîtes de nuit, tout en

[559] Cf Howard Becker, **Les mondes de l'art**, Flammarion, 1988. Notamment p 259 et suivantes, où la notion apparaît à propos de l'exemple des Quilts.
[560] Il peut bien arriver que des expérimentateurs techno travaillent ensemble dans les parages de leurs homes studios, ou bien testent des enchaînements sur les platines d'un magasin techno. Mais ces collaborations ne donneront jamais lieu à des "mixeurs collectifs", en tous cas pas au delà de deux musiciens, et contrairement à ce que l'usage, hérité du rock, de "noms de formation" laisse entendre.

s'appuyant aussi sur cette frange du public qui s'est sensibilisée aux nouvelles techniques de mix dans ces "cercles restreints".
Ou encore, on va passer de formes temporelles "d'exfiltration" des publics -- on attend que les non initiés dégagent les lieux pour se retrouver entre (futurs) connaisseurs -- à des formes spatiales d'exfiltration, dans lesquelles au lieu qu'on attende qu'une partie du public déserte les cadres, ce seront ces cadres eux mêmes qui se trouveront désertés, mais au profit d'autres, pour lesquels l'accès se fera de part en part sur une base sélective.
Mais il faut alors voir que ce transfert spatial, même s'il prélève ses recrues dans un vivier déjà là et pour leur faire écouter des sonorités qu'ils ont déjà commencé à entendre, va profondément reconfigurer les rapports qu'entretiennent entre eux ceux qui assistent à ces performances musicales. Côté public, la communauté réunie en sera une d'intégralement cooptée, et pourra bien se percevoir comme telle : une communauté d'initiés dans laquelle, étant donnée la logique "boule de neige" qui préside aux invitations, chacun sera tout autant initiant qu'initié, constructeur de public, que simple membre convié. Et coté "performers", au lieu d'avoir un DJ officiant dans le cadre d'un contrat commercial avec un patron de boîtes, on en aura plusieurs, mettant en confrontation leurs styles musicaux et "posant leurs sons" dans une aire qui n'a pas d'autre consistance sociale que l'espace rempli d'attentions musicales que leurs sons polarisent. En outre, le contrat de performance de la rave ou de la "free partie", à la différence de la boite, mettra plus l'accent sur la contrainte d'innovation sonore. Ainsi, la rave, au delà de l'expérience de rassemblement qu'elle offre, aura aussi l'effet de produire en quelque sorte le "coming out" des bidouilleurs. Un espace où ils se découvriront et "se réaliseront" comme étant les mêmes, alors qu'ils agissaient jusque là de manière semblable mais sur des scènes différentes (ce que sont au sens strict des collègues). Ces DJ pourront alors faire retour dans leurs boîtes respectives (on pourra même organiser des concerts autour d'eux), mais ils auront changé d'identité entre temps et seront dès lors en meilleure posture pour imposer les changements de conventions dans les boîtes.
L'effet du colportage est donc réel, ainsi que le travail des émissaires. Mais il convient moins de le considérer comme procédant de la mobilisation *ex nihilo* d'une attention collective que comme opérant la "cristallisation" d'un milieu réceptif, d'un milieu en attente et prêt à recevoir les nouvelles conventions du genre. Et cette cristallisation du milieu réceptif s'opérera **dans le déplacement même** des scènes de performance, ce déplacement ayant la dimension constituante qu'on a dite, permettant d'une part au "collège invisible" des expérimentateurs sonores de gagner en visibilité mutuelle et aux membres des publics d'apparaître à leurs propres yeux comme partie prenante de ces expérimentations sonores.
En ce sens, on pourrait proposer qu'il n 'y a pas d'un côté des conventions musicales, internalisées, "colportées", qui chercheraient à accéder, d'un autre côté, à des scènes existantes et à y tourner, de manière à pouvoir exercer leurs pouvoirs de séduction sur un public local, lui aussi préexistant. C'est au contraire **dans** la migration des scènes, et au départ seulement dans la migration de ces scènes, qu'émergent tout à la fois et ce pouvoir de séduction et la communauté des séduits. Dans ces excursions musicales, que s'exfiltre un public et que se sédimentent de nouvelles conventions.

Infiltrations urbaines.

Côté ragga, on ne trouvera guère le creusement de telles poches expérimentales, procédant par sécession et exfiltration.
Ce qui frappe, à l'inverse, c'est que le format "sound system", et son exploitation pour de nouvelles noces entre le parler et le chanter, tombe en quelque sorte d'en haut, via le nappage étale des sons radios sur le lieu. Pas de poches réservées, plutôt l'inverse : tout juste des créneaux horaires, et d'autres sur la bande FM. A l'intérieur de ces limites, l'accès local est universel, en direction de qui veut bien rester à l'écoute.
Mais de même que les premiers "mix" technos existent avant qu'ils ne soient considérés comme exemplaires de genres musicaux, de même les commentaires des "selecta" locaux seront-ils pris pour ce qu'ils sont au départ : une variété de présentation radiophonique.
Pourtant, ces présentateurs vont bien vite s'équiper en consoles et/ou tables de mixages, sophistiquer leurs interventions, et imposer dans la compétition entre DJ's qu'il y va là de plus qu'une présentation de sons déjà produits, mais que la présentation, pour son caractère rythmé ou parfaitement enchaîné, a valeur d'événement musical. Et ces présentateurs douteront d'autant moins de cette valeur musicale qu'ils reprennent ces pratiques de DJ's jamaïcains qui ont imposé le "toasting" comme un genre musical, ou du moins comme une des modalités centrales des "faires musicaux" jamaïcains.
Mais pour comprendre pleinement cette "montée en dignité artistique" du travail du "toaster", il faut considérer de manière liée deux aspects de cette "performance". Son aspect technique tout d'abord : la sophistication des "sound systems" permettant de mieux contrôler le rapport entre flux sonores à disposition et flux de mots greffés qu'ils soient parlés, chantés ou parlés/ chantés (sur les sons à disposition). Mais il faut aussi insister sur un déplacement proprement esthétique qui centre l'attention sur la dimension improvisée de la performance. Les toasters sont des virtuoses de la "tchatche", et la tchatche est un art de l'expression "en temps réel".

Maintenant, il suffit d'ajouter que cette habileté à improviser, c'est à dire cette capacité à rebondir en fonction de circonstances, comme telles toujours fluentes, si elle a bien comme caractéristique, à l'image de l'improvisation en jazz, d'être dialogique, implique ici un type de dialogue qui n'est pas simplement harmonique et/ou mélodique mais qui s'ouvre aussi à une composante verbale. Bref, elle permet aussi de thématiser, d'intervenir sur des matières plus idéologiques et, en tout état de cause, de se faire l'écho de préoccupations ou d'émotions collectives propres au lieu et en reprenant la langue et les manières de dire. C'est ce jeu là qui donnera aux chandelles ragga toute leur valeur. Et qui leur permettra d'utiliser la métaphore de "l'écrivain public" pour s'autodéfinir et définir leur "travail".
Deux éléments accéléreront alors le transfert et la généralisation du format sound system à la rue d'abord, puis aux salles de spectacle.
Dans un premier temps, et depuis les enceintes des radios locales, les toasters vont exemplarifier et déployer le potentiel dialogique du format sound system en invitant des collègues (se produisant sur d'autres radios) à venir rebondir, réagir, en collectif sur de mêmes matériaux sonores, ou bien en glissant les leurs dans les machines à mixer. On peut lire ce premier mouvement comme une sorte d'incorporation de l'espace ouvert de la rue, comme lieu de conversations, au sein même de la radio. Mais, à ce "comme dans la rue" de la radio, répondra symétriquement un "comme à la radio" de la rue, une externalisation des "sound systems" d'autant plus efficace qu'ils sont dotés eux aussi de cette capacité à "transporter de l'orchestre" en tous lieux.
Si bien que, là où le colporteur techno procède en exfiltrant les publics des dances floors préexistants, on pourrait proposer que le transposeur du format ragga, procède lui par infiltration dans le cercle urbain des audiences captives, et non seulement pour donner à entendre des sons, mais donner à entendre ces sons comme provenant de collectifs en train de "se lancer" du son et/ou d'en recevoir, d'y réagir. On pourrait dire qu'il peuple l'espace du studio, et ainsi en fait moins un point de diffusion de sonorités qu'un espace, un "cénacle" local d'émissions/réceptions de sons qui peut lui même être transposable, déplaçable hors studio, et venir s'encocher, via la mobilité des sound systems dans d'autres espaces peuplés, dans lesquels ces lutheries mobiles pourront s'encocher et tramer et amplifier les joutes expressives qui s'y mènent. L'infiltration du format procède alors en deux temps : infiltration des flux de sonorités, puis infiltration des "entours interactionnels" dans lesquels sont émises ces séquences sonores, dans d'autres espaces urbains que l'espace confiné des studios.

On voit donc qu'on a bien là deux modes de transmission de conventions auditives. Et que leurs emprises spatiales progressent à partir de lieux et de "publics captifs" différents, et selon des aires de conquêtes elles mêmes différentes. Pourtant, on pourrait avancer que ces emprises convergent dans un même type d'effet résultant qui accentue la **composante festive** des rassemblements musicaux. Evidemment les mots de "fête" et de "festif" flèchent vers une sorte "d'ébullience" difficile à assigner, et à les employer on risque de donner l'impression que, là, le sociologue s'incline devant l'objet, ou en tous cas vient se situer dans la traîne d'un cortège joyeux, s'accordant la licence de qualifier, et présumant de manière un peu grotesque de son pouvoir de qualification et du crédit qui serait éventuellement accordé à ce pouvoir par les membres de ces cortèges joyeux -- lesquels, certes, n'ont pas attendu cette onction savante et ont mieux à faire que de l'attendre.
Ici, un doigt de sécheresse analytique n'est donc pas déplacé. On résumera alors en deux traits formels à quoi tient qu'on puisse parler de ces formats comme "festifs". Un, la réussite des rassemblements fait plus explicitement référence à la contribution de tous -- une fête n'est vraiment fête que si elle peut être mise au compte de tous ceux qui la font (au deux sens du mot). Et deux, le plaisir de chacun ne peut y être "pour soi", puisqu'il est consommé comme participant du plaisir de tous. On reviendra sur ces règles constitutives de l'événement festif, et sur la partie liée qu'elles ont avec le caractère nomade de nos rassemblements musicaux.
Mais il est sans doute temps d'en venir à la question qui surplombe ce travail et qui porte sur l'espace et son rôle dans ces agencements créatifs.

CHAPITRE 4

A LA RENCONTRE DE LA VILLE

Dans ce qui précède il a bien été question de la part du local dans l'émergence des conventions définissant nos deux genres. Mais très largement cette part du local a fait la part belle aux initiatives des locaux, plus qu'aux propriétés du cadre spatial. On a insisté sur leurs qualités d'acteurs etc. mais d'une certaine manière on a coupé le fil de détermination qui relierait ces qualités des locaux au contexte particulier dans lequel ces qualités se font valoir. On a fait la part des locaux (la part belle aux locaux et à leurs compétences), mais sans référer cette part aux lieux mêmes. Et, d'une certaine manière plus on insiste sur leurs capacités d'initiatives, plus on met à la marge une analyse qui relierait ces capacités à une sorte de "patience du lieu". En d'autres termes, comment rendre le contexte responsable de leurs capacités à le changer ? L'activité des acteurs est une capacité à s'émanciper de l'espace reçu, cette activité éloigne, ou se joue, de la prise du contexte : on ne va quand même pas dire qu'ils sont le jouet d'un contexte alors qu'on montre comment ils peuvent le plier à leur propre jeu. En tous cas on comprend qu'on ne puisse faire les deux en même temps.
D'un autre coté, on a terminé sur des considérations spatiales, montrant que les nouvelles enceintes **avaient leur spatialité propre**, et en outre ne se déployaient pas n'importe où dans l'espace, frayaient différents chemins dans la ville. Cependant, selon ce dernier motif l'espace n'est pas un facteur explicatif, il apparaît bien plutôt comme une composante constitutive de ces enceintes: il est trop présent, plus qu'un facteur de contexte ; il est, d'une certaine manière "texte". Il est saisi non comme condition externe (de contexte) des conventions mais condition interne (texte) de ces conventions.

Du coup une voie se dessine: peut-être est-ce en prenant au sérieux la spatialité intrinsèque du phénomène étudié, qu'on peut mieux saisir aussi bien sa vulnérabilité que sa force par rapport au contexte. Peut être est-ce en inscrivant l'espace comme texte (en le faisant entrer dans les conventions et leur genèse) qu'on peut le convoquer comme contexte…
En ne réservant pas à l'espace qu'un statut contextuel (de contexte de textes sans espaces), qu'on saisira en quoi les procès spacieux que nous décrivons sont susceptibles d'être affectés par les cadres dans lesquels ils se développent. Dans ce mouvement, on fera donc revenir l'espace comme espace « d'aval » -- ou, pour mieux dire comme donnant son aval, ou le refusant -- pour mieux reconnaître ce que les procès doivent, pour avancer, au "déjà là", sur lequel ils s'appuient, ou contre lequel ils avancent. Pour mieux repérer les éléments de cadre dont la sollicitation, négative ou positive, adjuvante ou contrariante, est nécessaire au procès du procès. Certes ces éléments de cadre pourront bien, au titre qu'ils sont "déjà là" être considérés comme des instances d'amont ; sauf que les activations de cette force d'amont dépendront des sollicitations effectives qui lui sont adressées. L'aval, en quelque sorte déterminant la force déterminante de "l'amont". On verra alors qu'il n'y a pas forcément antinomie entre ces qualités d'espace et l'activité des acteurs ; et il s'agira au contraire de spécifier les qualités de cadre qui ont facilité l'activation du milieu…

1. Des musiques qui ne tiennent pas en place.

On a, dans la partie précédente, retracé les chemins locaux que parcourent les nouvelles conventions pour mieux trouver leurs places et recruter leurs audiences. En substance on a opposé deux cheminements : l'un, coté techno, qui procède par exfiltration des publics, puis par recrutement dans ces "apartés sélectives" que sont les "free parties", l'autre, coté ragga, qui cherche au contraire à infiltrer ses instruments nomades de fabrique sonore dans des contextes de fêtes urbaines déjà là. Dans les deux cas le caractère nomade des lutheries électroniques mobilisées est un élément déterminant des rassemblements musicaux observés. Mais il donne lieu à des exploitations différentes. Dans le premier cas la mobilité de ces lutheries (puissantes et déterritorialisées) rend possible (et, pour ainsi dire, dans son sillage) une nomadisation des publics, et il faut comprendre ce procès de nomadisation à la fois dans un registre extensif -- il déplace des publics -- et sur un registre "intensif" -- il constitue ses publics comme une collectivité de nomades dans les lieux traversés, ou bien ouvre des espaces de rencontre, mais "entre nomades". On comprend alors que l'imaginaire de la "tribu" pousse facilement sur le terreau de cette mobilité (mais sans doute aussi qu'il n'a pas d'autre instance qu'en ces lieux là…)[561].
Dans le deuxième cas, le caractère nomade de l'instrumentation vient s'encocher dans et rejoindre des cercles festifs plus sédentarisés, et se mettre à la disposition des participants de la fête pour que, précisément, ils puissent "monter en participation", c'est à dire osciller entre les positions d'animés et d'animateurs, se rapprochant ainsi de la convention festive de base qui veut que, dans une fête réussie, ces deux positions se confondent au profit et/ou dans le bain de l'animation collective.

Maintenant, on donnerait une fausse idée de ce qui aimante ces recherches de place, si on en faisait une simple affaire de stratégie pour percer ou "faire son trou". Si, par exemple, on pensait que les technos vont aller dans des carrières ou friches urbaines et/ou forestières parce que sur les "dances floors" des boîtes de nuit les places sont déjà prises par des (mauvais) DJ's, ou que les raggas vont échouer dans des "balletis", parce que les salles de concerts sont déjà occupées par les rockers ou les "reggaemens" plus classiques, bref, de "vrais instrumentistes".
En un sens, ces déterminations sont bien agissantes, mais à les reprendre telles quelles, on manquerait alors une aptitude partagée dans nos deux mondes qui est celle de "faire de nécessité vertu", et vertu proprement esthétique. On l'a vu, au gré de leurs déplacements, nos "nomades" soutirent, des scènes qu'ils inventent, des effets esthétiques particuliers, de nouvelles manières d'entendre (et d'émettre) à plusieurs des sons. En ce sens, ces scènes qu'ils inventent peuvent bien être considérées au départ comme des scènes par défaut, mais ils sauront bien vite en cultiver les particularités positives, et les convertir en scène d'excellence pour approfondir leurs conventions. En outre il est sans doute partial de considérer que ces effets esthétiques particuliers seront simplement constatés, après déplacement, pour autant qu'ils sont tout autant visés, anticipés.
De fait, si dans les deux mondes les protagonistes ont pu faire "de (la) nécessité (de se déplacer une) vertu", sans doute cela tient il à ce qu'ils s'étaient mis en position d'éprouver les possibilités vertueuses qu'ouvraient la mobilité dans le maniement de leurs lutheries. Bref, qu'ils étaient prêts à explorer les voies à suivre pour "faire de mobilité (musicale) vertu".

La mobilité de ces lutheries, leur aptitude -- vu leur puissance et leur caractère "orchestral" -- à faire rassemblement musical dans des cadres renouvelés ouvre en effet trois registres d'expérimentation esthétique sur lesquels les formes plus situées de musique ne pouvaient intervenir, et partant, qu'elles ne pouvaient travailler, comme source éventuelle d'effets esthétiques.
1) Tout d'abord les latitudes qui s'ouvrent dans le choix des lieux de performance rendent possible une appréciation de l'éventail des "points de chute" éventuels du point de vue de leur contribution au rendement esthétique escompté.
2) Ensuite -- émancipés que sont les rassemblements musicaux du passage obligé par des scènes préexistantes -- ce sont les formes et les procédures même "d'assemblage" des performers et des publics qui peuvent être elles mêmes travaillées, et là aussi en fonction de leur contribution esthétique, et particulièrement au plan de ce qui s'en dégage comme "ressenti d'un collectif".
3) Enfin, ces lutheries peuvent bien circuler dans l'espace, mais elle le feront néanmoins dans un espace qui reste de part en part social : l'espace social ayant "horreur du vide" (lui aussi), les déports des rassemblements musicaux hors des scènes instituées seront susceptibles d'ouvrir autant "d'imports", d'empiétements éventuels sur des aires déjà appropriées, soit à d'autres fins, soit par d'autres publics, faisant ainsi se lever des significations

[561] Et, partant, qu'en faire un concept sociologique générique (le besoin [d'appartenir à] une tribu) , d'une part n'est guère faire autre chose que de découvrir la lune, et d'autre part revient à préjuger du fait que ceux qui l'ont découvert se placent entièrement et en tous lieux sous le signe de cet astre…

que, d'une manière ou d'une autre, les participants de ces performances intégreront dans le sens global de leur expérience esthétique.
On ajoutera en outre que ces lignes d'expérimentation sont à envisager de manière conjointe, pour autant que les résonances induites par ces lignes quant à la valeur et la signification des expériences prendront effet ensemble et seront susceptibles de se contaminer et s'affecter latéralement.

Techno

1) Quant à la première ligne d'expérimentation, portant sur le rapport son/lieu, on pourrait avancer que l'émancipation des enceintes pré équipées et pré formatant le rapport exécutants/ publics, permet au performer d'intégrer dans sa visée esthétique non seulement la séquence sonore à produire, mais le rapport entre cette séquence sonore et des lieux. Et qu'ainsi le lieu entre dans l'ensemble des matériaux que la composition "calcule". Nous l'avons évoqué, l'existence même du syntagme "poser le son" propre au jargon techno témoigne de cette intégration du souci du lieu dans le souci esthétique.
Ce qui s'ouvre là est la possibilité **de test réciproque entre sons et lieux**, mais qu'il importe de développer dans ses deux sens. D'un coté on peut bien tester les lieux pour leurs rendements sonores -- on dirait, acoustiques -- mais tout aussi importante est la possibilité inverse, savoir celle de tester les sons, les éprouver, les apprécier "au regard" du lieu dans lequel ils s'émettent. Autrement dit, il faut faire valoir à cet égard que la possibilité de "poser le son" ouvre à une gamme de choix esthétiques qui engagent à la fois la manière de poser le son **dans** un lieu choisi, mais aussi et plus largement une manière de **situer ce lieu là** par rapport à d'autres et du point de vue de ce que ce placement est susceptible d'ajouter au son, au delà de son aspect acoustique, en fonction des significations dont ce lieu l'enrobera. Bref, la possibilité de choisir son lieu convoque la pertinence du cadrage d'une sémantique géographique assignant différents sens et valeurs à différents espaces, géographie qualifiée sur laquelle la performance viendra ainsi s'adosser pour en capter les suppléments de sens.
En ce sens le choix récurrent pour lequel opte l'ordinaire des raves, et qui oscille entre pleine nature et hangars désaffectés n'est pas uniquement déterminé par des considérations négatives (ne pas gêner l'entourage, utiliser des espaces sans compétiteurs), mais sans doute parce que ces deux types d'espaces "dramatisent" le mieux le statut de la communauté des ravers comme celui d'une communauté (au moins momentanément) séparée du reste du monde.
Dans un cas la "pleine nature" est privilégiée, pour son éloignement de toutes traces de civilisation. Et on notera que les circonstances nocturnes des événements font que cette nature y est difficilement "consommable" sous la forme humanisée, trop humanisée du "paysage". Mais, concourant au même effet dramaturgique il faut mentionner que les modalités d'accès à ces hauts lieux, toutes basées qu'elles sont, à la fois sur le radio guidage et sur le brouillage des pistes, achèvent sans doute pour bien des participants non seulement de les éloigner des zones habitées, mais, pour ainsi dire, les sortent de l'espace, réel et mental, des cartes de référence. Et peut-être est-ce cet évidage cognitif qui les rend aux lieux comme à un espace rendu à l'univers. Un lieu dont la formule vide et néanmoins profonde serait: "quelque part sur la planète". Cela n'empêchera pas, bien sûr, une prédilection pour des lieux à valeur cosmique instituée, mais en tout archaïsme, comme des sites à "pierre dressées", ou encore leur inverse profond -- des antres de carrière. Mais ces occurrences ne seront que les plus faciles, et, somme toute, des exceptions qui confirment la règle dramaturgique.
Dans l'autre, l'altérité se signifie dans un écart absolu au temps que partage le reste du monde. Les hangars, les friches industrielles sont réinvestis, temporairement, mais sans doute pas comme les artistes réinvestissent les lofts de SoHo[562], pour les faire revivre, pour les récupérer, mais au contraire parce qu'elles sont des ruines, et qu'on en fera décidément rien. La scénographie est ici celle d'un monde qui est fini, qui a fini (mais quand?), sur les décombres duquel évoluent des individus qui n'ont plus rien à voir, qui sont passés à autre chose, et dont le temps propre est radicalement disconnecté. Dans ces espaces ils trouvent et prennent leurs marques dans un univers qu'on dira sinistré, et y campant, c'est bien dans les coordonnées temporelles d'un monde d'après catastrophe, d'un monde "d'an 01", qu'ils s'installent.
La mobilité des lutheries, et partant la possibilité de choisir les lieux de performance, ouvre donc à cette poétique des lieux, à ces ajouts de réverbération sémantique à la réverbération sonore. Et ce sont ces "retours de sens" qui infusent la musique, et la lestent d'un contenu, pour ainsi dire, plus grand qu'elle même, et qu'elle pourra alors emporter avec elle, y compris sur des scènes plus conventionnelles, colportant sa touche de sérieux et d'absolu au cœur même d'enceintes habituellement marquées par la frivolité.

2) On l'a évoqué au passage, les effets de réverbération de cette scénographie doivent beaucoup, au delà des lieux, à la manière même dont on s'y rend. Le caractère confidentiel (ou cerclé) de la circulation d'information et, dans le cas de performances techno hors scènes fonctionnelles, le fait que le point de retrouvailles ne soit pas

[562] S Bordreuil, "Comment le village devint planétaire", **Villes en parallèle**, Paris -- New York, N° 20-21, 1994.

identifiables par avance, ont pour effet de faire commencer l'événement musical avant l'événement musical. Dans le cas de scènes pré identifiées, le mode de recrutement des audiences, parce qu'il ne repose pas sur une annonce publique, offerte au "tout venant", a pour effet de poser l'informateur d'amont dans une proximité relative avec ceux qui sont à l'initiative même de l'événement. En outre, cette topologie relative peut se décliner ou se transférer tout au long de la chaîne, à l'image des "chaînes d'or" : plus on recrutera de personne en aval, plus ces personnes vous situeront prés du cœur de l'événement. Autrement dit, la barrière absolue qui séparerait des initiateurs de performance et un public, cette barrière qu'institue, qu'opère l'annonce publicitaire (adressée à tous publics), s'estompe au profit d'un continuum englobant dans lequel on est jamais vraiment séparé des initiateurs. Un effet "performatif" de ce mode de recrutement est donc de constituer ceux qui se retrouvent, non seulement comme des élus (qui, de surcroît, se savent mutuellement être tels), mais surtout comme des contributeurs, apportant donc leur contribution à la tenue de l'événement. Le mode d'acheminement, quand il s'effectue en temps réel, et par communications interposées entre membres de la future audience, ajoute bien sur sa touche à cet effet performatif. Ceux qui arrivent ensemble sont ceux qui ont participé avec succès au même jeu. Ils sont d'autant plus fondés à s'éprouver comme membre d'un collectif que leur co présence est le fruit d'une action collective (aussi circonscrite soit elle), dans laquelle ils ont su intégrer des consignes et les faire circuler. Bref, ils arrivent comme "partie prenante" d'un jeu qui a déjà commencé et dans lequel ils ont eu déjà un rôle actif à tenir, jeu dont l'objectif était le rassemblement du public, rassemblement qu'ils auront ainsi coopéré avec les autres. Dans ces conditions là, le membre du public est toujours plus qu'un membre de public; il se retrouve en compagnie de partenaires, intérieur à l'événement et mobilisé comme eux pour que cet événement puisse donner tout ce qu'il a à donner. De fait il n'aura pas, pour accéder à l'aire de performance, à franchir un seuil sur le pas duquel de la monnaie serait échangée contre un droit d'entrée: il se verra par contre demander une "participation aux frais", une "PAF", qui, si besoin est, achèvera de le constituer comme membre interne à l'événement.
A ce deuxième niveau, donc, le caractère flottant des bordures des scènes de performance, parce qu'il suscite d'autres manières d'être conviés ou de convier aux événements agit donc sur le sens qu'on peut prendre d'être partie d'un collectif au sein d'un public.

3) Maintenant, et on aborde ici le troisième volet de nos considérations sur les effets de la mobilité, ces aires musicales à bordures mouvantes, peuvent très bien déborder, empiéter sur des zones réservées à d'autres usages. Et plus souvent qu'à son tour, et comme on sait, l'empiétement sur des **territoires autres** fait partie des clauses du "contrat de performance" des raves ou "free parties".
C'est au moins lui qui donne tout son sel au jeu de l'acheminement coopéré qu'on vient d'évoquer, puisque ce jeu est d'abord un jeu du chat et de la souris. Le matou policier qu'il s'agit de larguer étant celui garant des usages institués des espaces qu'ils soient publics ou privés. On n'a guère besoin ici d'insister sur les formes concrètes que peut prendre ce coté **disruptif** des performances techno puisque, avec la prise d'ectasy c'est celui qui a été le plus couvert par les médias. Mais il importe de s'arrêter sur les effets de sens attenants à ce format de la disruption. Ce format fait intervenir une composante de vitesse dans la mobilisation, et une vitesse qui se doit d'être relative à la vitesse avec laquelle le camp adverse va réagir. Prendre de vitesse l'intelligence adverse, si l'on veut; la prendre de court.
Les installations se feront sans guère de prémisses (sauf en cas de négociations préalables). D'où un contre effet de débarquement en masse (avec "armes et bagages"). La mobilité des dispositifs se confronte ici à la mobilité des dispositifs adverses, et il faut faire vite et mieux faire vite ensemble.
D'une part c'est une communauté toute prête qui débarque, et d'autre part le jeu musical peut être consommé comme quelque chose qui a été arraché à une société déjouée. Ou pour mieux dire, leurrée. Dans ce contexte il faut dire à la fois que l'empiétement charge l'expérience esthétique d'un sens politique, mais que la brièveté de cet empiétement est tout aussi essentielle -- il n'y s'agit pas de conquérir de nouvelles places musicales -- puisqu'elle permet de préciser ce qu'il en est de la politique du "mouvement techno": marquer des points dans une **course** sans cesse relancée contre la société du contrôle.
Et ces lutheries "qui ne tiennent pas en place" sont alors mobilisées comme autant d'armes, dans un affrontement entre société des ravers et société contrôlante, une lutte politico sociale qui s'incarne dans la forme de la course de vitesse. Arriver avant les forces de l'ordre, procéder à ce qu'elles auraient dû interdire, puis disparaître plus loin pour mieux relancer le jeu. C'est dans ce jeu continué que se consolide ou que prospère une identité socio politique: une identité, dirait-on, de réfractaire. Une identité qui se cultive dans la théorie des "TAZ" (zones d'autonomie temporaire) qui ne cessent de glisser d'un lieu à l'autre.

Voilà donc un premier aperçu, et sur le cas de la techno, de ce que le caractère mobile de ces lutheries est susceptible d'ouvrir comme registres d'explorations d'effets, et, dans le sillage de ces explorations, de faire lever comme significations plus diffuses. Et ces significations plus diffuses viendront enrober les performances musicales, tout autant que, celles ci pourront, une fois incorporées, les faire revenir.

On proposerait volontiers, et sans jeu de mot, de considérer que c'est pour une grande part à cette mobilité constitutive que le "genre techno" doive d'être considéré comme l'émanation d'un "mouvement techno". Dans ce premier temps fondateur de la culture techno rien n'est en effet possible sans des **collectifs de mobilisation** qui déploient l'énergie nécessaire pour que ces musiques hors place puissent se camper dans des lieux réfractaires à leur déploiement.
Ou bien, l'accrochage entre un genre de sonorités et un public qui les apprécie ne se fait pas dans un comparatif flâneur qui permettrait au public putatif de passer d'un échantillon sonore à un autre, mais au contraire, les aires de performance emblématiques du genre demandent toujours à être construites par des collectifs nombreux, porteurs de cause plus générale ("anti autoritaire", par exemple) tout autant que définis par leurs simples goûts musicaux. En d'autres termes, ici, **le goût, son affirmation, sa culture, vaut mouvement**.

Ragga

Comment, maintenant, les raggas muffins, les "trouba muffins" ont-ils exploité la carte de la mobilité de leurs lutheries? Vers quels bords ont-il tenté de déporter leurs sons? Et en escomptant et y trouvant quels types d'effets en retour ? Et de quelles couches supplémentaires de réverbérations sémantiques sont-ils ainsi venus lester leur musique?

1) On a proposé plus haut de considérer que tout avait commencé par la radio, cette radio qui diffuse en tous points de la localité, et pour qui veut bien être preneur, ce format de la bande musicale sur laquelle se rajoute le commentaire du "tchatcheur". En élargissant le caractère dialogique de la performance – avons-nous poursuivi --, c'est à dire en entrecroisant plusieurs commentaires, plusieurs réparties proférées par plusieurs personnes, toujours calées sur le "sound tracks", elle a "convivialisé" le genre, le rendant apte à être le support musical de créations d'ambiances collectives, qui pourraient précisément être mises au compte d'une pluralité d'intervenants. Ce format du "sound system" avec micro tournant a pu ensuite être exporté vers la rue, ou vers des enceintes publiques, tels les cafés concert.
On notera alors que ces lutheries nomades, à la différence des lutheries techno, ont immédiatement cherché à se mettre à l'épreuve d'espaces publics et/ou urbains.
Le premier à sortir du studio avec son sound system est Jo Corbeau, et il balance son son sur la place publique, Cours Julien, avant d'être ramassé par la police pour "trouble à l'ordre public". Le même a fait tourner son dispositif dans d'autres enceintes publiques, tels des écoles des quartiers nord, et dans un format pédagogique de type "ateliers de création". Les premiers systèmes vont aussi être testés dans des enceintes de salles de spectacles, et s'affronter à l'accueil réservé des publics de rockers qui les fréquentent : le reggae, passe encore, mais sans instrumentistes, et en plus en marseillais !! Mais il faut noter que, dans le parc local des salles de spectacles c'est la partie publique de ce parc qui est à l'origine la plus accueillante, en particulier les salles de MJC.
Mais pour l'essentiel c'est à tenter de rejoindre la rue que va être vouée la mobilité de "ces musiques qui ne tiennent pas en place". Cette rue, précisément, d'où montent les chants et les parlers que les "tchatcheurs" des radios viennent de "(re)mettre dans le poste", cette rue à laquelle il s'agit maintenant de rendre sa voix, directement. La visée de ces mouvements est donc celle de rejoindre, hors médias, l'immédiat de la ville. De s'en faire "l'écrivain public", comme dit Tatou, ou bien, en langage musical, le "porte voix". En langage musical, mais tout autant en langage "militant". De fait, en tous cas pour Jo Corbeau, cette exposition à l'espace public n'est pas une première, mais lui permet de renouer avec des modes d'intervention publique dans lesquels le musical et le politique n'étaient guère dissociable. Ainsi de sa "fanfare poliorcétique", dont le nom même contenait cette idée de faire le siège d'une ville par les sons. Et, nous l'avons, dit, il découvrira qu'il faisait alors dans ces défilés qui prenaient place dix ans avant et durant lesquels il rajoutait du commentaire au son, du "MC'ing sans le savoir". Au total le programme sous-jacent est bien le suivant : faire en sorte que les nouveaux sons ragga réverbèrent Marseille, et pour cela rien de tel que de faire en sorte que ce soit Marseille "elle même" qui réverbère ("frappe en retour") le reggae. Voilà ce qui est ici escompté du caractère nomade des lutheries et du test réciproque entre sons et lieux qu'il autorise.

2) Mais, et c'est le deuxième point, cette mobilité, cette capacité à faire rassemblement musical (nombreux) en dehors des scènes instituées va autoriser également l'exploration de nouveaux modes "d'assemblage" entre membres des publics et exécutants musicaux. Sur ce point il est important de constater que les premières sorties du dispositif "sound system" se font toujours peu ou prou dans une galaxie associative préexistante. Une galaxie qui connecte notamment des radios associatives, mais aussi des collectifs constitués autour de la parution d'un fanzine, "Vé qui vient", lequel "fanzine" chronique tout uniment la vie culturelle et la vie politique de la ville. Et c'est tout naturellement **comme association** que "Massilia Sound System" se formera. Comme association, et non, leurs protagonistes y insistent, comme formation musicale. Dans ce contexte le "sound system" apparaît

comme un **équipement associatif**, un outil pour le travail d'animation des associations parentes. Un moyen pour accomplir la sorte de programme commun de ce tissu associatif: "faire bouléguer (bouger) la ville".
Ainsi ce dispositif sonore nomade ne vient pas tout de suite s'enceindre dans des salles publiques, mais fermées, ni n'est réservé à un usage festif privé. Il est bien manipulé par un collectif, mais dans une vocation ouverte d'animation, et notamment d'animation de quartier.
En d'autres termes ceux qui expérimentent les contrats de performances que vont ouvrir les "sound systems" se définissent, qu'ils soient actifs ou passifs, comme des associés. Et c'est ce préalable d'une expérimentation des possibles sonores "entre associés", qui rendra plus facile la percée du genre "ragga muffin" dans les salles de spectacles, les performers de ce qui sera devenu *de facto* une formation y étant accompagné de leurs comparses, ceux qui savent "comment cela se joue" et "comment cela se danse", bref savent produire le **répondant** dont cette musique a besoin. De même on peut penser que c'est ce socle d'une éthique associative qui facilitera d'autant la prise de la norme musicale de participation dialogique du public.

3) Enfin, et ce sera le troisième point, sur quels espace social débordent ces musiques, et quelle dramaturgie, quel influx de sens, se soutire de leurs éventuels empiétements ?
Ici encore, et comme on le pressent, l'écart se creuse avec l'éthique et l'esthétique techno.
Si l'objectif est bien celui que nous avons dit, celui de rejoindre la ville pour mieux qu'elle chante "en première personne", il faut alors relever l'attention des ragga muffins à "mettre les formes" dans cette jonction avec le lieu. On proposera que la stratégie qu'ils déploient dans ces efforts de jonction consiste moins à respecter les usages en cours et donc à ne pas déborder, qu'à susciter, qu'à ressusciter le **répertoire local des débordements** -- le répertoire festif --, à en retrouver et en intensifier les usages. Si les mots ne disaient que ce qui se déduit de leur étymologie, s'ils n'étaient pas altérés par des rajouts moralisateurs malencontreux, on parlerait volontiers d'une esthétique de corruption par opposition à l'esthétique de disruption évoquée plus haut. En tous cas les sons vont se déployer, vont bien déborder mais en s'adossant à des cadres d'espace temps qui organisent la vie locale.
Ainsi de cette coupure temporelle qui marque le passage du jour à la nuit, et que le rite de l'apéro permet de mieux faire glisser. Ainsi aussi du réinvestissement musical des bistrots, dans lesquels les sound machines se glissent aisément (oui, comme un glaçon dans le pastis…). Et il faut créditer les raggas, ceux de la chourmo notamment, qui entourent MSS, de payer de leur personne pour entretenir ces rites, voire les renouveler : ainsi de cette cérémonie qui consiste à faire le circuit des bistrots en chantant et buvant : ce qu'ils appellent "suivre la ligne jaune".
Plus généralement on pourrait dire que les "sound systems" ne sont là que pour apporter leurs amplis, que pour amplifier la fête, une fête urbaine qu'ils n'ont d'autre prétention que de ranimer. Et, s'ils ne tiennent pas en place, c'est tant mieux, parce qu'ils permettront d'accompagner la ville dans ces moments où elle même ne tient plus en place.

Des genres qui "font mouvement".

D'un genre musical à l'autre, on vient de le voir, les registres esthétiques, et les manières de les nouer à des "causes socio politiques" diffèrent radicalement. Mais, en un autre sens, cette diversité s'enlève sur un fond structurel commun, qui dérive d'une même contingence, celle du caractère mobile des dispositifs musicaux. Cette "contingence" commune emporte avec elle deux types de conséquences pratiques (et pratiquement inévitables). D'une part, ces nouvelles enceintes vont faire l'objet d'installations et de montages collectifs[563] -- elles sont affaires de "ligues" et vont donc substituer des collectifs d'initiatives au tandem "artistes/public". D'autre part, et pour autant (et dés lors) que ces territorialités "montées", empiètent sur d'autres territoires, elles vont amener ces initiateurs à s'affronter à la question du pourquoi des engagements musicaux. Une question qui tombera moins du ciel des idées (encore qu'il ne soit interdit à personne d'évoluer mentalement dans ce "ciel") qu'elle ne montera du sol, de ces sols, dans lesquels l'engagement musical se fait au détriment éventuel d'autres engagements, ce qui suppose par contre coup un minimum de légitimation de l'engagement musical, et en toute généralité, par rapport aux autres manières pré instituées d'user de ces espaces. Ou bien, ce qui double le soin artistique de la prestation du souci de sa motivation.
On pourra bien faire valoir que très souvent ces performances musicales "déplacées" ne réclament l'espace empiété que pour des fins qui ne sont que musicales, ou expressives. Mais il n'empêche que, ce faisant, et dès lors qu'elles s'installent dans ce registre de la "réclamation" elles le feront "au nom de" la musique, ou du droit d'expression, et que, dans ce procès, elles feront de la musique plus qu'un plaisir esthétique, mais une "cause", cette cause fut elle celle du plaisir musical. Une cause, en tous cas, qui vaille d'être opposable à des tiers (faisant valoir d'autres urgences dans l'usage des lieux), si de tels tiers venaient à se présenter et à faire objection.

[563] Et de collectifs nombreux.

C'est pour ces deux raisons qu'on propose de considérer que les essors de nos deux genres "font mouvement", des mouvements qui sont plus larges que l'investissement musical, *stricto sensu*, mais qui néanmoins s'ordonnent autour et à partir de lui. Ils font mouvements, et parce qu'ils sont affaires de collectifs nombreux, et parce qu'ils affrontent ces collectifs à la nécessité d'avoir à construire de la "cause commune" ; on dirait à se nourrir en "motifs", en "mobiles", pour conforter et épaissir les mobilisations, ou pour en soutirer des déterminations supplémentaires.
Dans ce processus d'élargissement des motifs, l'enjeu musical se dotera d'une portée plus large, et gagnera un crédit supplémentaire. Du coté des technos, incarner une utopie, celle de la contre société à venir, qui est déjà là et que personne ne voit, et ceci en réitérant sans cesse des manifestations hétérotopiques. Du coté des raggas, avec l'utopie opposée, celle d'une homotopie parfaite, d'une ville qui est toute musique, d'une musique qui est enfin celle de la ville même. On pourrait dire, pour résumer, et pour reprendre ici la formule (heureuse) d'Antoine Hennion -- en la faisant sonner différemment -- que, dans ce cadre, le "déplacer de la musique" en passe par un "déplacer de la musique de ses territoires habituels", et que, dans les **incursions** de ces enceintes en territoires autres, les engagements musicaux se retrouvent lestés d'enjeux plus généraux, lesquels à la fois dotent les déjà convaincus de convictions supplémentaires, et les pas encore convaincus de lignes de ralliement élargies.

Evidemment ce potentiel incursif qui caractérise nos genres fait l'objet, on le répète, de déclinaisons différentes qui président à des métabolisations sémantiques elles mêmes différentes. Et on pourrait aussi les opposer à la musique rap, dans laquelle il est joué différemment.
Pourtant, malgré cette diversité, et pour les trois genres, on pourrait proposer que la "composante mouvement" de ces genres est à raison de l'exploitation plus ou moins intense, plus ou moins reconduite, plus ou moins cultivée de ce potentiel incursif. En un sens, certes, cette puissance d'incursion est là dès le départ, et elle va se marquer très rapidement dans les conventions musicales de ces genres[564]. Mais, en un autre sens, si le genre n'est pas, ou n'est plus mobilisé pour faire incursion, si, de manière plus imagée, ces musiques ne sont plus chevauchées, ou moins chevauchées comme "cheval de Troie" pour prendre des forteresses, alors les engagements musicaux risquent de perdre une de leurs déterminations originelles, de se "replier" sur de la simple musique, et, partant, de perdre de leur force de ralliement.

C'est bien, d'une certaine manière ce qui est arrivé au rap, et ce qui est en train d'arriver aux "musiques technos", qui se rebaptisent "musiques électroniques", ou encore "musiques électro". Mais le propos n'est pas ici de déploration. Après tout la relève "R'n B" du rap a au moins le mérite de ramener les femmes sur le devant de la scène. Et le déploiement des musiques électroniques peut bien être pris pour un signe de maturation musicale, de sophistication. Et pour les deux genres, il est possible que l'usure de leur force de ralliement tienne au fait qu'elles ont d'ores et déjà largement rallié les suffrages populaires. En outre, ces nouvelles "variétés" dans le paysage musical, creusent des sillons (en les trahissant ou pas, peu importe) qui ont été fixés, "individués" par les essors musicaux précédents, essors dans lesquels ces genres avaient commencé par faire mouvement : elles se glissent dans un paysage qui porte encore la marque des "révolutions musicales" précédentes.

Mais ce qu'il importe ici de relever c'est que ce lien entre culture d'un genre musical et culture de sa détermination incursive originelle, s'il peut bien, en tendance, se distendre avec le temps et en tous lieux, peut néanmoins, et selon les lieux, avoir été l'objet d'un traitement plus intensif, voire plus tenace. Plus précisément, si l'on admet que les essors de ces différents genres ont été portés, du moins à l'origine, par des dynamiques de "mouvements", et si l'on considère en outre que le socle de ces "faire mouvement" a tenu à l'exploitation, au déploiement sans cesse relancé de leur puissance d'incursion (de débordement hors des cadres institués et d'empiétement dans des territoires moins autorisés), alors on peut postuler que l'inégale implantation locale des genres, leur plus ou moins forte représentation, si l'on veut, dépend de la force que ces "mobilisations primitives" ont revêtu dans ces lieux-là et des effets de ralliement qu'elles y ont rendu possibles.

[564] Elle est même constitutive pour le rap et le ragga muffin, alors qu'elle est sans doute dérivée pour le genre techno : dérivant plutôt d'une puissance "excursionniste" du genre…

2 .La part des lieux dans les mobilisations autour des nouvelles conventions : les théâtres locaux des incursions musicales.

Les analyses précédentes ont déjà apporté un éclairage substantiel sur la richesse des formes de mobilisation qui ont à la fois accompagné et rendu possible l'implantation locale des nouvelles conventions musicales et des "auditoriums" que ces conventions réclamaient.
D'un coté l'excès incursif des "raves" et "free parties" n'a pas été de trop pour qu'émerge non seulement une musique techno mais une "culture techno", et en particulier pour que cette culture techno se différencie de la "culture disco" d'où étaient issus en grande partie les premiers DJ's de la génération techno.
De l'autre, "selecta" et "toasters/tchatcheurs" des ragga balleti ont toujours noué déplacement des conventions musicales et déplacement des cadres de performance. A la fois, l'inflexion dialogique et conviviale qu'ils ont su cultiver dans le genre reggae était de nature à offrir d'autres "aires d'atterrissage" à leurs performances, et à la fois ces sorties des scènes consacrées, à la rencontre de la ville, étaient de nature à recharger d'une urgence supplémentaire leurs engagements musicaux : l'urgence, si l'on veut, d'opérer une "noce musicale" entre sons et villes ; un alliage sonore tel que les bonnes paroles qu'ils se souciaient de porter, ces paroles de minoritaires, dénonciateurs du centralisme national, soient précisément bonnes à condition qu'elles montent de la ville. Dans les deux cas l'essor local de nos deux genres est très étroitement chevillé au caractère débordant des scènes qu'ils promeuvent, et c'est dans ces excès de scènes que se sont décantés ce qu'on pourrait appeler les proto-politiques de ces engagements musicaux. En même temps, à la périphérie de ces scènes expansives ces messages "proto-politiques" non seulement gagnaient en audibilité, mais étaient-ils de nature à prédisposer -- du moins pour les franges de publics se sentant concernés -- à une écoute favorable des musiques mêmes d'où montaient ces messages.

Ainsi, on a mentionné plus haut quelques cas d'oreilles locales, *a priori* réticentes, mais qui vont entrer dans ces musiques, notamment dans le ragga muffin, *via* la cause plus large qui s'y fait entendre. Et sans doute à ce niveau la force de séduction du genre, du moins au sein du public de rocker qui constitue son marché potentiel, tient-elle à ceci que, si ce genre, tout comme le rock, pourvoit ce public en identité de rebelle, il s'acquitte de cette fonction sans couper cette identité des autres composantes identitaires de ce public. Et il intervient à temps, dirait-on, pour toute une génération qui commence à éprouver négativement la part de déguisement, d'accoutrement et d'inauthenticité qu'il y a dans des identifications avec des modèles starisés dont ils ne comprennent ni ne parlent ou ne chantent la langue[565].
Mais cette force de ralliement va opérer également en direction de la génération précédente de "folk singer" régionalistes, qui vont eux aussi prêter une oreille favorable à ces nouvelles sonorités, tout aussi dissonantes qu'elles soient par rapport à la manière dont ils avaient, quant à eux, mis en musique l'espace local, mais pour la consonance du message politique qu'ils y entendent. Et cette oreille qu'ils vont prêter, ils vont la prêter aussi en tant qu'elle en est une d'expert. C'est à dire qu'ils vont apporter leurs conseils de professionnels à la génération qui vient, laquelle s'est précisément mise en quête de défricher les répertoires locaux.

Si, comme on vient de le faire, on relie étroitement force de ralliement aux genres et culture insistante de la composante incursive des genres, on peut alors en venir à s'interroger sur ce qui a rendu possible ici cette "culture des débordements" musicaux et son insistance. Et c'est en ce point de l'analyse que, pensons nous, il convient de rapporter ces dynamiques aux qualités d'espace dans lesquelles elles s'insèrent, et pour autant que les percées de ces "aires de performance", leur force de pénétration, dépendent des théâtres locaux qui veulent bien les accueillir, ou au contraire résistent à leurs avancées.
Pourquoi, en ce point de l'analyse, et seulement en celui-ci ?
Bien évidemment, on aurait pu en parler plus tôt, et référer les "textes" (spacieux) des aires de performance au contexte local. Mais pour dire quoi ? Qu'il leur fallait de la place, pour prendre leurs aises ? Voilà une manière de convoquer la "part des lieux", une manière de faire jouer les déterminations de contexte, certes "imparable", mais somme toute assez gratuite. Qu'elles aient du faire leur trou ? Quelle découverte ! Et quoi ? On expliquerait leur essor par les disponibilités de l'espace d'accueil ? Mais il y a autant de friches industrielles et/ou naturelles en toute région. Et les boom box et autres "ghetto blasters", se trimballent sur les trottoirs et dans les cités de toutes

[565] Sauf dans l'équivalent phonétique du "yaourt". Mais l'on se souvient que la découverte "en flagrant délit" de ce subterfuge vocal, est susceptible de laisser un souvenir cuisant à celui qui se trouve pris sur le fait (voir ci dessus ce qu'en raconte Jo Corbeau, p .

les villes françaises. Au demeurant, ces lutheries mobiles sont faiblement consommatrices d'espace, et souvent, prospèrent d'autant que les espaces d'accueil y sont réfractaires.
Par contre, si l'on considère que les genres naissants, pour "faire mouvement", demandent plus à l'espace environnant que de simplement ménager des places, mais le sollicitent activement et de manière critique pour y asseoir leur potentiel critique (étant entendu que la force résultante des convictions sera fonction de l'ampleur de ces "assises critiques"), alors on peut se tourner vers les contextes de ces accomplissements critiques et leur poser la question de savoir ce qui en eux a affecté positivement ces accomplissements.
Ce faisant, d'une part on mobilise le contexte dans l'analyse pour rendre compte d'effets de renforcement de convictions, et d'autre part on le fait en recherchant les traits qui ont rendu les engagements musicaux **probants** par rapport aux causes soulevées. C'est donc dans ce registre qu'on peut bien dire probatoire, ou impliquant la dimension d'épreuve, que l'on se tourne vers lui en se posant la question de ce qui, en lui, ou de lui, a favorisé le déploiement de ces épreuves critiques.
La question de "la part des lieux" devient alors de celle de savoir ce qui, de cet espace, a été susceptible **d'affecter** positivement ces essors, ces "moments musicaux". Ou bien, de savoir quelles sont les qualités de ces espaces qui ont communiqué leur force à ces moments. Et, comme on va le voir, ces qualités d'espace ont joué, non comme des **facteurs**, faisant -- fabriquant, si l'on prend au sérieux ce mot de "facteur" -- la force de ces mouvements en quelque sorte à la place de leurs acteurs, ou en tous cas les dispensant d'autant d'avoir à être actifs, mais bien plutôt comme des **répondants** appropriés **eu égard aux offres actives**, on dirait aux influx activistes, de ces moments musicaux.

L'espace local sur les routes de la techno

On a vu précédemment, et pour le mouvement techno, l'importance qu'a revêtue auprès des premiers "aficionados" du genre, fraîchement sortis des boîtes et de la culture disco qui y prévalait, les premiers rassemblements nombreux, hors cadres institués et notamment en pleine nature. Un saut qualitatif s'y est opéré, avons nous proposé, qui d'une part donne plus de dignité à la musique, et d'autre part révèle de nouveaux collectifs, à la fois constitués entièrement pour et par ces occasions et les constituants tout aussi bien. On peut bien parler de ces rassemblements festifs hors cadres comme de "poches d'expérimentation", mais il faut bien voir que dans ces poches l'expérimentation est partout, ou encore qu'il n'y a pas des expérimentateurs musicaux au centre et un public évaluateur autour, mais que le public expérimente aussi une manière d'être public, et comme on sait, pousse l'expérimentation jusqu'au plus profond des corps, à l'aide de divers adjuvants, expérimentés eux aussi ; en tous cas passés au "testing". Mais ce que disent les interviewés c'est aussi que ces premières expériences ont été suivies d'autres, nombreuses et dans des lieux divers.
C'est dans la récurrence de ces occasions festives que le genre a pu prendre ses marques, et cultiver en outre sa dimension de "mouvement". Et il faut alors mentionner l'importance qu'ont eu le passage, puis l'élection de domicile des *travelers* anglais, qui ont tout autant colporté la culture techno que les "voyageurs" locaux dont nous avons précédemment parlé. Une coopération de fait s'est instituée entre ces nomades et les sédentaires locaux, les premiers multipliant les occasions d'animation musicale, les seconds les appuyant à partir d'une logistique en train de se monter, au minimum faisant circuler l'information localement, approvisionnant les performers en disques à mixer, et éventuellement aiguillant les performers locaux en direction de ces manifestations.
C'est à cette coopération croisée initiale que la région marseillaise a dû de se constituer comme une des places fortes du genre, un espace qui a pu attirer par la suite des DJ's venant de loin, parce qu'ils savaient y trouver un public averti et connaisseur, ou encore des organisateurs efficaces, ou enfin y croiser des collègues. Il faut alors reconnaître que la force de cette place monte tout autant d'ailleurs que du lieu même. Ou pour mieux dire, elle monte de ce croisement possible entre "local et global", et, à son tour, la possibilité de ce croisement dépend elle même de la situation de la région, de sa situation, dirait-on, sur les "hautes routes de la techno".
Nous avons proposé plus haut de considérer que la transmission locale des conventions technos s'était opérée par colportage des sons, des dispositifs d'audience et des manières de "consommer" ces musiques. Et nous avons avancé principalement une raison négative. Disques et médias étaient insuffisants à faire circuler l'information: pas de "flux étale" en l'occurrence. Mais on peut mentionner maintenant une raison positive : la région urbaine a, de fait, était balayée par des "flux", mais des flux de "colporteurs", et a hébergé ou "accommodé" les particules migrantes de ces flux. Et ici, il convient d'élargir le cadre, et de ne pas limiter la composante voyageuse de ces occasions de rassemblement aux "tribus" de "travelers".
En substance, et dès les premières manifestations marquantes du genre, un trait qui caractérise ces publics est qu'ils y viennent, pour une partie significative, de loin. En termes commerciaux l'aire de chalandise des free parties, et plus encore des "technivals" est trans-régionale, voire internationale. Et c'est alors d'être bien placée dans des lignes de trajet que l'aire régionale a tiré sa force attractive ; à cette situation sans doute, qu'elle doit d'avoir été le théâtre d'un volant significatif de rassemblements technos. Une situation, puisque telle est l'échelle

pertinente pour embrasser la spatialité de ces rassemblements, sur la façade sud de l'Europe. Et, de fait la pertinence de cette échelle est attestée par l'existence de collaborations réelles entre membres du milieu techno, de Barcelone à Milan en passant par Gènes.

Voilà en tous cas la considération toute prosaïque qui vient au chapitre de la "part des lieux" dans l'essor local du mouvement techno. Ce n'est pas, nous semble-t-il, son évidence, son "manque de profondeur", ou bien son caractère éventuellement désobligeant pour les pionniers locaux du genre qui doit conduire à la passer sous silence : expliquer une vogue locale par des considérations climatiques… Et même quand on sait ce que la construction des conventions de ce genre doit à son passage par Ibiza…
d'abord, parce Deux raisons nous poussent au contraire à la prendre au sérieux. Une raison factuelle, tout que l'enquête a montré les effets constituants de la fréquentation répétée des premières "raves" régionales colportées dans le sillage des tribus : elles ont donné au public techno, et d'un seul coup d'un seul, ses galons d'altérité, et lesté les conventions techno d'un aura subversif qui, quoique atténué, reste rémanent y compris dans des cadres de performance plus conventionnels. Mais il faut aussi la prendre au sérieux pour ses incidences quant à la question du rôle des lieux dans nos essors musicaux, question qu'elle ne manque pas de rendre plus ardue.
En effet, en schématisant, on pourrait dire que l'élément favorisant l'essor dans le lieu n'est pas **dans** le lieu ; ne tient pas à ce qu'il y a dans le lieu, mais tient à l'emplacement de ce lieu par rapport à d'autres lieux. Pourtant, et comme on l'a développé, ce simple trait de situation va amorcer une pompe, et soit remplir le lieu de nouveaux éléments de nature à supporter ces performances -- à doubler le facteur climat par des supports plus techniques et culturels d'acclimatation de ces rassemblements -- soit activer ou métaboliser des ressources présentes (par exemple infléchir des carrières de DJ's). Bref, ce trait initial, qu'on ne peut guère mettre à l'actif du lieu (peut on mettre à l'actif d'un lieu d'être là où il est ?), va susciter un processus dans lequel ce lieu va acquérir du répondant par rapport à ces "influx activistes" qui vont venir le stimuler, de l'extérieur d'abord, puis de l'intérieur. Mais en même temps, ce "répondant local", tiendra plus aux nouvelles compétences et activités que développent et manifestent les locaux, qu'à des propriétés inhérentes au lieu.
On restera ici sur ces considérations aporétiques, quitte à y revenir en conclusion, d'autant qu'on va les retrouver, mais sur un mode renouvelé, à propos de l'essor du genre ragga muffin.

Ragga: percée sonore, percée urbaine : une affaire de résonance.

Concernant ce genre nous avons présenté plus haut la manière dont il avait exploité le potentiel débordant des lutheries qui le portent. Et montré que les possibles ouverts par cette lutherie, attenants et à leur caractère nomade et à leur usage dialogique, avaient permis que se rajoute, dirait-on, au cahier des charges des performers une visée plus ambitieuse consistant à redonner voix à la ville. A son tour, cette visée, cette "charge" supplémentaire conférée aux engagements musicaux était de nature à ouvrir encore plus les "aires de performance" sur la ville, à les aimanter en sa direction.
Il nous faut maintenant ajouter que, pour que cet agenda garde sa valeur injonctive, encore fallait-il qu'il reçoive en retour des manifestations tangibles montrant qu'il était en voie de réalisation. En d'autres termes, que le "ce qu'il y a à faire" (l'agenda) débouche bien sur de l'accompli, du effectivement fait, ou que le projet de déborder sur la ville se monnaye en débordements réels. Or, c'est bien cela qui s'est passé, et ce sont alors ces avancées réelles qui ont rechargé en conviction les supporters du genre, lui donnant la force d'un mouvement, ou le confirmant comme tel aux yeux de ses supporters.
A quoi ont tenu ces avancées réelles? A quoi à tenu que les engagements musicaux "mordent" ici sur l'espace local ? A la force de ces engagements ? Ou bien à la perméabilité relative de l'espace local ? A une sorte de "complaisance" des usages locaux eu égard aux "contrats de performance" proposés ?
Une comparaison avec ce qui s'est passé à Toulouse pourrait permettre d'y voir plus clair. En effet, Toulouse a été aussi le théâtre de semblables engagements musicaux, et ordonnés autour des mêmes conventions musicales, de type "ragga muffin", et là aussi enrobant ces conventions dans un même type d'agenda socio politique englobant, celui d'une "refolklorisation" de la ville à partir de ses quartiers. On trouverait également à l'origine de ces engagements le même type de précurseurs animant des dispositifs sonores type "fanfares", des dispositifs prototypiques, notons le, d'incursion musicale dans la ville (la fanfare des frères Marre, versus celle de Jo Corbeau). Pourtant bien que, nous l'avons vu, la galaxie "Massilia Sound System" doive beaucoup à la fois à l'expérience et à l'idéologie des promoteurs toulousains des "Fabulous Troubadours", ces inspirateurs n'ont jamais réussi à faire mordre leur expérience sur la ville -- ne dépassant guère les alentours de la place Arnaud Bernard -- comme l'ont fait leurs imitateurs marseillais. A quoi tient cette faiblesse relative ?
Non pas, proposerons nous, que le mouvement local était moins fort qu'à Marseille, mais que, dans ses visées d'incursion il avait sans doute affaire à plus forte partie, et pour autant que les places qu'il visait était plus solidement tenues.

Deux traits de la situation toulousaine sont ici à prendre en compte. D'une part la ville disposait d'un réseau de lieux musicaux, à destination d'un public jeune, réseau plus riche qu'à Marseille. D'autre part, la place forte qu'était supposée être la place Arnaud Bernard, à l'image de ce que deviendra le quartier de la Plaine à Marseille, est en quelque sorte restée repliée sur elle même et n'a pas mordu sur ses marges.
En contraste l'essor du genre ragga muffin à Marseille, se déploie dans une ville qui, d'une part ne possède plus de districts musicaux, et d'autre part le fait à partir d'un espace, qui est à l'époque une sorte de "ventre mou" de la ville, ce qui en jargon sociologique, inspiré de l'école de Chicago (et du fameux schéma de Burgess sur la "croissance de la ville"), se nomme une "zone en transition". Et plus particulièrement si cette zone est un tel ventre mou, cela tient précisément à ce qu'elle était, auparavant le "ventre de Marseille", comme on disait à l'époque de Zola que le quartier des halles était le "ventre de Paris". Lorsqu'au tournant des années 80, le marché de gros du Cours Julien migre vers le Rungis local, le "Marché d'Intérêt National" des Arnavaux, il laisse dans son sillage une zone vide d'affectations, cherchant preneur, pourrait-on dire, pour de nouvelles affectations. Et c'est dans ce moment d'hésitation de la ville, en ces parages là -- dans ce "ventre évidé" -- que vont s'engouffrer les "musicos" de la ville, pour y creuser leurs scènes et y apposer leurs marques sur les lieux. Il faut dire qu'ils bénéficient en l'occurrence d'une sorte de bienveillance municipale, pour autant que les responsables locaux de l'urbanisme semblent prêt à jouer la carte du culturel dans la revitalisation du quartier. Le chantier du Cours Julien s'ouvre en effet dix ans après celui des halles de Paris, et l'idée prévaut alors d'injecter sur ce lieu le même type d'ingrédients qui a fait la prospérité des alentours de Beaubourg ; quoiqu'à une échelle plus modeste. De fait, le soin architectural qui est apporté à l'aménagement de la place, l'implantation par la municipalité d'une salle musicale -- l'espace Julien -- attestent bien de la volonté d'en faire un espace de rencontres culturelles. Pour le reste, la qualité très moyenne du bâti avoisinant, entre Cours Julien et place Jean Jaurès, le fait que ce tissu urbain regorge d'échoppes d'artisans et de commerçants liées à la présence proche du marché de gros, et qui perdront leur raison d'être, et les moyens de leur survie avec le départ de ce marché, tout ceci rend le quartier très accessible pour des opérateurs peu fortunés comme le sont nos "entrepreneurs culturels".
Ce quartier "en transition" va donc se construire comme une niche "d'hobohemia", et construire sans doute, dans ce procès même "l'hobohemia" locale : ouvertures de petits restaurants, de premières salles de spectacles, souvent liées aux premiers, implantations de radios associatives, et bien vite, parc de logements accessibles pour une population soucieuse de demeurer au plus prés de "là où ça se passe".
L'absence préalable de districts musicaux dans la ville, l'ouverture au centre de la ville d'une zone relativement libre d'affectation, voilà donc deux éléments présents ici (et manquant à Toulouse) qui ont concouru à ce que la zone de la Plaine émerge comme un tel district musical.
C'est donc dans cette "fenêtre d'opportunité" que vont se glisser les raggas pour effectuer leur percée, une fenêtre spatiale et temporelle. La percée du genre est en effet **synchrone** avec la percée urbaine des artistes en ce lieu là de la ville. Et ce caractère synchrone explique d'une part que le genre émergent ait pu donner sa tonalité musicale à cette percée spatiale, et d'autre part, et en retour, que ses supporters aient pu éprouver cette prise de leurs sons comme faisant emprise sur la ville : mordant sur elle, la débordant pour mieux la faire entrer dans "sa" danse. Et relançant ainsi les convictions, de les sentir partagées de façon extensive.
Et ce mouvement spiralé va principalement s'alimenter dans l'ouverture proliférante d'un type particulier de salle de spectacle, mixant sociabilité urbaine et consommation de performance, le type "café-musique". Certes la promotion de ce format, forte durant les années 80, n'est pas propre au lieu, ni à la ville : il s'agit d'un mouvement général. Mais on pourrait dire qu'il convient parfaitement à l'esthétique "ragga muffin", si l'on entend le mot d'esthétique dans un sens large, joignant à l'appréciation strictement musicale une appréciation qui porte sur les modes d'effets ou de prise de ces appréciations musicales : le type de "remuement" qui s'y escompte.
Le format café musique permet en effet d'insérer la performance musicale dans une ambiance préalable, et sans doute comme un intensificateur de cette ambiance. Dans une salle musicale ordinaire, l'ambiance est à la charge des musiciens. Il peut arriver, à l'opposé, que dans un espace de consommation, tel un café ou un restaurant, les sons musicaux ne réussissent guère à sortir du décor, le pianiste associé faisant par exemple partie des meubles alentour et ne réussissant guère à attirer l'attention des convives, tout à leurs conversations, et elles déjà suffisamment meublées. En tous cas, dans les cafés musiques on retrouve une juxtaposition de sources d'ambiances qui peuvent plus ou moins se contaminer, le volume sonore des uns tantôt contrariant le volume sonore des autres, tantôt l'alimentant.
Il nous semble donc que d'une part cette instabilité constitutive et d'autre part le fait que l'ambiance générale résulte forcément d'un travail de phasage de l'ambiance musicale à partir d'ambiances conviviales ancrées dans la vie urbaine (qui continue pour ainsi dire pendant le spectacle) et dans ses rites, convient parfaitement au "contrat de performance" ragga pour autant qu'il vise à enchaîner les sons proférés à partir des sons du lieu. Bref ces aires de performance cristallisent les traits qui sont à la base même de l'esthétique ragga comme mise à l'épreuve musicale d'environnements peuplés.
Dans cette logique les cafés seront moins exploités comme des enceintes, des "intérieurs" qui permettent de continuer à faire de la musique quand la ville dort autour -- ce ne sont pas des "caves" --, que comme, dirait-on,

des "équipements de quartier" : c'est à dire non seulement des espaces donnant sur le quartier, mais des espaces dans lesquels le quartier est pleinement "chez lui". On comprend alors que ces cafés, s'ouvrant à la possibilité d'héberger des prestations musicales, soient des supports territoriaux clefs dans le cadre des visées "homotopiques" du genre ragga muffin. Des points stratégiques pour réaliser la jonction entre sons de la ville et sound machines, et ceci dans un "topos" conjonctif qui n'est autre que celui de la fête de quartier.
Ces cafés concerts vont en outre se multiplier, dans les parages les uns des autres, et ceci dans un tissu de salles de spectacles plus conventionnelles qui en même temps se densifie. Les espaces de débordement vont donc eux mêmes se multiplier, en venir à faire continuité entre eux -- rappelons nous ici le rite de "la ligne jaune", le plus exact à dire et à accomplir cette continuité --, incarnant ainsi d'autant mieux la fiction d'un quartier en fête, un quartier tout uniment pris par une même fête urbaine. Et dans ce processus, les sons raggas se constitueront d'autant plus comme, dirait-on, bande son de la vie urbaine locale, que c'est en grande partie au rythme de leurs sonorités que le quartier aura bougé.
La force locale du genre doit donc beaucoup à sa capacité d'incursion dans la ville, une capacité sans cesse cultivée, élargie, entre 1985 et au moins 1995 et ceci dans une ville qui aura renvoyé aux supporters du genre tous les signes tangibles du caractère effectif de leur percée, et de leur force mobilisatrice. Entretenant, relançant la fiction d'une fanfare "poliercétique", prenant la ville à force d'en faire le siège, et chargeant au passage ses chevaux de Troie musicaux de contenus politiques plus larges.
Ici, le sociologue n'éprouve guère l'envie de faire la fine bouche face à cette fiction triomphante, et sans doute à cause de la sorte de "cœur à l'ouvrage" musical qu'elle a donnée aux protagonistes du mouvement, les encourageant à cent fois remettre cet ouvrage sur le métier de la défriche des répertoires et usages locaux, et permettant un approfondissement, une culture spécifique du genre, passant du "ragga muffin" au "trouba muffin".
Il rappellera simplement que cette fiction -- effective, agissante -- du quartier en fête n'a été rendue possible que parce qu'entre temps le quartier s'est transformé en quartier **de** fête, en district musical, c'est-à-dire **en lieu central**, en pôle attractif, drainant son énergie de la ville entière et mordant, par contre coup et pour ainsi dire, sur la part de quartier du quartier. Ce qui nous ramènera à la question de la part des lieux dans l'émergence de ce moment de spirale vertueuse.
Là encore on ne trouvera rien dans le quartier de la Plaine comme facteur interne, de nature à expliquer la prospérité du genre musical. Et là encore les qualités du lieu qui comptent sont sans doute celle de sa situation, centrale, dans la ville. Mais surtout ce qui compte c'est l'état d'inconsistance territoriale de l'espace, sa flexibilité, au moment -- que nous avons dit d'hésitation -- où le genre prend son essor local, et qui va rendre possible qu'il y prenne ses marques, et qu'en retour ces marques le "certifient" comme expression d'une ville.

En d'autres termes, les circonstances de l'essor du mouvement ragga comptent bien dans cet essor, mais pas comme facteur préexistant et externe; puisqu'elles ne feront la différence, ne communiqueront leur petites différences, qu'eu égard à ce que mouvement "demande à la ville", et comme type de niches de performance et comme type de ratification du contrat qu'elle lui propose: celui de "bouléguer", mais au son du lieu. L'amplification ragga est bien raccordée à des histoires d'espace. Mais ce raccord n'est pas de détermination de l'espace sur le moment musical. Il est plutôt de co détermination ou de **détermination réciproque qui joue entre des dynamiques** : d'un coté des dynamiques artistiques, et de l'autre des dynamiques urbaines.

3. Espace urbain et partage renforçant des convictions: les chambres de conspiration esthétiques.

On pourrait proposer que l'espace a été abordé dans le développement précédent selon le motif de sa dimension **dramatisante** ou bien comme théâtre de déploiement de forces. Mais un théâtre, à la fois tramé par les forces qui s'y investissent, et à la fois qui leur permet de s'accomplir, d'aller jusqu'au bout de ce dont elles sont capables. Ainsi de ces percées, de ces incursions réussies, dans lesquelles des affirmations esthétiques prennent corps, et des convictions se renforcent.
Au passage, et par rapport à la problématique initiale de notre travail, on saisit peut être que le thème de la scénarité abordé comme élément central dans l'intelligence des bifurcations stylistiques apportées par les genres émergents, sort de ces analyses à la fois renforcé et "gauchi", pour autant que la promotion de nos genres est apparue liée à l'apparition de **nouveaux types de scènes**. Ainsi l'importance de ces nouvelles scènes est elle cruciale dans la mesure où les deux processus envisagés au départ, celui d'artistes faisant leurs gammes en public, et celui d'un public faisant "ses gammes de public" apparaissent comme intimement liés. On n'a pas, d'un coté des performers qui monteraient progressivement en maîtrise expressive, et de l'autre (de la barrière scène/salle) des auditeurs qui auraient leur espace temps pour se former un goût propre, et pour ainsi dire "entre les scènes" qu'ils visitent. Ou bien, on a effectivement tout cela, mais ensemble ; tout uniment des protagonistes qui expérimentent ensemble de nouvelles manières de "goûter" et faire goûter des événements musicaux, bref, de faire bouger la séparation scène/salle.

La montée en convictions: moins une affaire de "comparses" que de "collègues"[566].

On pourrait ainsi considérer que les espaces temps de la performance occupent énormément de place dans la culture des nouveaux genres, et viennent englober les espaces temps d'avant la performance -- moment des répétitions ou des préparatifs -- et ceux d'après -- moment de l'évaluation critique.
Et, en un sens, ce caractère **attenant** des moments de la répétition et de l'appréciation critique à la scène même des performances se retrouve bien dans nos matériaux d'enquête.
Dans nos deux registres il ne faut pas oublier que les DJ's sont des passeurs de sons préexistants, et que leur matériau musical revêt toujours un aspect "sélection (d'un) critique". En termes barthésiens, ce sont des lecteurs/scripteurs. Simplement le contrat du critique se trouve débordé de l'intérieur, doublé par un art de la présentation musicale de l'aspect critique musicale. Il ne faut pas simplement faire passer les sons qu'on veut donner à entendre, puis leur ajouter du commentaire -- ce que font les premiers "selecta disk jockeys". Il faut faire entendre ce qu'on veut faire entendre de tel matériau sonore préexistant par association enchaînement, par inscription de la séquence dans l'écrin, l'enchâssement sonore que le "sample" mérite et appelle. Bref la "fonction commentaire" se fait musique et s'y absorbe.

Mais cette difficulté à séparer performance et critique, on la retrouve aussi en amont, entre coulisse et scène. On l'a noté, le format "ragga balleti" se conspire moins qu'il ne s'expérimente au grand air public des radios associatives. Et le travail de renforcement des convictions des musiciens quant à la solidité de ce qu'ils "concoctent" ensemble, dont on suppose que c'est à cela que les séances de répétition concourent, ce travail s'accomplit directement sur scène, ou bien d'un site émetteur à un autre, mais en présence d'une audience qui est déjà là pour capter les performances des uns et des autres. En termes goffmaniens, on pourrait dire que la capacité à surmonter ses doutes quant à la valeur de ses engagements expressifs est moins une affaire de "**comparses**" que de "**collègues**". Au sens où il s'agit moins de maîtriser un jeu d'équipe avant d'affronter la salle, que de dégager, sur des scènes distantes les unes des autres, des similarités dans les engagements expressifs. De découvrir que, chacun à son poste, on fait la même chose, et d'y puiser alors la conviction qu'on est en train d'expérimenter quelque chose de plus grand que soi. C'est bien cela qui se passe entre Tatou et Jo Corbeau, et leurs radios respectives.
Il nous semble, coté musique techno, qu'il n'en va pas très différemment, et que le ratio répétition/ montée sur scène est du même ordre. D'une part, pour les premiers "ambianceurs", si l'on peut admettre qu'ils s'initient aux techniques de manipulation des platines avant de se produire, il reste que le métier s'apprend largement sur

[566] On rappelle que cette opposition entre "comparse" et "collègue" est proposée par E Goffman in **La présentation de soi**, Paris, Ed de Minuit, 1973. Les comparses agissent en équipe en différents points d'un espace public ; les collègues occupent le même poste mais sur des scènes séparées.

scène, pour autant que ce qui est demandé c'est surtout de savoir travailler l'ambiance même (le matériau sonore en étant un adjuvant essentiel, mais dont la valeur doit être appréciée pour ses effets performatifs "à même l'ambiance"). D'autre part la composante que nous avons dite orchestrale de ces musiques, si elle n'interdit pas le travail préparatoire, va plutôt le déplacer du coté de la composition que de celui de la répétition (pour autant que la répétition inclut l'idée d'une répétition à plusieurs). Cela n'interdira évidemment pas la possibilité de test "en coulisse" devant témoins privilégiés, mais les séquences ou enchaînements testés ne seront pas ou peu le fait de collectifs. On a vu également la diversité des sites dans lesquels peuvent se produire de tels tests devant témoins, à proximité des "homes studios", mais aussi aux platines de magasins, dans lesquels les consommateurs fidèles peuvent mixer, entre pairs, les derniers arrivages du magasin.

Certes, dans les deux registres musicaux il a bien fallu que les apprentis performers s'exercent avant de monter sur scène et de se produire en public. Mais présenter ainsi leur parcours c'est le formater sur des parcours plus classiques de musiciens (qu'il s'agissent de musiciens classiques, de jazzmen ou de groupes de rock), lesquels tous se préparent en coulisses pour surgir sur des scènes déjà là, avec leur conventions propres, à la hauteur desquelles il leur faudra bien se situer. Or, dans nos deux cas on retrouve cette même forme **d'animateurs**, peu ou prou **déjà** campés sur des scènes publiques -- clubs discos ou créneaux horaires sur des radios --, des "performers" déjà exposés au public, mais qui vont, "dans un second temps", faire monter en dignité musicale leurs prestations publiques, ceci, soit en demandant à la danse de faire plus et autre chose que de simplement "profiter" de la musique, soit en faisant du commentaire (de la "tchatche") une performance tellement bien intégrée à la musique qu'il finira par faire musique. C'est pourquoi il est faux de considérer que ce "supplément musical" n'est à mettre qu'à l'actif des musiciens, et qu'il est plus juste de considérer qu'il est attenant à une conversion d'événements publics préexistants en événements musicaux de plein droit, et que cette conversion est coextensive à une attente conjointe qui monte et des performers et des publics, laquelle dote ces événements publics d'une valeur esthétique nouvelle. Si bien que, pour les artistes, le problème est moins d'accéder à des scènes déjà là et de s'y crédibiliser que de rendre crédibles les nouvelles scènes qu'ils focalisent, et comme scènes musicales, avons nous dit, de "plein droit".
On pourrait alors dire, en termes de convictions, ou bien de renforcement des convictions, que la sorte de "cœur à l'ouvrage" qu'il faut avant précisément de porter son ouvrage à la connaissance du public portera moins sur l'affrontement du public, que sur la valeur esthétique des nouvelles expériences dans lesquelles on propose de s'inscrire et d'inscrire le public. Et c'est pourquoi ce renforcement des convictions, quant à la valeur de ce qu'on propose comme performer, se fera plus "entre collègues", occupant déjà des scènes, mais désirant en ouvrir de nouvelles, qu'entre comparses, au moment d'occuper ensemble une même scène.

Quatre rencontres fondatrices et leurs parages.

Nous avons évoqué plus haut ces moments de découvertes mutuelles, et d'illuminations réciproques -- moments bénis, moments bien dits -- dans lesquels des musiciens en devenir réalisent soit qu'ils font la même chose, soit qu'ils ont vécu des expériences musicales similaires, et qu'ils ne sont que quelques uns à les avoir vécues. Et nous avons vu la force mobilisatrice de ces moments. Ils en sortent confortés dans la certitude de ce qu'ils font à un point tel que la perspective -- réelle -- de la rivalité s'estompe derrière la gratitude d'une sorte de certification croisée de leurs goûts ou de leurs compétences. La valeur de ces moments tient largement à ce que des doutes (sur ce qu'on fait, sur ce qu'on aime) se trouvent d'un seul coup d'un seul chassés de l'horizon.
Mais ces révélations croisées sont aussi gratifiantes parce qu'elles valent plus promesse de collaboration dans le montage et l'élargissement des expériences musicales communément appréciées que de compétition sur des scènes déjà là. A ce niveau aussi c'est tout autant que des musiciens, des militants de scènes nouvelles à ouvrir qui prennent langue. On pourrait dire, que ces rencontres entre co inspirés résultent immédiatement en "conspiration" esthétique ; ou bien que le fait de réaliser qu'ils sont initiés aux mêmes expériences se transmute d'autant plus facilement en prises d'initiatives communes.

Nous avons vu, dans la partie précédente, l'accueil qui avait été réservé à ces initiatives communes, la manière dont l'espace local avait contribué à dramatiser les convictions des supporters de ces nouveaux genres musicaux. Mais, pour autant que ces convictions ont d'abord du s'alimenter dans le jeu croisé de ces révélations croisées de sensibilités esthétiques communes, et avant que ces scènes locales n'existent, il nous faut maintenant nous poser la question de la part de la ville dans ces rencontres qu'on dira "fondatrices". Et pour cela, moins l'envisager comme un éventail de niches possibles pour les trajets incursifs de nos moments musicaux, que comme un espace relationnel, un terrain, plus ou moins équipé, pour ces rencontres.

On dispose pour raisonner sur ce point de quatre exemples bien différents (dont 3 ont été abordés ci-dessus). La rencontre de Jo Corbeau et de Tatou ; celle de Marc Housson et Jack de Marseille, et enfin, non évoquée encore,

celle de Tatou et de Jagdish. On a insisté, toujours ci-dessus, sur ce que trois de ces rencontres produisaient en aval. Pour la dernière d'entre elles, on peut faire valoir qu'elle va donner lieu très vite à des coopérations artistiques, les deux nouvellement rencontrés s'essayant à l'écriture collective de "lyrics" sur des thèmes influencés par la musique reggae.
En d'autres termes, dans les quatre cas on a des trajectoires qui se recoupent, intersécables qu'elles sont de se produire dans la même ville, une ville qui enveloppe une multitude toute "brownienne" d'orbites de déplacements individuelles. On conçoit alors qu'il y aurait là une manière ultime -- et sans doute minimale -- de faire intervenir l'espace urbain comme instance d'amont. En l'occurrence comme une matrice préliminaire, une sorte de macro générateur de trafics, qui "lançant" ses citadins dans leurs courses individuelles comme autant de coups de dés, et sans guère de relations entre ces courses, les exposeraient cependant, étant donnée la finitude de l'espace, à des recoupements aléatoires de trajectoires, et possiblement à des rencontres.

Cette hypothèse aussi décharnée et probabiliste que celle de la "soupe prébiotique" dans laquelle des linéaments de protéines se frottent les uns les autres, et, se frottant les uns les autres, vont se composer en agrégats d'ordre supérieur, et qui d'être plus résistants aux fluctuations environnementales finiront par gagner en durée et coloniser ces environnements, cette hypothèse donc n'est pas simplement une "hypothèse d'école" (de biologie moléculaire en l'occurrence).
On peut, pour l'essentiel, invoquer dans l'émergence du tandem Tatou/ Jagdish, l'idée d'un tel "tirage aléatoire" de paires consonantes : un rapproché stochastique, qui va présider à des collaborations et, par delà, à une entité collaborante qui survivra à l'espace/temps de la rencontre et transportera son pouvoir agençant sur d'autres théâtres ou s'intégrant à d'autres "agrégats d'ordre supérieur" (et associatifs: "la phocéenne de Dub", première incarnation de l'ensemble "Massilia Sound System) : c'est en effet par la grâce d'un voisinage résidentiel que les deux vont prendre langue. "Par la grâce" de ce voisinage puisque, en règle générale, les trajectoires résidentielles des citadins s'échafaudent à distance les unes des autres et dans le face à face entre un offreur d'espace (agent immobilier) et un demandeur. Et que la transaction brasse des données centrées sur le logement, ses qualités et ses défauts et les besoins et moyens de ceux qui cherchent à se loger. Certes, le voisinage peut bien entrer en ligne de compte dans ces calculs menés dans des "apartés" réciproques. Mais de deux manières : soit qu'un des paramètres de l'équation résidentielle tienne à la présence dans une aire de proximité de déjà connus (parents, amis) ; soit que le choix de la résidence s'adosse à une qualité de voisinage, mais une qualité typique ou catégorielle, pour le type d'ambiance sociale qu'un quartier est supposé receler ou exprimer. Cela dit, hormis les cas du policier infiltré, ou de l'espion, voire du sociologue en quête d'observation participante, on n'emménage guère pour faire la connaissance de ses voisins.
Et c'est bien pourquoi la découverte réciproque de Jagdish et de Tatou revêt son caractère si singulier : une contingence, un "coup de dés gagnant", qui va rapprocher physiquement -- rendre "syntopes" des êtres qui sont "synchrones" dans leurs évolutions de sensibilités. Ou du moins qui sont sur des "longueurs d'ondes" similaires, de telle manière qu'ils puissent sans plus attendre et après quelques conversations de paliers ou de cages d'escaliers, se mettre à travailler ensemble.
Maintenant, ce que l'espace urbain fait là, dans une rue du Panier, il a échoué à le faire pour la rencontre de Tatou et de Jo Corbeau ; et c'est bien pourquoi on ne peut généraliser. En voilà deux qui font la même chose dans la ville, et pour qui "la ville" n'a jamais ménagé d'occasions de côtoiements. Ils habitent, certes, dans des quartiers différents (l'un au sud du vieux port, l'autre à son nord). Mais les citadins sont toujours plus que des résidents : ils bougent, s'approvisionnent à des équipements moins nombreux que les habitants, où, donc, ils se croisent, etc. Ici, s'ils s'étaient contentés d'être les "patients" du grand jeu urbain de brassage et de côtoiements de parcours, rien ne serait advenu en termes de rencontre. S'ils finissent par se rencontrer -- c'est à dire si leurs différents trajets finissent par les amener en un même lieu (et au même moment) -- c'est parce qu'ils ont appris (certes c'est là aussi une affaire d'espace, mais on y reviendra) ce qu'ils faisaient chacun de leurs cotés, et découverts une communauté d'intérêts, à la fois de pratiques, de goûts esthétiques et de positionnement idéologiques. Ici, la communauté d'intérêts non seulement préexiste à la rencontre mais "l'explique" ou en rend raison.
Dans un cas, donc, et en durcissant l'opposition, il semble que la contingence spatiale stimule ou renforce ou "équipe"[567] de la communauté d'engagements ; dans l'autre c'est cette communauté ou du moins cette similarité d'engagements repérée à distance qui suscite la rencontre, et fait que celle ci soit "hébergée" dans des lieux qui sont relativement consacrés -- en tous cas adéquats -- pour ce type prédéfini de rencontre : en l'occurrence dans les coursives d'une station de radio, ou dans ses parages immédiats. Ils se rencontrent donc dans une aire qu'on dira "appropriée", et au double sens du terme : n'y entre pas qui veut ; et y entrent ceux qui y trouvent leur place dans un espace rendu "propre" à tel type de faire, par rapport à quoi les entrants ne sont pas déplacés[568].

[567] En compétences affinées.
[568] Mais on imagine que cette rencontre pourra ou pourrait donner ses fruits expressifs quels que soient les théâtres de rencontre, pour autant que les sites d'accueils des deux membres du tandem leur permettent un

On le voit, et puisqu'on a utilisé le terme, dans le premier cas l'espace urbain intervient comme quelque chose dont les acteurs sont les "patients", un effet qu'ils reçoivent et "ensilent" dans leurs faire. Dans le second, au contraire, ils le façonnent, le construisent, creusant dans le continuum des proximités, des enceintes réservées, à tels types d'actions et à tels types d'acteurs.
On peut glisser maintenant dans notre éventail de situations, et entre ces deux cas extrêmes de rencontre -- où le savoir d'un intérêt commun tantôt procède de la rencontre ou tantôt la précède -- nos deux exemples restants : celui qui met en présence Marc Housson et Jack de Marseille, et celui qui met en présence ce même Marc Housson et un client de magasin apprenti DJ et qui le deviendra.
Ces deux derniers exemples sont en effet intermédiaires (et nous permettront de retravailler en retour les "cas extrêmes"). Pourquoi, parce qu'ils vont mettre en présence des individus qui savent peu l'un de l'autre -- ils sont moins renseignés l'un sur l'autre sur leurs accomplissements respectifs que ne le sont Corbeau et Tatou -- ou, en tous cas, ils vont amorcer ces "révélations" réciproques en situation, en présence l'un de l'autre. Mais, d'autre part, et à la différence de la rencontre entre Tatou et Jagdish, leur co-présence dans le lieu où ils se rencontrent, quoique ne se connaissant pas, délivre suffisamment d'informations pour qu'ils puissent justement présumer qu'ils ont des intérêts esthétiques consonants, et donc se mettre en position de les explorer. On les saisit dans le premier cas dans les parages d'une soirée techno, et dans le second dans ceux d'un magasin spécialisé. Dans les deux cas la communauté d'intérêts esthétiques est en quelques sorte "déclarée" par le lieu.
On peut donc dire que ces situations d'échanges appréciatifs ont un élément en commun avec la situation de rencontre "motivée" entre Tatou et Jo Corbeau : ceux qui s'y rencontrent ont préalablement infléchi leurs courses en direction de théâtre où ils savent qu'ils rencontreront des citadins qui partagent leurs références/révérences. Et un autre avec la situation de nos deux voisins du quartier du Panier, parce que débarquant là ils ne savent pas toujours au préalable qui ils seront amenés à y côtoyer. Dans le cas des soirées, en effet, on ne connaît jamais à l'avance l'étendue et la composition du public ; et dans le cas de la fréquentation d'espaces spécialisés tels les magasins on ne sait pas non plus forcément avec quels types de fréquentant on sera amené à partager l'espace et/ou la conversation. Bref le filtre tamise sans doute l'aléatoire des rencontres mais ne le réduit jamais ou bien le déplace.

On peut maintenant mieux pointer à quoi tient le caractère marquant (et très contrasté) des rencontres "inaugurales" de Tatou : elles prennent place dans un univers urbain qui n'a **pas encore** construit les espaces de côtoiement, les **parages de fréquentation**, des futurs collègues en expérimentation sonore. Pas d'espaces intermédiaires ou de "régions morales" dans lesquels les protagonistes auraient pu se croiser, avant d'aller se voir à la radio, ou bien entrer en contact qu'ils aient été voisins ou pas. S'ils s'étaient croisés avant, le choc de la découverte des trajectoires parallèles aurait été moins fort, et la grâce du voisinage n'aurait sans doute été qu'une commodité supplémentaire de coopération.

La construction progressive de "régions esthétiques".

Dans le développement précédent on était parti de l'idée que ce que nous avons appelé, en durcissant le trait, des rencontres fondatrices, n'étaient pas de trop pour que se raffermissent les convictions de nos monteurs de nouvelles scènes, pour qu'ils y gagnent du "cœur à l'ouvrage" et la volonté de passer à l'acte. Comme ces rencontres prennent place dans l'espace urbain, il nous a semblé important d'envisager la contribution de cet espace, comme espace relationnel, au moins dans l'amorce de ces collaborations productives.
Il semble, que sur la base de nos quatre exemples, on se retrouve confronté au même type d'apories que celles que nous avons rencontrées ci dessus. En un sens l'espace urbain, comme potentiel de rencontres, semble "présider" à ces rencontres. Mais en un autre, il ne "préside" à ces rencontres que pour autant que des acteurs porteurs de projets préalables aimantent leurs parcours en direction de tel ou tel site et, éventuellement s'y rencontrent. Bref, ce que l'on met à l'actif de l'un, on le retire de l'actif des autres.
Pourtant ces exemples dessinent une autre manière de traiter de la question de l'espace et de son rôle. Ceux qui, par exemple, se rendent chez les fournisseurs de vinyles spécialisés, ne s'y rendent pas de manière aléatoire, et, si d'aventure ils y rencontrent un "collègue", on pourra bien mettre la rencontre à l'actif de ceux-ci. Mais en un autre sens, on peut considérer que cette "activité" initiale, ou bien cette part "d'agency", d'initiative personnelle, les amène dans un espace social, dans lequel, dirait-on, ils vont se retrouver plus "**passibles**" qu'ailleurs[569].
Plus exposés à des informations, ou à des rencontres qui peuvent s'avérer critiques du point de vue de "là où ils en sont", ou du point de vue de leurs carrières. C'est dans ces espaces, nous l'avons vu, que s'acquiert, en collège

---

échange soutenu. (c'est-à-dire un espace qui filtre les interférences latérales susceptibles de parasiter la communication)

[569] Ou bien, plus diversement "activables" que prévu…

restreint, la **sûreté critique** qui va autoriser les jugements de consommateurs, aussi bien que la présélection des "samples" à mixer ; ou que vont se tester des compétences de futur DJ's.
Donc, à prendre au sérieux ce qui s'y passe, on se trouve en position de passer d'une logique du "soit/soit" (soit l'espace, soit les acteurs), à une logique du "et/et", et l'espace et les acteurs.
Ainsi, c'est le caractère actif des démarches de nos amateurs de nouveaux genres qui va doter les lieux où ils se rencontrent d'une dimension "activante", par rapport à laquelle, ou de laquelle ils seront toujours dans une certaine mesure les "patients". Réciproquement, cet espace "actant" n'aura d'autre instance qu'à raison des "actances" de ces amateurs. C'est à la fois les acteurs qui chargent l'espace parcouru d'effets critiques sur leurs actions, et l'espace qui est susceptible d'activer les engagements des acteurs et, éventuellement, de faire bifurquer leurs cours d'action.

Ces espaces ressources (en capital cognitif aussi bien que relationnel) pour nos acteurs sont donc moins ancrés dans l'espace, pour telle ou telle propriété intrinsèque du lieu, qu'ils ne sont attenants à des graphes de circulation sur lesquels ils se greffent, et qu'en retour ils contribuent à polariser. En outre leur attractivité n'est pas "une fois pour toutes", mais dépend pour une part d'elle même, au sens où ces lieux deviendront d'autant plus attirants qu'on y trouvera d'autant plus d'attirés. Si l'on reformule tout ce qui précède sur la valeur de ces espaces comme espaces de "passibilité à conséquence", en termes de "serendipity", on dira que cette seredenpity est à proportion de la diversité qui y transite, que cette diversité soit dans les achalandages, ou les prestations offertes, aussi bien que dans les pratiquants du lieu. En s'y rendant, on s'y rend ainsi accessible à toute une diversité de collectionneurs, éventuellement là, et réciproquement. On s'ouvre aussi à toute une pluralité d'argumentaires, non moins qu'on met les siens à l'épreuve de ceux des autres.

Il convient également de noter que ces espaces ressources (en capital cognitif aussi bien que relationnel) pour les amateurs qui les fréquentent, dispenseront d'autant mieux leurs effets bénéfiques, d'affinement et de consolidation de jugements esthétiques voire, éventuellement, de mises en chantiers de projets collectifs, qu'ils fonctionnent comme des **filtres** dans le tout venant des passants. A la fois ils sont ouverts sur le public, sur le "tout venant", ce sont -- cafés, restaurants, magasins, salles de spectacles -- des "établissements publics", et en même temps ils ménagent une sorte de profondeur dans les accès, qui rend possible un étagement dans la manière de traiter les hôtes de passage. On a ainsi évoqué cet aspect plus haut, à propos du fonctionnement interactionnel d'un magasin techno, dans lequel rien n'interdit l'entrée (si rien ne l'encourage non plus pour un non initié), mais rien non plus n'incite à rester pour quelqu'un qui ne connaît pas le "mode d'emploi" du lieu et la manière de s'y comporter. Le non initié glissera rapidement sur les pochettes de vinyles dans leurs bacs, sans s'arrêter sur aucune, et tout à fait libre de battre en retraite. L'initié, par contre, se révélera tel, par sa capacité à s'arrêter sur certaines de ces pochettes, à en demander plus à leur sujet, et à ouvrir au moins une ligne de conversation avec le vendeur. Si, en outre cette interaction s'encoche à proximité d'une conversation en cours, liant vendeurs et clients, alors les matières discutées rendront d'autant plus praticables l'entrée dans le cercle de conversation. Et ceci, à suivre le Goffman de la "Condition de félicité"[570], pour autant qu'un des motifs qui prévient l'interlocution avec un anonyme dans l'espace public procède du souci de ne pas le déranger dans "ce qu'il a présent à l'esprit", s'absente complètement. *A contrario*, on conçoit que dans des situations dans lesquelles les commentaires vont bon train à propos, par exemple, d'un morceau de musique en train de passer dans l'enceinte du magasin, le droit d'ajout d'une ligne de commentaire s'accorde plus facilement, voire soit le bienvenu, que le nouvellement promu abonde dans le sens majoritaire, ou qu'il ajoute son grain, auquel personne n'avait pensé.
En d'autres termes le caractère filtrant de ces établissements, à la fois autorise l'entrée en lice de nouveaux conversants, et le fait d'autant plus qu'il garantit *a minima* que les ajouts de commentaire ne seront pas déplacés, venant de quelqu'un qui, entrant dans le magasin, et s'y comportant comme il s'y est comporté, acquiert ainsi plus facilement le statut d'un participant ratifié.

Il nous semble qu'on gagnerait à nommer ce type de géographie qualifiante en termes de "parages". En tous cas, à intercaler entre "espaces publics" et "territoires", toute cette gradation d'espaces qualifiés qu'on ne peut désigner comme "territoires", sauf à gommer leur dimension d'accès public, et qu'on ne peut non plus considérer comme de simples portions d'un espace public englobant, sauf à manquer les interactions entre inconnus qui s'y nouent et ne pourraient se nouer dans d'autres portions de cet espace public. Pourquoi, alors ne pas se servir de la notion "d'espace intermédiaire", chargée bien souvent de faire le pont entre espace public et espace privé ? Elle ne nous semble guère convenir, trop linéaire et unidimensionnelle qu'elle est, faisant, somme toute, de l'espace intermédiaire un espace moins public que le public, et moins privé que l'espace privé, autour duquel on suppose cependant qu'elle s'étend. Il n'y a, dans nos cas, guère de noyaux privés centraux, autour desquels ce privé central concéderait des autorisations d'entrée, élargissant ainsi le format territorial privatif dans une "forme club". Et les

[570] Erving Goffman, "La condition de félicité", in **Façons de parler**, Ed de Minuit, Paris, 1987.

espaces intermédiaires auquel nous avons affaire ne sont pas tels -- intermédiaires -- au sens où ils feraient la transition entre un dehors et un dedans, vers lequel on avancerait, précautionneusement, ou par lequel, comme entrant, on serait reçu.
En contraste, le mot de "parages" a d'abord pour lui ses origines maritimes : "Régions maritimes, étendue de côtes, espace de mer", fléchant donc vers des contextes aux limites floues, et ensuite et surtout une étymologie particulière, qui le fait dériver du mot espagnol "paraje", qui veut dire "lieu de station". L'emploi de ce mot nous semble donc exact à dire, d'une part que la singularité qualifiante de nos lieux ne s'ordonne pas autour d'une propriété ancrée dans le sol, mais plutôt d'un ensemble de "momentanément à l'arrêt", et d'autre part le caractère ouvert et fluide des accès à ces "stations collectives", et au delà leur dimension "cooptative".

Ce sont donc ces parages électifs, dans lesquels repérer et mettre à l'épreuve de jugements collectifs des sensibilités artistiques qui font défaut dans le Marseille des années 80, ceux là dont le manque à l'appel explique que certains des principaux protagonistes se rencontreront dans d'autres types de parages, soit ceux, professionnels, des stations de radio, soit ceux, para domestiques, du voisinage. Et ce seront sur ces parages électifs, mais dans les années 90, que les "rencontres fondatrices" des pionniers du genre s'effectueront, dans la compagnie stationnaire de participants à des événements musicaux, ou dans celle des clients de boutiques spécialisés. Dans ces parages donc, où la communauté d'intérêts esthétiques, pour ainsi dire affichée (par le lieu ou l'événement) autorise à ce que les co présents entrent en "état de parole".

Cela précisé, c'est autour des années 87-88 que la géographie de ces parages musiciens va s'étoffer pour le genre ragga muffin, et particulièrement avec les débuts d'un restaurant -- "les cent lunes" -- dont le patron est un fanatique des musiques africaines, l'ouverture d'un espace de spectacle (la "Maison hantée), le tout, on le notera, à proximité des studios des radios libres, et à quelques encablures de la "Maison Kahn", disquaire lui aussi spécialisé dans les sons africains et important avant tout le monde (et via l'Afrique) des disques de reggae.
C'est à partir de ce moment là que, disent les interviewés, "tout se passe à la Plaine", c'est-à-dire dans ce quartier, là, que les pionniers du genre se retrouvent, même s'ils continuent à habiter ailleurs. Dés lors, le graphe des circulations des amateurs se resserre, et finit par faire centre. Et cet afflux désormais central va nourrir de conversations entre amateurs de musique, puis directement de musiques, ceux qui font station dans les bistrots et restaurants du lieu, et, réciproquement va faire entrer la rue dans les salles de spectacle, voire dans les radios. La "Maison hantée" est à cet égard exemplaire dans ces premiers temps. Tous les genres y sont confondus, on y passe pour voir, et c'est sur son tremplin que se risquent les premiers sound systems, d'une part soumettant à un public de rockers pas forcément convaincus, ses nouvelles conventions dialogiques, mais d'autre part ménageant aux futurs rappers d'IAM, l'espace de leur première incursion publique, et comme "hip hoppeurs", sur un type de sonorités qui se situe à l'époque encore en amont de la différenciation rap/reggae.

On recoupe ici deux thématiques bien connues, issues de deux traditions scientifiques, l'une celle de l'école de Chicago -- thématique des "régions morales" -- et l'autre venant de l'économie de l'espace -- celle des "bassins immatériels", reconnus comme composante essentielle dans les procès productifs de biens culturels. En tous cas on les raccorderait bien volontiers, en proposant que si bien des ressources sur lesquelles s'appuie la production de biens culturels sont immatérielles, mettant en jeu des compétences, des sensibilités, de la maîtrise informationnelle (par définition toute "denrées" transportables), il reste que la performativité de ces bassins n'est pas indifférente à la géographie spécifiée selon laquelle s'organisent, on dira se matérialisent, ces bassins "virtuels".

CONCLUSION

Au moment de boucler notre parcours nous en rappellerons les différentes étapes.

Pour rendre compte de l'émergence de nos deux variétés musicales, musiques technos et musiques raggamuffins sur la place de Marseille, pour essayer de saisir la force locale des premières, et, outre cette force, le grain musical particulier des reprises reggae marseillaises, nous avons eu recours à une première "fiction" hypothétique, un premier modèle d'intelligibilité de ces bifurcations sonores locales : l'hypothèse, donc, de l'existence et du "jeu" d'une chambre d'écho locale.

D'une part, nous l'avons dit, ce modèle s'imposait formellement, pour autant que, les nouvelles sonorités n'étant pas nées sur place, la part de singularité qu'on reconnaissait aux formes qu'elles avaient prises localement, ne pouvait que reposer sur la singularité d'un retraitement de sonorités génériques venant d'ailleurs -- une manière propre au lieu, donc, de donner écho à ces flux supposés génériques. Mais, d'autre part, avons nous ajouté, cette fiction "nécessaire" ne suffisait pas à faire hypothèse, susceptible d'être validée ou falsifiée. Sa valeur était surtout d'orienter l'enquête en direction des espaces scéniques sur lesquels ont émergé nos nouveaux genres : en effet, sans ces espaces locaux, sur lesquels tournent des artistes locaux devant un public local[571], on ne voyait guère comment des singularités sonores locales puissent jamais s'affirmer. L'enjeu de l'enquête était donc surtout d'en apprendre un peu plus sur la nature ou la texture de ces scènes "chambre d'écho", et également de mieux comprendre comment, au sein de cette, ou de ces chambres, les oreilles locales, la réception par un public local arrivaient à imprimer leurs marques sur les productions esthétiques génériques.

A la lumière de nos données nous avons, dans un premier temps, éconduit une première version de la chambre d'écho, version qu'on pourrait dire "culturaliste", et qui consiste à supposer l'existence de canons appréciatifs propres aux lieux, et sur lesquels les artistes locaux s'aligneraient d'autant mieux qu'ils sont eux mêmes du lieu. Sans qu'on puisse exclure la possibilité que de telles connivences culturelles lient effectivement artistes et publics -- par partage d'habitus esthétiques? --, il nous est en tous cas apparu que cette manière de prendre le problème passait à coté d'une intervention autrement constituante du public local, laquelle ne consistait pas simplement à passer au tamis du goût local des conventions sonores exogènes, mais à co-construire, en collaboration avec les artistes, de nouveaux modes de réception des performances musicales, de nouvelles conventions auditives, bref d'autres manières d'être en public ou d'être public. Le local comme "chambre d'écho" prend alors la forme concrète d'auditoriums, dont les formats viennent, certes, d'ailleurs, mais qu'il a bien fallu mettre en place, ici. Ce qu'il faut donc mettre au compte du local au plan de la réception, c'est d'avoir su ratifier, monter, expérimenter, éprouver et reprendre à son compte ces nouveaux "postes de réceptivité".

Dans un deuxième temps nous avons élargi notre critique du modèle initial de la chambre d'écho, passant d'une critique qu'on pourrait dire interne -- en substance, on ne peut adosser le rendement singularisant de cette chambre sur le socle stable d'une grille appréciative propre au lieu -- à une critique externe, laquelle porte sur le fait que le local n'y est convoqué que comme réceptacle de formats venus d'ailleurs. A l'opposé, nous avons montré que ces formats n'avaient pas atterris tous seuls dans le lieu, portés là par la grâce d'ondes planétaires. Il a fallu aller les chercher, remonter à leur source, et ces quêtes et remontées sont aussi à mettre à l'actif d'acteurs locaux. Le local intervient alors en amont de la réception, et au plan même de la transmission des nouvelles conventions musicales. En d'autres termes, les nouveaux "postes de réceptivité", expérimentés par le public local, et eux mêmes attenants à de nouvelles manières de "lancer le son" dans ces nouvelles aires de performance, débarquent dans la ville à l'initiative de passeurs qui sont du cru, soit qu'ils aient su, à la suite de leurs voyages, colporter ces formats qu'ils avaient expérimentés "là-bas" (et principalement sur la place de Londres), soit qu'ils aient été capables de les décrypter à distance et de les transposer à domicile. Et nous avons vu l'intérêt de ce dernier cas de figure, de cette forme de "transport" des formats, tels que l'émergence du genre "raggamuffin" l'atteste. Toutes les places métropolitaines françaises (pour se limiter à ce niveau) reçoivent du son reggae et se mettent à son écoute, dans ces années 80. Mais les "tchatcheurs/toasters" marseillais vont

[571] Et une fois raturée l'hypothèse concurrente de traits stylistiques locaux provenant "d'écoles locales", dont nous avons dit qu'elle ne valait pas pour nos genres.

précisément s'appuyer sur ce qui ne s'entend pas dans ces flux sonores, savoir les blancs vocaux que ménagent les plages instrumentales en face B des disques, et le fait que les paroles qu'on entend sur les faces A, quoiqu'à sonorité anglaise pour un public français, ne sont en anglais qu'à en être précisément du mauvais: du "patois". Ces blancs inaudibles indiquent en creux une manière de lancer le son, qui profile un type d'aire de performance attenante dans lequel l'échange vernaculaire entre "personnes du coin" se retrouve installé, dirait-on, au poste de commande de l'expressivité musicale. Le "dit du peuple", traduction littérale du mot anglais de "folk-lore", est ce que les lutheries des "sound systems" se proposent de réanimer. Et c'est alors la fidélité à cette convention de fond du genre -- exhumée, "décryptée", disions nous, au cœur même du glamour pop-rock planétaire-- qui exigera des MC's et DJ's locaux qu'ils célèbrent dans leurs performances les conventions locales de prosodie, et redonnera tout son poids aux "grilles appréciatives locales" dont nous parlions ci-dessus: construisant, performant, au présent, leur pertinence immémoriale.

On vient de le voir: ces corrections progressives de l'hypothèse initiale aboutissent à conférer une responsabilité plus grande aux acteurs locaux dans l'émergence des bifurcations sonores qui nous intéressent ici. On s'est éloigné, là aussi progressivement, de la fantaisie du "génie du lieu", et non seulement de celle de son génie créatif, mais aussi de celle que les théories de la réception encouragent au moins à entretenir, celle, donc, d'un éventuel "génie auditif" propre aux lieux. En d'autres termes, plus s'estompe l'emprise idéale de ces génies, plus on confère de l'importance aux ingénieries locales dans le montage effectif des nouvelles conventions musicales. En effet, ces conventions n'auraient pas pris, localement, sans le montage des différents auditoriums, que, pour ainsi dire, elles réclament. Et ces montages sont, on l'a vu, affaire de collectifs, d'engagements coordonnés entre acteurs.
Si l'objectif de la recherche continue bien à être celui de repérer ce qui, du lieu, a favorisé les moments créatifs qui nous intéressent, alors la difficulté à laquelle on se heurte est qu'à référer l'essor de ces moments à des initiatives et des compétences d'acteurs locaux, on n'indique pas, voire on perd de vue, ce qui, de ces capacités et compétences, monteraient du lieu. En d'autres termes, si ces "ingénieries monteuses" sont bien attestables localement, qu'est-ce qui, de la "félicité" de ces montages observés, pourraient bien provenir du lieu, ou bien exprimer le chiffre d'une situation locale? troisième temps, donc, de la démarche.
Pour l'essentiel, on a proposé de traiter de cette question en écartant tout d'abord une approche qui consisterait à ne faire intervenir l'espace de la ville que sous la forme de "facteurs de contexte" qui auraient été susceptibles de rendre plus facile l'écriture des "textes" artistiques de nos musiciens. Non pas que l'on pense que "l'espace ne compte pas", bien au contraire, puisque, nous l'avons vu, c'est en prenant au sérieux la spatialité, voire le caractère "spacieux" du "texte", c'est-à-dire de ces inscriptions artistiques que nous nous sommes attaqués au problème. Postulant ainsi que c'est en prenant en considération les spatialités inhérentes à nos genres qu'on pouvait mieux spécifier ce qui a compté dans le contexte spatial englobant comme adjuvant des percées de nos musiciens et de la "félicité" avec laquelle ils ont su faire partager les nouvelles conventions dont ils étaient porteurs.
Cette approche nous a en tout cas permis de trouver une voie d'excès, par rapport aux apories auxquelles confronte une intelligence du contexte en termes de "variables déterminantes", intelligence forcément distributive, puisque ce qui est mis au crédit de l'un (tel facteur contextuel) est retiré du crédit de l'autre (l'acteur, et sa puissance "textuelle"). Au contraire on a multiplié les figures dans lesquelles ce sont, avons nous dit, les "influx activistes" qui rendent l'espace actif, c'est-à-dire qui rendent sa "patience" (par les acteurs) productive, créative. Nous sommes ainsi allés à la rencontre de l'espace urbain du fond des engagements artistiques allant "eux mêmes" à sa rencontre, et en se tenant au plus prés des coordonnées spacieuses de ces engagements.
Deux points sont ressortis de ces analyses.
Les nouveaux auditoriums que propulsent les porteurs des nouveaux genres sont, en tout cas au départ, des auditoriums mobiles et à fort potentiel incursif. Ce trait, purement spatial, notons le, de "musiques qui ne tiennent pas en place", est de conséquence (outre au plan esthétique, puisqu'il invite à cultiver une "poétique des lieux") quant à la surdétermination "proto politique" que vont acquérir ces percées musicales en espace urbain. Ces mobilisations musicales font mouvement, dans un registre qui est plus large que le simple registre esthétique, et du fait même, qu'empiétant sur des territoires non réservés à l'appréciation esthétique, elles obligent les désirs musiciens à monter en justification et cause sociale. Certes, si ces "causes communes" ne débouchent guère sur des grammaires d'engagement politique stables, d'une part elles ont l'effet de renforcer les convictions des adeptes et d'autre part d'ouvrir des lignes de ralliement plus larges des autres, ceci en leur faisant entendre, dans ces sons qu'ils ne prisent pas forcément, des motifs auxquels ils agréent, et susceptibles, pour ainsi dire, de leur "ouvrir les oreilles".
Sur la lancée, on a montré ensuite en quoi, la manière dont ces percées musicales s'étaient nichées et déployées dans l'espace urbain local avaient contribué à dramatiser les engagements musiciens et à recharger en conviction les protagonistes de ces engagements.

C'est donc comme espace dramatisant, c'est à dire ici comme théâtre intensifiant des forces[572], des convictions qu'on s'est tourné vers la ville.
Pour finir, et toujours sur ce motif du renforcement des convictions, on est alors revenu aux premiers moments de nos essors créatifs, ces moments balbutiants dans lesquels les pionniers savent qu'ils "tiennent quelque chose de fort", mais savent aussi qu'ils ont encore à construire, dirait-on, le public qu'ils méritent et/ou les auditoriums qu'appellent le type de performance dont ils se sentent capables. Nos entretiens témoignent de l'importance de ces moments inauguraux d'illumination réciproque, dans lesquels de semblables "longueurs d'ondes" se révèlent, moments, somme toute, qui rendent justice à l'intuition durkheimienne, 110 ans après la rédaction de la "Division du travail social"(p 64 et seq) , selon laquelle les convictions ressortent toujours plus fortes du constat qu'elles sont partagées. On a donc indiqué -- mais là-dessus du travail reste à faire -- les coordonnées géographiques de ces aires de partage, de ces "chambres de co-inspiration", et esquissé les lignes de prolifération de ces parages urbains dans lesquels se décantent les sûretés critiques et se communiquent des "cœurs à l'ouvrage" collectifs.

Avec tout ceci en tête, on peut enfin revenir à la question de la recherche.
Qu'est-ce qui du lieu a compté, apportant son appui ou stimulant ces essors créatifs? Et peut être, pourquoi Marseille? On fera à ce propos trois remarques, dont les deux finales constituent moins des derniers mots que des ouvertures de pistes d'approfondissement dont nous espérons faire partager la pertinence au lecteur.

1) En premier lieu, on dira que la force du lieu dans la promotion des deux genres émergents tient d'abord à ce que ce lieu est "occupé par une ville". Ce lieu est sans aucun doute typique, singulier, et il n'y a pas deux villes comme Marseille, ou comme toute autre ville, d'ailleurs. Mais, au-delà de cette singularité éventuelle, compte d'abord que ce soit une ville, une ville comme une autre, c'est-à-dire -- et de manière toute prosaïque -- un type de rassemblement social de nature à ménager **la possibilité de rencontres entre voyageurs**.
Oui, on voit bien qu'il y a là une façon très singulière de désigner la spécificité de la ville, et, d'une certaine manière, cette singularité d'abord de la question de la ville, nous la devons au type d'approche que nous avons privilégié, nous plaçant dans les sillages urbains de nos musiciens. Mais, à y réfléchir à deux fois ce trait d'urbanité n'est pas sans consistance. Il y a certes des voyageurs qui reviennent au pays, dans nos campagnes, et même des voyageurs qui peuvent s'y croiser, par exemple dans les auberges de ces mêmes campagnes. Mais dans les deux cas manquera la possibilité de vouloir recréer localement les bases des expériences similaires qu'on a traversé, là bas. Ou, en tous cas, manquera ce soutien collégial, entre voyageurs, qui facilitera la prise d'initiatives et ses chances de déboucher.
Il convient de mettre l'accent sur ce point, relativement inattendu, et qui sort de nos données. Une grande partie de nos acteurs sont des citadins au sens simmelien du terme, c'est-à-dire des personnes "qui n'ont pas renoncé à la possibilité d'aller et de venir". Leur carrière artistique les saisit là, mais après qu'ils soient passés par ailleurs, Miami, Londres, Paris, la Réunion, et très souvent en ayant fait des allers et retours entre ces lieux là et Marseille. Et on oubliera pas non plus ceux qui, tels la famille Karpénia, sont venus de Pologne, mais "en passant par la Lorraine"[573]. Tous, dirait-on, prennent la ville du haut de leurs voyages, plutôt que du ras de leurs quartiers.
C'est aussi cette urbanité du lieu qui compte dans nos essors créatifs, mais cette fois-ci au chapitre du caractère spécialisé des achalandages culturels que cette urbanité rend possible.
Le lien entre taille des villes et spécialisation des produits et services accessibles est une thématique ancienne et bien balisée de la sociologie urbaine. Il s'argumente le plus souvent à la fois en termes d'effets différenciateurs de la concurrence locale et de "seuils critiques": en substance, une dialectique du créneau, laquelle offre une "prime à l'originalité" qui permet d'échapper à la concurrence, mais pour autant que l'offre surdifférenciée trouve localement son "marché", c'est-à-dire un volant significatif de demandes "originales". Ici, ces créneaux d'originalité embrayent notamment sur ce qu'on pourrait appeler des "créneaux d'originarité", et la mosaïque des achalandages est la traduction, dans l'ordre marchand, de la composante diasporique de la cité phocéenne. L'érudition ragga ainsi que la formation d'un jugement musical tout à la fois informé et assuré doivent beaucoup, on l'a vu, à la fréquentation de la "maison Kahn", qui donne aux pionniers du genre un accès aux filières africaines de circulation du son.
Il faut enfin souligner que, accédant à ces filières sonores excentrées, les protagonistes de la scène musicale marseillaise ne peuvent pas ne pas, et par surcroît, **et** se rendre accessibles **et** accéder aux autres "accédants" qui

[572] Pour reprendre ici un concept deleuzien, délinéé aussi bien dans "Différence et Répétition" que dans "Dialogues".
[573] Et y croisant au passage nos défunts "capitaines d'industries".

peuplent ces lieux de transit de filières: prenant langue avec certains des membres de ces diasporas africaines tout autant -- et en même temps -- qu'ils découvrent leurs musiques.
Mais cette complexion filtrante de la ville vaut également pour les mondes de la techno -- l'élément diasporique en moins. Les enseignes des magasins y sont tout autant destinées à détecter le collègue qu'à attirer le chaland. Et ainsi, à la topologie plane des linéaires de façade, celle le long desquels les consommateurs font du cabotage et/ou leur "shopping", il faut ajouter celle d'un espace en recul, dans lequel, après tri électif, les initiés (à une même culture) peuvent se retrouver entre eux, et parfaire de concert cette culture. Il arrive alors que ces collègues cooptés puissent fermer boutique, pour rester "entre eux", comme quand, par exemple, débarque la livraison des dernières importations en provenance de Détroit. Mais on oubliera pas que cet "entre soi" n'est pas au départ, mais provient au contraire de captations progressives (de biens et d'amateurs de ces biens) qui procèdent d'une perméabilité maximale aux flux urbains.
La force de la ville en matière de créativité tient alors à cette capacité à extraire de la profondeur, à ménager, dirait-on, des arrières poches dans la confidentialité relative desquelles s'explorent, se confortent et se cultivent des sensibilités minoritaires. En d'autres termes cette force créative ne vient pas d'une force intérieure qui ne pourrait faire autrement que de passer en surface et de rayonner dans les expressions, les extraversions des uns et des autres, tous "du cru". C'est plutôt l'inverse qui compte: la capacité à prélever dans le brassage des circulations de surface, de quoi fabriquer des profondeurs qui ne préexistent guère à ces circulations, mais offrent du coup l'espace en recul nécessaire aux métabolisations créatrices ou bifurquantes.
Au final, on le voit, on n'est pas du tout dans le modèle du terroir, de ce qui monte d'en bas...
Jamais le quartier n'apparaît dans nos recherches comme une coordonnée pertinente de la montée de ces engagements. Et il importe d'y insister. C'est dans ce que la ville a de plus nerveux, de plus connecté, de plus reculé que ces essors trouvent leur humus.

2) Un deuxième élément d'importance qu'on peut tirer de la recherche tient à ce qu'elle permet de saisir que ce qui compte du lieu n'est pas forcément "quelque chose" qui est **dans** le lieu. Et que, partant, si l'on se pose la question de la responsabilité des lieux dans des dynamiques collectives, on ne doit pas cantonner le programme d'enquête à simplement repérer des ingrédients objectifs dont la présence/absence ou l'apparition/disparition dans le lieu serait susceptible d'affecter le cours de ces dynamiques. Non pas que les objets ne comptent pas, mais plutôt que certains d'entre eux comptent tellement qu'ils redéfinissent l'ordre des lieux urbains et les manières d'être "dans" la ville. C'est ici l'importance cruciale qu'a revêtue, pour l'essor des musiques raggas, l'équipement de la ville en radios locales qui à la fois autorise et appelle à faire ce point.
Où sont les radios, dans une ville? On peut bien en localiser, sur des coordonnées géographiques, les émetteurs. En amont des émissions, on peut également en localiser les studios de production. Pour l'aval, c'est déjà plus flou, mais on imagine qu'en y mettant les moyens, techniques et sociaux, on arriverait à rejoindre la sorte de semis que compose la population qui, à un temps t, est à l'écoute. On aurait une carte, une de plus, qu'on pourrait superposer à d'autres. Ce qui manquerait, par contre, ce serait de pouvoir spécifier la place qu'occupent ces écoutes dans le "budget temps" des écoutants. Ou, dirait-on, dans leur "budget attention".
Bien sûr, la difficulté de ce deuxième type de saisie est a priori décourageante, et il faudrait de sérieux motifs théoriques -- ou bien le motif d'une théorie à tester diablement sérieuse -- pour ouvrir l'enquête sur ce registre des attentions. Mais, ce qu'il importe ici de relever, c'est que ces équipements ouvrent des lignes supplémentaires de connexions entre citadins. D'attentions collectives à des dires "entre citadins".
Peu de choses s'ajoutent donc dans le lieu: quelques dizaines d'émetteurs dont les émissions peuvent être captées par les quelques centaines de milliers de postes récepteurs déjà-là. Mais on manquerait quelque chose d'important à considérer ces ajouts comme n'aboutissant à rien d'autre qu'à napper d'une strate supplémentaire d'éléments sonores la couverture des sons diffusés: une n+1ème strate de sons délocalisés et "virtuels" au sens où leur capture est "en tous lieux" de la ville. En effet ces nouvelles nappes sonores d'une part ne s'étendent pas plus loin que les limites de la ville, et d'autre part elles sont "lancées" depuis l'intérieur de la ville et par des gens qui habitent le lieu. Ces "gens", des animateurs, vont se compter par centaines, des centaines de citadins qui accèdent de fait à une position publique sans précédent. A l'autre bout de la chaîne de diffusion sonore on aura la promotion d'un collectif "d'attentifs", un collectif de destinataires construit d'emblée à l'échelle de la ville, et qui parce que c'est à lui que s'adressent les animateurs, et "comme tel", y trouvera un espace supplémentaire pour se réaliser comme tel. On pourrait proposer que cet équipement en radio locale ajoute une détermination supplémentaire à la citadinité des citadins. Non seulement habiter à proximité, pratiquer des équipements collectifs, privés ou publics, non seulement être lecteurs des mêmes médias locaux, témoins plus ou moins proches des événements locaux importants, mais en outre se mettre à l'écoute de choses similaires, dont on sait qu'elles ne sont pas audibles ailleurs, et que c'est à être dans la ville, à être de cette ville, qu'on doit de les entendre. C'est en tout cas sur cette nouvelle plaque sensible**, cette nouvelle plaque de sensibilité de la ville à elle-même**, que les futurs raggas, on l'a vu, ont fait leurs armes. Cet espace radiophonique qu'ils ont pratiqué comme leur ouvrant d'autres manières d'être dans la ville, ceci les renforçant sans doute, eux et leurs auditeurs, dans le sentiment d'être de leur ville.

3) On en vient alors à un troisième point, toujours au motif de ce qui a compté du lieu dans nos essors créatifs. Nous venons de l'avancer, une des chances du genre raggamuffin tient au caractère synchrone du "débarquement" du style et de celui des radios locales. Et ici, il s'agit tout autant de temps que d'espace. Nous venons de dire comment cette "VTIC", cette vieille technologie de l'information et de la communication qu'est la radio, dès lors qu'elle s'est libérée du monopole étatique, avait ouvert de nouvelles plages de présence de la ville à elle-même, avait enrichi la palette des espaces d'attentions collectives. Et de dire que ces changements avaient moins été topographiques (la ville physique n'y change guère) qu'ils n'avaient porté sur les manières d'être dans (et de) la ville, sur, dirait-on, "l'espace de plongement" des citadins. Mais on peut maintenant dire plus.
Ce qui compte du lieu, ce qui conditionne le fait qu'il puisse communiquer ses effets à nos essors créatifs, tient alors non pas à ce qu'il y a dans le lieu, mais d'une part et pour ainsi dire, à "**où en est le lieu**" dans les processus qui l'affectent et sont porteurs de recomposition et d'autre part à "où en sont" les dynamiques culturelles observées. **C'est ici la synchronie entre des dynamiques urbaines et des dynamiques culturelles qui fait la différence**, et qui fait que ces dynamiques se communiquent leurs énergies. Au sein des lieux.
En d'autres termes, sur le cas qu'on vient de détailler, l'espace local a bien communiqué quelque chose à nos mouvements créatifs, mais moins comme un "espace plein", plein de ressources par exemple, que pour autant qu'il apparaît comme étant en travail sur lui-même.
Et c'est à quelque chose de similaire auquel on a affaire avec la genèse du district nocturne du quartier de la Plaine. Si "la ville" semble ratifier la fiction triomphante de la "fanfare poliorcétique" des raggas, si elle s'y laisse prendre, renforçant ainsi les convictions des musiciens, c'est largement parce qu'elle est à prendre, en ce lieu-là, et **à ce moment-là**, déprise qu'elle est par de précédents occupants, et offerte aux emprises de qui voudra bien investir les lieux. Là-aussi elle est "en travail sur elle-même", elle est le théâtre dynamique d'actions et de réactions dans lesquelles la dynamique culturelle va pouvoir s'encocher et prospérer.

On proposera donc de considérer que " la ville qui compte", n'est pas à saisir comme un donné. Ou mieux, que ce qui compte dans la ville c'est la manière dont elle n'est jamais donnée, la manière, les manières multiples qu'elle a d'être un ensemble de places ouvertes.

Il y a enfin un dernier plan sur lequel on peut projeter ce type d'éclairage, en considérant cette fois-ci la ville comme abritant une panoplie considérable de rôles sociaux, endossés (ou joués) par une foule non moins considérable de citadins. Ou, pour mieux dire, en considérant la vie urbaine comme n'étant pas faite d'autre chose que de myriades d'interactions plus ou moins régulières entre individus. Une part considérable de ces interactions (notamment quand elles font intervenir un professionnel) mettent aux prises des acteurs qui agissent selon des lignes d'actions convenues, des rôles attendus, en toute réciprocité, et qui font preuve de compétences appropriées dans la conduite de ces rôles. Nos "déplacements de musique", eux aussi en montant en volume, vont mobiliser non seulement des artistes et un public élargi, mais une quantité d'intervenants dans les chaînes de coopération qui font tourner ces machines musicales. En les sollicitant, nos entrepreneurs de nouvelles musiques pourront bien les confirmer dans leurs rôles habituels, par exemple de vendeurs, d'instruments ou de dispositifs scéniques, mais il se peut aussi qu'il les fassent "monter en spécialité", extrayant par exemple un éclairagiste d'un électricien, aussi bien qu'une maquettiste infographiste d'un écrivain public, ou encore un programmateur d'un simple consommateur érudit.
La dynamique des essors créatifs prend ici appui sur la ville en tant que "plateau de compétences". Mais si elle a besoin de collaborateurs qui ont des dispositions bien formées, il reste qu'elle n'a pas toujours les moyens de recruter, c'est-à-dire de mettre à sa disposition, ces dispositions bien formées. D'où l'importance cruciale de ce volant de contributeurs potentiels qui ont, certes des prédispositions, mais qui attendent un motif palpable de les cultiver ou de les approfondir, dans un sens plutôt que dans un autre.

Si bien qu'on pourrait proposer que, partant à la recherche de "ce qui a fait créativité" dans cette ville là et à ce moment-là, il importe moins de se tourner vers une liste d'atouts, capitalisés par le lieu (position géographique, cosmopolitisme, niveau de compétences etc.) que, peut-être, de prêter attention à la part d'indétermination qui peuple les espaces de la ville, et les cours d'interactions qu'elle loge dans ses espaces.
En d'autres termes, les processus d'essors créatifs que nous avons analysés semblent prospérer du fait qu'ils ont su métaboliser une multitude d'autres processus, micro ou macro, dans lesquels des entités préexistantes -- espaces d'attentions collectives, espaces des "occupations sociales des sols", plateau des compétences et des dispositions des citadins -- apparaissent comme étant précisément en instance de **recréation.**
Bref, il importe de ne jamais perdre de vue que "La ville est une réalité malléable" et "qu'elle attend l'empreinte d'une identité". C'est ainsi que la conçoit du moins Jonathan Raban, à l'enseigne donc de "la ville molle"[574]. Il dit d'elle que: "Pour le meilleur et pour le pire, elle attend de vous que vous la façonniez à nouveau, que vous la

[574] Jonathan Raban, **Soft city**, 1974, Londres, Hamish Hamilton. Citation pp 1-2.

confirmiez dans la forme de votre propre vécu. Vous aussi. Décidez vous à être ce que vous êtes et la ville prendra forme autour de vous. Décidez de faire d'elle ce qu'elle est et elle vous révélera votre identité, comme une position sur la carte se révèle par triangulation. Les villes à l'inverse des villages et des bourgs, sont de nature plastique. Nous les formons à notre image: à leur tour, elles nous façonnent par la seule résistance qu'elles offrent à notre emprise personnelle.".

Il suffit, pour que le sociologue y trouve vraiment son compte, d'ajouter que ces "face à face" entre le citadin et sa ville, s'effectuent en "côte à côte", c'est-à-dire qu'ils sont susceptibles de présider, comme on l'a vu, à des "moments collectifs". Et ce qui compte alors ce sont les mille manières qu'ont ces moments créatifs de rencontrer ces "moments urbains", micro ou macro, dans lesquels et par lesquels une ville, des citadins sont en train d'agir sur eux-mêmes.

On finira donc sur une note "godardienne", liant **créativité urbaine et réactivité urbaine**.
Sans omettre de préciser que ce mot, en fut-il un de "bon", est tout l'inverse d'un dernier mot.
Nous l'avions évoqué plus haut: à rechercher la ville qui compte pour les artistes, c'est sur une autre image de la ville que nous débouchons. L'image d'une ville en train de se faire. Cette image est, on le pressent, inépuisable, et le tableau à dresser, s'il voulait englober toutes les micro bifurcations qui comptent, risquerait bien, à égrener, à en "engrener" toutes ces informations diacritiques, de prendre autant de temps et autant d'espace que la réalité dont il se proposait d'être le synopsis. Rejoignant ainsi l'utopie sarcastique de la carte à échelle 1 de Borges. Mais qu'il suffise ici d'indiquer que ce "premier mot" n'est pas forcément le prélude à ces millions ou milliards d'autres. On le prendra simplement comme la matrice d'un renouvellement des perspectives en matière d'interrogations sur les rapports entre espaces urbains et engagements artistiques. En tout cas, il invite à orienter la recherche, en matière de détermination spatiale, moins du coté du stable, du déjà-là, du socle, que du coté de l'instable dont les espaces sont, localement, capables.

BILIOGRAPHIE.

Ouvrages

Actes du colloque des 5 et 6 juin à Poitiers, 1997, La fête techno : approche sociologique, médicale et juridique, Poitiers, Co-édition le Confort Moderne, L'espace Mendès-France et l'Ardiamc Poitou-Charentes.

Actes du colloque des 22 et 23 janvier à Poitiers, 1998, La musique techno. Approche artistique et dimension créative, Poitiers, Co-édition Le Confort Moderne, Le Conservatoire National de Région.

AN-JU, 1998, Techno. Techno, house, ambient, harcore, trip hop, jungle, trance, big beat, Paris, Ed. Hors collection.

BARA, G., 1999, La techno, Paris, Ed. EJL, collection librio musique.

BAZIN, H., 1995, La culture hip-hop, Paris, Desclée de Brouwer

BECKER, HS., 1995, Outsiders », St Armand-Montrond, Métailié.

BECKER, HS., 1988, Les mondes de l'art, Tours, Flammarion.

BIDDER, S., 2001, Musique House. Guide DJs Artistes labels, une traduction et adaptation HOUSE, THE ROUGH GUIDE, Paris, Ed. Mille et une nuits.

BIRGY, P., 2001, Mouvement techno et transit culturel, Paris, Ed. L'Harmattan, coll. Logiques sociales.

BOLTANSKI, L., Chiapello, E., 1999, Le nouvel esprit du capitalisme, Paris, Gallimard.

DAMBRE, N., 2001, Mix. Les musiques électroniques, Paris, Ed. Alternatives.

DAVIS, M., 1998, City of quartz, Lisieux, Ed La Découverte.

DE HARO, S. et ESTEVE W., 2002, 36 72. La Free Story, Paris, Ed. Trouble-Fête.

ELIAS, N., 1996, Engagement et distanciation, Grande-Bretagne, Fayard-Pocket.

FLEMING'S, J., 1995, What Kind of house party is this ?, Slough Berkshire, England, UK, Miy Publishing.

FONTAINE, A. et FONTANA, C., 1996, Raver, Paris, Ed. Economica, collection anthropos.

FONTAINE, A., FONTANA, C., VERCHERE C. et VISCHI, R., 2001, Pratiques et représentations émergentes dans le champ de l'usage de drogues en France, rapport de recherche remis à l'OFDT.

GAILLOT, M., 1998, La techno, un laboratoire artistique et politique du présent, Ed. Dis voir, collection sens multiple.

GOFFMAN, E., 1973, La présentation de soi, Paris, Ed de Minuit.

GOFFMAN, E., 1996, Stigmate. Les usages sociaux des handicaps, Lonrai, Ed. Minuit.

GRAFMEYER, Y., Joseph, I., 1990, L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine, Lonrai, Aubier.

GREEN, A-M., 1997, Des jeunes et des musiques. Rock, Rap, Techno…, Paris, Ed. L'Harmattan, collection logiques sociales.

GRYNSZPAN, E., 1999, Bruyante techno : réflexion sur le son des free party, Nantes, Ed. Mélanie Séteun, collection musique et société.

HABERMAS, J., 1993, L'Espace public, Lonrai, Payot.

HABERMAS, J., 1999, Ecrits Politiques, Manchecourt, Flammarion.

HANNERZ, U., 1983, Explorer la ville, Paris, Ed de Minuit.

HENNION, A., 1993, La Passion Musicale, Lonrai, Métailié.

IZZO, JC., 2001, Total Khéops, Paris, Folio.

KYROU, A., 2002, Techno rebelle, Paris, Ed. Denoël, collection X-Trême.

LELOUP, J.Y., RENOULT, J.P. et RASTOIN, P.E., 1999, Global Techno. Voyage initiatique au cœur de la musique électronique, Ed. Camion Blanc.

MEDECIN DU MONDE, mission rave, 1999, Usages de drogues de synthèse (ecstasy, LSD, dance-pills, amphétamines,…). Réduction des risques dans le milieu festif techno, rapport de recherche action financée par la DGS, DASS Paris.

M&M'S, 1998, Normal people by m&m's, Paris, Crash éditions.

MOLIERE, E., 1995, Pour une socio-Anthropologie de la fête : la musique techno comme fait social total, Mémoire de maîtrise de sociologie sous la direction de Pierre Bouvier, Université Paris X Nanterre.

QUEUDRUS, S., 2000, Un maquis techno. Modes d'engagement et pratiques sociales dans la free party, Nantes, Ed. Mélanie Séteun/IRMA, collection musique et société.

RACINE, E., 2002, Le phénomène techno. Clubs, raves, free-parties, Paris, Ed. Imago.

RANCIERE, J., 2000, Le partage du sensible. Esthétique et politique, Flock, Ed La Fabrique.

REYNOLDS, S., 1999, Generation ecstasy. Into the world of techno and rave culture, Ed. Routledge.

RUSHKOFF, D., 1998, Ecstasy Club, Paris, Ed. Alpha Bleue, collection alpha bleue étrangère.

SAUNDERS, N., 1996, E comme ecstasy, Paris, Ed. du Lézard.

SICKO, D., 1999, Techno Rebels. The renegade of Electronic funk, Ed. Billboard Books.

STRAUSS, A., 1999, La trame de la négociation, Condé-sur-Noireau, Harmattan.

STRAZULLA, J., 1998, La techno, Tournai, Belgique, Ed. Casterman, collection les compacts de l'info.

TEMIME, E., 1991, Migrance, vol. 4, Aix-en-Provence, Edisud.

VANTHOURNHOUT, A., 2001, Techno, rêves... et drogues ?, Bruxelles, Ed. de Boeck Université.

WIRTH, L., 1980, Le Ghetto, Grenoble, PUG.

Articles.

BORDREUIL, S., 1994, *Comment le village devint planétaire*, Villes en parallèle, Paris -- New York, N° 20-21.

DESMILLE, S., 1999, *La vague aléatoire de la musique techno* in Le monde diplomatique, numéro 539, Paris.

DODIER, N., 1993, *Les appuis conventionnels de l'action. Eléments de pragmatique sociologique*, in Revue Réseaux, « Les conventions », Besançon, Ed CNET/CNRS.

FOUILLEN, C., 1997, *L'univers des raves : entre carnaval et protestations fugitives* in Agora/Débat Jeunesse, numéro 7, Paris, L'Harmattan.

GHOSN, J., 1997-4, *Du « Raver » au « Sampler » : vers une sociologie de la techno* in L'homme et la société, numéro 126, Paris, Ed. L'Harmattan.

GOFFMAN, E ., 1987,*La condition de félicité*, in Façons de parler, Ed de Minuit, Paris.

HESMONDALGH, D., 1995, *Technoprophecy : a response to Tagg* in Popular music, 14/2, Cambridge, Cambridge University Press.

KOSMICKI, G., 1999, *La musique techno : une relecture utopique de la réalité*, communication donnée lors du 7ième séminaire doctoral et post-doctoral de sémiotique musicale, du 10 au 13 juin 1999 à Imatra, Finlande.

RACINNE, E., 1998, *Les raves : des fêtes « bonnes à penser »* in Paroles et pratiques sociales, numéro 56/57, Paris, Ed. PEPS.

TAGG, P., 1994, *From refrain to rave : the decline of figure and the rise of ground* in Popular music, 13/2, Cambridge, Cambrige University Press.

Revues.

ART PRESS, hors série 1998, revue mensuelle, numéro 19, « Techno, anatomie des cultures électroniques », Paris.

CODA. NOUVELLES CULTURES (techno/house musique magazine), revue mensuelle, numéros 20 à 47, Paris, Ed. SARL Coda presse.

CRASH (Cybermusicstylesociété), revue bimestrielle, numéros 1 ; 4, Paris, Ed. Crash Production.

DIGRAPHE, mars 1994, revue mensuelle, numéro 68, « Techno-logie », Paris, Ed. Mercure de France.

MANA. Revue de sociologie et d'anthropologie, revue semestrielle, second semestre 2000, numéro 8, « Drogues : nouveaux regards, nouveaux défis », Caen, Presses universitaires de Caen.

PLAY (Dance Culture Magazine), revue mensuelle, numéros 1 ; 3 ; 4 ; 7 ; 10, Paris, Ed.Play magazine SARL.

TERRAIN, septembre 2001, revue mensuelle, numéro 37, « Musique et émotion », Paris, Editions du patrimoine.

TRAX (Techno, House, Trip-hop, Jungle), revue mensuelle, numéros 1 ; 2 ; 8 ; 9 ; 11, Paris, Ed. Freeway groupe de presse.

UNLIMITED POP (Dance, Funk, Rap, Soul, Techno), revue bimestrielle, numéro 33, Colombes, Ed. Média Concept.

ZIPPER, revue mensuelle, numéros 1 ; 2 ; 6 ; 7 ; 10 ; 11 ; 17, Colombes, Ed. Média Concept.