UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur

DÉLIVRÉ PAR L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE

Dans le cadre de l'École doctorale Fernand Braudel (ED411)

Et du Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (2L2S) : EA 3472

Spécialité : Sociologie

Présentée par Michael SPANU

PRATIQUES ET REPRÉSENTATIONS DES LANGUES CHANTÉES DANS LES MUSIQUES POPULAIRES EN FRANCE.

UNE APPROCHE PAR TROIS ENQUÊTES AUTOUR DU FRANÇAIS, DE L'ANGLAIS ET DE L'OCCITAN

Sous la direction de Monsieur Jean-Marie SECA, professeur de sociologie, Université de Lorraine

Composition du jury :

Gérôme GUIBERT, maître de conférences en sociologie, Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), Laboratoire Communication, information, médias (examinateur)
Angeliki KOUKOUTSAKI-MONNIER, professeur de sciences de l'information et de la communication, Université de Lorraine, Centre de recherche sur les médiations (examinateur)
Marco MARTINIELLO, professeur de sociologie, Université de Liège, Centre d'études de l'ethnicité et des migrations (rapporteur)
Antigone MOUCHTOURIS, professeur de sociologie, Université de Lorraine, Laboratoire lorrain de sciences sociales (examinateur)
Catherine RUDENT, maître de conférences (HDR) en musicologie et sociologie, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Institut de recherche en musicologie (rapporteur)
Jean-Marie SECA, professeur de sociologie, Université de Lorraine, Laboratoire lorrain de sciences sociales (directeur de thèse)

Soutenue publiquement le 20 juin 2017, à Nancy

RÉSUMÉ

Français : Un discours assez répandu parmi les acteurs du monde de la musique tend à balayer la question des langues chantées en la résumant à un simple choix stratégique des artistes dans un contexte de globalisation. Si la pratique musicale est certes liée à des questions de reconnaissance et de rémunération, nous souhaitons approfondir l'étude du rapport du musicien et de l'auditeur à la langue chantée. Plus précisément, nous nous intéressons à la manière dont prennent place différentes langues chantées dans l'espace social français. Pour ce faire, nous envisageons les langues comme des activités plutôt que comme des objets, c'est-à-dire comme des pratiques mimétiques sans cesse relocalisées. Celles-ci s'insèrent logiquement dans les processus de circulation et d'appropriation d'œuvres musicales transnationales, mais renvoient aussi à des modes d'identification propres, qui dépassent le seul domaine linguistique. En ce sens, la pratique d'une langue est souvent liée, de manière plus ou moins conflictuelle, à une appartenance plus large, comme la nation par exemple. C'est le cas, en France, où nous étudions, dans un premier temps, la manière de promouvoir la langue chantée par les pouvoirs publics. Après une approche sociohistorique des grands courants musicaux ayant renouvelé la situation des langues en France, nous proposons trois terrains d'enquête permettant d'observer, de manière circonstanciée, les pratiques et les représentations du français, de l'anglais et de l'occitan.

Mots-clés : langues, musiques populaires, français, anglais, occitan.

Anglais : Language practices in popular music are generally understood to be a strategic choice related to globalizing forces. If musical activities do indeed depend on questions of recognition and remuneration, we can therefore propose a more complex approach to musicians' and listeners' attitudes towards language, and to consider how different languages coexist within the French context of popular music. To do so, we must consider languages as mimetic practices that are constantly relocated, rather than fixed entities. Integrated in musical works, they follow processes of transnational circulation and appropriation, but also relate to original forms of identification, that go beyond the sole linguistic field. As such, the practice of a language is often linked, in more or less conflicting ways, to broader senses of belonging, such as the nation. This is specifically the case in France, where we locate our investigation. We firstly study how, historically, the French State has promoted its national idiom within the field of music. We then propose a socio-historical review of the main musical trends that have renewed the configuration of languages in France over the past fifty years. We finally analyze three case studies that enable us to observe, within popular music, the specific practices and representations of French, English and Occitan.

Keywords : languages, popular music, French, English, Occitan.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma sincère reconnaissance à M. Jean-Marie Seca, mon directeur de thèse. Sa rigueur, sa disponibilité et sa bienveillance, tout au long de ces cinq années, sont inestimables. J'adresse aussi ma profonde gratitude à mes camarades de la revue *Volume!*, Jedediah Sklower, Emmanuel Parent, Dario Rudy et surtout Gérôme Guibert, dont le soutien et les conseils ont été précieux. C'est également grâce à eux que j'ai pu me familiariser avec la recherche universitaire et prendre goût au métier d'enseignant-chercheur. Par ailleurs, je dois une fière chandelle à Nicolas Sommet pour son aide sur les statistiques. Plus globalement, je ne peux que lui témoigner ma gratitude pour les nombreuses et riches discussions que nous avons eues et que nous continuerons d'avoir, je l'espère. Merci aussi à tous mes relecteurs/correcteurs : Ryan Winning, Eugénie Denarnaud, Lucie Galland, Michèle Périchon, Lucie Le Guen, Cécile Verschaeve, Baptiste Saugeron, Samuel Lamontagne, Rémi Grand et Marlène Spanu. Merci à Patricia Guerrero Suárez d'avoir toujours été là et de me permettre de m'épanouir chaque jour. Enfin, merci à ma famille et mes proches de m'avoir soutenu et accompagné dans ce travail. Je pense notamment à ma mère, décédée au début de mon doctorat et à qui je dédie ce travail.

SOMMAIRE

INTRODUCTION **7**

Langue et musique, un couple moteur d'identifications et de subjectivations 7

Présentation des chapitres 25

PREMIÈRE PARTIE : APPROCHES THÉORIQUES ET HISTORIQUES DES LANGUES CHANTÉES EN FRANCE **31**

CHAPITRE 1 : LA LANGUE CHANTÉE : PRATIQUE MIMÉTIQUE POUR UNE AUTHENTICITÉ LOCALE **33**

1.1. De l'état des langues à l'état des pratiques 37

1.2. L'espace social des musiques populaires chantées 50

1.3. Langue chantée, langue sacrée : le cas du latin 59

1.4. L'opéra, de l'influence à la controverse 66

CHAPITRE 2 : LA PLACE DE LA LANGUE CHANTÉE DANS LA CONSTRUCTION NATIONALE **76**

2.1. Une construction française du lien entre langue et appartenance nationale 82

2.2. La langue et la diplomatie culturelle française 89

2.3. Protéger la langue française 105

CHAPITRE 3 : SOCIOHISTOIRE DES PRATIQUES DE LA LANGUE CHANTÉE DANS LES MUSIQUES POPULAIRES FRANÇAISES D'APRÈS-GUERRE (PREMIÈRE PARTIE) **122**

3.1. Les yéyés : une pratique de la langue entre traduction et trahison 126

3.2. L'après 1968 : effervescences politiques, musicales et… linguistiques 138

CHAPITRE 4 : SOCIOHISTOIRE DES PRATIQUES DE LA LANGUE CHANTÉE DANS LES MUSIQUES POPULAIRES FRANÇAISES D'APRÈS-GUERRE (DEUXIÈME PARTIE) **161**

4.1. Trust, Anti-Trust, ou les ambivalences du metal français 166

4.2. Le rap et la langue diasporique 178

4.3. Chanter l'immigration 188

4.4. À la recherche de la langue française dans la touche française 195

DEUXIÈME PARTIE : APPROCHES EMPIRIQUES DES LANGUES CHANTÉES EN FRANCE 205

CHAPITRE 5 : PRATIQUES ET REPRÉSENTATIONS DES LANGUES DANS LE MILIEU AMATEUR DES MUSIQUES POPULAIRES, LE CAS DES CONCERTS À L'INTERNATIONAL 207

5.1. La scène d'Oberkampf 210

5.2. La place de la langue chantée chez les groupes à l'International 221

5.3. La langue au regard de la création musicale 225

5.4. La salle de concert, dispositif médiateur de la pratique des langues chantées 250

CHAPITRE 6 : RÉCEPTIONS DES LANGUES CHANTÉES DANS LES MUSIQUES POPULAIRES, UNE APPROCHE STATISTIQUE 261

6.1. Attributs cosmopolites et écoute locale 265

6.2. Méthode : enquête par questionnaire et régressions 272

6.3. Résultats statistiques portant sur trois variables 277

6.4. Discussion des résultats 282

CHAPITRE 7 : CHANT RÉGIONAL, UNE PRATIQUE MINORITAIRE ET GLOBALE 293

7.1. Langue et musique en région : un état des lieux 296

7.2. La place de la langue chantée chez les groupes occitans 315

7.3. Genèse d'une pratique : le musicien face à la langue 318

CONCLUSION GÉNÉRALE 348

La langue chantée comme instrument de reconnaissance 349

Modalités de la reconnaissance à travers la langue 363

Reconnaissances régionales 365

L'impossible neutralité de la langue 369

Redéfinir la diversité linguistique 375

« Quiconque doit pouvoir déclarer sous serment, dès lors : je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne, ma langue “propre” m'est une langue inassimilable. Ma langue, la seule que je m'entende parler et m'entende à parler, c'est la langue de l'autre. » (Derrida, 1996, p. 47)

INTRODUCTION

Langue et musique, un couple moteur d'identifications et de subjectivations

La relation que l'on entretient avec ce que l'on considère être notre langue s'illustre par sa complexité et sa profondeur. Si l'on considère la langue comme la forme institutionnalisée du parler des individus, il nous faut admettre, comme Jacques Derrida, que « notre » langue est aussi et toujours celle « de l'autre », c'est-à-dire qu'elle ne nous appartient jamais en propre. À partir de là, notre subjectivité entre forcément en tension avec la langue que l'on parle. Toutefois, une telle subjectivité ne pourrait exister et se manifester en dehors de la langue, c'est-à-dire sans un « support » langagier qui la précède et qui est partagé par d'autres individus. C'est cette tension originelle entre, d'une part, notre manière singulière de nous exprimer et, d'autre part, la capacité d'une langue à relier des individus, qui a suscité en nous l'envie d'entamer le travail de doctorat ici présent[1]. Par ailleurs, la musique est, elle aussi, un puissant moteur d'identification. Qu'elle soit l'objet d'un attachement passionnel ou d'un désintérêt relatif, elle est au cœur de l'activité humaine, notamment grâce à sa capacité à susciter l'émotion. Elle accompagne et structure de nombreux moments destinés à créer du lien social. Mais, au-delà de cet aspect collectif, elle est aussi l'objet d'une expérience esthétique individuelle. Ainsi, au même titre que la langue, la musique est une activité qui nous renvoie à une construction permanente de nous-mêmes avec les autres. Cette idée a également nourri notre envie de poursuivre ce travail de thèse[2].

Par le choix d'étudier la musique et la langue, notre travail s'inscrit « naturellement » dans une sociologie de la culture. Premièrement, ces objets sont communément envisagés comme

[1] En effet, notre parcours personnel faisait directement écho à cette tension puisque nous avons grandi avec le français comme langue d'expression quotidienne tout en étant issu d'une famille immigrée. Nous avons tôt ressenti une forme de distance vis-à-vis de « notre » langue, le français, et l'identité française qu'elle était supposée véhiculer.

[2] Elle résonnait, elle aussi, avec notre parcours personnel. En tant que musicien, nous avions déjà pris conscience de la capacité de la musique à transcender le quotidien, tout en considérant les goûts musicaux comme de possibles marqueurs sociaux des individus.

des « biens » culturels. Cela se justifie concrètement par l'existence d'industries et d'institutions consacrées à ces biens : les dictionnaires pour la langue, les maisons de disques pour la musique, etc. La culture est toujours une affaire de biens matériels ou immatériels. Néanmoins, si notre travail relève pleinement des problématiques de la sociologie de la culture, c'est aussi parce qu'il s'intéresse au rapport ambivalent entre culture[3] et structure[4] de la société (Tenbruck, 2012). La culture a longtemps été considérée comme déterminée par des structures, c'est-à-dire comme un sous-produit du social[5]. C'est particulièrement le cas des musiques dites « populaires » ou « de masse »[6], dont la dimension marchande a souvent nourri l'idée d'une détermination sociale ou d'une aliénation. Or, selon nous, on ne peut nier le caractère profondément culturel de la société et son interdépendance vis-à-vis des structures, faute de quoi on ne pourrait véritablement comprendre les grands changements de notre monde (*ibid.*, §15)[7].

En évoquant l'existence du « génie » national dont la langue serait dépositaire, les philosophes allemands des 18ème et 19ème siècles[8] proclamaient, à l'inverse, la suprématie du

---

[3] Nous entendons ici la « culture » dans son sens anthropologique large, c'est-à-dire relevant des valeurs, des mythes, des croyances, des religions, des arts, des sciences ou encore de toute chose acquise par l'homme en société (Cuche, 2013, p. 17).

[4] C'est-à-dire ce qui relève de l'organisation économique, comme les classes sociales.

[5] « Pour Parsons, la culture était un donné préétabli et incontestable, produit par la société et susceptible, en cas de troubles, d'être adéquatement reconstituée par celle-ci. Elle n'appelait donc pas un traitement sociologique spécifique […]. La théorie structurelle s'est développée avec la conviction confiante que toute société produit une culture d'intégration. Et l'accord fonctionnel des parties de la structure était, au fond, la transposition à la structure du concept d'unité fonctionnelle que l'anthropologie culturelle avait développé pour le cosmos de significations de la culture. Les normes et valeurs d'intégration présupposées comme allant de soi ne pouvaient exister que parce que la structure était cohérente d'un point de vue fonctionnel. Le concept de culture développé à partir des sociétés primitives avait été transposé, par des voies singulières, à toutes les sociétés, mais ce présupposé demeurait cependant fondamentalement opaque. Dans ce contexte, il était impossible d'élaborer une approche des processus spécifiquement culturels, en particulier de la problématique de ces derniers dans les cultures développées et dans les sociétés modernes sécularisées » (Tenbruck, *op.cit.*, §23).

[6] Le terme « populaire » renvoie ici à la reproduction mécanique de la musique par les industries culturelles, telle que décrite par des auteurs classiques comme Theodor W. Adorno ou Walter Benjamin. Pour Adorno par exemple, il induit une connotation négative car il fait référence à une expérience esthétique à but récréatif dépourvue de dimension émancipatrice (Adorno, 1964). Nous verrons néanmoins que d'autres acceptions existent.

[7] Ici, nous utilisons le sigle § et non le numéro de page car il s'agit d'un texte dont la traduction française n'existe qu'en version numérique et qui ne dispose pas de pagination. Toutefois, l'article est découpé en paragraphes numérotés, comme la plupart des articles scientifiques publiés en ligne. Nous utiliserons ce sigle à chaque fois que nous ferons référence à un texte qui n'existe qu'en version numérique.

[8] Johann Gottfried Herder, Friedrich von Schiller, Friedrich Hörderlin ou encore Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

culturel sur le structurel (Béra et Lamy, 2011, p. 16-17). L'esprit national, en l'occurrence allemand, devait permettre le déploiement d'une civilisation perçue comme supérieure. Autrement dit, l'aspect créateur des pratiques culturelles était considéré comme le centre de la vie sociale. Cette théorisation excessive a néanmoins été relativisée par le travail de Max Weber. Ce dernier était beaucoup plus attentif à l'interdépendance des domaines structurels et culturels de la vie en société, lorsqu'il s'interrogeait, par exemple, sur les conditions et significations culturelles du capitalisme moderne (Weber, 1998 ; Steiner, 2004). En envisageant les « médiations » entre les éléments « matériels et spirituels », il se différenciait de la tradition marxiste qui « tendait plutôt à les séparer ou à les réduire à un rapport immédiat » (Béra et Lamy, *op.cit.*, p. 27). Ainsi, l'étude de la culture n'a pas vocation à constituer une sous-branche de la sociologie, car la culture ne peut être réduite à un simple secteur de la société. Elle la constitue.

Ainsi, la musique et la langue ne sont pas à considérer comme le simple reflet de l'organisation sociale, pas plus qu'elles ne produisent à elles seules la réalité. Elles sont des « ressorts » de l'activité humaine (Rouget, 2004, p. 41 ; Frith, 1996). De la sorte, elles peuvent être des matières actives du changement social tout autant que garantes de l'apparente stabilité du monde. Elles sont des entités fondamentalement communicationnelles dont les bases ne sont pas seulement rationnelles et techniques, mais aussi émotionnelles, rituelles, voire conflictuelles, c'est-à-dire sociales. En cela, nous postulons que les langues chantées ne sont pas l'objet d'un choix rationnel utilitaire, mais qu'elles relèvent davantage de pratiques enchâssées dans des interactions symboliques, dont les membres peuvent « rendre compte » (au sens de l'ethnométhodologie). La capacité à donner du sens aux pratiques sociales, que l'on confère aux individus et non à des entités extérieures, est appréhendable par le processus de la *représentation sociale*[9].

Le concept de représentation sociale a été forgé par Serge Moscovici et est inspiré des interprétations collectives décrites par Émile Durkheim (Moscovici, 1976). Il recouvre « une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et

[9] Cela est d'autant plus vrai dans le cas des langues qui, en tant que faits sociaux institutionnalisés, n'existent que par les représentations sociales qui les désignent comme telles.

concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (Jodelet, 1989, p. 36). En s'éloignant de la tendance totalisante de la conceptualisation de Durkheim, qui opposait de manière mécanique individu et société, le concept de représentation sociale permet d'appréhender la réalité en train de se faire. En effet, il renvoie autant à un « produit », organisé en une « série de discours sur la réalité », qu'à une « activité mentale » relevant de « l'appropriation de la nouveauté » (Seca, 2010). Néanmoins, ce caratère dynamique ne va pas à l'encontre du fait que les représentations sociales « déterminent le champ des communications possibles, des valeurs ou des idées présentes dans les visions partagées par les groupes, et règlent, par la suite, les conduites désirables ou admises » (Moscovici, *op.cit.*, p. 48).

Les représentations sociales font toujours l'objet, dans un premier temps, d'une objectivation ou d'une naturalisation, permettant « à un ensemble social d'édifier un savoir commun minimal sur la base duquel des échanges entre ses membres et des avis peuvent être émis » (Seca, *op.cit.*, p. 69). Elles portent donc toujours sur un objet et tiennent lieu d'image mentale de ce même objet (ici la langue chantée). Les éléments faisant l'objet de la représentation sociale sont nécessairement sélectionnés, filtrés, car il est impossible d'aborder un objet dans sa totalité. Ce qui reste après cela est ce que l'on peut appeler un « schéma figuratif », c'est-à-dire « une image qui fait sens et est cohérente pour l'acteur » (*ibid.*, p. 70). Une fois qu'elle existe dans cette forme filtrée ou schématique, la représentation sociale est mise en œuvre dans l'espace social ou public, elle s'enracine dans les interactions quotidiennes.

Ainsi, les représentations sociales permettent d'objectiver une partie de la réalité sociale et d'y mettre de l'ordre, notamment lorsque de nouveaux objets se présentent aux individus. C'est le cas, par exemple, lorsque de nouvelles pratiques de la langue chantée émergent. Les représentations sociales permettent aux individus de se positionner vis-à-vis de ces nouvelles pratiques. En cela, elles constituent un cadre de référence qu'il nous faut analyser sociologiquement. Par définition, une représentation sociale précède l'individu autant qu'elle lui permet d'agir sur le monde :

« De ce point de vue, les représentations sociales sont abordées à la fois comme le produit et le processus d'une activité d'appropriation de la réalité extérieure à la pensée et d'élaboration psychologique et sociale de cette réalité. C'est dire que l'on s'intéresse à une modalité de pensée, sous son aspect constituant — les processus — et

constitué — les produits ou contenus. Modalité de pensée qui tient sa spécificité de son caractère social » (Jodelet, *op.cit.*, p. 37).

La question de la genèse et de l'existence de ces représentations peut s'envisager de différentes manières (Jodelet, 1976, p. 69) :

- les individus les construisent par rapport au contexte qui les entoure ;
- elles correspondent à l'expression d'une société et sont signifiantes à ce titre ;
- elles existent sous forme de discours déployés par des individus socialement situés ;
- elles émanent des rapports symboliques entre groupes sociaux ;
- elles s'enracinent directement dans les pratiques sociales des individus ;
- elles se reproduisent et se transmettent socialement sur le mode de schèmes de pensée.

Leur intérêt réside aussi dans le fait qu'elles soient à la fois individuelles et partagées, jusqu'à un certain point, par un groupe social plus large. Dans le cas d'une langue, nous savons, par exemple, que les représentations sociales de celle-ci dépendent « non seulement des formes en présence, de leurs variations et de leurs distributions, mais aussi des discours tenus sur les "autres" langues, qui définissent quelles sont à un moment donné pour un point de vue situé, les critères pertinents pour être *langue*, *dialecte*, *patois* » (Achard, 1993, p. 115). Ce rapport d'identification des langues entre elles (voire les unes contre les autres, dans certains cas) est nommé « colinguisme » (Balibar, 1993). Nous l'appliquons ici au cas des langues chantées.

Sans rentrer dans les détails de ce qui différencie concrètement langue et musique, nous conserverons, dans un but de simplification, une distinction entre ces deux entités tout au long de ce travail. Toutefois, nous sommes conscients que les frontières entre les deux peuvent apparaître floues, comme l'illustrent le cas des langages sifflés (Stern, 1957) ou celui des lamentations (Nketia, 1969). Nous renvoyons donc le lecteur aux travaux traitant spécifiquement de la question (List, 1963 ; Shepherd, 1980 ; Feld, 1984 ; Howell *et al.*, 1985 ; Bauman et Sherzer, 1989 ; Lidov, 2005). D'autres travaux se sont focalisés moins sur les différences que sur l'impact que la langue et la musique pouvaient avoir l'une sur l'autre (Agawu, 1984 ; Rouget, 2009). Comme on peut l'imaginer, cet impact est réciproque. Lorsqu'il est envisagé dans ses dimensions esthétiques et sociales, il appelle à une description profonde, propre à un espace donné, de la pratique d'une langue en relation avec la musique. Il nous faut insister sur la mention « propre à un espace donné », car les relations entre langue

et musique dépendent et répondent toujours, bien que de manière plus ou moins explicite, aux structures sociales de l'endroit où l'on se situe (Shepherd, 1991 ; Rouget, 2004). Ainsi, de nombreuses études abordent les interactions entre langue et musique au sein d'espaces culturels perçus ou voulus comme autonomes[10]. Aussi riches et précieuses que soient ces études, il nous faut admettre l'existence d'un écart majeur avec l'espace social que nous allons étudier ici, celui de la France.

Le choix d'un espace national n'est pas anodin. Il émane du lien historique entre langue et nation (bien qu'un tel lien soit tout sauf naturel, comme nous le verrons). La France est, à ce titre, un formidable laboratoire. Elle est à la fois un État-nation protecteur de sa culture et de sa langue officielle (loi Toubon, Académie française, etc.), une économie se voulant portée sur le monde (Traité de Rome, accords de libre-échange sous l'égide du GATT et de l'OMC, etc.), mais aussi un ancien empire colonial, ainsi qu'un territoire disposant de cultures et de langues régionales en quête de reconnaissance. Dès lors, nous faisons face, dans le cas français, à un espace social dont les frontières culturelles et linguistiques sont perméables. C'est justement dans le cadre de cette perméabilité que nous souhaitons inscrire notre étude des rapports entre langue et musique. Notre problématique concerne, plus précisément, les tensions inhérentes à la coexistence de plusieurs langues au sein d'un même espace national, dans le domaine spécifiquement musical. Ces tensions n'existent que parce que les langues pratiquées renvoient à des représentations du monde et à des formes d'identification divergentes.

Les musiques qui nous intéressent ici sont celles pour lesquelles la question de la diversité des pratiques de la langue chantée se pose avec le plus d'acuité en France. Dans l'absolu, tout type de musique chantée peut être confrontée à des tensions entre différentes langues et, éventuellement, entre différentes manières de chanter une même langue. Toutefois, il nous semble que, de nos jours, ce sont les musiques dites « populaires » qui illustrent le mieux ces

[10] C'est le cas, notamment, des monographies de type ethnographique, comme par exemple celle de Marina Roseman sur les chants dans les rituels de transe thérapeutique de la population Temiar en Malaisie (Roseman, 2009), celle de Corinne Ann Kratz sur les cérémonies initiatiques chantées des femmes Okiek au Kenya (Kratz, 2010), ou encore celle de Jeff Todd Titon sur la performativité des paroles et des chants au sein d'une communauté religieuse baptiste dans les Appalaches (Titon, 1988).

tensions. Tout d'abord, cela se justifie par le caractère marchand de ces musiques qui les lie irrémédiablement aux dynamiques d'influence culturelle et linguistique propres à la mondialisation. Par ailleurs, les musiques populaires comportent une part fusionnelle et communautaire, c'est-à-dire identificatoire, dont le chanteur est souvent l'épicentre. Elles produisent sans cesse de nouveaux codes culturels et linguistiques. C'est ce qu'ont pu observer certains auteurs travaillant sur la culture rock'n'roll, dont l'opposition à certaines valeurs familiales traditionnelles est patente (Yonnet, 1985 ; Morin, 2008). Ces modes d'identification sont aussi manifestes dans les travaux de Dick Hebdige sur les subcultures punks en Grande-Bretagne (Hebdige, 2008). La catégorie « populaire » a, en outre, le mérite de synthétiser la double potentialité de ces musiques : celle d'émerger du bas de la société[11], en dehors d'un marché structuré et des institutions consacrées ou savantes ; et celle de devenir commerciales[12], reconnues du grand public, voire d'être patrimonialisées par des organismes publics ou privés (Le Guern, 2007, p. 31-36). Cette dualité est manifeste lorsque l'on compare, par exemple, les discours sur l'artificialité de la « pop » (au sens de « variété »[13]) et ceux sur l'authenticité du rock (Frith, 2001). En ce sens, notre acception du terme « populaire » cherche à dépasser l'idée que ces musiques seraient une émanation pure du « peuple », mais aussi qu'elles se réduiraient à l'expression de structures socio-économiques figées[14].

Comme nous l'avons évoqué, une première manière d'aborder la question des langues chantées dans les musiques populaires est de l'envisager sous l'angle de la mondialisation. Celle-ci correspond à l'intensification et l'accélération des communications et des échanges internationaux, mais aussi au développement de nouvelles relations transnationales (Nay, 2014). Elle a des conséquences sur la nature des relations entre nations, mais aussi sur les

---

[11] Dans ce cas, on estime, toute proportion gardée, que les musiques populaires émanent spontanément du « peuple », bien que, dans les faits, cela relève souvent du fantasme.
[12] Dans ce cas, on estime que ces musiques sont populaires au sens de « succès populaire ».
[13] Ce terme recouvre, le plus souvent, un type de musique dont on cherche à se départir, du fait de sa fadeur esthétique et de son manque d'authenticité culturelle. Catherine Rudent caractérise la musique de « variété » par son « abrasion thématique », « sonore » et « stylistique », et par sa forte tendance (qu'elle nomme « transigence ») à suivre les normes esthétiques en vigueur sans les réinventer (Rudent, à paraître). Sauf mention contraire, nous utiliserons le terme « variété » dans cette acception tout au long de notre travail.
[14] Pour autant, les musiques populaires ne s'abstraient jamais totalement de leurs conditions matérielles d'existence, comme en témoignent les appellations communes de « musiques populaires amplifiées » (Touché, 2007) ou « électro-amplifiées » (Seca, 1988, p. 88) auxquelles nous souscrivons.

pratiques culturelles et linguistiques au sein des cadres nationaux. Plus précisément, elle oblige à envisager :

1) les asymétries et les rapports de force entre nations ;
2) la manière dont ces rapports s'inscrivent dans des champs de production culturelle nationaux ;
3) les pratiques concrètes et les formes d'appropriation des individus.

On désigne parfois sous le terme de « glocal »[15] l'interaction réciproque de ces différents niveaux : local, national et transnational. En termes de langues, la question qui se pose est avant tout celle du statut de l'anglais dans les pays traditionnellement non anglophones et des rapports de force que cela implique. De nos jours, on admet facilement que l'anglais est, loin devant les autres langues, la première langue véhiculaire au niveau international[16], ce qui n'est pas sans lien avec l'hégémonie économique et militaire des États-Unis. À ce titre, certains auteurs envisagent la mondialisation comme une logique impérialiste dans laquelle les individus se verraient imposer des codes culturels et linguistiques dans l'intérêt des plus puissants (Schiller, 1984 ; Mattelart, 2015). Cette lecture a l'intérêt de prendre au sérieux le déséquilibre des échanges économiques et culturels entre nations, mais elle tombe dans le manichéisme lorsqu'elle enferme les individus dans une position de dominés. Si l'anglais est une langue « globale », c'est aussi 1) parce qu'elle est la ou l'une des langues officielles de nombreux pays à travers le monde[17] et 2) parce qu'elle est la langue non officielle la plus enseignée au titre de deuxième langue (Crystal, 2012, p. 3-4). Ainsi, elle répond, bien que partiellement, au besoin de communication sans précédent qu'induit la réduction des distances physiques et la création d'espaces virtuels transfrontaliers. En outre, le statut de l'anglais, comme celui de toute langue, dépasse nécessairement la simple fonction de compréhension partagée. Les langues sont l'objet d'attachements divers, notamment

[15] « Le mot glocalisation est un mot valise qui marie globalisation et localisation selon le mantra « *think globally and act locally* ». Le terme serait né à la fin des années 80 au Japon et utilisé rapidement dans le cadre du marketing. Son acception traduit alors le fait d'adapter un produit global aux réalités locales. Mais le concept est ensuite repris par certains sociologues comme Roland Robertson et transcrit l'idée d'une vision plus complexe que celle de la globalisation, permettant d'y insérer les aspects sociaux et culturels » (Augros, 2008, p. 226).

[16] Cela ne signifie pas pour autant qu'elle est la langue la plus parlée ou celle disposant de la plus grande communauté de locuteurs « natifs ».

[17] Cela est davantage lié à l'ancien Empire colonial britannique qu'à l'actuelle hégémonie des États-Unis.

émotionnels, comme en témoigne le fait que nous les chantons. À ce titre, il existe une série de travaux traitant spécifiquement des effets de la mondialisation sur la production musicale et la tension que produit la pratique d'une ou plusieurs langues chantées selon leur ancrage territorial (Kahnke, 2013 ; Krause, 2008 ; Guibert, 2003 ; Larkey, 1992 ; Benson, 2013 ; Jin et Ryoo, 2014 ; Cepeda, 2003 ; Dorin, 2004). Edward Larkey montre, par exemple, comment les genres populaires étrangers sont, le plus souvent, d'abord repris dans la langue étrangère originelle, notamment l'anglais, pour ensuite être peu à peu interprétés en langue vernaculaire, dans le but de créer des formes musicales spécifiquement locales, comme dans le cas de la pop autrichienne (Larkey, *op.cit.*). En France, par exemple, si l'histoire récente des musiques populaires témoigne d'une forte prégnance des styles instrumentaux internationaux, on note aussi que :

« [Les] styles vocaux restent un peu moins malléables aux influences, ce qui résulte peut-être plus d'une permanence des habitudes corporelles (donc vocales), acquises depuis la naissance, que d'une volonté réelle et consciente. L'effet des sons de la langue et des habitudes phonatoires du français […] joue très probablement un rôle important » (Rudent, 2013, p. 65).

À l'inverse, en Corée, par exemple, la « fièvre de l'anglais » dans le chant K-pop est perçue par certains analystes comme un échec de l'hybridation musicale, entendue au sens de renouvellement des formes culturelles locales (Jin et Ryoo, *op.cit.*). En effet, la présence progressive de paroles en anglais témoignerait avant tout d'une homogénéisation culturelle calquée sur les « valeurs occidentales », à savoir l'individualisme et le consumérisme (*ibid*., p. 128)[18]. On retrouve ce même type de discours lorsqu'il s'agit de fustiger « l'invasion américaine » en France, ceux-là mêmes qui ont abouti à des mesures protectionnistes dans le domaine culturel (Regourd, 2004 ; Poirrier, 2006). Pourtant, en Europe, les études sur les *charts* contredisent l'idée simpliste d'une « américanisation », en montrant que la présence d'artistes étatsuniens dans le top 10 des ventes de *singles* est stable depuis les années 1960 (Achterberg *et al.*, 2008)[19]. Depuis la chute du mur de Berlin en 1989, on observe même une

[18] Toutefois, on peut regretter l'absence d'études systématiques de ces valeurs, rendant le constat quelque peu réducteur. De plus, ce constat tend à essentialiser des valeurs dites « occidentales » opposées à d'autres valeurs ou formes culturelles supposément plus asiatiques ou coréennes. Or, dans l'étude en question, ces dernières ne sont jamais définies, bien qu'elles puissent exister, sinon musicalement, dans d'autres domaines culturels.
[19] L'étude en question porte sur les pays suivant : France, Pays-Bas et Allemagne.

percée des artistes chantant en langue nationale dans ce même top 10. Cela peut se comprendre autant comme une réaction à l'hégémonie étatsunienne que comme une réponse nostalgique à l'érosion partielle des frontières nationales qu'entraine la mondialisation (*ibid*., p. 599).

D'autres études montrent que les diffusions radio en Europe, si elles laissent effectivement une large place à des talents locaux, sont aussi le signe d'une difficulté des artistes européens non nationaux à dépasser les frontières de leur propre pays, même lorsqu'ils chantent en anglais[20]. Autrement dit, malgré l'ouverture des frontières, on constate que les talents allemands, espagnols ou autres ne parviennent pas à s'installer durablement dans les programmations radiophoniques des pays voisins. Parallèlement, toujours sur les ondes radios européennes, on observe une progression constante d'artistes chantant en anglais et donc une baisse généralisée de la musique en langue nationale[21]. En France, aussi, certains auteurs remarquent une diminution (d'environ 7%) de la part des titres francophones diffusés en radio entre 2006 et 2015 (Véronique et Martiréné, 2015, p. 9).

Comme nous le voyons, les chiffres se contredisent selon l'indicateur choisi. Cependant, selon nous, la question de la diversité culturelle et linguistique ne peut être abordée par une simple comptabilisation des langues, mais doit embrasser la complexité des pratiques chantées dans ce qu'elles expriment localement, c'est-à-dire dans la capacité des individus à inventer de nouvelles formes culturelles. Elle doit se mesurer à l'aune d'autres pratiques sociales et non pas dans une conception biologique telle qu'elle est parfois défendue par certaines institutions, comme l'UNESCO (Benhamou, 2006) ou l'ONU (Duchêne, 2008). Cette conception repose sur l'idée que les cultures et les langues fonctionneraient comme des essences biologiques relativement hermétiques les unes aux autres et dont il faudrait conserver la pureté (Feussi, 2014, p. 5). On la retrouve plus ou moins indirectement dans certains travaux visant la planification ou l'intervention linguistique, notamment lorsqu'il

---

[20] Voir l'étude « Music Crossing Borders: Monitoring the cross-border circulation of European music repertoire within the European Union » produite en 2012 par European Music Office et Eurosonic Noorderslag. URL : https://www.musicaustria.at/sites/default/files/emo_report_european_repertoire.pdf (consulté le 10 novembre 2016).

[21] *Ibid.*

s'agit de « préserver » la diversité (Phillipson et Skutnabb-Kangas, 1996 ; Liddicoat et Bryant, 2001 ; Mühlhaüsler, 1996). Malgré des buts louables, de telles approches en oublient souvent les locuteurs et leur capacité d'agir (Lechevrel, 2012 ; Mufwene, 2008). Il nous faut donc insister sur le fait que les cultures et les langues sont toujours métisses, fruits d'innombrables appropriations. Elles ne sont pas de simples adaptations qui seraient faites en marge des centres culturels, mais peuvent constituer de véritables actes créatifs se propageant internationalement, comme dans le cas de la culture hip-hop et des « *sound system* » jamaïcains (Toop, 1984 ; Hebdige, 2007). Plus précisément, on peut dire que les phénomènes d'appropriation sont universels, au sens où ils sont une « modalité des transferts culturels qui s'enclenchent dès que des individus ou des groupes d'origines différentes sont mis en présence, quelle que soit la nature de leurs rapports, même lorsqu'ils se nouent dans la plus grande des inégalités ou dans la pire des violences » (Martin, 2014, p. 48).

Une étape importante du travail de recherche sur les langues chantées vise donc à déconstruire les identités figées qui y sont liées (comme les identités nationales[22], par exemple), par le biais d'une description critique des processus qui ont mené à leur stabilité. Toutefois, si l'on en restait au stade de la déconstruction, ce ne serait pas sans poser de nouveaux problèmes, à savoir :

> « Une posture dénonciatrice aux conséquences politiques fâcheuses ; un obstacle épistémologique plaçant prioritairement le regard du côté de la production des "identités" au détriment de leur réception et de leur appropriation ; un désenchantement relativiste peu soucieux de l'institutionnalisation du social » (Avanza et Laferté, 2005, p. 137).

En effet, malgré les stratégies parfois inconscientes qui visent à créer une identité en lien avec la pratique d'une langue, il est problématique que le chercheur en dénonce la facticité sociologique alors même qu'elle peut apparaitre tout à fait réelle et naturelle pour un groupe d'individus. En l'occurrence, si toute musique et toute langue sont par essence hybrides, nous nous intéresserons particulièrement aux représentations de l'authenticité[23] qui en fixent les

[22] Pour une synthèse des travaux portant sur la notion d'identité nationale (dont les définitions sont plus ou moins restrictives), voir Koukoutsaki-Monnier (2008, p. 308-311).
[23] Le concept d'authenticité sera défini de manière plus précise dans le chapitre 1.

frontières et permettent à des individus de s'y identifier[24]. Cela demande une articulation constante des pratiques chantées avec les représentations que s'en font les multiples acteurs (artistes, publics, professionnels, journalistes, etc.). Ainsi, une attention particulière doit être portée aux dissonances qui peuvent exister entre, d'une part, les discours des entrepreneurs d'images sociales ayant des intérêts particuliers (journalistes, patrons de labels, musiciens semi-professionnels, etc.), et, d'autre part, la réalité observable des pratiques chantées telles qu'elles sont produites et reçues dans l'espace social qui nous intéresse. Une fois que l'on est affranchi des présupposés essentialistes, nous nous pouvons envisager les pratiques et les représentations des différentes langues chantées dans leur dimension à la fois économique et symbolique.

Du point de vue économique, on peut mettre l'accent, sans pour autant s'y réduire, sur les stratégies professionnelles ou institutionnelles : traduction de chansons selon les marchés ciblés, sous-titres des paroles dans les clips vidéo, subventions publiques visant la promotion d'une industrie nationale, etc. À ce titre, le Sud-est asiatique offre un exemple de paysage musical plus complexe que ne le laisse présager l'usage grandissant de l'anglais évoqué plus haut. Les initiatives musicales transfrontalières et translangagières sont, en fait, nombreuses et multiples : certaines productions (japonaises, coréennes, taïwannaises ou hongkongaises) sont exportées dans leur langue originelle ; d'autres sont traduites en langue vernaculaire par des artistes locaux ; certains artistes enregistrent dans la langue de leur public étranger ou en anglais afin de toucher plusieurs pays en même temps (Benson, *op.cit.*, p. 25). Certains albums chantés en anglais par des artistes asiatiques visant le marché nord-américain sont, parfois, d'énormes succès en Asie et peu en Amérique du Nord. D'une manière apparemment paradoxale, l'anglais chanté par ces artistes dispose donc de significations plus fortes dans leur propre région géographique que dans les régions traditionnellement anglophones. On

[24] Ces représentations se manifestent le plus souvent par le biais de discours. Pour rappel, ces discours émanent de processus d'objectivation, voire de naturalisation des représentations sociales d'une musique ou d'une langue, qui font partie de l'évolution normale de celles-ci. Plus précisément, ces processus sont ce qui :
« permet à un ensemble social d'édifier un savoir commun minimal sur la base duquel des échanges entre ses membres et des avis peuvent être émis […]. Les éléments faisant l'objet de la RS [*représentation sociale*] sont nécessairement sélectionnés, filtrés, ils ne peuvent pas envisager l'objet dans sa totalité. C'est donc à ce moment qu'apparaissent des éléments saillants, résultats d'idéologies ou de valeurs particulières. Ce qui reste après cela est ce que l'on peut appeler un schéma figuratif, c'est-à-dire "une image qui fait sens et est cohérente pour l'acteur" » (Seca, 2010, p. 69-79).

observe le même type de phénomène en France avec des artistes qui chantent en anglais, mais qui sont essentiellement diffusés et écoutés en France (Cats on Trees, Shaka Ponk, Skip The Use, etc.). Plus généralement, en Europe, certains artistes chantant dans leur langue nationale produisent parfois des versions anglaises de leurs titres, dans le souci de mieux s'exporter, bien que ce soit parfois la version originale qui ait le plus de succès[25]. Cette pratique de la traduction des chansons en différentes langues remonte à la naissance de l'industrie musicale. Certains artistes, comme Dalida, ont enregistré jusque dans dix langues différentes ! Aujourd'hui, grâce à internet (notamment la plateforme Youtube) il existe des artistes du monde entier qui diffusent avec succès leurs clips accompagnés de sous-titres anglais[26]. Cela offre de nouvelles perspectives de diffusion pour les artistes non anglophones. Pourtant, de nombreuses tensions subsistent entre les labels visant des marchés nationaux et les artistes locaux désirant chanter en anglais, comme en témoigne la récente éviction de la chanteuse Mademoiselle K par Warner, après qu'elle ait persisté à passer du français à l'anglais[27]. Ces tensions relèvent bien de considérations économiques, puisque certains considèrent qu'il est plus rentable de chanter en français lorsqu'on est français, notamment parce que cela ouvre les portes des programmations radiophoniques soumises au quota francophone[28]. À l'inverse, nous savons, par exemple, que, du fait de la puissance de prescription des radios, les services de promotion de certains labels français exercent une pression constante sur les programmateurs radio pour que ceux-ci diffusent leurs talents chantant en anglais, car ils savent qu'avec une telle exposition médiatique ils augmentent leur chance d'obtenir de la synchronisation publicitaire[29] et donc d'engranger plus de profit (Véronique et Martiréné, *op.cit.*, p. 26). Il existe, ainsi, une négociation permanente de la langue entre ceux qui

---

[25] On pense notamment au récent succès de l'artiste kosovare Era Istrefi, avec son titre « Bonbon » (2016). Cette artiste est également lauréate du *European Border Breaker Award* 2017 récompensant les artistes ayant le plus de succès en dehors de leurs frontières nationales.

[26] C'est le cas du Belge Stromae avec ses titres « Formidable » (2013) ou « Tous les mêmes » (2013), ou du rappeur sud-coréen Keith Ape avec son titre « It G Ma » (2015).

[27] « Mademoiselle K en version anglaise », *RFI Musique*, le 19 janvier 2015. URL : http://musique.rfi.fr/actu-musique/rock/album/20150119-mademoiselle-k-hungry-dirty-baby (consulté le 17 mars 2016) ; « Mademoiselle K, rockeuse guerrière », *Le Figaro*, le 27 février 2015. URL : http://www.lefigaro.fr/le-live/2015/02/27/03018-20150227ARTFIG00327-mademoiselle-k-rockeuse-guerriere.php (consulté le 19 mars 2016).

[28] Voir le chapitre 2 à ce sujet.

[29] La synchronisation publicitaire consiste à utiliser la musique d'un groupe dans un spot publicitaire. Avec les baisses de revenus liés à la numérisation, la synchronisation est devenue une source de revenus non négligeable pour les labels et les artistes (Magis, 2014).

produisent le chant et ceux qui sont supposés l'écouter, sur la base d'une représentation économiquement viable de la musique proposée.

Selon nous, cette négociation commerciale implique aussi des représentations sociales de la langue chantée qui dépassent le cadre des stratégies marketing visant l'exportation ou l'expansion économique. L'évolution des pratiques chantées peut aussi se comprendre au regard de sphères davantage symboliques de la vie sociale. Alors que le chant en anglais par des artistes provenant de pays non anglophones est souvent perçu comme un simple instrument d'exportation, des études montrent comment certains artistes utilisent l'anglais de manière à exprimer leurs sentiments en dehors des codes habituels. C'est le cas, par exemple, au Japon (Stanlaw, 2000)[30]. On le retrouve aussi, de manière particulièrement visible, dans la carrière internationale d'une artiste comme Faye Wong, dont la performance de la féminité varie entre les langues qu'elle pratique et celles de ses différents publics chinois, taïwanais ou hongkongais (Fung et Curtin, 2002). Phil Benson suggère, quant à lui, que certaines artistes asiatiques se mettent en scène de manière plus érotique dans leurs clips lorsqu'elles chantent en anglais[31] (Benson, *op.cit.*, p. 28). Dans un genre différent, Hok-Shing Chan montre comment le genre Cantopop, originaire de Hong Kong, alterne le cantonais et l'anglais de manière originale, voire poétique, au point d'extraire l'anglais de son symbole strict de l'Occident (Chan, 2009). Au Brésil, le cas est encore plus étonnant, puisque c'est dans les zones marginales et périphériques que l'anglais est progressivement utilisé, à partir des années 1990, notamment, dans le hip-hop, afin de signifier une appartenance socioethnique transnationale, celle du « *poor black male* » (Roth-Gordon, 2007). Tout aussi étonnante est la manière dont l'anglais est mélangé au portugais dans le *manguebeat*, genre qui fusionne lui-même rock et funk d'une façon singulière (De Figueiredo, 2015). L'anglais y constitue un « langage décentralisé » par lequel ont lieu des performances « contre-hégémoniques », participant d'une autre mondialisation (Moita Lopes, 2008, p. 333). Autrement dit, il est une façon de symboliser des problématiques locales, propres à la ville de Recife, mais en

[30] On retrouve ce phénomène avec d'autres langues que l'anglais, par exemple chez les chanteurs de raï qui, lorsqu'ils passent de l'arabe au français, facilitent l'expression amoureuse (Boumedini, 2009, p. 127-129).
[31] Il prend les exemples des chanteuses Tata Young et Utada Hikaru. On peut évidemment débattre du caractère émancipateur ou aliénant de ces représentations du corps, mais ce qui nous intéresse avant tout est la manière dont elles se lient à la pratique de différentes langues chantées.

référence à l'espace public mondial, notamment celui des musiques pop. En cela, les artistes de *manguebeat* proposent des productions plus ouvertes sur le monde, dans la droite lignée des tropicalistes des années 1960, comme Caetano Veloso (Dunn, 2001). En Indonésie, l'anglais a surtout été la marque de fabrique des genres de musique les plus *underground* (punk *hardcore,* metal). Il s'opposait à la musique de variété en langue nationale indonésienne, tout en permettant de dépasser l'éclatement linguistique du pays et d'éviter la censure (Wallach, 2003). Toutefois, dans un second temps et tout en cultivant les mêmes esthétiques alternatives, de nombreux groupes indonésiens qui avaient commencé en anglais se sont mis à chanter dans l'une ou l'autre des langues couramment parlées en Indonésie (*ibid.*, p. 81-82). Cette adoption tardive des langues vernaculaires n'est pas le signe d'un regain nationaliste, mais plutôt celui d'une volonté de constituer une communauté de sens spécifiquement locale ou nationale, du fait de leur difficulté à participer pleinement à la communauté musicale internationale à laquelle ils aspiraient. On retrouve un schéma similaire dans l'enquête de Gérôme Guibert auprès du groupe de rock Little Rabbits, dont la carrière commence en anglais et finit en français, révélant un cas typique d'appropriation progressive du rock en France (Guibert, 2003). En l'occurrence, cette appropriation repose autant sur une transformation langagière que sur une conjoncture économique spécifique[32].

Dans leurs expressions contemporaines, les tensions entre anglais et langue nationale témoignent d'enjeux propres à l'évolution des conditions de vie des différentes populations à travers le monde (industrialisation, urbanisation, individualisation, numérisation, risques globaux, etc.). Toutefois, cela concerne aussi d'autres langues que celles des grandes nations. Par exemple, dans le cas des rockeurs indigènes du Sud-est mexicains (Ascencio Cedillo et de la Cruz López Moya, 2012) ou de celui des rappeurs et rockeurs aborigènes australiens (Pennycook et Mitchell, 2009 ; Dunbar-Hall et Gibson, 2000), la pratique chantée fonctionne comme un moteur de revendications explicites. En effet, pour ces communautés sans nation, chanter sa langue dans des esthétiques plus ou moins mondialisées représente une alternative au carcan misérabiliste ou folklorique dans lequel elles sont parfois enfermées. La problématique des langues chantées est, ici, centrale, du fait du tiraillement entre défense de

[32] Celle-ci correspond à l'émergence d'un réseau d'acteurs musicaux indépendants, permettant la production d'esthétiques alternatives, dont l'authenticité ne repose sur le seul emprunt des modèles anglo-américains.

la langue communautaire et volonté de faire passer un message au reste du monde. En France, la question se pose de la même manière pour les chanteurs issus des différentes cultures régionales, comme nous le verrons.

Enfin, il ne faut pas sous-estimer le rôle déterminant que joue la langue pour tous les courants musicaux réactionnaires ou xénophobes, afin de signifier une appartenance à un territoire ou à une communauté racialisée. En effet, ces courants empruntent le plus souvent des esthétiques mondialisées et ont donc « besoin » d'instrumentaliser politiquement la langue chantée, dans le but de symboliser leur identité distinctive. C'est ce que l'on observe dans les courants musicaux de la nouvelle droite radicale italienne, notamment CasaPound, où l'italien chanté s'accompagne d'un profond renouvellement esthétique de l'idéologie fasciste (Toscano et Di Nunzio, 2015, p. 106-110). Il existe néanmoins d'autres tendances à l'emploi systématique de la langue nationale qui n'ont pas de telles connotations idéologiques, mais qui renvoient plutôt à la création d'un répertoire national moderne, comme dans le cas du pop-rock en Israël (Regev, 1996).

Dès lors, on ne peut que constater à quel point les musiques populaires circulent dans le monde et sont réappropriées localement dans des langues « globales », nationales ou régionales, renouvelant ainsi les modes d'identification. Du fait de leur enchâssement dans des univers de représentations préexistant, les pratiques de la langue chantée sont constamment réactualisées, relocalisées, par tâtonnement pourrait-on dire, et catalysées par l'abondance de leurs mises en scène virtuelles (clips vidéo, imagerie promotionnelle, etc.). Elles sont soumises à un va-et-vient incessant entre « recherche de l'effacement de la différence avec l'Autre à qui l'on s'identifie et création ou accentuation d'une différence avec encore d'autres groupes, d'appartenance ou non » (Martin, 2014, p. 55). Mais, parce que la musique est un espace où se construisent des « représentations sociales du Soi et de l'Autre, des places respectives qu'ils occupent et devraient occuper dans l'organisation sociale » (Martin, 2012, p. 23), la pratique chantée reste un guide d'action en société, aussi fragile soit-il.

Si l'étude des langues chantées est forcément à géographie variable, englobant les problématiques de ce que l'on nomme communément « mondialisation », elle ne relève pas d'une désintégration des distances et des appartenances. Au contraire, une telle étude se doit

d'intégrer différentes échelles d'observation. Notre ambition est donc de conjuguer une étude circonstanciée de certains cadres d'interaction faisant intervenir une diversité de langues chantées, tout en montant en généralité par le biais d'une étude plus large des représentations communes de la langue chantée dans les musiques populaires françaises. Ainsi, notre étude vise à construire un cadre d'analyse englobant les marchés et les formes symboliques transnationales, sans pour autant évincer ce qui relève du national, du régional, voire de la ville, du quartier ou des groupes d'individus (Stokes, 2004). Pour cela, nous nous inspirerons du concept de « scène » (Guibert et Bellavance, 2014, pp. 6-7). Il relève de deux types de modélisation du monde social, que l'on peut nommer « ouverte » et « restreinte » :

> « Dans le premier modèle, "ouvert", les scènes sont l'expression d'une urbanité générale. La scène y est le spectacle de l'interaction sociale humaine transpirant dans les espaces publics […]. Les scènes, en ce sens, sont une effervescence visible dans laquelle peuvent être observés le flux et la diversité réputés constituer la vie urbaine. Le second modèle, "restreint", est celui d'une scène définie par les gens, pratiques et objets qui gravitent autour d'un objet ou un domaine culturel particulier (un style de musique ou un genre littéraire, par exemple) » (Straw et Rouleau, 2014, p. 20).

Selon nous, la pratique chantée dépend autant de la dynamique d'une scène « restreinte » que de l'effervescence plus large d'une scène « ouverte ». Autrement dit, il existe des normes chantées qui correspondent à certaines esthétiques ou genres musicaux (scène « restreinte »), de même que l'on peut entendre des musiques chantées avec des accents régionaux ou en mélangeant les différentes langues de certains quartiers cosmopolites, ce qui correspond à des ancrages territoriaux (scène « ouverte »). La scène reste un espace social profondément plastique, au sens où elle ne correspond pas seulement à une délimitation géographique : on peut parler d'une scène pour un quartier, une ville, un pays, voire même un groupe de pays[33]. Notre approche vise à offrir une multiplicité d'interprétations sociologiques spatialisées des phénomènes culturels étudiés, selon l'envergure du réseau d'acteurs que l'on choisit d'étudier. En cela, nous nous intéressons potentiellement à toutes les représentations sociales qui peuvent intervenir dans la structuration des pratiques de la langue chantée dans les musiques populaires, allant des politiques publiques à la configuration spatiale de certains lieux, des flux économiques aux représentations visuelles, etc.

[33] Par exemple, la scène d'Oberkampf, la scène française électronique, la scène rock lyonnaise, etc.

Le prisme d'observation que souhaitons adopter, s'il est nécessairement réduit, du fait des contraintes méthodologiques, comprend à la fois ce qui se manifeste dans un lieu à un moment donné, ainsi que les idéologies et représentations sociales de la langue, ou encore l'histoire des lieux et des individus. L'espace imaginé[34] notamment, rêvé ou subi, tel qu'il est construit dans des récits à caractère mythologique, fait partie de toute pratique de la langue. C'est ce que l'on verra, par exemple, avec le cas des chanteurs occitans qui se réfèrent à la Jamaïque et à l'univers du *raggamuffin* pour construire leur identité musicale (*cf.* chapitre 7). Bien qu'ils n'aient jamais voyagé dans ce pays, ils se fabriquent une géographie mentale qui infuse leur conception de la musique *et de la place que doit y occuper la langue*. Il en va de même avec les rockeurs pour qui le fantasme américain est très prégnant, suscitant parfois des dissonances avec l'ancrage territorial du chanteur (*cf.* chapitre 3), et bien illustré par la fameuse chanson d'Eddy Mitchel « Nashville ou Belleville » (1984). Autre exemple, à la manière de l'Atlantique noir de Paul Gilroy (2010), le « *French Altantic* » (Miller, 2008), c'est-à-dire le réseau transnational forgé par le souvenir du colonialisme, permet de comprendre et d'appréhender certains flux culturels complexes entre la France, l'Afrique et les Caraïbes, et comment cela intervient dans la manière dont la langue est pratiquée, notamment dans certaines chansons de rap[35]. Ces projections mentales, langagières et culturelles, malgré leur degré d'abstraction, entrent dans notre prisme d'observation, sans pour autant en constituer l'apport unique, de même que le microcontexte observable n'a pas vocation à être l'alpha et l'oméga de la pratique d'une langue. C'est le va-et-vient entre ces différents niveaux d'observation qui permet une définition possible du sens local des langues chantées.

On pourra alors observer en quoi les pratiques d'une langue s'éloignent ou se rapprochent de représentations sociales normatives de cette même langue. Lorsqu'elles s'éloignent des normes, les pratiques langagières peuvent être perçues comme des formes de « résistance » (Jaffe, *op.cit.*, p. 518), bien que, dans le cas des musiques populaires, cela puisse aussi

[34] À l'instar d'autres travaux portant sur les constructions identitaires et/ou communautaires (Koukoutsaki-Monnier, 2013, §3), nous préférons ici le terme « imaginé » à celui d'« imaginaire » afin de nous défaire de la connotation factice et fictive de ce dernier.

[35] Nous pensons par exemple à la chanson « Mové Lang » (2015) de Booba, en collaboration avec l'Haïtien Gato Da Bato.

renforcer des idéologies réactionnaires. Ces « résistances » correspondent, avant tout, à la manière dont le français et les langues régionales sont pratiquées en réaction aux hégémonies respectivement anglaise et française. Toutefois, dans certaines conditions, c'est la pratique de l'anglais qui peut constituer une forme de résistance à la norme française sur le plan national. Elle répond, alors, à un désir intime et subtil « d'effraction », c'est-à-dire à une volonté de créer de la différence pour, en quelque sorte, rester soi-même :

« L'inscription dans un autre espace culturel […] peut alors devenir une possibilité de déploiement de la pensée, à condition que cet espace puisse être perçu comme tel. Tout nouveau savoir est séparation, puisqu'il s'agit d'une conquête sur le droit à penser par soi-même, mais la langue étrangère signe cette séparation de manière plus radicale » (Hatchuel, 2006, p. 505).

Il est prématuré, à ce stade, de statuer sur le caractère émancipateur de la pratique d'une langue ou d'une autre. De même, on ne peut se prononcer sur sa dimension possiblement aliénante. Ce qui nous intéresse, c'est comment la distance d'une pratique chantée vis-à-vis de la norme permet de projeter des désirs (Atienza, 2003), voire d'exprimer des fantasmes qui, jusque-là, avaient été retenus et qui sont désormais relocalisés à travers une pratique renouvelée de la langue, que celle-ci soit dite étrangère, nationale ou régionale. Peu importe le chemin qu'elle emprunte, la pratique chantée vise toujours une forme d'accomplissement et de reconnaissance dans la société. La substance de cette prise de position est à la fois intérieure et extérieure à la matière langagière. C'est ce que nous allons chercher à étudier au cours de ce travail, en prenant la France comme cadre principal d'analyse.

Présentation des chapitres

Dans le chapitre 1, nous traiterons des questions théoriques propres à la pluralité des langues d'une part, et à la nature musicale des pratiques langagières qui nous intéressent. Après avoir dressé un tableau des usages des langues en France, nous étudierons plus en profondeur la notion de « pratique », notamment dans ce qu'elle dévoile de la dimension performative du langage (Austin, 1962), c'est-à-dire comment nous agissons avec les langues et comment nous nous identifions à elles au sein d'un espace social donné. Si le sens que l'on attribue aux langues n'est pas figé dans le temps, il est produit localement sur la base d'une répétition et d'une ritualisation des formes langagières (dont font partie les chansons). Il n'existe donc pas

d'esthétique musicale dont découlerait une langue « naturelle », comme cela est parfois proclamé dans le cas du rock et de l'anglais. Cela est toujours le fruit d'un processus dont l'issue n'est jamais certaine. Par ailleurs, les représentations de la langue chantée ne comportent pas seulement des dimensions esthétiques. Elles sont liées à des structures sociales qu'elles permettent d'articuler. C'est justement ce que rendent visible les phénomènes de naturalisation ou de sacralisation des langues. À ce titre, nous étudierons deux cas symptomatiques de la naturalisation d'une langue chantée, celui du latin dans les liturgies catholiques et celui de l'italien dans l'opéra. Le processus de naturalisation d'une langue chantée équivaut à une institutionnalisation des pratiques et des discours que nous allons nous attacher à décrire, plus largement, au cours de l'ensemble de notre travail. Nous montrerons notamment quelles places occupent l'émotion, la ritualisation et l'authenticité, dans l'inscription des pratiques de la langue chantée au sein d'un espace social donné.

L'intérêt d'une telle approche performative du langage est de dépasser l'idée que les langues seraient « en compétition » (Cameron, 2008). Autrement dit, si compétition il y a, ce ne sont pas les langues qui en sont le moteur, mais les idéologies. Ces dernières pouvant recouvrir :

> « des croyances, souvent inconscientes, concernant ce qui définit une langue comme langue (ses critères fondamentaux) ; des notions collectives sur le bon/mauvais usage, à l'oral ou à l'écrit, par rapport à des genres et des registres de discours particuliers à des cultures différentes ; des idées/convictions sur les critères linguistiques liées à des attributs sociaux, individuels ou collectifs, tels que la légitimité, l'autorité, l'authenticité, la citoyenneté – aussi bien que des traits comme la générosité, l'honnêteté, etc. –, c'est-à-dire le lien entre le bon/mauvais usage et le bon/mauvais comportement ; des convictions – voire des certitudes – concernant le lien (culturel ou politique) entre langue et identité, touchant à tous les niveaux, de l'identité personnelle à la citoyenneté nationale ou supranationale » (Jaffe, 2008, p. 517).

Nous parlerons donc d'idéologie lorsque les représentations sociales et les normes façonnant une langue chantée deviennent particulièrement insistantes, « systématiques », voire « aliénantes », bien que possiblement mobilisatrices (Seca, *op.cit.*, p. 169), comme dans le cas de l'idéologie nationaliste. C'est ce que nous étudierons dans le chapitre 2, consacré à l'institutionnalisation de la langue en France. Les découpages qui existent entre les différentes langues n'ont rien d'éminemment neutre. Ils émanent de volontés, le plus souvent politiques, de constituer des communautés de sens, et dont la conséquence directe est la hiérarchisation de celles-ci (Errington, 2008). Nous reviendrons donc sur la structuration de

la France comme nation et du rôle qu'y ont joué l'unification linguistique et, plus largement, la pratique de la langue chantée. Nous verrons, dans ce même chapitre, comment la langue chantée dans les musiques populaires constitue une catégorie d'intervention publique, non seulement sur le sol national, mais aussi dans le cadre d'une diplomatie culturelle.

Par ailleurs, si les pratiques chantées sont le fruit d'actions répétées et ritualisées, une manière de les appréhender est de s'attarder sur leur régularité dans le temps et l'espace. Ainsi, pour comprendre l'inscription des différentes pratiques de la langue chantée en France, il nous faut les replacer dans une histoire des esthétiques populaires. C'est ce que nous verrons dans les chapitres 3 et 4 qui traitent de l'évolution des langues chantées au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. À défaut de pouvoir traiter l'ensemble de ces pratiques, nous avons fait le choix de nous concentrer sur celles qui illustrent au mieux les tensions inhérentes à cette période, celle-ci étant caractérisée par l'émergence massive de musiques d'inspiration anglo-américaine, mais aussi par des évolutions à fois techniques (autoproduction, sampling, etc.), économiques (libéralisation, concentration, etc.) et socioculturelles (contestation, régionalisme, etc.)[36].

Afin d'évaluer, de manière empirique, le sens des pratiques des langues dans les musiques populaires, il nous faut prendre en compte le fait qu'elles dépendent de structures propres à un espace donné, mais qu'elles suscitent aussi des formes d'appropriations plurielles chez les individus :

> « La signification musicale résulte d'interactions nouées entre l'organisation spécifique de la matière musicale (décelable dans les "traces" qu'elle laisse), les processus de production de la musique ("poïétique"), ainsi que les conditions et les effets de sa réception ("esthésique") […]. Il suggère, pour les saisir, un ensemble de méthodes associant l'analyse musicale qui vise à mettre en évidence, à partir des caractéristiques intrinsèques d'un objet donné, les symboles dont l'interprétation peut fournir des hypothèses quant à ce qu'ils évoquent des représentations sociales et des entretiens centrés sur les mêmes objets musicaux destinés à susciter la verbalisation des représentations, de manière à ce que l'interprétation de l'analyste puisse être confrontée à ce que disent, à un moment donné, dans des circonstances particulières, musiciens ou auditeurs » (Martin, *op.cit.*, p. 23).

[36] Pour des raisons pratiques, nous avons reporté le traitement du régionalisme au chapitre 7, celui-ci étant consacré à notre étude des chanteurs occitans.

Dans le chapitre 5, nous étudierons une scène locale parisienne au sein de laquelle de nombreux groupes pop/rock chantent en anglais. Celle-ci sera envisagée comme un espace social à plusieurs niveaux, allant du plus micro (logiques de gentrification du quartier, interactions dans une salle de concert, etc.) au plus macro (esthétiques globales, marché national, etc.). On mettra ainsi l'accent sur les modes de vie associés aux pratiques chantées étudiées, en prenant concrètement en compte les lieux, les personnes, les activités et des dimensions symboliques de l'expérience esthétique, dans une tradition socioanthropologique de l'urbain (Silver et Clark, 2014). Nous interrogerons également la pratique concrète de la langue chantée par les musiciens qui se produisent dans une salle spécifique et emblématique : l'International. Une analyse de contenu de type thématique sera réalisée sur les entretiens (*cf*. tableau 1 ci-dessous), afin de bien cartographier les représentations sociales liées aux différentes langues chantées. Nous étudierons la récurrence et l'ampleur symbolique de certaines représentations verbalisées lors des entretiens, et leur manière de s'associer à la pratique de telle ou telle langue chantée. À cette occasion, nous observerons, par exemple, dans quelle mesure le rapport à la langue anglaise ou française est lié à une représentation de la compétence linguistique. Pour ceux qui chantent en anglais, le français est perçu comme trop difficile, car trop littéraire, tandis que pour ceux qui chantent en français, l'anglais est impossible à maîtriser aussi bien que les « natifs ». Dans les deux cas, cette représentation se double d'une attitude négative vis-à-vis des accents non conformes, notamment l'accent français des groupes chantant en anglais. À ce titre, nous verrons comment les questions de compétence et d'accent sont liées à des représentations de l'authenticité culturelle et musicale, dont la dimension corporelle est notable. Si l'on peut voir là, dans un premier temps, une forme d'évitement du rapport pragmatique à la langue chantée et la volonté de n'en faire qu'une sonorité, on ajoutera que cela ne produit pas, pour autant, une pratique vide de sens. En effet, le travail méticuleux sur les paroles, le choix des références artistiques, l'adoption d'une certaine prosodie, tout cela entre dans le répertoire des ressources à disposition qui forgent la pratique locale de la langue chantée, que celle-ci soit en anglais ou en français.

Nous chercherons également à confronter les pratiques de la langue chantée à d'autres acteurs que les musiciens. Dans le chapitre 6, nous proposons une enquête de réception qui vise à donner du sens aux pratiques de la langue, mais cette fois du point de vue de l'auditeur. Plus précisément, il s'agira, à travers une enquête par questionnaires auprès de publics de concerts

à Paris, de tester des hypothèses directement issues des observations menées lors de notre enquête précédente. Nous comptons ainsi approfondir le lien entre, d'une part, différentes langues chantées (anglais et français), et, d'autre part, plusieurs modalités d'écoute, comme l'appréciation des paroles, l'implication physique, ou encore le chant en chœur. De par la nature statistique de cette étude, nous contrôlerons au maximum les variables qui peuvent s'ajouter à la seule réception de la langue chantée (âge, sexe, niveau d'éducation, etc.). Les questionnaires de cette enquête ont fait l'objet d'un traitement statistique de type régression (*cf*. tableau 1).

Enfin, dans le chapitre 7, nous décentrons le regard sociologique, délaissant la tension entre national et global qu'illustrent les multiples pratiques de l'anglais et du français. Nous nous intéressons à la pratique de langues régionales minoritaires et, plus précisément, à celles de l'occitan. Tout en restant dans un espace social incluant la circulation globale des biens culturels, la pratique de l'occitan pose de nouvelles questions concernant les appartenances régionale et nationale. Plus précisément, elle problématise l'équilibre précaire mais réel qui peut exister entre repli identitaire et assimilation culturelle. Dans ce chapitre, nous avons procédé de la même manière que dans le chapitre 5, c'est-à-dire à partir d'une enquête par entretiens auprès de musiciens (*cf*. tableau 1). Ces entretiens ont fait l'objet d'un traitement systématique de type thématique.

En conclusion nous reviendrons sur l'ensemble de nos résultats, afin d'aborder de manière critique le potentiel transformateur des pratiques étudiées. Les langues anglaise, française et occitane, telles qu'elles sont abordées au long de ce travail, se donnent à voir et écouter sous des formes localisées particulièrement hétérogènes. Voir la pratique de l'anglais comme un simple effet de l'impérialisme culturel, de même que l'occitan comme un repli identitaire, serait réducteur. Une langue chantée ne peut s'envisager que dans des perspectives locales différenciées, où de multiples représentations sociales (« exprimer une identité culturelle », « s'exporter à l'international », « être musicalement authentique », etc.) se chevauchent et se concurrencent pour reconstruire « la » langue.

Tableau 1. Corpus général des données empiriques de la thèse

	Type d'enquête	Échantillon (N)	Date de l'enquête	Mode d'analyse
Chapitre 2	Entretiens	N = 1 (Chargée du pôle spectacle de l'Institut français)	Avril 2016	Analyse exploratoire
Chapitre 5	Entretiens	N = 20 (2 chanteurs pour la partie exploratoire, 16 chanteurs et musiciens de l'International, 1 programmatrice de la salle, 1 coach vocal)	Décembre 2012 - Juin 2013	Analyse thématique
	Ethnographie	Observation d'une vingtaine de concerts à l'International (4 heures par concert, autrement dit un total d'environ 80 heures)	Décembre 2012 - Juin 2013	Analyse exploratoire
Chapitre 6	Questionnaires	N = 208 (publics de 70 concerts pop-rock à Paris, en anglais ou en français, dans 26 lieux différents)	Juin 2015 - Octobre 2015	Régressions linéaires multi-niveaux (sous SPSS)
Chapitre 7	Entretiens	N = 18 (16 chanteurs et musiciens occitans, 1 promoteur artistique, 1 programmateur)	Septembre 2013 - Mars 2014	Analyse thématique

PREMIÈRE PARTIE :

APPROCHES THÉORIQUES ET HISTORIQUES DES LANGUES CHANTÉES EN FRANCE

L'essence de cette première partie est avant tout théorique et historique. Son objectif est, en premier lieu, de fournir un cadre permettant d'envisager la complexité des pratiques de la langue chantée dans les musiques populaires. En ce qui concerne spécifiquement la langue, notre cadre théorique est en grande partie inspiré des travaux d'Alastair Pennycook. Eux-mêmes reprennent amplement les théories pragmatiques du langage de John Austin. L'intérêt de ces théories est de mettre l'accent sur la dynamique sociale inhérente à l'activité langagière. En effet, parler ou chanter une langue ne se résume pas à la banale reproduction d'un schéma social préétabli. C'est une activité dont le sens est constamment relocalisé et contextualisé dans le cadre d'interactions sociales. Grâce à ce socle théorique, nous avons pu nous atteler à une relecture historique de l'institutionnalisation langagière officielle en France. Le but de cette relecture est avant tout de mieux comprendre les enjeux linguistiques propres à l'activité des pouvoirs publics, notamment dans un contexte de mondialisation. C'est dans cette optique que nous mobilisons un des rares éléments empirique de cette première partie : un entretien que nous avons mené avec la directrice du pôle spectacle de l'Institut Français. Cela faisait suite au manque de littérature au sujet de la diplomatie culturelle française actuelle.

En ce qui concerne spécifiquement la musique, ce sont principalement les travaux de Gilbert Rouget et Jean-Marie Seca qui nous ont permis de bâtir un cadre théorique satisfaisant, notamment grâce à l'articulation constante de pratiques musicales avec des représentations sociales. Une telle articulation théorique permet de mettre en avant le fait que la musique n'existe pas seulement en elle-même, mais qu'elle se lie par le jeu des représentations à d'autres dimensions de la vie sociale. Cela nous a servi à relire l'évolution des pratiques de la langue chantée dans le secteur des musiques populaires françaises. Ce secteur est, comme nous l'avons déjà mentionné, traversé par des logiques économiques et symboliques, dont le cadre est à la fois national et international. Pour l'analyser, nous mobilisons massivement les travaux d'historiens, sociologues et journalistes des musiques populaires. Nous participons ainsi à la construction d'une histoire des langues chantées au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

CHAPITRE 1
LA LANGUE CHANTÉE : PRATIQUE MIMÉTIQUE POUR UNE AUTHENTICITÉ LOCALE

Introduction

Ce n'est pas un hasard si la langue est souvent considérée comme un marqueur d'identité culturelle, tant ces deux notions sont communément appréhendées comme des entités figées qui précèdent l'action, notamment l'action politique :

« Dans ces usages communs de la notion d'identité, pour que la revendication qu'elle incarne pèse sur la scène publique, il ne s'agit plus de présenter son identité comme une construction, mais, au contraire, comme une donnée intangible, non négociable. Cette compréhension de la notion implique qu'il n'y a pas d'acteur producteur d'identité. Dans le langage courant, l'identité préexiste et servirait donc à exprimer ce qui chez soi ou les autres ne bougerait pas » (Avanza et Laferté, 2005, p. 135).

Les exemples sont légion, allant des identités nationales aux revendications régionalistes, en passant par les idéologies racistes et parfois même certaines antiracistes. Or, on peut légitimement se poser la question de savoir comment la fixation langagière devient identitaire et si elle n'est jamais définitive et absolue. En fait, comme le suggère le suffixe du terme « fixation », chaque action qui mobilise du langage induit une forme de transformation, que ce soit pour renforcer l'aspect figé ou déconstruire les appartenances identitaires. Si l'on sort des discours ayant explicitement vocation à défendre une identité, cet aspect se révèle pleinement. Par exemple, dans les actes langagiers quotidiens, la plupart des individus portent un intérêt assez faible aux questions d'identité, à partir du moment où, dans un environnement social homogène, ils parviennent à ajuster leur manière de parler en fonction de leurs besoins (Truchot, 2011). Les nouveautés langagières sont alors considérées comme allant de soi tant qu'elles ne perturbent pas fondamentalement l'organisation des représentations du monde dans lequel elles se situent. C'est à ce titre que l'on observe, par exemple, une recrudescence d'anglicismes perçus comme « naturels », dans des milieux professionnels très internationalisés comme l'informatique ou la publicité.

C'est, en ce sens, que nous parlerons de « pratique » d'une langue plutôt que « d'usage ». Le terme usage suggère qu'une entité donnée, nommée « la langue », précèderait l'activité langagière et correspondrait à un objectif particulier, que ce dernier soit intrinsèque ou extrinsèque au locuteur (Pennycook, 2010, p. 22). Or, par le terme de pratique, nous mettrons en avant l'idée que la langue est le produit d'une interaction sociale et non un objet fixe soumis à la rationalité du locuteur (intrinsèque) ou au déterminisme social (extrinsèque). Une

telle conception implique de considérer la pratique d'une langue chantée non seulement de manière située, mais « situante », c'est-à-dire comme participant à la construction de son espace social (*ibid.*, p. 39).

La dimension pragmatique de la langue sera l'objet du début de ce chapitre. Nous examinerons en quoi les langues, notamment dans leur forme chantée, constituent une « pratique locale » du langage (Pennycook, 2010) dont l'essence est mimétique et dont la finalité est la performance d'une forme d'authenticité localisée. Nous visons ainsi à dépasser une certaine approche consistant à appréhender le langage comme un système de communication autonome ou, plus précisément, comme une entité abstraite qui précèderait l'individu parlant ou chantant. C'est cette même approche qui consiste à envisager la langue comme conditionnant « la pensée culturelle, les perceptions et la vision du monde » (Sherzer, 2012, p. 22). Du nom de ses auteurs, l'hypothèse Sapir-Whorf (sur laquelle repose la dite approche), dans son acception stricte, théorise la dépendance étroite qui existerait entre structures linguistiques et structures de pensée. Cela se concrétise, par exemple, par l'idée que la vision du monde d'un individu est directement liée au vocabulaire à sa disposition (Fishman, 1971, p. 107). Mais cette dépendance « de la "pensée" à l'égard du vocabulaire ne manifeste […] que le fait qu'on pense "à la suite" et "dans le cadre" d'une tradition de pensée, et on dispose toujours de la possibilité de créer […] des termes dont le "succès" n'est certes pas assuré, mais ne dépend pas *a priori* de la langue (saussurienne) » (Achard, *op.cit.*, p. 15). Toutefois, s'il n'y a pas de détermination directement linguistique de la pensée humaine, nos catégories de réflexion et d'action restent évidemment liées à notre manière de nous exprimer, c'est-à-dire à des formes syntaxiques (Benveniste, 1966).

Envisager la langue comme le fruit d'une pratique sociale contextualisée et non comme une structure *a priori* est un choix épistémologique nécessaire afin de saisir le sens de la diversité des langues chantées dans les musiques populaires en France. Cela ne signifie pas, pour autant, que les pratiques langagières existent en dehors de toute représentation sociale d'elles-mêmes, au contraire. Mais ces représentations portent tout autant sur la langue que sur les différentes manières de les pratiquer, ainsi que sur d'autres sphères de la vie sociale. Ce n'est que de la sorte que les pratiques langagières peuvent s'inscrire dans la cohérence d'un espace social donné. Nous verrons ainsi comment cela nous permet de compléter, dans une certaine mesure, les approches communes de la diversité linguistique et du plurilinguisme.

Dans le domaine des musiques populaires, c'est la notion d'authenticité qui constitue l'indicateur le plus tangible de l'inscription locale d'une pratique chantée. Selon nous, l'authenticité est le processus par lequel un individu accorde une importance ou une valeur à une forme musicale, pour lui-même ou pour d'autres. Elle est donc toujours un processus et non une chose « en soi ». La valeur authentique d'une musique oscille toujours entre une forme respectueuse d'un standard établi et une pratique qui se perçoit comme originale et incomparable (Seca, 2009, p. 15). L'authenticité est donc l'objet d'un marketing plus ou moins bien intentionné par les professionnels, de même qu'elle reste une manière pour les artistes de s'exprimer en réaction à ce qu'ils estiment problématique dans la société et dans les formes esthétiques déjà disponibles. Dans les deux cas, l'authenticité est une manière pour les individus, notamment les publics, d'expérimenter des formes musicales entendues comme vraies et sincères, de se reconnaître en elles avec, comme finalité, l'émotion et la transcendance. Nous verrons ainsi comment elle se manifeste dans les langues chantées et dans quelle mesure elle est liée à des formes institutionnalisées du monde social.

Enfin, nous étudierons deux exemples manifestes de la manière dont les conflits linguistiques permettent d'articuler des conflits d'ordre idéologique. Premièrement, c'est le cas emblématique du latin et de la liturgie qui sera abordé. Même si le dogme linguistique interdisait de célébrer la messe autrement qu'en latin au Moyen-Âge, de nombreux ajustements se faisaient en langue « vulgaire » afin d'inclure l'auditoire. Cela a perduré jusqu'à l'arrivée de la Réforme, dont la pratique spécifique des langues chantées a remis en cause toute une série de présupposés religieux propres au catholicisme. On assiste à un transfert idéologique de même acabit lors de la querelle des Bouffons (1752-1754), puisque le succès de l'opéra en italien, au détriment de celui en français, a été le lieu d'une réarticulation de la crise sociétale entre les garants de l'ordre aristocratique et les bourgeois libéraux.

1.1. De l'état des langues à l'état des pratiques

1.1.1. Le « plurilinguisme » en France

Une première manière d'aborder la situation langagière d'un espace social comme la France consiste à faire un état des langues qui y sont parlées. Cela implique de considérer que les langues sont des « processus permettant de "faire du sens" grâce à un rapport stable et systématique entre les formes » (Achard, 1993, p. 4)[37]. On peut alors envisager comment les langues sont « réparties » au sein d'une même population, mais aussi dans quelle mesure un même individu a la capacité d'employer plusieurs variétés linguistiques en fonction des situations. C'est ce que l'on nomme généralement « plurilinguisme ». En sciences du langage, on parle de « répartition fonctionnelle » lorsqu'il s'agit d'établir qui parle quelle langue dans quelle situation (Fishman, 1965). En France, cela correspondrait, schématiquement, à un modèle englobant : le français comme langue « officielle », les langues régionales, les langues de l'immigration et les langues étrangères dites « véhiculaires » (qui servent *a minima* comme moyen de communication à deux locuteurs n'ayant pas de langue en commun). Ces langues n'appartiennent pas « naturellement » à des groupes sociaux, mais se déclinent en différents usages selon les situations. Par définition, chaque situation serait soumise à des normes favorisant l'emploi d'une langue ou d'une autre (Achard, *op.cit.*, p. 23). L'usage d'une langue plutôt qu'une autre serait donc le produit d'un choix dont le sens est variable selon la situation. Un tel constat semble évident dans un pays comme la France où l'on dispose d'une seule langue officielle et où tout écart vis-à-vis de cette langue implique une interaction spécifique (généralement en dehors du domaine public). Implicitement, le concept de plurilinguisme justifie le fait qu'une variété de cultures puisse coexister plus ou moins harmonieusement sur un territoire donné. Il permet donc d'obtenir des données claires sur les langues que parlent les individus sur ce même territoire.

Quant au plurilinguisme individuel, il est avant tout considéré, en sciences du langage, comme une compétence communicationnelle, dont la manifestation la plus évidente est

[37] Nous laissons volontairement de côté, pour l'instant, les questions relevant de la séparation entre « parole » (pratique sociale du langage disposant d'un statut) et « langue » (système formel dont l'existence est posée *a priori* ; voir Achard, *op.cit.*, p. 5).

« l'alternance codique » ou « *code-switching* » (Eastman, 1992 ; Auer, 2003). Cette notion se rattache essentiellement aux dimensions psychologiques (compétences et choix de l'individu), linguistiques (contacts entre différentes langues) et sociales (contexte d'usage, statut du locuteur, etc.) de l'acte langagier (Verdelhan-Bourgade, 2007, p. 4). Dans le cas qui nous intéresse, celui de la France, le plurilinguisme recouvrirait principalement les situations suivantes : 1) les personnes, scolarisées ou non, dont les deux parents parlent une autre langue que le français (langue étrangère ou régionale) ; 2) les personnes dont un des deux parents parle français et l'autre non ; 3) les personnes scolarisées en école bilingue étrangère ou régionale ; 4) les personnes qui apprennent une langue vivante dans le cadre d'un programme officiel ou *via* des cours particuliers (*ibid.*, p. 5).

Comme nous pouvons le constater, une grande place est accordée, dans les travaux sur le plurilinguisme, à l'apprentissage de différentes langues, mais aussi au contexte d'apprentissage (famille et école). À cela, ajoutons l'intérêt récurrent des chercheurs pour les représentations que se font les individus du plurilinguisme et leur impact sur les formes d'apprentissage (Dagenais et Day, 1999). On voit plus rarement ces enquêtes prendre place en milieu professionnel, et encore moins sur la place qu'y occupe l'anglais (Boutet, 2016). Par exemple, malgré les discours récurrents sur l'impérialisme culturel, l'anglicisation du monde, ou encore l'avancée du « globish »[38], on sait peu de choses sur les véritables pratiques de l'anglais et du français en entreprise (*ibid.*, p. 13)[39], et notamment chez les professionnels de la musique. Comment parle-t-on anglais et dans quelle mesure ? S'agit-il de pratiques écrites, orales, ou les deux ? Quelles sont les formes d'hybridation qui ont lieu ? De plus, en France, les grandes enquêtes quantitatives sur la langue sont peu nombreuses[40], si l'on compare avec un pays comme le Canada. De la même manière que pour les statistiques ethniques en France, on peut comprendre ce manque d'enquêtes comme une volonté de ne

[38] Terme désignant au départ une version appauvrie de l'anglais dans les pays non anglophones. Il est la contraction des termes « global » et « English ». Certains auteurs le dénoncent comme facteur d'homogénéisation culturelle, tandis que d'autres en font la promotion afin que les différents peuples puissent communiquer sur des bases simples (Lévy, 2004).

[39] Il est significatif que dans la dernière enquête statistique du ministère de la Culture et de la Communication (2015), dont une partie porte sur le français et les langues de France, on ne fasse aucune mention de l'anglais.

[40] Voir Rouard et Mouatty (2016) pour l'enquête « Changements Organisationnels et Informatisation » de 2006, financée par la Délégation générale de la langue française et des langues de France (DGLFLF) qui cherchait à mesurer la présence de l'anglais dans l'entreprise.

pas stigmatiser les groupes sociaux ou ethniques en identifiant des types de locuteurs « étrangers » ou « immigrés » *versus* « nationaux » ou « de souche ».

Malgré tout, nous disposons de quelques chiffres sur ce que recouvrirait, en France, le « plurilinguisme ». D'un point de vue démographique, c'est l'enquête « Famille » de 1999, réalisée par l'Insee sur 380 000 personnes, qui a permis d'avoir, pour la première fois, un bon aperçu de la diversité des langues et de leur transmission par les parents en France (Héran *et al.*, 2002). Dans cette étude, on peut noter, premièrement, que 26% des enquêtés déclarent que leurs parents leur ont « habituellement » ou « occasionnellement » parlé dans une autre langue que le français, qu'elle soit régionale ou étrangère (*ibid.*, p. 1). Le plurilinguisme concernerait donc un quart de la population, sans distinction entre femmes et hommes, ce que vient confirmer les résultats de l'enquête « Histoires de vie » (Insee, 2003). Il correspondrait à un total d'environ 400 langues différentes, bien que les deux tiers des enquêtés soient concernés par seulement dix de ces langues (Héran *et al.*, *op.cit.*, p. 1). En outre, les modes de transmission « réguliers» seraient davantage le fait d'immigrations récentes, tandis que les « occasionnels » s'appliqueraient aux immigrations anciennes ou aux appartenances culturelles régionales, sauf l'alsacien et le basque[41].

On constate que, dans leur très grande majorité, ces langues « reçues » de la part des parents ne seraient transmises à la génération suivante que dans environ un tiers des cas (*ibid.*, p. 3). Les langues des migrations récentes seraient les plus transmises, de même que l'anglais qui dépasse de loin toutes les autres langues en termes de taux de transmission (Filhon, 2010, p. 206). Cela confirme l'idée de Louis-Jean Calvet selon laquelle la diversité linguistique, dans les pays européens, serait davantage assurée par les langues de l'immigration plutôt que par les langues « autochtones », c'est-à-dire régionales (Calvet, 2016, p. 50-51). À ce titre, on peut remarquer à quel point les débats sur la diversité linguistique, comme ceux traitant de la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires, ratent leur objectif lorsqu'ils envisagent seulement la diversité endogène (langues régionales) au mépris de la diversité exogène (langues de l'immigration).

[41] Concernant ces exceptions, les auteurs de l'étude font l'hypothèse d'un tissu de locuteurs plus dense, avec un mode de transmission plus habituel qu'occasionnel.

De plus, l'enquête « Histoires de vie » révèle que le taux de transmission est fortement corrélé à « la catégorie socioprofessionnelle, à l'âge, au lieu de naissance, au type de trajectoire géographique ou encore à la présence ou non du français dans le foyer » (Filhon, *op.cit.*, p. 212). Ce sont par exemple les agriculteurs, les « inactifs » et les indépendants, notamment jeunes, qui transmettraient davantage leur langue, à l'exception de l'anglais qui serait davantage transmis par les cadres (*ibid.*, p. 216). Cette vision statistique des langues a tendance à appuyer l'idée que certaines langues auraient davantage de valeur que d'autres dans un espace social donné, cette valeur étant un des facteurs qui guide la transmission. Toutefois, il serait réducteur de considérer la transmission comme déterminée entièrement par des buts de promotion sociale. Pour cela, il est nécessaire d'envisager les volontés de perpétuer certaines traditions, de cultiver un type de rapport à la communauté locale, de construire un « Nous ».

On le voit, certaines approches du plurilinguisme ont la fâcheuse tendance à réifier fortement les langues, comme si celles-ci étaient des objets « en soi » que les individus se passaient les uns aux autres sans les altérer. Autrement dit, c'est une approche qui fonctionne, comme nous l'avons déjà mentionné, par juxtaposition de monolinguismes. En cela, elle répond, plus ou moins indirectement, à une injonction idéologique visant l'inclusion de différentes « communautés » linguistiques, comme en atteste la politique linguistique menée par l'Union européenne, où les individus seraient capables, à terme, de « naviguer » entre différents contextes linguistiques (Filhon, 2010 ; Filhon *et al.*, 2013 ; Canut, 2009). Certains auteurs sont particulièrement critiques vis-à-vis de cette injonction, lorsqu'ils mettent en évidence, d'une part, les mécanismes d'exploitation de la parole plurilingue des migrants par les grandes firmes transnationales et, d'autre part, la marchandisation plus générale des langues (Duchêne, 2011, p. 83-85 ; Duchêne 2016, p. 81). Cette vision désenchantée du plurilinguisme concerne les visées utilitaristes de certaines entreprises, de même que les processus de réification des langues et des cultures qui en découlent. En cela, la posture critique traditionnelle vis-à-vis des idéologies monolingues d'État (un peuple=une langue) s'adapte aujourd'hui aux logiques entrepreneuriales.

Dans le sillon de cette critique, il est notable d'observer les tensions entre, d'un côté, l'emprise de l'idéologie nationaliste sur les débats autour de la défense de la langue française et, d'un autre, la valorisation économique d'un bilinguisme de bon aloi par l'école

républicaine et d'autres institutions (anglais-français le plus souvent), en France comme dans d'autres pays[42]. C'est le cas, par exemple, lorsque les hommes politiques prennent position en faveur d'une vision puriste de la langue française (Gadet et Ludwig, 2015, p. 25) et que, par ailleurs, l'Éducation nationale institutionnalise l'apprentissage de la langue dominante à l'international (l'anglais). Pourtant, l'histoire montre qu'à certaines périodes et dans certains pays, comme dans la Hongrie du XIX^{ème} siècle, le plurilinguisme a pu être cultivé pour lui-même, dans un cadre national habituellement centré sur le monolinguisme (Gal, 2011).

De tels exemples montrent que les langues dépendent avant tout de communautés de locuteurs. Autrement dit, le langagier et le social sont profondément interdépendants, et cette interdépendance renvoie autant à des valeurs, des normes, qu'aux statuts de certains groupes d'individus par rapport à d'autres, c'est-à-dire à des modes d'identification. Cela doit nous amener à complexifier notre approche des langues, en dépassant les notions de mono ou plurilinguisme, afin de nous intéresser aux représentations associées aux différentes pratiques langagières. Pour cela, il nous faut d'abord passer par une phase de déconstruction du schéma de pensée qui envisage les langues comme des objets, c'est-à-dire comme des entités autonomes.

1.1.2. Dépasser un certain modèle linguistique : de l'usage à la pratique stylisée de la langue

Avant que la linguistique ne devienne structurale, avec Ferdinand de Saussure, le langage et la langue étaient respectivement perçus comme le produit de l'action individuelle et la somme de ces actions (Wald, 2012, p. 104). Mais, en faisant de la parole un sous-produit du langage, la linguistique a isolé la langue du social, créant ainsi une scission avec un certain travail sociologique qui cherchait à appréhender « la régulation de la pratique des langues par des normes sociales : celui qui parle se conforme à des usages établis dans la société sous peine de "sanctions" » (*ibid.*, p. 105). Or, ce que Saussure perçoit comme de l'accidentel, du momentané ou de l'individuel et qu'il nomme « parole », est justement ce qui définit, selon nous, la *pratique* de la langue. Il n'y a pas, d'un côté, une entité abstraite, théorique,

[42] Pour le Canada, voir Heller, 2011.

structurée, qui se nommerait « langue » et, de l'autre, des « usages » qui correspondraient strictement à cette même structure. La langue n'est pas qu'« une propriété naturelle imposant sa loi » et « il est impossible d'assimiler totalement la langue ni de s'assimiler à elle » (Gauthier, 2011, p. 185). De ce fait, il ne peut y avoir de « déterminisme » de la part des structures linguistiques, à un point qui lierait les individus à des règles abstraites qui commanderaient leurs actes de parole :

> « Premièrement, les champs sémantiques ne sont pas des données absolues qui sont simplement reflétées dans l'usage langagier. Au contraire, c'est l'usage langagier qui crée et développe les champs sémantiques. Il s'agit d'une illustration de ce que j'entends lorsque j'affirme que le langage ne reflète pas la culture mais que l'usage langagier dans le discours crée, recrée et modifie la culture. Le sens, qui est au cœur de la conception symbolique de la culture que j'emploie ici, est […] une construction mentale ; mais c'est une construction mentale qui est influencée par les usages langagiers concrets, tout en les influençant également » (Sherzer, 2010, p. 31).

En effet, la notion de langue renvoie davantage à un idéal normatif du langage[43]. On peut, alors, complexifier l'approche des situations de « répartition fonctionnelle » des langues en intégrant différents niveaux de langage au sein d'une même langue, autrement dit des écarts vis-à-vis d'une norme. C'est en ce sens que certains auteurs ont pu parler de situations diglossiques (Ferguson, 1959), où « des variétés apparentées sont employées par les mêmes locuteurs avec un fort contraste de leurs fonctions » (Achard, *op.cit.*, p. 36). De telles situations supposent généralement une organisation linguistique composée de formes hautement codifiées et légitimes, et de parlers davantage ordinaires et conversationnels. Cela permet de mieux comprendre les différences artificielles et socialement construites entre ce que l'on nomme communément langue, dialecte, patois, etc. C'est, d'ailleurs, cette construction de la différence, c'est-à-dire la manière dont les individus y participent (Wald, 1986, p. 63), qui nous intéresse en tant que sociologue. En France, cela s'exprime par

[43] Si l'on se réfère à la psychanalyse, chaque individu envisage la faculté de parler comme un « tout unique » qui lui est indissociable. C'est ce que Jacques Lacan nomme « lalangue » (Lacan, 1966 ; cité dans Achard, *op.cit.*, p. 35). Or, dans sa dimension extérieure au sujet, cette faculté à parler est impossible à objectiver, comme en atteste le fait que les multiples interdits qui pèsent sur le sujet parlant ne soient jamais entièrement suivis. Autrement dit, une langue (au sens de système saussurien) n'existe que par son aspect normatif (mais pas totalisant pour autant). Avec des termes différents, on retrouve cette idée dans le modèle génératif de Noam Chomsky.

l'existence d'une langue hégémonique[44], le « "français institutionnel" […] qui sert de véhiculaire dans tout l'hexagone et dont la forme de référence est essentiellement écrite » (Marcellesi, 1979, p. 64). S'y ajoutent d'innombrables déclinaisons orales[45] plus ou moins standard, accents urbains ou ruraux, mais aussi des formes de bilinguisme syntaxique (français/langue régionale, français/langue de l'immigration)[46] ou encore des emprunts. Ces variations constituent un ensemble de marqueurs sociaux plus ou moins valorisés selon les situations[47]. Mais elles sont aussi de véritables compétences du locuteur, comme l'illustre la vigilance métalinguistique[48] (Labov, 1976, p. 138-146). Elles reposent, en grande partie, sur la représentation de la norme dont dispose le locuteur. Néanmoins, ces variations nous intéressent moins pour leur simple aspect formel (leur *signification*) que pour ce qu'elles produisent sur le monde social (leur *sens*). Autrement dit, nous souhaitons porter notre attention sur la dimension pragmatique du langage.

Les conventions langagières, au même titre que les valeurs symboliques au sein d'une communauté, n'existent qu'au prix d'actes collectifs et régulièrement répétés (Durkheim, 1996, p. 135-138). Ces actes relèvent autant d'une dimension extraordinaire de la vie sociale que des rites d'interaction quotidiens. Ils visent, plus ou moins indirectement, à créer de la cohésion au sein des sociétés (Goffman, 1977, p. 41). Bien que ce ne soit pas leur finalité, ils se caractérisent par des ajustements que les individus opèrent dans le but de conserver un certain équilibre (*ibid.*, p. 21). Autrement dit, c'est par la sédimentation d'une multitude d'actes répétés qu'une pratique sociale est régulée et incorporée au sein d'un espace social donné. Ce ne sont pas les « règles d'usage » qui déterminent *a priori* le sens d'une pratique, celui-ci étant davantage régulé par les interactions répétées, ce qui permet aux individus d'adhérer à des concepts et des conventions qu'ils « vérifient par leur expérience propre »

---

[44] Nous verrons dans le chapitre suivant comment s'explique, historiquement, ce caractère hégémonique.
[45] Pour une synthèse des travaux portant sur les différences et continuités entre français « haut » (dit « classique tardif ») et français « bas » (dit « démotique »), voir Massot et Rowlett (2013).
[46] Nous employons le terme « bilinguisme » ici pour qualifier tout type d'énoncé impliquant, plus ou moins directement, plusieurs langues reconnues comme distinctes. Cela va de l'alternance entre deux langues au sein d'une même phrase à des influences syntaxiques.
[47] « La hiérarchie des styles *désigne la norme*, et si la norme correspond souvent à l'usage des classes supérieures, *ce n'est pas toujours le cas* » (Achard, *op.cit.*, p. 58).
[48] Celle-ci correspond à la manière dont les individus adaptent leur manière de parler en fonction de leur conscience de la « norme en vigueur », notamment en présence du chercheur.

(Durkheim, 1991, p. 625). Cela confère une apparence de structure figée à ce qui n'est, en fait, que régulier et, surtout, socialement et localement construit, comme la langue par exemple[49].

Le terme rite vient du fait que toutes nos actions ont une implication symbolique (Goffman, *op.cit.*, p. 51), c'est-à-dire qu'elles relèvent de représentations sociales (Moscovici, 1961). Cependant, les rites langagiers ne consistent pas simplement « à assigner des propriétés de nature sociale de manière qu'elles apparaissent comme des propriétés de nature naturelle » (Bourdieu, 1982, p. 123). Les représentations associées à une pratique de la langue ne la précèdent pas systématiquement, elles peuvent se construire avec la pratique (Pennycook, *op.cit.*, p. 148). Pierre Bourdieu part du principe que la performativité du langage dépend de normes sociales déjà en place (Bourdieu, *op.cit.*, p. 70, p. 105). Par exemple, un « juge qui condamne, ne condamne que parce qu'il est juge » (Achard, *op.cit.*, p. 79). En d'autres termes, pour Bourdieu, c'est la structure sociale qui autorise la performativité d'un énoncé. À l'inverse, chez Jean-Claude Milner, c'est la nature même d'un énoncé qui le rend performatif (Milner, 1989 ; cité dans Achard, *op.cit.*, p. 79). Dire « je te promets » équivaut à promettre. Cette opposition entre deux types de déterminisme (social ou linguistique) est cependant artificielle :

> « Si l'on envisage les actes de langage comme des faits empiriques à classifier entre linguistique et extra-linguistique, on est acculé à dire si un acte est performatif en raison de sa structure (interne) *ou* de son cadre socio-institutionnel. Or la notion, par exemple, de question met en jeu *tout à la fois* des cadres sociaux *et* des structures linguistiques. Une forme interrogative ouvre *une place* de réponse qui peut appeler une réponse effective (c'est alors une question, acte de langage) ou un effet argumentatif (« question rhétorique »). Il n'y a pas de marque *interne* de cette valeur […]. La critique des interprétations réductrices de la pragmatique est pertinente. Mais la linguistique de l'énonciation permet de penser une articulation que Bourdieu rejette au nom d'une détermination sociale dont on a du mal à en saisir la matérialité » (Achard, *op.cit.*, p. 79-80).

Il n'y a pas, d'un côté, un contexte social et, de l'autre, une parole déterminée par ce même contexte[50] ; de même qu'il n'y a pas de parole « pure », isolée de tout contexte. On ferait

[49] Mais cela concerne aussi d'autres domaines de la vie sociale, comme le genre (Butler, 1990) ou la folie (Goffman, 2010).

[50] D'autres auteurs contestent l'existence de normes préexistantes l'activité des individus en société, langagière ou non, privilégiant l'idée d'une création perpétuelle du social par le biais de l'intention (Husserl, 2002), la concertation, l'improvisation, voire la négociation (Garfinkel, 2009). Cette idée repose en grande partie sur

donc erreur à voir la répétition d'actes langagiers comme une forme de reproduction sociale entièrement soumise à un ordre dominant et supérieur. C'est contre cette idée que nous employons le terme de mimétisme plutôt que celui de reproduction. Si la pratique langagière s'inscrit bel et bien dans des relations de pouvoir, ce n'est pas de manière unidirectionnelle. Cette ambivalence de la pratique est ce qui nous intéresse particulièrement dans le cas des langues chantées dans les musiques populaires.

Dans le cadre des pratiques à visée esthétique comme le chant, les libertés prises vis-à-vis de « l'usage » sont justement ce qui en fait le sel. Le *régime d'existence* de la langue chantée dépend d'un « débord perpétuel de la parole et de son économie propre à la communication » (Bonnet, 2013, p. 9). En France, l'usage de la rime en est une caractéristique récurrente, voire prégnante, sans pour autant condamner le chanteur à une forme figée de lyrisme (Rudent, 2013). Le chant est plus que la simple addition d'une langue et d'une musique, il est une forme de métissage par essence, car il rend la langue irréductible à la musique et vice-versa :

« En ce sens […], il n'y a pas de langues plus ou moins faites pour le rythme, il n'y a que des savoir-faire, savoir-faire qui relèvent de l'intuition et du talent, jamais de la réflexion […]. Ce qui nous montre qu'il en va de la chanson comme de toutes choses, et que le métissage y est une pratique » (Calvet, 1985, p. 80).

Chanter, c'est transcender la banalité du quotidien, « réenchanter le populaire » (July, 2013), notamment par le biais d'une performance publique. Ce débordement du banal et du quotidien est propre à la mécanique de toute pratique esthétique de la langue et peut être nommé « style » :

« Le style constitue une façon de désigner le fait que, dans toutes les langues, pour autant que l'on sache, un locuteur ne parle pas constamment de la même façon. "Toutes les langues" signifie en l'occurrence : que la langue soit standardisée ou non, écrite ou non, de culture ou non, et quelles que soient les fonctions dans lesquelles elle est sollicitée. La capacité de diversification stylistique constituerait alors une propriété des langues en usage, et le style serait un phénomène définitoire des langues et de leur dynamique. Il pourrait ainsi constituer un mode organisateur de la réflexion sur la langue et les langues, abordées du point de vue du locuteur et de sa mise en œuvre de ressources linguistiques et langagières » (Gadet, 2004, p. 1).

---

l'inspiration pragmatique d'auteurs comme Charles Sanders Pierce ou John Dewey, dont l'essence philosophique est celle d'une capacité d'agir sur le monde inhérente aux individus.

Or, c'est justement le style ou, pour reprendre la terminologie de Roman Jakobson, la poésie, qui entraine une *impossibilité de traduire*, fournissant ainsi des frontières culturelles temporaires aux différents groupes sociaux. À l'inverse, toute activité d'imitation ou de traduction se retrouve forcément embarquée dans un processus de déconstruction ou de déplacement partiel de ces mêmes frontières. En d'autres termes, les pratiques chantées, même lorsqu'elles s'inspirent explicitement d'un modèle, créé de la différence en altérant l'original *via* une forme de relocalisation. C'est ce que nous nommons « mimétisme ». Par exemple, quiconque possède une expérience de musicien sait que les « actes de langage » qui sont produits en chantant ne sont jamais deux fois les mêmes : d'une répétition à l'autre, mais surtout d'une prise de studio à l'autre, le chant peut faire frissonner ou laisser indifférent, son style peut être percutant ou transparent. Même à disposer d'outils mécaniques de reproduction du son de très haute qualité, on sait que la « fidélité » à l'original n'est jamais totale, contrairement à la vulgate des vendeurs de matériel hi-fi (Milner, 2010). En tant qu'être humain et à la différence des machines, on ne peut répéter qu'en produisant de la différence, de la relocalisation, du renouveau :

« Les processus mimétiques ne génèrent pas simplement des méthodes de copie de mondes déjà symboliquement interprétés. L'homme prend "l'empreinte" de ces mondes, pourrait-on dire, et les assimile. Parce qu'elles transforment le monde donné à l'origine, les relations mimétiques comportent toujours un aspect créateur. D'où une dynamique culturelle entre les générations et les cultures, qui produit constamment quelque chose de nouveau » (Wulf, 2014, p. 125-126).

Chanter dans une langue est une pratique profondément sociale car elle permet à l'individu de se positionner dans le monde, de s'orienter et d'expérimenter de nouveaux répertoires d'actions. Ce mimétisme fertile relève d'une véritable « dynamique sociale », c'est-à-dire « d'arts de combiner » (Mouchtouris, 2007, p. 57). Du point de vue des langues, on peut ainsi reprendre la rhétorique de la « créolisation » chère à Édouard Glissant, cette catégorie de pensée fondée sur une nouvelle forme d'historicité et de rapport au possible (Glissant, 1996) :

« Relèvera donc d'une créolisation tout type de modification apportée à des cadres de vie, qui ne se laisse pas ramener au seul jeu des évolutions internes, comme l'adaptation ou l'amélioration d'un donné préalable pourrait nous inviter à le conclure. Lorsque des modifications résultent de l'interférence de plusieurs traditions étrangères l'une à l'autre, ou d'un greffage inattendu d'une pratique sur une autre, il y a ou il y aurait créolisation. Ce qui demeurait encore pensable selon la continuité d'une tradition ou d'une pratique reçue en

héritage – l'homogénéité de ses pratiquants garantissant alors la continuité des formes – requiert un autre modèle explicatif, parce qu'il relève en vérité d'un autre type de processus » (Ménil, 2009, p. 16).

De ce fait, on peut considérer n'importe quelle pratique chantée comme créant de la différence, même lorsqu'elle veut faire de l'identique. Les formes musicales chantées dans telle ou telle langue sont toujours le fruit d'une *performance*, ici artistique. Cela ne veut pas dire, pour autant, que l'on s'affranchit complètement des normes d'usage d'une langue lorsqu'on met celle-ci en pratique, mais que le sens d'une pratique de la langue doit se déterminer sur une base sociale, car le code linguistique n'a pas de sens « en soi ».

Mikhaïl Bakhtine propose un modèle théorique d'ordre « polyphonique », avançant l'idée « selon laquelle l'auteur [*d'un acte langagier*] ne possède en propre aucune langue, mais un style, qui représente la loi organique et unitaire qui gouverne les langages qu'il manie et les réfractions expressives qui en résultent » (Munro, 2006, p. 707). La notion de dialogisme développée par Bakhtine suppose que « le sens n'est pas déjà là, dans une forme complète » (Bakhtine, 1998 ; cité dans Achard, *op.cit.*, p. 84). Le sens est l'aboutissement d'une lutte pratique entre groupes sociaux, ce que Ludwig Wittgenstein nomme « jeux de langage », c'est-à-dire des options ouvertes[51] au sein d'une organisation discursive, elle-même traversée par des points de vue, des pratiques et des intérêts potentiellement divergents (Wittgenstein, 2004). De ce fait, l'espace des significations est souvent appréhendé comme un « référentiel » pour reconstruire le sens des pratiques langagières étudiées. Mais lorsqu'elle est appréhendée sous l'angle de la relocalisation et qu'elle s'éloigne des normes d'action habituelles, la pratique d'une langue se donne aussi à voir comme un jeu avec le bruit et les perturbations de la communication ordonnée. Elle fonde ce que nous pouvons appeler, par emprunt à Jacques Rancière, « une rhétorique collective de la mésentente » :

« Les cas de mésentente sont ceux où la dispute sur ce que parler veut dire constitue la rationalité même de la situation de parole. Les interlocuteurs y entendent et n'y entendent pas la même chose dans les mêmes mots. Il y a toute sorte de raisons pour qu'un X entende et n'entende pas à la fois un Y : parce que, tout en entendant clairement ce que lui dit l'autre, il ne *voit* pas l'objet dont l'autre lui parle ; ou encore, parce qu'il entend et doit

[51] Cette multiplicité des options est considérée comme immanente chez Wittgenstein, tandis qu'elle se réduit à la légitimité des locuteurs chez Bourdieu (Achard, *op.cit.*, p. 84).

entendre, voit et veut faire voir un autre objet sous le même mot, une autre raison dans le même argument » (Rancière, 1995, p. 14).

Comme l'évoque Rancière ci-dessus, ce n'est pas *nécessairement* la compréhension rationnelle qui relie les personnes engagées dans une même situation de communication. Nous savons que l'implicite est une condition intrinsèque au discours, puisque l'interlocuteur se doit toujours de compléter ce que le discours contient d'inarticulé (Searle, 1982 ; cité dans Vanderveken, 1992, p. 13), impliquant une relation de complicité ou, suivant Rancière, de mésentente. On peut considérer que l'implicite est « complice » lorsqu'il repose une série de croyances et d'opinions partagées, c'est-à-dire une série de représentations sociales communes. De ce fait, l'implicite complice trace les contours d'une communauté de sens qui cherche à s'imposer et dont la consistance des représentations du monde est l'attribut principal. Cette consistance est ce qui institue localement un groupe social, c'est-à-dire qu'elle renvoie à la possibilité qu'une pratique de la langue fasse sens, de manière en partie implicite, auprès d'un groupe d'individus. Toutefois, cette complicité n'est jamais absolue, puisque cela reviendrait à anéantir le principe même d'implicite. Ainsi, il n'existe pas « de sens littéral stable, puisqu'il n'existe pas […] de contexte "zéro" qui puisse le fonder » (Bègue, 1983, p. 136), il n'y a que des pratiques dont le sens est toujours relocalisé.

On peut voir dans l'implicite des pratiques langagières une véritable ressource signifiante du fait que, dans de nombreux cas, il n'a pas de compte à rendre, comme le souligne à juste titre Erving Goffman dans son étude des rituels d'interaction (Goffman, *op.cit.*). Cela s'applique particulièrement dans les contextes politiques oppressifs, comme celui du punk indonésien déjà cité, où la pratique de l'anglais chanté devient implicitement un signe de contestation (Wallach, *op.cit.*), alors que dans d'autres contextes, comme ceux des cultures régionales minoritaires, c'est la pratique assumée du « patois » qui est subversive (*cf.* chapitre 7). Ces contextes, où la pratique d'une langue produit plus de sens en elle-même que par le « message » qu'elle contient, sont nommés « post-vernaculaires » (Shandler, 2006).

L'implicite de la parole est donc une des caractéristiques de la relation que l'on entretient avec les pratiques chantées dans les musiques populaires. Elle se manifeste notamment par la vulnérabilité de la dimension sémantique de la réception, c'est-à-dire par l'attention ambivalente ou intermittente que les publics accordent aux paroles de chanson. Ce

phénomène n'est pas à considérer comme un manque ou un défaut de la situation d'écoute, mais au contraire comme une de ses caractéristiques fondatrices. En ce sens, et parce qu'elle est souvent cultivée pour elle-même [52], nous pouvons la nommer « esthétique de l'incompréhensibilité » (Szego, 2003). Cela signifie que la langue chantée, malgré son caractère sémantique, n'est pas reçue seulement par le prisme de ce qui est dit dans les paroles. Elle agit aux côtés d'autres sonorités ou signifiants pour exprimer une certaine forme d'authenticité culturelle, mais son sens reste, finalement, indéterminé et pris dans de multiples processus de relocalisations. Cela est manifeste, dans l'enquête de Kati Szego, lorsque les élèves hawaïens témoignent de leur déception après que l'on ait traduit en anglais, pour eux, les paroles des chansons traditionnelles dont ils maîtrisent peu la langue. Une autre preuve du régime d'indétermination sémantique propre à l'écoute des musiques populaires s'illustre chez certains fans qui ne maîtrisent pas la langue de l'artiste adulé et pour qui la traduction des paroles s'avère particulièrement troublante ou décevante (Segré, 2013). Quoi qu'il en soit, il faut noter que l'intérêt d'une telle incompréhensibilité réside dans la possibilité des publics de se faire leur propre interprétation ainsi que de concentrer leur écoute sur d'autres éléments musicaux que les paroles, voire sur des éléments extramusicaux. L'écoute d'une langue chantée est toujours associée à des projections et des identifications diverses et variées.

En tant que phénomène relevant de l'implicite, la pratique chantée peut cultiver à la fois la complicité et la mésentente vis-à-vis d'une même sphère sociétale. C'est le cas, par exemple, lorsque la langue française académique est réappropriée par des rappeurs *via* des emprunts de termes désuets ou littéraires, mélangés à du parler courant de leurs quartiers d'origine. Cela dénote une relation ambivalente vis-à-vis de normes linguistiques dont l'Académie française est garante. Le rap offre ainsi une multitude de relocalisations de la langue française, entre « maltraitance » par « désir de maîtrise », « défi » lancé au « bon usage », ou « lieu de réconciliation » (Ghio, 2014). De plus, le rap dispose de nombreux énoncés métalinguistiques qui permettent d'appréhender les conceptions de la langue que se font les rappeurs, parmi lesquelles la conscience forte de la performativité de la langue (Pecqueux, 2007), notamment

[52] Nous pensons ici aux nombreuses fois où les artistes envisagent le sens de leurs paroles comme ouvert à différentes interprétations. Pour des exemples concrets de cela, voir le chapitre 5.

dans ce qu'elle défait symboliquement en termes de domination sociale (*cf*. chapitre 4). En effet, tout le paradoxe des processus mimétiques réside dans le rapport sensuel qu'ils contiennent (Taussig, 1993), c'est-à-dire dans le fantasme initial vis-à-vis d'un modèle (adoré ou rejeté), dont la fonction première est de permettre à l'individu de se construire, de se former et se de transformer. Par ailleurs, les institutions de régulation linguistique (Académie française, Éducation nationale, etc.), si souvent perçues comme rigides (Estival et Pennycook, 2011), entretiennent elles aussi un rapport mimétique avec la langue. En effet, elles ont tout intérêt à soutenir des formes d'innovation langagières afin de créer le besoin de leur propre service de correction de la langue officielle. Cela passe principalement par l'intégration de nouveaux termes issus d'autres langues ou de parlers spécifiques. L'école occupe, quant à elle, une place complexe. Elle est souvent critiquée, car garante d'une culture et d'une langue française perçues comme rigides et dont certains musiciens cherchent justement à se distancier, tandis qu'elle peut aussi offrir un espace d'ouverture à certaines cultures minoritaires ou à des formes de raffinement de la langue (*cf*. chapitres 5 et 7).

En résumé, en l'absence d'un quelconque ordre linguistique clairement institué, nous pouvons considérer que la pratique d'une langue chantée se fait dans le cadre d'intérêts à la fois symboliques (reconnaissance par un public, satisfaction artistique et personnelle, recherche du Beau et de l'authentique, etc.) et économiques (atteindre un auditoire spécifique, vendre des disques, faire des tournées, etc.). Ces intérêts sont directement liés aux représentations que se font les musiciens des capacités et des habitudes d'écoute d'un public donné, ce dernier pouvant être aujourd'hui très dispersé, grâce à internet, bien que soumis à des réseaux de diffusion professionnels ciblés, nationaux ou internationaux. Par ailleurs, comme nous l'avons évoqué en introduction, ces intérêts symboliques et économiques ne sont pas tributaires d'une structure figée, mais d'un espace social localisé que les pratiques chantées contribuent à forger. C'est ce que nous allons voir maintenant.

1.2. L'espace social des musiques populaires chantées

1.2.1. L'authenticité locale des pratiques chantées

La modélisation de l'espace social que nous souhaitons développer ici est intimement liée à notre objet d'étude. Selon nous, la musique implique certaines spécificités dans la manière

dont les individus font société, qu'il nous faudra décrire. D'une part, l'industrialisation de la musique et son insertion dans des logiques marchandes, *via* la reproduction sur support enregistré, sont parfois tenues pour une rupture ontologique définissant ce que l'on nomme ici « musiques populaires » (Pouivet, 2010). D'autre part, malgré cette rupture, on retrouve des points communs entre les musiques dites populaires et d'autres musiques chantées comme l'opéra ou les musiques religieuses. Ces points communs ont tous à voir avec une certaine performance de l'authenticité. Celle-ci, lorsqu'on l'articule avec des rituels d'interprétation, amène à penser de manière précise la dimension locale des pratiques de la langue chantée dans les musiques populaires. Nous tâcherons de montrer en quoi l'efficacité de ces rites chantés est en lien direct avec l'expression d'un espace social particulier.

Gilbert Rouget, en abordant le cas de l'opéra, permet de comprendre plus profondément le lien qui unit, d'une part, une pratique de la langue chantée et, d'autre part, les rituels et les représentations du monde qui organisent localement la vie en société (Rouget, 1990). Ces rituels sont plus que de simples actes répétés, selon Rouget, car ils ont une dimension transcendantale, au sens où ils visent à transformer le monde. Ces rites étant le plus souvent chantés, ils nous informent sur le rapport qu'entretient une langue avec l'organisation sociale locale. Pour mesurer la tendance rituelle des phénomènes musicaux, Rouget insiste sur les ressemblances entre l'interprétation occidentale de type opératique et certaines cérémonies de transe africaines. La tradition lyrique occidentale, tout comme les rituels de possession africains, repose sur l'intensité du vécu de l'émetteur (le chanteur), par le biais de l'incarnation d'un personnage mythique. Cette intensité est toujours éphémère[53] et entraîne, parfois, une certaine amnésie chez le chanteur. Ces phénomènes physiologiques nous intéressent moins que ce que la transe produit sur le récepteur (le public). En effet, une transe « réussie », selon Rouget, est une transe au cours de laquelle l'auditoire a pu percevoir la présence d'une entité « divine » ou « mythique » à travers celui ou celle qui est censé l'incarner. Ainsi, l'intensité de l'interprétation n'a pour objectif que de transformer le corps en vaisseau pour une entité que le public doit être à même de reconnaître. La transe a donc davantage d'intérêt en tant que performance, c'est-à-dire dans ce qu'elle permet au public

[53] Selon Rouget, le caractère passager de ces manifestations justifie le terme de « transe », au sens de transitoire.

d'expérimenter de divin. De ce fait, elle peut prendre des formes plus ou moins extravagantes, mais aussi se nicher dans la banalité du quotidien.

C'est ce que l'on retrouve dans les musiques de type « variétés ». Comme le montre Antoine Hennion dans ses travaux sur les producteurs de musique de variétés. Ces derniers cherchent à concrétiser, par la voix de l'interprète, un personnage ou une personnalité (Hennion, 2013), autrement dit une « présence », une « âme », un « souffle » qui résonne avec le répertoire de représentations, voire l'horizon d'attente du public. Cela témoigne de la dimension émotionnelle, voire mystique, bien qu'ancrée localement, du rapport entre publics et chanteurs :

> « L'élément premier qu'ils [*les producteurs*] cherchent à reconnaître, à isoler le plus possible, c'est une "voix". Cette voix, telle qu'ils l'appréhendent, est dès le départ un élément à double sens, physiologique et psychologique. Elle va servir de support à la relation qu'il faut établir entre le personnage du chanteur et ses chansons. La "voix" ne doit pas se comprendre en variétés comme technique vocale, ou maîtrise systématique de ses capacités. Elle est plutôt l'indice d'une personnalité […]. En d'autres termes, il s'agit non de la voix pour elle-même, mais de son pouvoir expressif. C'est à ce que les nuances infinies d'une voix disent de celui qui la fait vibrer que le directeur artistique prête l'oreille, pour en trouver progressivement des traductions cohérentes aux autres niveaux : musique, textes, pochettes […]. Se retrouve ici une complémentarité analogue à celle qui reliait mélodie et arrangement. Pour construire l'image physique du chanteur, réapparaissent, beaucoup plus que pour sa voix, des ficelles de métier, des règles plus ou moins routinisées : trucs vestimentaires, maquillages, coiffures, éclairages… » (*ibid.*, p. 65).

Les exemples de chanteurs populaires « jouant un rôle » sont nombreux, dans la pop comme dans le rock et le rap, parfois grâce à une panoplie de maquillage et de déguisement : David Bowie, Prince, Kiss, Eminem, etc. Dans les pratiques chantées institutionnalisées visant une forme de transcendance, de la pop à l'opéra, il y a, pour reprendre Rouget, une volonté récurrente de la part des chanteurs de rompre avec la personnalité de tous les jours, celle qui a été modelée par la société : que ce soit par l'usage de psychotropes ou par des mécanismes plus conscients, comme l'adoption d'un pseudonyme, d'un style vestimentaire original, ou d'une manière de chanter singulière. Toutefois, s'il est vrai qu'il existe différents régimes d'authenticité au sein des musiques populaires, où varie la mise en avant d'une identité supposée véritable ou fictive du musicien, ces régimes ne s'opposent pas dans leur essence. Le fait que la pratique d'un chanteur de musiques populaires soit soumise au mimétisme, c'est-à-dire qu'elle ne soit jamais complètement originale et nouvelle, mais toujours la

reproduction, plus ou moins altérée, d'une forme passée, laisse penser qu'un spectateur pourra toujours trouver une référence, une *figure mythique,* qui précède l'artiste qu'il voit chanter, bien que cela ne soit pas explicite. Autrement dit, l'auditeur doit pouvoir reconnaître et se reconnaître dans l'œuvre de l'artiste et, cela, en dépit du fait que l'artiste cultive un personnage censé être « réel » ou non :

« L'histoire personnelle réelle du chanteur est la source qui a rempli de sens sa voix et son image. Mais comme elles, elle se reconstruit au fur et à mesure de sa traduction verbale, musicale et visuelle dans les chansons. Au départ, elle est plutôt la série non formulée des problèmes qui poussent le candidat à s'exprimer par les variétés, font sa personnalité propre et créent sa demande au directeur artistique : obtenir par lui l'écoute d'un public. Cette médiation introduite, entre l'histoire réelle du chanteur et son public, par la relation artiste-directeur artistique n'est pas une hypothèse gratuite : elle est très densément vécue par les acteurs qui sentent eux-mêmes que la réussite de leur relation de transfert est la condition décisive du succès » (*ibid.*, p. 66-67).

Le spectateur/auditeur de musiques populaires cherche donc une forme à laquelle il peut s'identifier autant qu'il peut la critiquer, tout comme le spectateur d'opéra peut juger de l'adéquation entre le personnage littéraire et l'interprétation qui en est faite, pour éventuellement s'y identifier et le fantasmer. Cette adéquation est justement l'expression d'une forme d'« authenticité », laquelle ne peut exister que localement.

À partir de là, il est possible de « dérouler » la théorie de Rouget et de voir en quoi les pratiques de la langue chantée, dans le cadre de rituels d'interprétation et d'écoute, performent une authenticité locale, c'est-à-dire comment elles sont négociées entre les musiquants (les artistes) et les musiqués (le public). Pour cela, il faut revenir, dans un premier temps (à l'instar de Rouget), à la thèse de Rousseau dans *L'Essai sur l'origine des langues* :

« On cite en preuve du pouvoir physique des sons la guérison des piqures des Tarentules. Cet exemple prouve tout le contraire. Il ne faut ni des sons absolus ni les mêmes airs pour guérir tous ceux qui sont piqués de cet insecte, il faut à chacun d'eux des airs d'une mélodie qui lui soit connu et des phrases qu'il comprenne. Il faut à l'Italien des airs Italiens, au Turc il faudroit [*sic*] des airs Turcs. Chacun n'est affecté que des accens [*sic*] qui lui sont familiers ; ses nerfs ne s'y prêtent qu'autant que son esprit les y dispose : il faut qu'il entende la langue qu'on lui parle pour que ce qu'on lui dit puisse le mettre en mouvement. Les Cantates de Bernier ont, dit-on, guéri de la fièvre un musicien François, elles l'auroient [*sic*] donné à un musicien d'une tout autre nation » (Rousseau, 1781 ; cité dans Rouget, 1980, p. 311).

Il n'y a pas, donc, d'effet mécanique de la musique sur l'action humaine mais, si l'on peut dire, un effet de sa « localité ». C'est-à-dire qu'il n'y a que dans un espace social donné

qu'une pratique chantée ritualisée peut être « efficace » socialement, c'est-à-dire se manifester de manière particulièrement intense et significative. En ce sens, une telle pratique revient à :

« Mettre brusquement l'individu en présence de ce qui l'a formé, de ce qui a façonné sa sensibilité, de ce qui est par conséquent antérieur, de ce qu'il a toujours connu et de ce qui le dépasse. C'est confronter son individualité éphémère, imparfaite, inaccomplie, avec la permanence, l'achèvement, la plénitude ontologique. C'est lui faire sentir, de la manière la plus sensible – parce qu'à travers les sens –, l'existence de deux réalités opposées, la sienne et une autre, à la fois proche et contraire. L'opposition entre ce qu'il est et ce qu'il n'est pas – et à quoi obscurément il aspire – est alors vécue comme un sentiment aigu de déchirement. Il faut croire que c'est à ce déchirement, à cette intense impression d'être divisé intérieurement qu'est due la transe » (Rouget, *op.cit*., p. 522).

Évidemment, nous ne supposons pas que toutes les musiques populaires donnent lieu à des épiphanies de ce type. Ce que nous voulons dire, c'est que chaque expression musicale, autant dans sa production que dans sa réception, est ritualisée localement ou tend à l'être, participant d'un « être ensemble » préexistant et en devenir, dans lequel la langue doit jouer un rôle spécifique. Par exemple, dans le domaine des musiques populaires, le rock est souvent perçu, dans son état idéal, comme une tentative d'échapper à certaines structures sociales et institutionnelles, telle une « utopie concrète » communautaire, visant la création d'un « Nous musical » qui se voudrait indéterminé (Seca, 2001 ; Tassin, 2004). Les chanteurs sont ceux qui incarnent l'état de transe propre au sacré qui nous intéresse ici. On sait, d'ailleurs, à quel point ils sont sujets à la sacralisation (Segré, *op.cit.*). On suppose alors que, dans le cas du rock, la compréhension littérale de la langue chantée et son raffinement poétique ne sont pas des réquisits de l'efficacité du rituel, ce qui permet la pratique de langues dites étrangères[54]. Ce détachement temporaire de la sémantique ne signifie pas pour autant que les paroles n'ont jamais de sens en soi, mais que le sens de la pratique n'y est pas exclusivement contenu, comme nous l'évoquions par le biais du concept d'« esthétique de l'incompréhensibilité ». De ce fait, le sens social de la pratique chantée d'une langue s'articule avec une multitude d'éléments gravitant autour du matériau musical utilisé pour le

[54] Il va de soi que malgré de son statut « étranger », une langue est toujours « locale » à partir du moment où elle est pratiquée dans des rites d'interaction.

rituel : imagerie, clips, aspects sonores, discours extramusicaux des artistes, horizons d'attente des auditeurs, etc. On retrouve ce phénomène dans les musiques de variété, dans lesquelles la pratique chantée vise à exprimer quelque chose de « vrai » localement, quand bien même cela passerait par l'usage de métaphores implicites :

« Tout se mêle dans la découverte/production d'une personnalité scénique du chanteur ; il faut qu'il puisse s'y exprimer dans un rôle qui, tout en obéissant au code précis du show-business, lui "colle à la peau", pour que, par cette vérité même, un public puisse l'entendre, s'identifier à lui et lui apporter le succès. C'est en reformulant enfin ses propres problèmes, mais dans le cadre social des variétés, reconnu par le public, que le chanteur devient humain aux yeux d'un auditoire qui sait fort bien décoder le langage des vedettes » (Hennion*, op.cit.*, p. 67).

Le processus d'identification et de comparaison est récurrent parmi les publics et s'illustre, notamment, dans la manière dont les individus formulent des jugements de goût. Par exemple, dans les musiques populaires françaises, les chanteurs francophones sont régulièrement comparés à des figures mythiques comme Léo Ferré, Serge Gainsbourg ou Bertrand Cantat. La pratique d'une langue chantée est donc constamment enchâssée dans d'autres pratiques musicales qui lui préexistent localement. Sur un plan esthétique, ce qui peut différencier localement les performances de l'authenticité d'un artiste, c'est qu'elle repose 1) sur un vécu original (dimension autobiographique) ou 2) sur une fiction (dimension abstraite). Chacun de ces pôles dispose d'un sens qui s'articule directement avec une pratique spécifique de la langue chantée.

Dans le cas autobiographique, la langue chantée revêt souvent des accents plus vernaculaires, ancrés dans des parlers locaux. Par exemple, le style d'un chanteur populaire comme Morrissey (ex-chanteur du groupe The Smiths) se caractérise par un particularisme linguistique fort (accent du Lancashire) et de nombreuses références à l'environnement urbain du nord de l'Angleterre. Une telle dimension autobiographique donne une épaisseur évidente à la pratique du chant, tout en s'insérant dans une longue série de représentations sociales et de pratiques locales de la langue. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette dimension autobiographique et vernaculaire est susceptible d'être appréciée bien au-delà de ses frontières géographiques et culturelles, par des mécanismes de relocalisation

particulièrement surprenants, comme dans le cas du succès de Morrissey auprès des jeunes mexicains (Gregory, 2015)[55]. En l'occurrence, ce succès s'explique par les liens esthétiques qui existent entre le style de Morissey (paroles tragiques et mélancoliques, *falsetto* tremblant) et certains chansonniers populaires mexicains (Cuco Sánchez pour les paroles et Pedro Infante pour le style vocal). On voit donc que l'efficacité (le succès auprès des adolescents) est bien en lien avec l'expression d'un sens social localisé, c'est-à-dire un système de références (le type de paroles) ou de figures mythiques (Pedro Infante) qui passe par une pratique spécifique de la langue chantée (l'anglais avec l'accent du Lancashire). Cette pratique chantée, qu'elle soit perçue ou non comme précisément du Lancashire, participe *de facto* de l'authenticité particulière de l'artiste, étant donné sa différence notable vis-à-vis de l'accent standard de la variété internationale.

Dans le cas des musiques à caractère abstrait ou fictionnel, le mécanisme est de même nature bien qu'il aille en sens inverse : on cherche à s'abstraire d'un certain territoire prédéfini (le national, la ville, le quartier, etc.) et de la dimension personnelle qu'il revêt pour l'artiste, afin de créer un personnage évoluant dans un univers abstrait et/ou fantasmé. Bien qu'il s'agisse d'une abstraction vis-à-vis du réel, une telle expression musicale n'en est pas moins locale. Elle l'est, d'une certaine manière, en négatif, sur un mode fuyant et fuyard, évasif et idéaliste. Ce type d'expression musicale, que nous nommons abstraite ou fictionnelle, reste locale au sens où elle doit faire référence à des formes existantes et disponibles, bien que lointaines ou exotiques, qui feront ensuite l'objet d'une réappropriation syncrétique. Cela implique généralement une instrumentalisation de certains accents et/ou une préférence pour des formes plus « standard », normées, voire « transparentes » de la langue. C'est par exemple le cas, aujourd'hui, des nombreux groupes français qui chantent en anglais, comme Shaka Ponk (lauréat du meilleur spectacle aux Victoires de la musique 2013), représenté par la mascotte virtuelle Goz et dont le chant est principalement en anglais, mais qui s'empare occasionnellement de l'italien, de l'espagnol ou de l'allemand, dans un *melting pot* farfelu sans accent identifiable. Il en va de même pour le mélange des genres musicaux pratiqués par ce même groupe (funk, metal, pop, reggae), rendant particulièrement difficile son

[55] Les remarques qui suivent sont tirées de la même référence.

identification stylistique. Les clips vidéo sont à cette image, multipliant les univers loufoques[56].

1.2.2. Domestication et institutionnalisation des pratiques chantées

Enfin, terminons sur l'élément qui différencie véritablement les formes que prennent les rituels d'interprétation et dont l'impact sur la pratique de la langue chantée sera déterminant : le degré d'institutionnalisation. En effet, sans cet aspect, le sens des pratiques chantées se résumerait à une pure modélisation esthétique sans fond social, c'est-à-dire à une expression isolée des tensions et contraintes propres à la vie en société. Pour Roger Bastide, les rituels musicaux d'apparence violente ne doivent pas nous tromper sur leur niveau de soumission à des règles précises, à des traditions, à des normes, c'est-à-dire sur leur obéissance à un ordre social particulier (Bastide, 2010, §8)[57], bien qu'une telle obéissance ne soit jamais totale comme nous l'avons défendu précédemment pour les pratiques langagières.

La « domestication », si elle a lieu, dépend de deux pôles plus ou moins interdépendants (dans les cas étudiés par Bastide[58]) : les institutions sacrées, c'est-à-dire religieuses, et les normes sociales (*ibid.*, §10-11). Ces deux pôles garantissent, dans le temps, la stabilité des formes symboliques ainsi que leur apparente efficacité. De ce fait, ils sont la clé pour comprendre la place qu'occupe une certaine pratique de la langue chantée dans le temps et l'espace d'une société. Si l'un ou l'autre de ces pôles s'affaiblit, dans le cas d'une religion qui ne fait plus autorité comme l'Église catholique, comme nous allons le voir plus loin, ou parce que les normes sociales sont remises en question (exil, exode rural, marginalisation

[56] À ce propos, l'exercice du clip vidéo, qui représente aujourd'hui un passage obligé pour l'immense majorité des groupes, amène très souvent les artistes à se mettre en scène, dans un jeu constant entre références à leur personne et projection fantasmée.

[57] Le texte de Roger Bastide « Le sacré sauvage » a été publié pour la première fois dans les actes d'un colloque ayant pour titre *Le Besoin religieux*, aux Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1974, pp. 123-145. Nous utilisons ici la version électronique publiée dans la revue *SociologieS* en 2010 du fait de sa plus grande accessibilité.

[58] Cela concerne les transes qui ont lieu au cours de cérémonies publiques dans différentes populations d'Afrique et d'Amérique du sud : Yoruba au Nigéria, pratiquants du *candomblé* au Brésil, etc.

d'une population), on aura un retour possible du « sacré sauvage », c'est-à-dire de pratiques « déviantes », « contre-culturelles », « marginales », « originales » de la langue chantée[59].

Ce qui doit guider l'observateur s'intéressant aux pratiques de la langue chantée, c'est donc le caractère « sauvage » *versus* « institutionnalisé » des rituels dans lesquels ces dernières prennent place. On appelle « sauvages » les interprétations musicales qui ne sont pas ou peu « domestiquées », comme dans le cas des religions en formation ou des nouveaux genres musicaux *underground*. Cet état « sauvage », qui correspond le plus souvent à une forme d'anomie ou d'avant-garde sociale, tend soit à être domestiqué, récupéré ou assimilé, soit à disparaître avec la communauté d'individus qui l'avait fait naître. On suppose que, dans la volonté de créer un ordre social nouveau, les interprétations à tendance « sauvage » cherchent à s'éloigner ou à pervertir des normes sociales et esthétiques existantes dans d'autres sphères de la société. Cela peut impliquer, par exemple, une utilisation relativement asémantique de la langue chantée, sur le mode du mantra, ou alors une utilisation d'un vernaculaire habituellement considéré comme impropre au chant (*cf.* chapitre 4). Cet état d'indétermination ne pouvant rester constant, la pratique de la langue chantée revient, cependant, à des normes sémantiques et stylistiques à mesure qu'un processus de domestication se met en place.

Chez les groupes *underground*, on observe assez clairement cette tendance à cultiver le « sauvage » qui s'exprime par un désir d'indétermination musicale et langagière (Seca, *op.cit.*, p. 14). Ce désir correspondrait à la volonté d'inverser les processus majoritaires d'influence de la part de ces groupes *underground*. L'hétérodoxie qui les caractérise et qui s'étend à leur pratique de la langue chantée constitue un réservoir de conduites mimétiques inédites, dont l'incomparabilité et la reconnaissance publique seraient l'objectif. C'est, alors, dans une dimension à la fois émotionnelle et cognitive qu'il faut comprendre la pratique des langues chantées, à laquelle la compréhension sémantique contribue, sans pour autant s'y limiter. Pour que l'émotion existe, il faut qu'un rapport charnel soit institué, dans lequel la langue

[59] Cela concerne autant les nouveaux mouvements religieux que les tendances ne se réclamant d'aucune religion.

joue un rôle déterminant puisqu'elle doit permettre à un groupe d'individus identifiés de vibrer avec une amplitude maximale.

Comment tout cela peut-il informer de la manière dont les pratiques de la langue chantée relèvent d'un sens social localisé ? Dans le cas de musiques institutionnalisées (« commerciales » ou « officielles »), l'attention du chercheur doit porter sur la place qu'occupe le chant dans les rituels d'écoute, au regard des institutions et des normes sociales qui se sont bâties dans le temps. On peut alors déterminer des horizons d'attente de la part du public et des *patterns* dans la pratique particulière qui sera faite de la langue chantée en vue d'être « efficace », c'est-à-dire de toucher l'auditeur. Mais, dans le cas de musiques moins institutionnalisées (« *underground* » ou « alternatives ») notre hypothèse est que la pratique de la langue est plus éclatée, voire hybride et ambivalente, au moins pendant un temps. On peut voir dans celle-ci une contribution à la volonté de refonder un monde selon de nouvelles valeurs sociales, parfois utopiques, et dont l'esthétique repose sur une série d'éléments culturels *à disposition* et partiellement *en opposition* avec l'ordre social auquel elle tente d'échapper. Afin de mieux éclairer ces mécanismes, nous souhaitons développer deux exemples historiques d'institutionnalisation contestée de la langue chantée, dans le domaine religieux dans un premier temps, puis dans le domaine artistique classique dans un second temps.

1.3. Langue chantée, langue sacrée : le cas du latin

1.3.1. Une scission entre le chant et le parler

Les changements linguistiques sont loin d'être neutres et participent des évolutions majeures des rapports sociaux et des modes de vie en société, comme l'atteste la place qu'occupe progressivement le latin, notamment dans l'organisation des rituels religieux en France, pendant toute la période du Moyen Âge. En effet, l'Église détient, à l'époque, le monopole des formes symboliques sacrées, faisant du latin l'expression naturelle de ces formes. Cette langue est donc réservée à l'office religieux, laissant le peuple, sans éducation, s'exprimer selon ses propres codes « vulgaires », ces derniers étant perçus comme le simple « reflet » de leur vie modeste. Toutefois, du fait du cloisonnement entre l'ordre des religieux et le reste de la population, la scission entre le langage parlé et la langue liturgique (le latin) devient

grandissante. Elle empêche, notamment, l'auditoire catholique de chanter en chœur correctement (Launay, 1993, p. 24-30). Une tension s'instaure, ainsi, entre « le culte d'une Parole révélée dans la forme même qui l'a transmise, dans son mystère qui en confirme la sacralité et ce devoir évangélique vers ses destinataires les plus urgents » (Regis-Cazal, 1985, p. 19). Le latin, par la rigidité de sa pratique lors de la messe, incarne alors l'authenticité du rapport au sacré, tel que voulu, pensé et conçu par les hommes d'église de l'époque. Cette orthodoxie linguistique et musicale du culte sacré se verra opposer des formes d'expression « spontanées », que l'on pourrait qualifier de « populaires » :

« La liturgie de Grégoire I^{er} avait fixé de manière "définitive" l'ordre des prières et des chants dans les offices de la messe, ainsi que leur durée dans les moindres détails. Cependant il se développa avec le temps certaines excroissances mélodiques, des vocalises exécutées sur une même syllabe, que l'on appela d'abord des *jubilations* » (Duneton, 1998, pp. 68-69).

Celles-ci ont un succès retentissant. Elles sont reprises et parodiées à foison. Selon Claude Duneton, ce succès est une réponse évidente au caractère figé de la messe. De là proviendraient aussi les « tropes », ces interventions en langue vulgaire, apparues aux alentours du X^{ème} siècle, qui ponctuent la messe en latin dans le but de rendre le texte sacré plus clair et plus attrayant. Ces « innovations » portent aussi le nom d'« épitres farcies ».

Toujours à la même époque apparaissent des petits poèmes liturgiques destinés à être chantés en dehors de la messe, le plus souvent dans un mélange de latin et de langue vulgaire, comme en atteste l'exemple d'« Aube bilingue de Fleury » (*ibid.*, p. 71). Au-delà du jeu poétique que de tels chants peuvent porter, ils correspondent aussi à l'expression d'une organisation sociale propre au Moyen Âge, dans laquelle les langues vulgaires concernent – des paysans aux ducs – les sentiments, le travail manuel et la fête, tandis que le latin porte la pensée intellectuelle et religieuse, incarnée par l'ordre des clercs. De ce fait, entre l'an 1000 et le règne de Philippe Auguste (fin du XII^{ème}, début du XIII^{ème} siècle), le latin est aussi chanté en dehors des cercles religieux, porté par la caste des « clercs poètes, philosophes, inventeurs » (*ibid*., p. 111) dont le goût pour le voyage les amène à endosser un rôle majeur dans la circulation des chansons. Le latin des paroles ne doit pas cacher le caractère parfois licencieux des histoires qui y sont

racontées[60], preuve de l'hétérogénéité de la pratique du latin chanté de l'époque et des libertés dont jouissait la classe cultivée des clercs.

Par ailleurs, on remarque l'apparition de drames liturgiques bilingues au XII^{ème} siècle (Cazal, 1998). À la manière de l'Église qui, aujourd'hui, s'approprie des airs à succès pour les adapter en version pieuse, les trois siècles qui suivent le XII^{ème} semblent être une période de brassage, de circulation et d'interaction particulièrement intense des chansons profanes et religieuses, donc entre chant en latin et en langues vulgaires (Duneton, *op.cit.*). Ce foisonnement va se poursuivre encore jusqu'à l'arrivée de la Réforme :

« Le XV^{ème} siècle paraît "pan-chansonnier" au point que la limite n'est pas nettement définie entre la chanson religieuse et la chanson profane. Les timbres – ou airs connus de tous qui servent indéfiniment aux paroles nouvelles – sont utilisés sans complexe, semble-t-il, pour des chants d'église. Évidemment, les joliesses des cantiques peuvent être exploitées, dans l'autre sens, pour former des chansons de rue – mais cela, on le sait, appartient à la plus vieille tradition médiévale. Ici, les airs populaires sont bienvenus à l'office divin – ce qui facilite grandement l'apprentissage des dévotions par les fidèles ! "Rossignolet du bois" ou "La Perronnelle" font la messe pourvu qu'on leur trouve des paroles pieusement adaptées » (Duneton, *op.cit.*, p. 242).

Ces chansons se développent dans un style léger, facile à mémoriser, que l'on nomme « vaudeville ». Elles disposent d'un air simple, dont la caractéristique principale est de pouvoir se répéter de couplet en couplet. Bien avant la Réforme, donc, des traductions officielles circulent, dans le but de suppléer au latin devenu incompréhensible pour beaucoup de fidèles. Ces traductions s'inscrivent avant tout dans un rapport de redondance et non de réinvention. En effet, ce qui pourrait être perçu comme des concessions de l'Église à l'égard des désirs d'expression de la foule vise, en fait, une régulation de la participation des fidèles et, surtout, une limitation de certaines conduites vues comme déviantes, voire hérétiques[61]. Bien qu'elles constituent une forme de vulgarisation « contrôlée », ces traductions officielles n'empêchent pas l'apparition de nouvelles manières – plus libres – de vivre le rapport au sacré :

---

[60] Dans les *Cambridge songs*, une chanson comme « La confession de Golias » met en scène le narrateur comme se laissant aller au vice, oubliant sa vertu et avide de volupté.
[61] Cela concerne notamment les formes d'expression des sentiments qui s'apparentent à de l'idolâtrie : clameur, agitations, pleurs, etc.

« L'irruption de la langue vulgaire introduit une autre parole, celle de l'effusion lyrique qui contredit et complète le texte narratif latin. Par là même, le bilinguisme renoue avec des fins pédagogiques. En effet, ces interventions suscitent un mode de participation de l'auditoire radicalement autre, non plus intellectuel mais émotionnel et – semble-t-il – voulu tel. La langue profane, lyrique, hétérogène au discours dramatique, en dessine les limites, récupère et met en scène ce qu'il exclut : l'expression littéraire et profane de la douleur personnelle. Ce faisant, la langue vulgaire permet une identification, une participation sur le mode de la reconnaissance » (*ibid*., p. 20).

Le rôle des langues profanes n'est donc pas seulement d'être une reprise littérale du latin. En atteste l'usage récurrent de la langue romane pour les refrains répétés maintes fois, permettant ainsi une plus grande participation émotionnelle de l'auditoire, à l'inverse du latin, dont la pratique « solennelle » évacue toute dimension lyrique. On a donc, ici, une forme paradoxale de rapport au local dans la pratique des langues chantées : la langue sacrée est si éloignée des capacités de compréhension des individus qu'elle fait l'objet d'ajustements pratiques orchestrés par les autorités détentrices du monopole du sacré. On observe ainsi que la localité de la langue sacrée, lorsqu'elle est chantée, entretient un rapport ambigu vis-à-vis de la compréhension : il existerait un degré minimal de compréhension pour participer au rituel sacré. Cette familiarité nécessaire fonctionne aussi comme une invitation à participer de manière plus active, plus horizontale, en dépit des autorités religieuses qui doivent ainsi jongler entre deux positions vis-à-vis de la norme latine : la respecter au risque de perdre les fidèles ou la tordre en dépit du moindre contrôle sur le rituel que cela induit.

1.3.2. Commémoration et communion : spécificité des pratiques chantées chez les protestants

Parallèlement, l'Église, prise dans l'étau de ces deux positions, s'inquiète, dans certaines régions, de voir la conservation stricte du latin favoriser des pratiques d'idolâtrie (Launay, *op.cit.*). En effet, la mauvaise compréhension du latin ferait de cette langue un objet d'attraction quasi mystique détaché des valeurs religieuses traditionnelles. Cette question devient particulièrement saillante lors du Concile de Trente, en 1545, au moment où est débattue l'idée d'une possible traduction de la Bible en langue vulgaire. La principale inquiétude des autorités religieuses porte sur les « risques », pour le peuple, de commettre de graves erreurs dogmatiques en ayant recours à des traductions et laissant libre cours aux interprétations de chacun. Cette inquiétude correspond aussi à un attachement particulier à la

langue latine que les hommes cultivés se représentent comme dépositaire de valeurs religieuses et universelles, contrairement aux langues vulgaires.

L'inadéquation entre la norme latine et le parler quotidien devient très aigüe à partir de la première moitié du XVI^{ème} siècle, aboutissant parfois à ce que certains curés de campagne célèbrent la messe en latin sans même la comprendre. De fait, entre chaque chant, on utilise de plus en plus les langues vulgaires pour instruire et éclairer le peuple à propos de certains passages latins de la bible que les curés jugeraient importants (Guéranguer, 1883, p. 81-83, cité dans Schmidt, 1950, p. 16). Les « traductions », bien qu'elles aient ouvert la porte à de nouvelles pratiques lyriques, sont perçues par les autorités religieuses comme purement pragmatiques : elles permettent aux fidèles de rester fidèles. Cette « entorse » à la norme latine est brutalement stoppée avec l'arrivée de la Réforme. Dans les territoires voisins et particulièrement en Allemagne, sous l'impulsion de Luther, les chants religieux sont pratiqués en langue vulgaire de manière tout à fait assumée. De ce fait, la langue de ces chants devient rapidement l'enjeu d'une polarisation idéologique.

Alors même que la situation des langues chantées était floue plusieurs années auparavant, la lutte contre la Réforme amène les catholiques à durcir les mesures à l'encontre des liturgies chantées en langue vulgaire. Les innovations linguistiques des protestants obligent les catholiques à développer des stratégies pour se différencier tout en cédant le pas sur la nécessité de rendre la messe plus compréhensible. Par exemple, l'Église catholique diffuse des versions plus pieuses d'airs profanes ou de compositions originales religieuses destinées au grand public, mais dont le style est proche de ces airs. L'enjeu est alors de lutter sur deux fronts, celui de l'hérésie protestante et celui du libertinage. C'est sans compter la dynamique inverse qui a lieu au sein de la cour du roi, puisque les courtisans ont une très grande propension à tourner en ridicule la religion, en diffusant en français de nombreuses caricatures de chansons d'église originellement en latin. Ces caricatures seront ensuite réappropriées par les protestants dans le cadre de leur lutte face aux catholiques :

« La traduction des Psaumes en vers français, commencée par Clément Marot comme un passe-temps mondain et chanté sur des airs grivois par la cour de François Ier, a joué un rôle éminent dans la formation de la liturgie nouvelle des réformés, pour ne pas dire un rôle essentiel dans la propagation de la foi protestante […]. Or il arriva que la vogue de ces chansons-psaumes déborda largement la cour de France à laquelle elles étaient destinées, et peut-être à la faveur de controverses qui s'élevèrent à leur sujet, se répandirent dans le peuple,

touchant particulièrement les réformés […]. Les Psaumes servirent ainsi à toutes les occasions de la vie des réformés : les gens chantaient en marchant, particulièrement pour se rendre en groupe au temple, mais aussi en travaillant, ou à la promenade […]. Les mélodies sont simples, répétitives, très "chantantes" comme il convient, et sont bien propres à être retenues – comme l'est par exemple *La Claire Fontaine* – aussi bien par des enfants en bas âge que par toutes sortes de personnes, cultivées ou non » (Duneton, *op.cit.*, pp. 305-306).

Imprimées depuis Genève, les chansons protestantes vont être largement diffusées et constituer une véritable propagande anticatholique[62], avec de véritables modes d'emploi pour mettre en place la foi protestante. Sur des airs de vaudeville déjà familiers, ces chansons circulent très vite. Elles font l'objet d'une répression particulièrement féroce (langues coupées, torture en prison, etc.), dont le paroxysme sera le massacre de la Saint-Barthélemy. Ces répressions conduisent à la création de martyrs, dont les chansons – souvent des succès populaires – portent le nom (« La Chanson d'Anne du Bourg »). Pour les protestants de langue française, les psaumes en français deviennent des chants de ralliement, témoignant de leur soutien aux martyrs protestants.

Si l'une des fractures majeures entre protestants et catholiques s'est révélée être la langue chantée, ce n'est pas par hasard. Hérité des Romains, le latin a été la langue de l'administration, du droit, des colonies romaines et de l'armée, puis ensuite de la littérature savante et, surtout, de la liturgie. La langue entretient donc un rapport étroit avec le sacré et l'ordre social qui en découle. On peut alors se demander comment les langues dites « vulgaires » en sont venues à pouvoir exprimer le sacré chez les protestants. Dans un premier temps, la raison de la possibilité de traduction du latin réside dans la doctrine de Martin Luther qui consiste à voir la messe non pas comme une reproduction du sacrifice du Christ, mais comme une commémoration de celui-ci. À partir de là, rien ne justifie, selon lui, que cette cérémonie soit conservée dans telle ou telle langue. De même, tous les artifices matériels qui visent à figurer la bible ne sont pas figés et peuvent être remplacés à l'infini :

« À la demande : comment cette commémoration du sacrifice de la croix peut-elle s'effectuer le mieux ? C'est en dernière analyse, l'individu seul qui peut répondre [*chez les protestants*]. Car lui seul peut dire quelle est la meilleure façon pour lui de s'unir au Christ. Une réglementation venue de l'extérieur ne peut être utile que si

[62] Voir par exemple « Chanson contre le pape » ou encore « Résistance d'une dame de bien contre un confesseur » (Duneton, *op.cit.*, p. 307-308).

l'individu se sent d'avance en conformité avec elle. Dans le cas contraire, toute réglementation aura l'effet d'un frein, par conséquent ne peut être tolérée […]. Chaque communauté, et même chaque individu est libre de se choisir la forme de culte qui lui plaît personnellement » (Schmidt, *op.cit*., p. 44).

C'est cette même liberté qui conduit Luther à privilégier une messe en vernaculaire allemand pour sa communauté, car la priorité est donnée à une *libération de la parole* qui doit forcément passer par un minimum de compréhension. Toutefois, pour tout ce qui concerne les actes de *communion*, Luther est beaucoup moins dogmatique (*ibid*. p. 53). En effet, si la messe doit avoir une vertu *pédagogique*, ceci n'est qu'une formalité comparée à ce qui constitue l'essence de la foi protestante : la communion. La musique y revêt une importance capitale, car elle permet d'explorer des dimensions plus esthétiques et poétiques de la foi. Ainsi, Luther se désole des traductions trop littérales des chants où texte et mélodie ne s'harmonisent pas. Il a donc recours à des poètes à qui il recommande de n'utiliser qu'un langage simple, au plus près du peuple (*ibid*. p. 45). La langue chantée, si elle ne se limite pas à son caractère véhiculaire, entretient un rapport esthétisé avec le quotidien et le vernaculaire, au sens où l'esthétique doit faire résonner des éléments familiers pour atteindre son but de communion.

On voit donc que les langues chantées, dans la relation qu'elles entretiennent avec le sacré, recouvrent des visions du monde dont devrait découler une certaine organisation sociale. Cette relation au sacré est profondément locale dans la mesure où elle fait appel à des ressources en partie sémantiques (compréhension minimale) mais, surtout, esthétiques (des formes musicales qui plaisent à la communauté) et sociales (des formes d'engagement ou de participation plus intenses). Nous avons là un schéma général de la place que peut occuper la langue chantée dans les rituels proprement religieux. Nous allons voir que ce schéma se retrouve, sous une forme comparable, dans des sphères plus séculières de la société, où le rapport au sacré est moins institutionnalisé que lors de l'affrontement entre l'Église catholique et les mouvements protestants.

1.4. L'opéra, de l'influence à la controverse

1.4.1. Les circulations et appropriations de l'opéra à partir d'une fracture sociale

En France, la cassure entre la noblesse et la bourgeoisie est à son paroxysme à la fin du XVII^{ème} siècle. Tout, jusqu'à la langue, distingue alors la noblesse du reste de la population. Ce qui n'appartient pas à la cour entre désormais dans le domaine du vulgaire. Schématiquement, l'opéra devient la norme chantée à la cour, tandis que les chansons restent l'apanage du peuple. C'est ce que Duneton nomme « la fin des mélanges » (Duneton, *op. cit.*, p. 413). Celle-ci fait suite à une scission sociétale préexistante entre, d'un côté, une aristocratie férue de pastorales et, de l'autre, une couche plus populaire et bourgeoise, amatrice d'un théâtre chanté tirant vers la farce. Ce dernier se retrouve notamment à l'Hôtel de Bourgogne, à Paris, lieu malfamé s'il en est, où les chansons ont la part belle, dans un français vernaculaire parisien à l'aise dans l'expression des appétits les plus charnels, voire scatologiques. À l'inverse, au sein de la classe aristocratique, l'œuvre mondaine par excellence est *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, écrite dans un français loin de tout vernaculaire, déconnecté du monde rural qu'il met pourtant en scène. Honoré d'Urfé, ayant été très peu en contact avec le français parlé de l'époque, puisqu'il a étudié en grec et en latin, et qu'il vit dans les environs de Nice où l'on ne parle pas français, écrit, selon Duneton, dans un :

> « latin transposé […], un français artificiel […], une langue blanche, épurée, inexpressive à souhait, qui tranchait furieusement avec celle des écrivains français du moment […]. [*Or*] c'est bien l'étrangeté de ce français-là, pour ainsi dire décoloré comme une version latine, qui fit la fortune de *L'Astrée* […]. Ce langage transposé, émasculé, décollé de toute réalité langagière vivante, convenait à merveille à l'histoire irréelle qu'il proposait de conter […] et c'est cela, justement, qui enchanta un cercle de jeunes snobs en mal d'épuration sentimentale et d'aspiration au noble, au pur, au beau ! » (*ibid.*, p. 421).

On voit ici qu'à une même langue, le français, correspondent à l'époque deux pratiques antagonistes qui expriment avant tout l'étanchéité du mode de vie de la classe aristocratique et de ses aspirations à une forme de pureté. Cette fracture sociale et culturelle est d'autant plus visible lorsque le ressentiment populaire vis-à-vis de la politique du cardinal Jules Mazarin s'intensifie, faisant de lui l'objet de nombreuses chansons moqueuses dont la langue

est, à l'image du rap d'aujourd'hui, « d'une remarquable souplesse dans le mélange des termes bas, voire très grossiers, et des mots châtiés » (*ibid.*, p. 534) :

> « Dans la France du XVIII^{ème} siècle, où la dictature centralisée triomphait, on ne pouvait avoir cette sorte d'harmonie que l'on cite en certains pays, comme l'Écosse, où la noblesse écrivait des chansons que chantaient les paysans, et où les paysans produisaient à leur tour des chansons reprises par l'aristocratie. Il fallait pour cela que le peuple et la cour parlent la même langue – le gaélique en l'occurrence – comme ce fut le cas en certaines périodes du Moyen Âge avec l'ancien français : il ne pouvait plus en être question dans une France divisée en de nombreux idiomes, et dont la partie "français" centrale s'était elle-même dialectisée, tant la langue de cour, donc la langue littéraire, s'était séparée et distinguée de la langue du peuple en général. Certes, il existait une production chansonnière ailleurs qu'à Paris […] mais leurs chansons étaient en d'autres langues que le français ! » (*ibid.*, p. 865).

La division langagière va donc de pair avec la scission sociale. On peut alors se demander dans quelle mesure l'opéra, qui a été l'objet d'une grande controverse concernant la langue chantée (la querelle des Bouffons), exprime ou non les tensions sociales de l'époque. Avant qu'il ne se formalise, l'opéra est un théâtre chanté, né en Italie, et auquel s'intéressent les élites de Rome, Florence ou encore Bologne. C'est, d'ailleurs, dans la langue de ces élites que se propage ce nouveau genre musical chanté. Ce sont les mêmes élites qui financent l'exportation de ce qu'ils nomment alors un « divertissement ». L'opéra s'ajoute ainsi à leurs autres pratiques commerçantes, faisant de l'Italie un pôle culturel et économique incontournable. En France, au XVII^{ème} siècle, c'est d'abord dans les cours que circule l'opéra italien, où « les musiciens adoptent la langue de Dante même lorsqu'ils ne sont pas italiens, ce qui conduit à de vives réactions de la part des acteurs appartenant à d'autres aires linguistiques » (Lamantia, 2005, p. 36). Déjà, à cette époque prénationaliste, s'est formalisée l'idée que la langue est un marqueur identitaire exclusif, c'est-à-dire qu'un chanteur doit user de la langue de « son » territoire, sous peine de trahir son appartenance. Cette représentation sociale essentialiste de la langue chantée semble parcourir toute l'histoire des musiques occidentales.

Toutefois, après la mort de Louis XIII en 1643, le cardinal Mazarin enfonce le clou de l'hégémonie culturelle « étrangère » en protégeant financièrement l'opéra italien. Il y voit un moyen stratégique de se rapprocher politiquement de l'Italie. Jean-Baptiste Lully inverse la tendance lorsqu'il accède à la tête de l'Académie Royale de Musique en 1672, en interdisant l'usage du répertoire italien par *L'Académie royale de musique* (Mongrédien, 2010, p. 81).

Malgré tout, certains collectionneurs français comme Sébastien de Brossard ou François Fossard conservent précieusement certaines œuvres en italien, de même que de nombreux chanteurs français continuent de voyager à Rome et restent donc familiers des airs italiens (Nestola, 2009, p. 254). Pendant ce temps, Lully impose peu à peu son style d'opéra en langue française, formé d'une véritable pièce de théâtre, plus que d'un simple livret, et le revendique comme une spécificité française, bien que lui-même soit florentin de naissance. L'appropriation en français de l'opéra italien se fait au prix d'autres changements formels, considérés comme davantage raffinés. Après la mort de Lully, la tradition française s'enrichit avec les opéras-ballets, toujours dans une logique de différenciation de l'opéra italien.

Au XVIII^{ème} siècle, lorsque la bourgeoisie montante s'accapare de « l'art lyrique » qu'est devenu l'opéra, celui-ci sort enfin des cours, au grand bonheur des artistes locaux qui se l'approprient également dans leur langue (Lamantia, *op.cit.*, p. 49). Les passages en italien servent à créer des moments de divertissement d'un genre exotique, comme cela se fait déjà à la *Comédie italienne* (Nestola, *op.cit.*, p. 257). De plus, traditionnellement, l'opéra italien, par son utilisation récurrente de castrats, rend l'interprétation difficile pour les chanteurs français. Or, les castrats n'ont pas leur place sur scène à cette époque, en France, probablement pour cause de trop grande ambigüité sexuelle. Les Italiens sont néanmoins rappelés, en 1716, pour jouer à l'Hôtel de Bourgogne. Les pièces sont alors en italiens. Cela suscite, dans un premier temps, une forme d'engouement au sein de la bourgeoisie, qui n'a pas le même attachement à la langue que les aristocrates. Mais, rapidement, cet engouement fait face à « l'obstacle de la langue » :

« Pourtant le public populaire perd pied dans la langue étrangère, et les Italiens perdirent peu à peu des spectateurs. Ils distribuèrent alors dans la salle des feuillets rédigés en français qui exposaient en gros le sujet de la pièce ; puis on donna aux spectateurs la pièce imprimée tout entière en traduction […]. En 1718 ils décidèrent de jouer en français afin d'attirer le public du commun, et, comme ils parlaient très mal la langue, cela donnait un curieux charabia qui amusait, et ramenait de l'audience » (Duneton, *op.cit.*, p. 862).

L'opéra-comique, faisant de plus en plus la part belle à la musique, amène les textes à être souvent mis en retrait, envahi par les mélodies, dans un style dit « italien ». La mode pour ce genre atteint de tels sommets qu'elle suscite, chez Jean Monnet, l'idée de tromper le public avec une musique supposée italienne, en vérité composée par Antoine d'Auvergne. D'autres chanteurs, comme Louis Muraire, feront justement carrière en dehors de l'Académie Royale

en usant d'airs italiens que le public apprécie, car semblables à d'autres airs de la culture populaire. Parallèlement, la présence de compositeurs italiens à Paris et les publications de musiques italiennes par Christophe Ballard contribuent à la diffusion de ce répertoire. Certains compositeurs français, comme André Campra, ont écrit et intégré de nombreux airs italiens à leurs œuvres. Or, l'œuvre de Campra est connue pour laisser la danse et la musique déterminer l'action, plutôt que le sujet. Cela pose justement la question qui guide notre propos ici : la langue étrangère revêtirait-elle une fonction de détachement du sens, tout en conservant des formes idiomatiques locales auxquelles le public semble attaché ?

En 1752, l'arrivée de plusieurs Italiens à Paris, dont le directeur de compagnie théâtrale Eustachio Bambini, atteste du fait que l'opéra italien n'est plus cet objet exotique et lointain que seule une minorité peut apprécier lors de ses voyages. Il devient relativement commun à Paris (Fabiano, 2005, p. 12). Les pièces sont parfois traduites de l'italien au français, mais pas systématiquement, conduisant à des situations paradoxales où une même œuvre peut être jouée un même soir à Paris, dans deux lieux différents, mais une fois en français et une autre en italien (Everist, 2006, p. 1293). Quoi qu'il en soit, on peut désormais voir et revoir l'opéra italien, à Paris, l'examiner et, bien sûr, le comparer. Contre toute attente, cela est partiellement l'œuvre de l'Académie royale de musique qui, croulant sous les dettes, cherche à s'attirer un nouveau public en complétant son offre par un registre comique spécifique que les Italiens maîtrisent parfaitement. Le style comique à l'italienne abandonne les figures mythologiques au profit de personnages réels (des aristocrates aux paysans) et, si le réalisme du langage nécessite la traduction du livret en français, ce sont surtout les corps qui vont se mettre à parler autant que la musique, pour créer l'effet comique. Qu'on les considère comme des singeries ou des expressions géniales, leur présence et leur matérialité s'imposent au public comme jamais auparavant (Fabiano*, op.cit.*, p. 15).

1.4.2. La querelle des Bouffons : plaisirs bourgeois et authenticité de l'écoute

Paradoxalement, malgré la présence toujours plus forte du style italien, le genre opéra participe progressivement d'un nationalisme naissant, d'un « devenir commun ». L'opéra français est, alors, étroitement lié aux symboles du pouvoir, usant allègrement d'allégories

pour signifier le lien entre royauté et mythologie (Louvat-Molozay, 2008). La remise en question de ce style français par les italiens surgit, d'abord, dans le récit des œuvres même :

« Notons d'abord combien le librettiste de La Serva padrona, Gennaro Antonio Federico (?-1744), a su s'inspirer de la vie quotidienne des petites gens au contraire de ses homologues français Destouches, d'Orville, et Sauvot qui privilégièrent le conte fantastique et la fable mythologique. La représentation des maîtres et valets déjà florissante pourtant dans la comédie française du XVII^{ème} siècle tarde à s'imposer au genre opératique […]. L'intermezzo italien, spectacle bref destiné à remplir l'intermission entre deux actes d'un grand opéra, ou à occuper l'un des deux volets d'une soirée, ne réclame de l'auditeur aucune érudition littéraire : ni connaissance de l'antiquité ni celle de la mythologie, ni même celle des modes de vie de la paysannerie […]. C'est un spectacle urbain dans lequel les citadins peuvent mirer les travers de leur propre société » (Dauphin, 2011, p. 147).

Paradoxalement, c'est donc la langue dite étrangère, l'italien, qui en vient à exprimer un sens du local plus proche du mode de vie urbain de l'époque, tandis que le français exprime un monde rural mythifié. Ce style « français » lancé par Lully et repris, notamment, par Jean-Philippe Rameau, s'oppose à la bouffonnerie de l'opéra italien. Il est vigoureusement épaulé par le Roi et ses disciples tandis que le « camp » de la Reine le rejette, préférant le style italien de Jean-Baptiste Pergolèse. Ces différences de goût au sein de la cour et de la haute bourgeoisie révèlent, en partie, un clivage plus large autour de la primauté accordée au texte ou à la musique, qui se cristallise durant la querelle des Bouffons (1752-1754). Jean-Jacques Rousseau incarne la position de la reine à l'époque en « jetant la faute » sur la langue française et son supposé manque de musicalité, comparé à l'italien :

« Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux » (Rousseau, 1830, p. 318).

Cette représentation n'est pas surprenante de la part de Rousseau. Dans ses écrits philosophiques, il défend l'idée que le chant précède le langage articulé, celui-là même qui, dans le cas du français, a été poussé à l'extrême et a perdu l'innocence susceptible de le rapprocher de la Vérité (Dauphin, *op.cit.*). En effet, aux yeux de Rousseau, avec « ses consonnes heurtées, raclées, ses voyelles toujours un peu sourdes, le français n'est

qu'articulation » (Gayraud, 2015, p. 42). Si le français se prête bien à la réflexion philosophique, son manque d'accentuation, dans sa forme chantée à la cour notamment[63], ne peut que le rendre plus rude vis-à-vis d'un langage qui chanterait « naturellement » comme l'italien. Plus tard, à la sortie d'une répétition d'un opéra de Christoph Willibald Gluck, Rousseau reviendra sur ses propos. L'œuvre de Gluck parviendra, en effet, à lui montrer que le français peut être agréablement chanté, mais qu'il nécessite un travail d'adaptation spécifique. On retrouvera une telle représentation du français chanté lors des discussions autour du supposé manque de musicalité du français face à l'anglais dans les musiques pop.

Quoi qu'il en soit, cette représentation « pompeuse » du « style français » est très répandue dans le clan de la reine au moment de la querelle. Elle cacherait, en fait, une critique plus globale du style monarchique (Wangermée, 1966, p. 155), supposément trop éloigné des considérations du peuple bourgeois notamment. Si le style français est policé, autocentré et trop rationnel, l'*opera buffa* est, dans l'autre clan, critiqué pour être le reflet d'une société décadente et hystérique. Or, c'est justement cette primitivité qui est reprise par les défenseurs des bouffons puisque cette supposée déchéance artistique serait le levier d'une « reconstruction identitaire fondée sur la naturalité, la spontanéité, la simplicité » (Fabiano, *op.cit.*, p. 18), autrement dit, qui correspondrait à une esthétique davantage *populaire*.

Cette dimension politique de la querelle revêt également d'autres aspects, plus religieux, moraux et idéologiques, concomitants de l'interdiction de publication de l'*Encyclopédie*, et que l'on retrouve amplement dans les écrits de l'époque (Cook, 2005). Toutefois, la lutte idéologique entre ces deux conceptions de l'opéra s'est bel et bien *transférée*, en partie, sur les représentations sociales de chacune des langues, en plus des particularités techniques des deux types d'opéra. L'italien chanté, par le défaut de compréhension qui l'accompagne, correspondrait à :

> « une représentation mythique de la fusion parfaite entre la langue et la musique, où les vers et les paroles n'ont pas de valeur pour ce qu'ils disent rationnellement, mais en tant que signes mémoratifs, simples et banals, qui déclenchent naturellement des passions dans l'âme du spectateur » (*ibid.*, p. 22).

[63] On imagine bien que le français populaire des faubourgs et des campagnes est plus chaloupé, comme ne cesse de le décrire Claude Duneton.

La langue étrangère véhicule, lorsqu'elle est chantée, l'idée d'une simplicité retrouvée, d'un rapport émotionnel naturel, minimal et donc, paradoxalement, plus universel, pour reprendre le projet rousseauiste. Il est, par ailleurs, intéressant de noter que, dans l'analyse du corpus de textes produits lors de la Querelle, les partisans de la musique française ont tendance à user d'une dichotomie rationnelle dans leur argumentaire avec, d'un côté, la langue au sens de code ou de Verbe, destinée à porter la pensée et, de l'autre, l'harmonie de la mélodie, fondamentalement mathématique et donc *asémantique* (Loubinoux, 2005, p. 162). Cela peut expliquer la scission permanente, en France, entre, d'un côté, la musique savante principalement instrumentale, et, de l'autre, un champ littéraire et poétique très porté sur l'écrit. À l'inverse, préférer l'italien active plutôt un discours d'unité entre parole et musique, d'aléatoire dans la conception et l'interprétation, de corporéité de l'exécution. Ainsi, dans ce schéma « à l'italienne », on est davantage « saisi » par la musique, sur le mode de la révélation, qu'on ne la saisit de manière rationnelle (*ibid.*, p. 170-171). Ces deux paradigmes distincts seraient la source de nombreux malentendus qui ont eu lieu pendant la Querelle et d'autres qui ont encore cours aujourd'hui dans le domaine des musiques populaires, reflétant une lutte plus large visant à imposer une conception du monde. En l'occurrence, dans le Paris du milieu du XVIIIème siècle, cette querelle est « symptomatique d'un nouveau rapport de force qui oppose la nouvelle sensibilité esthétique d'une classe de penseurs réunis autour de l'Encyclopédie aux goûts artistiques et philosophiques de la monarchie » (Dauphin, *op.cit.*, p. 142).

De même, lors de l'avènement de la classe bourgeoise dans les années 1830, l'opéra en français (« grand opéra ») devient un goût typique des nouveaux riches, tandis que l'opéra italien suscite plutôt l'intérêt d'une niche aristocratique cultivée. Enfin, l'histoire récente de l'opéra en Europe témoigne d'un retour à l'œuvre en langue originelle, même lorsque celle-ci est exécutée dans une aire linguistique différente :

> « Jusqu'au milieu des années 1960, les opéras étaient généralement chantés dans la langue du pays : Mozart, Moussorgski et Verdi en allemand à Munich, en anglais à Londres, en français à Paris. Ces pratiques allaient de pair avec l'invitation de troupes étrangères qui chantaient dans leurs langues d'origine. À partir de la décennie 1970, toutes les grandes maisons d'opéras font progressivement le choix de faire chanter les œuvres dans leur langue d'origine. À Paris, l'absence de choix clair conduit les chanteurs de la troupe à opter les uns pour l'apprentissage du chant en allemand et en italien, les autres pour la poursuite exclusive du chant en langue française » (Agid et Tarondeau, 2008, p. 258).

C'est un nouveau rapport à la langue chantée qui se propage fortement au cours des années 1960-1970, prémices de la globalisation culturelle moderne. Cela peut se comprendre comme une tendance au cosmopolitisme et à l'éclectisme de la part des publics de l'opéra, caractéristique typique des publics éduqués, pour qui la langue, dite originale, est perçue comme plus authentique et dont la traduction représente nécessairement une trahison. Nous voyons donc que, bien que l'opéra ne constitue pas une religion au sens premier du terme, les pratiques locales de la langue qui lui sont associées révèlent différents rapports au sacré, c'est-à-dire des rituels et des représentations du monde.

Conclusion

Dans ce chapitre, l'ambition était d'établir en quoi un des enjeux majeurs de la question des langues chantées dans les musiques populaires se résumait à observer les pratiques de la langue dans ce qu'elles révèlent de local. Pour cela, il a fallu, d'abord, déconstruire l'idée que les langues agissent comme des entités autonomes, pour ensuite défendre une position plus dynamique, centrée sur l'étude de pratiques sédimentées qui donnent aux langues une apparence de stabilité et, enfin, définir le local comme un prisme spatio-temporel pertinent pour appréhender le sens de la pratique chantée d'une langue. Une des vertus heuristiques d'une telle approche est de ne pas opposer les langues comme des essences contradictoires. Au contraire, l'entrée par les pratiques permet de voir qu'une langue, même si on la nomme étrangère, est toujours locale, c'est-à-dire porteuse de sens sur la conception de l'espace social qu'elle occupe.

Ainsi, la pratique d'une langue chantée nécessite d'être pensée dans la relation qu'elle entretient avec des normes d'actions plus ou moins instituées localement. En ce sens, aucune pratique langagière ne peut être envisagée en dehors de ces normes d'action, sans pour autant être entièrement définie par celles-ci, puisqu'elle contribue à renforcer ces normes ou à les défaire. Cela est valable même lorsqu'un cadre juridique s'impose à la pratique des langues chantées, comme les modes de rémunération des prestations chantées en public, par exemple (*cf*. chapitre 5). Plus largement, il n'existe pas d'« ordre » linguistique institutionnel du chanté qui imposerait de manière définitive une supposée « bonne » manière de chanter la « bonne » langue. Comme nous l'avons vu, l'essentialisation d'une langue chantée peut certes aller jusqu'à sa sacralisation ou, pourrait-on dire, sa sanctuarisation, comme dans le cas du latin des chants liturgiques, au Moyen-âge, mais elle est aussi toujours susceptible d'être contestée. Même dans des systèmes politiques autoritaires et très protectionnistes, on observe une lutte constante concernant l'institutionnalisation de la pratique d'une langue chantée dite étrangère, celle-ci pouvant aboutir à des stratégies d'évitement de la censure étatique, comme dans le cas du punk indonésien en anglais (Wallach, *op.cit.*). Ces conflits linguistiques permettent d'articuler des luttes entre des intérêts contradictoires qui ont directement à voir avec des conceptions du monde antagonistes. Nous allons voir maintenant comment, en

France, la langue a constitué un outil privilégié pour la construction d'un espace social cohérent et consistant.

CHAPITRE 2
LA PLACE DE LA LANGUE CHANTÉE DANS LA CONSTRUCTION NATIONALE

Introduction

« La langue française est un élément fondamental de la personnalité et du patrimoine de la France. » art. 1er, loi du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue française.

En septembre 2015, les principales radios commerciales françaises appelaient leurs auditeurs à envahir le standard téléphonique du Premier ministre, afin de contrecarrer l'adoption d'un amendement à l'Assemblée nationale[64]. Cet amendement faisait suite à l'agacement de plusieurs personnalités politiques face aux stratégies de contournement des quotas d'expression française par certaines radios. En effet, ces dernières étaient accusées de « remplir » leur quota avec seulement quelques titres, aboutissant à un matraquage insupportable de quelques artistes francophones, en l'occurrence Christine and the Queens, Stromae ou encore Maître Gims. Les radios, quant à elles, dénonçaient une atteinte supplémentaire à leur liberté éditoriale. S'appuyant sur leur expertise en termes d'accroche du public, elles invoquaient le caractère volatile de leur audience pour justifier la diffusion répétée de certains titres. Un deuxième argument envisageait la production hexagonale actuelle comme ne permettant plus de remplir, par sa quantité et sa qualité, les quotas francophones. De fait, cette production en français aurait drastiquement chuté au cours des dix dernières années[65]. À l'inverse, les récurrents succès, au niveau national ou international, d'artistes français chantant en anglais (Daft Punk, Phoenix, Detroit, Shaka Ponk, Skip The Use, Lilly Wood and the Prick, Cats on Trees, etc.) aurait dû aboutir, toujours selon les radios, à un assouplissement des quotas[66]. Face aux radios, on trouve le Syndicat national des éditeurs phonographiques (SNEP) qui réunit les plus grands labels français et, en reprenant la rhétorique gouvernementale sur la diversité artistique, critique la concentration de la diffusion des mêmes artistes francophones[67]. En réalité, au-delà du manque de diversité, c'est

---

[64] « Les radios motivent leurs auditeurs à appeler le Premier ministre », *La Lettre pro radio*, 23 septembre 2015. URL : http://www.lalettre.pro/Les-radios-motivent-les-auditeurs-a-appeler-le-Premier-ministre_a8423.html (consulté le 10 janvier 2016).
[65] *Ibid*.
[66] Voir la tribune du PDG de OUI FM : « Il est urgent de réformer la loi sur les quotas radio », *Le Monde,* 17 février 2014.
[67] « Une mesure pour la diversité », *La Lettre pro radio*, 24 septembre 2015. URL : http://www.lalettre.pro/Une-mesure-pour-la-diversite-soutenons-les-artistes-francophones-_a8434.html (consulté le 18 janvier 2016).

surtout un manque à gagner d'ordre économique pour ces labels qui voient moins d'artistes de leurs catalogues bénéficier d'une exposition médiatique susceptible de booster les ventes.

En France, de nos jours, la langue fait déjà l'objet d'un interventionnisme étatique fort *via* des dispositifs juridiques (quotas radiophoniques) et des institutions (Alliances françaises, Académie française, etc.). Les hommes politiques français passent rarement à côté d'une occasion de déclarer en quoi cette langue est un socle identitaire dont les vertus seraient « morales » et « civiques » (Sanders, 1993, p. 2). Ce type de discours est souvent associé à ce que l'on identifie comme des moments fondateurs de la République française, comme la Révolution de 1789. De fait, la langue française est perçue comme ayant joué un rôle prépondérant dans la construction de l'identité nationale (Cohen, 2000). La nation, quant à elle, est une notion complexe renvoyant à un type spécifique de communauté ou d'appartenance collective. Elle est généralement perçue comme « un phénomène naturel, organique et donc universel […], [ou] en tant qu'épiphénomène sociopolitique, résultat des conditions de la modernité » (Koukoutsaki-Monnier, 2013, §8). Selon l'une ou l'autre de ces acceptions, la place que peut occuper une langue dans la définition d'une nation (et *vice versa*) varie énormément. Toutefois, dans le cas des États-nations européens, on observe un certain nombre de similarités.

Contrairement à une position libérale dite « procédurale » dans laquelle l'État devrait, dans la mesure du possible, se montrer neutre envers les langues parlées, sans jamais inciter ou dénigrer leur pratique, la France révolutionnaire a vu dans le français une possible *lingua franca* dont l'État aurait le monopole (Harguindéguy et Cole, 2009). Les processus d'unification linguistique sont assez communs dans l'histoire des sociétés humaines, mais ce qui nous intéresse ici, c'est la manière avec laquelle elle se lie à un travail idéologique particulier. En effet, la tentative d'unification de la langue dans une population ne vient jamais sans discours idéologique, c'est-à-dire sans représentations sociales de la cohésion nationale susceptibles de fédérer une population. En l'occurrence, en France, ce sont des valeurs humanistes et républicaines considérées comme universelles, dont seraient dépositaires l'État et ses institutions, qui sont véhiculées par la pratique du français. Que l'on cherche à l'adopter, l'éviter ou le dépasser, ce modèle représente aujourd'hui une sorte d'étalon pour penser le lien entre langue et État :

« Sauf exception l'historiographie dominante dans le domaine des politiques linguistiques a, d'une part, pris pour modèle l'État-nation européen et, d'autre part, elle a privilégié l'idée selon laquelle l'homogénéisation linguistique représentait l'unique voie de la construction des États » (Cardinal et Sonntag, 2015, p. 128).

En effet, comme le proclame avec justesse Benedict Anderson, le nationalisme est « une manière d'être au monde auquel nous sommes tous soumis » (Anderson, 1996, p. 9), et ce malgré tous les désirs d'évasion et d'affranchissement des frontières qu'a entrainé l'apparition d'internet (Castells, 2002). Pourtant, ce cadre n'a pas toujours existé. Par exemple, au Moyen Âge en Europe, le latin seul est écrit et dispose d'une grammaire, tandis que les parlers vernaculaires n'ont pas de règles précises. Il en va de même pour l'Empire romain qui est, pendant longtemps, traversé par un bilinguisme grec et latin (Dubuisson, 1984, p. 214). L'idée que chaque pays dispose d'une langue précisément structurée et que tout individu puisse en faire usage nous paraît évidente aujourd'hui, tandis que ce n'était pas le cas à l'ère prémoderne, où prédominait une forme de continuité entre les parlers et, éventuellement, une seule « langue » (par exemple le latin). Certains de ces parlers ne deviennent des langues et, de fait, des objets de discipline, que bien plus tard, avec l'émergence des États-nations justement. C'est ce qui explique que les différences entre les langues nationales peuvent être relativement artificielles[68], alors même que les multiples manières de parler une même langue amènent parfois à une incompréhension totale[69].

Ainsi, une langue ne définit un peuple qu'au prix d'une reproduction constante de l'idéologie nationaliste. Selon les contextes, une telle idéologie peut être considérée comme émancipatrice, dans le cas des luttes pour l'indépendance et la souveraineté, ou réactionnaire, lorsqu'elle témoigne d'un repli identitaire et xénophobe. Dans ce chapitre, il ne s'agira pas de juger du caractère bon ou mauvais du nationalisme, mais d'évaluer le rapport entre la langue – et plus spécifiquement les pratiques chantées – d'une part, et la construction d'un espace national d'autre part. Pour ce faire, nous faisons le choix de porter notre attention

[68] Pensons par exemple à la très grande proximité du danois, du norvégien et du suédois.
[69] C'est le cas lorsque se rencontrent différents accents régionaux au sein d'un même pays, comme en Italie par exemple (Sanga, 1981).

essentiellement sur les représentations sociales de la langue qui sont portées et produites par le premier concerné : l'État-nation français[70].

Le nationalisme est un cas typique et historique d'identification forte (Giddens, 1985) qui fait suite à la perte de légitimité des royautés dynastiques[71] (Anderson, *op.cit.*). Son émergence, au XVI^{ème} siècle, et son rapport particulier aux parlers vernaculaires européens sont intimement liés à l'invention de l'imprimerie et aux communautés de lecteurs qu'elle permet[72] (Hermet, 1996, p. 79). Ces parlers sont rapidement façonnés, institutionnalisés et diffusés, dans le but d'incarner les communautés nationales en formation[73]. Anderson évoque, à ce titre, l'importance des communautés exilées et expatriées dans la construction du fantasme de la cohésion nationale, apparenté à celui de « mère patrie », dont la langue constitue un lien affectif supplémentaire (Anderson, *op.cit.*, p. 20). Cela pose donc la question du rôle de la diplomatie culturelle, de l'image qu'une nation renvoie d'elle-même à l'étranger et du rôle qu'occupe la langue nationale dans ce processus. Mais il ajoute également qu'au-delà de l'éloignement géographique, l'éloignement dans le temps contribue à façonner l'idéal national, notamment à travers les récits performatifs de certains historiens qui intègrent la langue comme dépositaire naturel des peuples[74]. En outre, en tant que représentation sociale de la société et du lien qui l'unit à la langue, le nationalisme est nécessairement ritualisé. Il dispose d'une dimension exceptionnelle (fêtes nationales, commémorations, etc.), quand bien même de nombreuses pratiques sociales quotidiennes peuvent aller à son encontre (grandir dans une famille immigrée, consommer des produits

---

[70] Dans les faits, nous sommes conscients que de nombreux acteurs privés participent aussi, plus ou moins directement, au renouvellement de ce lien idéologique entre nation et langue. Toutefois, ce n'est pas l'objet de ce chapitre. Nous traiterons éventuellement de certains d'entre eux, lorsque leur démarche vis-à-vis de la langue française se place directement dans le sillon de celle des pouvoirs publics.

[71] Les imaginaires nationaux ne se substituent pas toujours aux anciennes royautés, elles s'y superposent, comme en témoignent les exemples de l'Angleterre ou de l'Espagne. Cette relation est d'ailleurs complexe. Anderson décrit comment le nationalisme a pu revêtir certaines formes centralisatrices, autoritaires et impérialistes, du fait même de la présence des anciennes élites royales et de leur volonté à conserver leur ancien pouvoir (Anderson, *op.cit.*, p. 109).

[72] À cela, il est possible d'ajouter la Réforme protestante et l'essor du capitalisme.

[73] Il va de soi que malgré les velléités de certains nationalistes convaincus, un tel processus n'a jamais été ni homogène ni totalisant, comme nous le montrerons dans le cas de la France. Par ailleurs, si les langues ont été « naturalisées » dans un but d'unification, c'est aussi sur la base d'une communauté linguistique qui lui préexistait, bien que de manière embryonnaire.

[74] En France, c'est le cas d'auteurs comme Jules Michelet ou Ernest Renan.

étrangers, etc.). À l'inverse, Michael Billig argue que le nationalisme se déploie aussi dans le quotidien, de manière « banale » (Billig, 1995). Les musiques populaires, ayant une dimension à la fois banale (écoute quotidienne, nonchalante, légère) et exceptionnelle (concerts marquants, implication affective, identification, transe), n'échappent pas à ce lien entre langue et appartenance nationale.

De ce fait, nous discuterons dans ce chapitre de la manière dont la langue et la musique ont participé et participent encore aujourd'hui à la construction de l'État-nation français. Nous reviendrons, dans un premier temps, sur comment la langue et la musique se sont historiquement inscrites dans le cadre national français. Nous étudierons les représentations nationalistes qui ont émergé au cours du XIX^{ème} siècle, particulièrement dans leur dimension musicale. Ces représentations, comme nous le verrons, sont directement liées à la manière dont la France a bâti un modèle singulier de diplomatie culturelle.

Nous verrons ensuite que la législation autour de langue française officielle prend de nouvelles formes au cours du XX^{ème} siècle, lorsque la menace de l'anglais se fait sentir. Cette démarche politique de défense du français ira de pair avec le primat accordée à la « haute culture » dans l'action du nouveau ministère des Affaires culturelles, avant que ne s'opère le virage de la « démocratie culturelle » en 1981. Cette dernière sera marquée par une démarche « soucieuse de favoriser l'accès de diverses minorités à l'espace public » (Autissier, 2006, §10) mais aboutira, surtout, à une favorisation sans précédent de l'industrie musicale nationale. Du point de vue des langues chantées, cela s'exprimera, d'une part, par l'imposition de quotas d'expression française sur le marché intérieur et, d'autre part, par la création d'organismes visant à faciliter l'expansion des industriels français de la musique sur le marché extérieur.

2.1. Une construction française du lien entre langue et appartenance nationale

2.1.1. L'idéal révolutionnaire

Bien avant la Révolution, par l'action du cardinal de Richelieu en 1635, la France dispose déjà d'une institution, l'Académie française, dont le but est de définir la langue de la France, par la composition d'un dictionnaire notamment (Offord, 1993 ; Collinot et Mazière, 1997). Les buts poursuivis par l'Académie sont, explicitement, l'efficacité scientifique et l'excellence poétique, relevant ainsi de représentations de la langue à la fois utilitaristes et élitistes :

« La principale fonction de l'Académie sera de travailler avec tous les soins et toute la diligence possible à donner des règles certaines à notre langage et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences » (Article 24 des statuts de l'Académie française, cité dans Offord, *op.cit*., p. 167).

Bien que le rôle d'une telle institution varie fortement avec le temps, notamment entre celui de « gardien du temple » et celui de « force de proposition pour renouveler la langue » (Estival et Pennycook, *op.cit.*), elle montre à quel point la langue est une préoccupation étatique traditionnelle en France. Toutefois, c'est véritablement lors de la Révolution de 1789 que la nation française cherche à se donner un « corps » par le biais d'une langue commune : le français[75]. Lors du Serment du Jeu de Paume (20 juin 1789), se constitue une élite, celle des députés du Tiers État, qui fondera en français (avec des emprunts à l'anglais et au latin), l'Assemblée nationale (Balibar, 1985, p. 115-116).

Dans un premier temps, hésitant entre le fédéralisme et le centralisme parisien, la République nouvelle opte pour le premier choix, en traduisant tous les décrets dans toutes les langues régionales, avant de se raviser face à la complexité de la chose, due notamment au manque de traducteurs ou encore au coût des traductions (Perrot, 1997, p. 161). Dans un deuxième temps, le français, langue des élites, est alors « démocratisé » et parfois « imposé » pour que chaque

[75] Cette langue, dont la première trace écrite date de 842, était d'abord un parler dit « vulgaire », dérivé du latin, dans la partie occidentale de l'Empire romain. Elle est pratiquée, sous de multiples formes, dans la partie nord de la France. Elle devient une langue de l'administration à partir de 1539, par l'ordonnance de Villers-Cotterêts, supplantant progressivement le latin classique.

citoyen puisse participer à l'élan républicain. Par conséquent, ce qui n'aurait pu être qu'un outil de communication « neutre » se trouve soudainement investi d'un pouvoir symbolique particulier. Le français devient porteur d'un projet universaliste, voué à dépasser l'archaïsme babélien des parlers régionaux qui « freineraient » la République :

« Le renversement du fondement théologique de la hiérarchie des langues, substituant le français au latin, ne rompt pas avec sa logique. Elle en accentue au contraire le caractère ontologique […]. Pour l'Église, la langue unique de l'Écriture n'effaçait pas la réalité des multiples langues vernaculaires, et la tradition chrétienne instituait une politique de traduction pour que le message évangélique soit entendu le plus largement possible. Cette politique de la traduction est proscrite par [*l'Abbé*] Grégoire. Ce choix n'est pas simplement dicté par un souci d'économie. Il s'agit moins de faire passer un message et de créer les conditions d'une réelle discussion démocratique. Il s'agit, par la diffusion d'une langue unique, le français, d'instituer le peuple. La langue définit le peuple, elle "est toujours la mesure du génie d'un peuple" » (Giordan, 2002, p. 180-181).

De ce fait, la pratique d'une autre langue est vite considérée comme suspecte, peu patriotique, alors même que le français n'est guère parlé dans la République (10% selon le rapport de l'Abbé Grégoire, voir Perrot, *op.cit.*, p. 159) et que le nombre d'enseignants est faible. Si l'on ajoute à cela les menaces provenant de coalitions contre-révolutionnaires, on comprend mieux l'urgence qu'il y a à faire « la guerre aux idiomes » (*ibid.*, p. 162). Cette situation se caractérise par l'extrême variabilité du nombre de locuteurs du français selon les zones. Elle perdurera encore tout au long du XIX^{ème} siècle, avec une appropriation de plus en plus forte, bien que parfois hésitante, du français :

« Chaque individu avait intérêt à s'orienter pour son propre compte dans les textes officiels. Et il ne s'agissait pas seulement de lire les journaux et les lois, les Déclarations etc. mais de participer à des pétitions, de réclamer auprès des représentants de la Nation à titre individuel, de savoir écrire pour avoir accès aux grades dans l'armée, etc. Dans toute la France, les secrétaires des Sociétés Populaires ou des Comités de Surveillance, qui n'étaient plus les interprètes ni les greffiers de l'ancien régime, rédigeaient des comptes rendus et des correspondances, en tremblant de "faire des fautes" par manque d'instruction » (Balibar, 1999, §7).

Cette situation est aussi marquée par l'« urbanisation progressive du pays, la révolution des transports et la place croissante prise par l'administration » (Filhon, 2010, p. 209), autant de facteurs intervenant indirectement dans la propagation de la langue de la République au cours de cette période. Parmi ces facteurs, il nous faut maintenant envisager plus précisément le rôle conjoint de l'écrit, de l'école républicaine et des chansons.

2.1.2. L'école républicaine, la langue et le folklore

De tout temps, l'écrit a joué une place déterminante dans la « répartition fonctionnelle des langues »[76] (Achard, 1993, p. 30). Il est une forme de « domestication » du langage (Goody, 1979) et est lié, sans être systématique, à des formes centralisatrices du pouvoir. En effet, l'écriture « exhibe la langue en la matérialisant, l'articule explicitement, et la centre en la distinguant normativement des pratiques orales non contrôlées » (Achard, *op.cit.*, p. 32). Il confère un statut social particulier à une langue (le statut de langue nationale par exemple), bien qu'il s'écarte le plus souvent des pratiques quotidiennes du langage. Autrement dit, cette objectivation spécifique du langage, si elle est censée assurer une forme de cohésion de la langue, est possiblement en tension avec la forme langagière qui nous intéresse ici, celle du chant. Cette tension se manifeste clairement dans l'action de l'école républicaine, puisque celle-ci est à la fois chargée de la transmission de la langue française et de l'inculcation d'un sentiment national qui s'accorde mal avec le caractère inerte de la langue écrite.

En France, l'école devient gratuite et obligatoire deux ans après la Révolution de 1789. En 1794, un décret convertit les écoles privées en écoles publiques et stipule que la langue d'enseignement doit être le français (Laponce, 2006, p. 56) jusqu'à ce que Napoléon Bonaparte rétablisse les écoles religieuses en 1808. Celles-ci se méfient de la langue française et préfèrent l'enseignement traditionnel en latin. L'école primaire redevient progressivement publique (*ibid.*, p. 56) et, pour une partie de la population, gratuite (Henri, p. 50), notamment par le biais des écoles mutuelles (Querrien, 2005), jusqu'à la promulgation des lois Jules Ferry en 1881-1882. Son modèle d'enseignement repose alors sur la grammaire (Balibar, *op.cit.*, §9), dont l'origine est néanmoins bien plus ancienne[77]. Ce modèle grammatical du XIX^{ème} siècle est original dans la mesure où il sert d'étalon aux frontières entre les différentes langues nationales européennes, ce qui n'était pas le cas à l'époque où le latin dominait :

---

[76] Cette expression fait référence aux différentes fonctions attribuées aux langues d'un même espace social et, indirectement, aux rapports de dominance qu'entretiennent ces langues entre elles (Achard, *op.cit.*, p. 30-31).
[77] Comme en atteste la parution, en 1660, de l'ouvrage Grammaire générale et raisonnée contenant les fondements de l'art de parler, expliqués d'une manière claire et naturelle.

« C'est dans et à travers des institutions comme l'Université, l'Académie, la Cour, les séminaires jésuites que s'élaborent en Europe occidentale les politiques de la langue, favorisant ainsi la marche vers le "désenchantement du monde" (les origines des langues ne sont plus à envisager en dehors de leur histoire sociale) et vers la laïcisation lente de leur transmission. L'institutionnalisation croissante de l'école en Europe rappelle que la diffusion de la langue, organisée d'abord sous la forme de grammaires, suit de près le mouvement d'expansion et d'évangélisation. Le modèle grammatical de la transmission détermine d'abord les identités et les valeurs des langues, et instaure un cadre "universel" pour penser la langue autre » (Spaëth, 2010, p. 52).

La grammaire historique et comparée est utilisée au cours du XIX^{ème}, par certains savants de renom, comme l'historien et philologue Ernest Renan, afin d'établir un lien historique entre la langue française et l'esprit du peuple[78] (Chiss, 2011, p. 43). On trouve, chez d'autres auteurs de l'époque, des vues beaucoup plus nuancées sur le lien entre langue et identité nationale. C'est le cas par exemple du linguiste Michel Bréal, qui se méfie tout particulièrement de l'instrumentalisation politique de ce lien[79] et qui réaffirme la nature hybride de l'activité langagière[80]. L'école se retrouve au cœur de ces différentes tendances idéologiques, du fait de son modèle d'enseignement basé en partie sur la grammaire. Cela conduit, par exemple, à reléguer les langues régionales au rang de patois et à privilégier l'enseignement de langues dites de « civilisation » au titre de « langues secondes » (latin, grec, allemand, etc. ; voir Spaëth, *op.cit.*, p. 53). Néanmoins, au cours du XIX^{ème}, les « patois » régionaux restent relativement pratiqués à l'école, entre élèves ou par le biais du catéchisme (Chervel, 2006, p. 14). Il n'y a pas de disparition pure et simple de ces parlers, ni même de francisation massive des parents par les enfants. De plus, l'enseignement du

[78] Si Renan utilise le terme de « race », c'est davantage au sens d'ancêtres partagés, notamment chrétiens, qu'au sens physiologique (Chiss, *op.cit.*, p. 42) : « C'est en effet dans la diversité des races qu'il faut chercher les causes les plus efficaces de la diversité des idiomes. L'esprit de chaque peuple et sa langue sont dans la plus étroite connexité : l'esprit fait la langue, et la langue à son tour sert de formule et de limite à l'esprit » (Renan, 1848 [1987], p. 100 ; cité dans Chiss, *op.cit.*, p. 45).

[79] « Par une conséquence logique des idées qui précèdent, la langue en est venue à être présentée comme une sorte de marque de fabrique imposée par la nature aux différents groupes ethniques. Cette manière de voir a, comme on le sait, trouvé accueil dans la politique où, en s'aidant plus ou moins du secours de l'ethnographie et de l'histoire, elle a servi de fondement à la théorie des nationalités. » (Bréal, 1891 [2009], p. 59 ; cité dans Chiss, *op.cit.*, p. 48).

[80] Pour lui, le lien entre langue et nation ne tient qu'à la volonté de bâtir un « vivre ensemble » (Bréal, 1891 [2009], p. 64 ; cité dans Chiss, *op.cit.*, p. 49).

français, s'il se fait progressivement et lentement au détriment de la langue latine[81], dépend largement du prisme grammatical de cette dernière (Chervel, *op.cit.*, p. 33). Cette dépendance est si forte que, dans les années 1830, les cursus français ne permettent pas d'étudier autant que ceux en latin, qui sont d'ailleurs beaucoup plus longs. Par ailleurs, si le français est grammaticalement infusé par le latin, il s'en démarque aussi par sa manière d'être institué à l'école primaire. Tandis que l'on enseignait la langue, au XVIII^{ème} siècle, par le biais de la rhétorique, le français du XIXème est principalement enseigné grâce à des phrases préfabriquées et simples, du type « les feuilles des arbres sont vertes » (Balibar, 1985, p. 255). C'est ce caractère autoréférentiel qui constitue, en partie, l'imagination de la « langue nationale ».

La réalité de l'enseignement de la langue française reste, néanmoins, éminemment complexe et hétérogène au cours du XIX^{ème} siècle. Cela s'explique aussi par l'éclatement des instances d'autorité entre villes et campagnes, écoles confessionnelles ou laïques, écoles de garçons ou de filles, etc. Cependant, le modèle grammatical et la culture de l'écrit n'épuisent pas les modes d'enseignement du français. En effet, l'examen nécessaire pour obtenir le certificat d'études comporte une épreuve orale, dont une épreuve de chant à partir de 1889[82]. La dimension idéologique de cette épreuve est claire, puisque le chant de la Marseillaise est encouragé (Cabanel, 2002, p. 150). L'enseignement de cette pratique reste relativement mal connu et semble, somme toute, assez rudimentaire :

> « En ce qui concerne la manière d'enseigner le chant à l'école primaire, les programmes de 1923 avaient de nouveau mis l'accent, comme pour les autres matières, sur le développement de la "démarche intuitive". Il s'agit d'abord de faire chanter les élèves en leur apprenant les chants à l'oreille, avant de passer très progressivement dans les classes supérieures au déchiffrage des notes » (Vendramini et Rivenc, 2014, p. 140).

Au regard des titres parus dans les recueils de chansons pour école, on s'aperçoit que les paroles (en français) « sont mises en musique soit sur des airs célèbres de grands musiciens classiques, soit sur des mélodies composées pour l'occasion, soit sur des chants

[81] Il faut attendre 1881 pour voir que des épreuves d'histoire et de littératures écrites en français et non en latin.
[82] La datation exacte de cette épreuve est mal connue, tant l'historiographie consacrée à l'enseignement et à la langue s'intéresse peu à la dimension orale de la langue, du fait notamment de la difficulté à effectuer des recherches dessus (Vendramini et Rivenc, 2014, p. 138).

traditionnels » (*ibid.*, p. 141-142). Toutefois, le plus connu de ces recueils est celui de Maurice Bouchor, *Cinquante chants populaires pour les écoles*, paru en 1895, dont la grande majorité des titres est adaptée de chants traditionnels (*ibid.*, p. 143). Ces chansons contrastent avec les cantiques en vigueur dans les écoles religieuses, puisqu'elles ne font jamais référence à Dieu, mais plutôt à la « grande patrie » (la France) et aux « petites patries » (les cultures régionales)[83]. Cette référence aux « petites patries » témoigne du rapport ambivalent de la construction nationale française en rapport avec les cultures régionales. Pour comprendre ce lien, il nous faut remonter légèrement dans le temps.

Dès 1845 est lancé un projet de *Commission des chants religieux et historiques de la France*, suite au travail de collecte des chansons bretonnes mené par Théodore Hersart de la Villemarqué. Napoléon III ordonne de poursuivre la collecte après son retour au pouvoir, comme en témoignent les *Instructions relatives aux poésies populaires de la France* de 1852. L'enjeu est de rassembler tous les contes et chansons pour ensuite les éditer depuis Paris, à destination des écoles. Comme nous l'avons évoqué, certaines de ces chansons sont des adaptations des chansons populaires rurales, dont les paroles originellement en langue régionale ont été transformées pour aboutir à une chanson française. Cette pratique aboutit parfois même à ce que certains airs d'une région soient, dans leur version écolière finale, à la gloire d'une autre[84]. L'objectif d'une telle pratique chantée du français est ici moins esthétique qu'idéologique et éducatif. Elle crée un sentiment d'appartenance et un système de références culturelles communs. En effet, les chansons viennent conforter l'identité supposée de la patrie sur la base de leur « enracinement » national[85], à la fois dans le temps – car les

[83] Anthologie du chant scolaire et post scolaire publiée sous la direction de la Société française « l'Art à l'École » – 1re série Chansons Populaires des Provinces de France, 8° fascicule Alpes et Méditerranée, Paris, Heugel, 1925 ; cité dans Vendramini et Rivenc, *op.cit.*, p. 143).

[84] Par exemple la chanson « Sur le pont de Nantes » adaptée du chant occitan « Se Canto » (Vendramini et Rivenc, *op.cit.*, p. 145).

[85] Dans les musiques savantes, le chant rural est aussi considéré comme la marque de fabrique du folklore authentique dont s'inspirent les compositeurs. Le chant est perçu comme le reflet de la simplicité populaire, c'est-à-dire de la pureté de son rapport au territoire. Il est recherché pour ses traits primitifs, ses sonorités abruptes, voire sauvages, dont l'origine serait collective et non individuelle. La valeur communautaire qui est attribuée à ces chants populaires provient selon nous d'une représentation « naturelle » de la langue chantée, selon laquelle les habitants du monde rural entretiendraient une relation particulière avec le territoire, dénuée d'influence moderne. En effet, les mélodies populaires sont perçues comme si elles émanaient directement de leur « code » linguistique, notamment dans leur dimension rythmique. Cette représentation d'une adéquation entre langue et musique, dont l'essence serait tribale, est ce qui créerait un lien naturel, bien que fantasmé, avec

chansons rurales transposées avaient été transmises de génération en génération – et dans l'espace – puisque les chansons circulent et, surtout, permettent de construire une géographie du territoire national. Toutefois, la langue de ces chansons, ainsi que la forme avec laquelle elle est délivrée, est en grande partie subordonnée à la volonté institutionnelle d'éducation de la population française. Cela passe par une formalisation excessive des paroles, qui se doivent d'être en langue correcte et normée, substituant ainsi la pédagogie à l'esthétique. L'expression nationale contenue dans cette pratique scolaire de la langue chantée est particulièrement rigide, peu propice au rêve et à l'évasion telle qu'ils sont revendiqués par les chanteurs en dehors de l'institution scolaire.

Malgré la brutalité apparente d'un tel processus d'acculturation qu'accompagne le français chanté à l'école, on ne doit pas pour autant céder à la rhétorique critique sur l'annihilation des langues régionales entonnée aujourd'hui par les défenseurs de celles-ci. Certes, à la suite des déclarations de l'Abbé Grégoire, il y a un consensus en faveur de l'unité de l'idiome révolutionnaire, mais de nombreux travaux d'historiens montrent que le traitement de la diversité linguistique par les autorités après la Révolution, Troisième République comprise, est bien plus complexe : il n'y a pas d'éradication pure et simple des « patois » (Higonnet, 1980 ; Bell, 1995 ; Weber, 2007). Anne-Marie Thiesse est probablement celle qui a le plus mis en avant la manière, en France, dont la diversité culturelle et linguistique est célébrée dans les discours de certaines élites patriotes (Thiesse, 1991), ainsi qu'au sein de l'école républicaine (Thiesse, 1997). Plus que les professeurs d'école, ce sont souvent les parents qui défendent à leurs enfants de continuer à parler en « patois » (Cohen, *op.cit.*, p. 34), car il y a derrière le français enseigné à l'école la promesse d'une vie meilleure, grâce à l'essor des industries. Au moment où de plus en plus de ruraux affluent en ville et où le marché du

---

le public national, telle qu'on la retrouve depuis la Révolution : « La référence naturaliste [*dans l'enquête de l'Abbé Grégoire sur la paysannerie*] devient ici le moyen d'une disqualification, l'affirmation d'une minorité, elle justifie et elle appelle l'intervention extérieure. […] La spontanéité rurale n'est que l'envers d'une soumission […] puisqu'elle ne fait que répéter la nature. À aucun moment le paysan n'est susceptible de prendre vis-à-vis du monde qui l'entoure la distance qui lui donnerait sur lui une prise en l'individualisant. Au niveau du langage, on l'a vu, aucune gratuité spéculative ne vient jamais s'interposer entre le mot et la réalité qu'il manifeste. C'est que le langage des campagnes est, par excellence, un langage d'usage […]. Il s'agit là d'"une vie… purement physique", et presque toutes les réponses à l'enquête se retrouvent pour affirmer que le patois est étranger aux distinctions et aux subtilités métaphysiques. […] Les correspondants de Grégoire assignent au paysan une place très particulière dans le procès social : il est l'intermédiaire involontaire entre la nature et la civilisation […]. Mais dans tous les cas, sa vérité est hors de lui » (Revel, 1975, p. 149).

travail se reconfigure entièrement, la pratique scolaire de la langue française devient porteuse de valeurs « modernes » dont les bénéfices matériels sont de plus en plus tangibles.

2.2. La langue et la diplomatie culturelle française

2.2.1. Une tradition diplomatique basée sur une séparation entre langue et musique

Comme vu précédemment, le XIX^{ème} est une période charnière dans la manière dont la langue française participe de la construction nationale. Une autre manière d'explorer ce lien est de dépasser sa concrétisation sur le territoire métropolitain et d'observer comment il a été l'objet d'une stratégie d'influence à l'international, ce que l'on appelle aujourd'hui *soft power* (Nye, 1990). En effet, la période qui suit la Révolution est aussi celle de l'expansion coloniale et donc de la croissance des échanges commerciaux au niveau mondial. De ce fait, on comprend mieux la naissance, en 1883, de l'Alliance française (AF), dont le but était de « constituer des foyers de rayonnement français et […] d'aller là où l'État et les congrégations ne pouvaient aller du fait d'obstacles de nature politique ou confessionnelle » (Salon, 1999, §13). Indirectement, elle envisage de prendre en charge de façon plus systématique et centralisée la gestion de la culture et de la langue française à l'étranger. Cette gestion est de nature privée. L'activité principale des AF consiste à assurer des cours de français. Mais elle témoigne, à ses débuts notamment, d'un présupposé concernant la supériorité linguistique française non dénué d'accents militaires et paternalistes[86]. À ce titre, la langue française est diffusée par les AF sur le mode d'une transmission unidirectionnelle, plutôt que sujette à des formes de réappropriation plus libres[87]. Le rôle d'auxiliaire colonial

[86] Pierre Foncin, un des fondateurs de l'Alliance française, s'exprime en ces termes : « Ce sont les langues supérieures qui l'emportent sur leurs rivales [...]. Le nombre est l'une de ses conditions, ni la seule, ni la plus importante. Qu'est-ce qu'une langue ? L'expression de la vie et de l'âme d'un peuple [...]. Les langues supérieures sont celles des peuples supérieurs. Un peuple vit par sa force militaire, par son organisation politique et sociale, par sa puissance économique et son expansion coloniale, par son rayonnement littéraire qui n'est lui-même que la manifestation extérieure de son activité intellectuelle et morale » (Foncin, 1900 ; cité dans Spaëth, *op.cit.*, p. 65).

[87] L'objet du travail de Valérie Spaëth est justement de comparer les méthodes de transmissions expéditives des AF avec celles beaucoup plus souples des Alliances Israélites Universelles (créées en 1860) et qui n'ont pas d'ambition coloniale (Spaëth, *op.cit.*, p. 68-69).

des AF s'atténuera à mesure que l'instruction publique s'installera dans les différents territoires. C'est alors que les AF se reconvertissent en « des classes de français pour adultes dans les pays dits de civilisation occidentale » (Barko, 2000, §63)[88]. C'est aussi au même moment qu'elles ajoutent une corde « culturelle » à leur arc, en prenant en charge des manifestations théâtrales, musicales ou encore littéraires (*ibid.*, §68). Cela se fait au prix d'une certaine autonomie financière[89] et administrative, originale pour l'époque :

« Avec une entorse à la clarté cartésienne et contrairement aux traditions jacobines de la République, l'Alliance française a fini par se doter d'un modèle d'organisation décentralisé, pluraliste mais quelque peu ambigu qui s'est révélé suffisamment flexible pour s'adapter aux besoins des différentes régions du monde. Si ce modèle, particulièrement approprié aux pays de type occidental, ne se situe pas dans l'axe principal de la tradition républicaine, il est par contre en harmonie avec les tendances décentralisatrices de Pierre Foncin [*son fondateur*] » (*ibid.*, §77).

Parmi les acteurs privés participant à la diffusion du français à l'étranger, les missions catholiques sont à relever tant leur nombre a augmenté au cours du XIX^{ème} siècle[90]. À partir de là, la réalité de la pratique du français promue à l'étranger ne peut qu'être extrêmement hétérogène et nous devons bien nous garder de toute généralisation. Le constat auquel nous pouvons nous en tenir est le suivant :

« En fait, presque tous les acteurs privés ont consacré une large part de leurs efforts à l'enseignement scolaire et extrascolaire et ont joint ainsi le messianisme culturel et linguistique français au messianisme religieux ou idéologique. D'autres pays – principalement l'Allemagne et l'Italie – ont développé à l'époque leurs écoles, mais l'ont fait surtout là où leurs nationaux émigrés formaient des communautés assez nombreuses et solides. En dehors de ces foyers d'émigrés, leurs écoles et institutions destinées aux autochtones sont restées assez rares et d'un niveau très élémentaire, sauf en Extrême-Orient où l'Allemagne a créé, à partir de 1900, des écoles techniques et professionnelles » (Salon, *op.cit.*, §17-18).

---

[88] « Si la chronologie exacte de cette mutation reste encore à établir, les données que nous avons relevées dans le *Bulletin de l'Alliance française***,** le livre de Maurice Bruézière et la thèse d'Albert Salon permettent de suggérer que ce processus avait commencé très tôt après la fondation de l'Alliance et qu'il a été mené à terme dans les toutes premières années du XX^{ème} siècle » (Barko, *op.cit.*, §63).

[89] « [Entre] 1883 et 1917 les comités à l'étranger ont payé plus de 70 % de leurs dépenses (5,3 millions de francs sur 7,4) grâce à leurs moyens propres » (Salon, *op.cit.*, §13).

[90] « [Ce] mouvement des missions catholiques s'est presque tout entier développé dans ce siècle, puisqu'en 1789 le chiffre de nos missionnaires était de 300 à peine. Or, aujourd'hui on peut affirmer que près de 50 000 missionnaires français sont répandus sur tous les points du globe où, en prêchant la religion catholique, ils font aimer la France » (Journal Officiel du 29-11-1899, p. 1978, et archives du Quai d'Orsay. C 23 budget 23. 16. 1899-1903 ; cité dans Salon, *op.cit.*, §15).

Si nous mentionnons ces initiatives dans ce chapitre, c'est parce qu'elles sont hautement soutenues par l'État[91] et qu'elles participent directement à la construction nationale par le biais d'une promotion de la langue française. Qu'elles soient religieuses ou laïques, elles continuent d'être encouragées et parfois défendues par l'État à partir du XX^{ème} siècle. Par le biais du Quai d'Orsay, l'État prend lui-même en charge de nombreuses missions d'enseignement à l'étranger, que ce soit dans les colonies ou dans les pays avec lesquels il développe des formes de « coopération technique »[92]. De plus, il investit dans la construction de nouveaux « instituts français » à l'étranger (Madrid, Saint-Pétersbourg, etc.), dans le but de « faciliter aux étudiants, savants et chercheurs français l'étude des pays hôtes que de diffuser la culture et la langue françaises. L'idée si importante de réciprocité culturelle apparaît » (*ibid*., §62).

En termes de musique, des initiatives d'exportation musicale subventionnées par l'État existent en parallèle de celles mentionnées ci-dessus, mais elles ne se formalisent qu'à partir de 1922, avec la création d'une Association française d'expansion et d'échanges artistiques (AFEEA), dont le but est une meilleure coordination des projets entre eux et, indirectement, de ceux-ci avec la politique du ministère des Affaires étrangères. Ce sont avant tout les arts savants qui sont à l'honneur dans cette volonté d'exportation de la culture française à l'étranger[93]. Cela concerne donc très peu les formes chantées populaires, mais davantage les concerts symphoniques ou de musique de chambre. En effet, la musique instrumentale est plus facile à produire à l'étranger, puisqu'elle est considérée comme le véhicule d'un langage

---

[91] « L'aide aux congrégations pour leurs œuvres de soins et d'enseignement requérait avant 1870 la quasi-totalité des crédits inscrits chaque année au budget du ministère des affaires étrangères depuis la Restauration […]. Mais il faut bien voir que le soutien administratif a été considérable. L'Alliance Française en a bénéficié dès ses débuts en 1883. A partir de cette date on trouve constamment dans les archives des preuves et des indications de l'appui souvent puissant, voire déterminant, que de nombreux comités ont reçu de nos représentants diplomatiques et surtout consulaires. Ceux-ci rendent volontiers compte au Quai d'Orsay de leurs succès en ce domaine, parfois d'ailleurs avec complaisance et présomption. » (Salon, *op.cit.*, §22-43)

[92] Cela concerne « tantôt une politique de développement universitaire, tantôt une œuvre de recherche archéologique, et dans presque tous ces pays une politique que nous nommerions aujourd'hui de coopération technique. Les grands travaux d'équipement : chemins de fer, routes, canaux, ports, irrigation, etc., la formation de cadres indigènes sur place et en France, ainsi que la coopération médicale, se sont considérablement développés à cette époque » (Salon, *op.cit.*, §48).

[93] Le fait que Michel Salon n'en parle pas dans son histoire de la diffusion du français à l'étranger est, à ce titre, révélateur. Nous pouvons ajouter le fait que la dimension orale de la langue française est souvent reléguée à un statut de second plan, comme en témoigne les épreuves orales de rattrapage lors des différents examens d'école (Chervel, *op.cit.*).

universel qui ne connaitrait pas de frontières. Il y a donc une séparation nette dans l'exportation de la culture nationale : d'un côté, la langue française dans une forme normée, littéraire et poétique ; d'un autre côté, la musique savante instrumentale. Ce découpage est, dès lors, représentatif de « la culture élitiste qui caractérise pendant longtemps les choix français [*en matière de diplomatie*] » (Pistone, 2014, p. 32). Cet élitisme consacre la culture écrite dont sont porteurs la musique savante et la littérature. Un des seuls exemples de musiciens chanteurs qui voyagent grâce au réseau de l'AFEEA est celui des Petits Chanteurs à la Croix de bois. Toutefois, avec un répertoire essentiellement religieux, ils ne constituent pas un contre-exemple à la séparation évoquée ici.

La sélection des artistes exportés est faite sur la base de critères d'apparence objectifs et neutres. Cela passe par un recours récurrent à des personnes ou des œuvres reconnues par les institutions françaises dites de référence :

> « L'AFEEA […] contribue donc largement à mettre en valeur la musique française, à travers les tournées de solistes, d'ensembles de chambre ou d'orchestres, comme par le moyen d'événements en tous genres. Partout est recherchée la qualité, voire l'excellence. La sélection s'est traduite par l'exigence de diplômes et de récompenses de prestige (Prix du Conservatoire national supérieur de musique ou concours internationaux), comme par la reconnaissance des succès acquis. Il s'agissait aussi d'envoyer ces artistes dans les manifestations ou les endroits les plus prestigieux (Biennale de Venise, expositions universelles, grandes métropoles artistiques…). Au fil des ans, cette association a certes fait bénéficier le Quai d'Orsay, dans ce champ artistique comme dans d'autres, d'une rare et efficace tradition d'expertise » (*ibid.*, p. 30).

C'est donc avant tout une culture institutionnelle d'excellence qui est privilégiée dans l'attribution des fonds. Au-delà des manifestations musicales, la diplomatie culturelle française se caractérise aussi par la création de ce que l'on nomme aujourd'hui des « centres de ressources », équipés d'abord en partitions et ouvrages, puis, plus tard, en enregistrements. De ce fait, les pratiques chantées populaires, du fait de leur oralité, ne sont que faiblement représentées par les institutions républicaines à l'étranger. Toutefois, cela n'empêche pas de

nombreux chansonniers de connaître le succès à l'international, notamment grâce à la distribution de leurs disques et aux diffusions en radio[94].

En outre, l'ensemble de l'activité artistique à l'étranger vit des subventions d'État et, principalement, de celles du ministère des Affaires étrangères. L'AFEEA, devenue l'Association française d'action artistique (AFAA) en 1934, se transforme ainsi en un instrument au service de la diplomatie française (Bry, 1999, p. 11 ; cité dans Pistone, *op.cit.*), malgré les diverses tentatives de la faire basculer sous l'aile des Affaires culturelles d'André Malraux en 1959. Aussi, la musique populaire chantée ne semble pas relever d'un intérêt culturel, ni même diplomatique, aux yeux des acteurs de l'AFAA. Plus généralement, la musique, même savante, conserve une importance relativement mineure dans l'action de l'association, comparativement à d'autres arts, du fait des tensions possibles entre les musiciens et la politique menée par le gouvernement français :

« Dans l'univers culturel français, il convient cependant d'abord de défendre un patrimoine linguistique : maints établissements s'en préoccupent et les budgets globaux du ministère des Affaires étrangères portent toujours la trace de cet objectif primordial, jadis comme récemment […]. [La] diplomatie comprend très vite qu'il est finalement plus simple d'envoyer une série de tableaux ou d'objets inertes qu'un pianiste parfois trop bavard… » (Pistone, *op.cit.*, p. 30-31).

Ces liens trop étroits avec la diplomatie française forment un barrage bureaucratique contre-productif pour de nombreuses initiatives musicales qui cherchent à s'exporter. Les nombreux rapports d'activité de l'AFAA épinglent continuellement cette excessivité bureaucratique (*ibid*, p. 33). À ces remarques s'ajoute, dans les rapports, la préférence abusive pour la culture d'élite dans la sélection des projets musicaux soutenus. Les rapporteurs parlent même de prédominance du « culturel correct parisien » (*ibid.*, p. 33). Nous pouvons donc conclure que ce qui a été traditionnellement exporté et soutenu sous le nom de « culture française » concerne marginalement la pratique du français chanté. Cela nous renseigne sur la

[94] L'objet de ce chapitre est avant tout de traiter des représentations de la langue chantée émanant des pouvoirs publics. Les chanteurs français n'ont évidemment pas attendu l'aide de l'État pour s'exporter à l'international, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Au regard des travaux d'historiens que nous avons mobilisés, il semble légitime de penser que l'aide publique a faiblement concerné les musiques populaires, celles-ci étant considérées comme un simple divertissement. Néanmoins, une étude plus circonstanciée des rapports entre musiciens populaires et institutions visant au rayonnement de la culture française au cours du XX^{ème} siècle reste à faire.

représentation sociale de la langue inhérente aux pouvoirs publics : relevant d'un génie littéraire écrit, peu tributaire d'une tradition orale et musicale ; tandis que le génie musical français serait, quant à lui, mieux exprimé par la pratique instrumentale savante.

2.2.2. Un changement de paradigme dans l'action publique

Il faut attendre les années 1990 pour trouver un écho, dans les activités de l'AFAA, à la montée de la « culture jeune » née trente ans auparavant (*cf.* chapitre 4). En effet, à partir de la fin du XX^{ème} siècle, l'association se rend compte de l'importance diplomatique des musiques populaires chantées. Elle prend progressivement en charge l'exportation de la chanson française et du rock, comme l'illustre le projet *Cargo 92* qui a permis, entre autres, au groupe de rock Mano Negra de jouer dans quarante-sept villes du continent américain en 1992. Ce tournant révèle un changement profond du fonctionnement de l'association :

« Pour permettre toutes ces réalisations [de grands événements culturels estampillés français à l'étranger], il faut recourir davantage aux mécènes et aux entreprises ; pour cela, les années 1990 voient éclore les Clubs AFAA, avec la participation d'EDF, de la FNAC, d'Hermès, de L'Oréal, de Vivendi… Depuis 1994 se tissent également de féconds partenariats avec les collectivités territoriales : en 2000, ceux-ci concernent par exemple dix-neuf grandes villes, deux départements et huit régions pour quelque 300 manifestations : c'est ainsi qu'une équipe de Grenoble construisit un "Jardin de musique" à Ouagadougou, alors que le "Remdogoo" devait permettre à de jeunes musiciens du Burkina Faso d'acquérir des équipements professionnels » (Pistone, *op.cit.*, p. 29).

Le ministère des Affaires étrangères se désengage au profit de grandes entreprises et des collectivités territoriales. Cela est corrélé, à partir des années 2000, à une baisse drastique des budgets de l'AFAA pour la musique classique instrumentale, contrebalancée par la montée des musiques populaires et des arts de rue (*ibid.*, p. 28). Tout se passe comme si le désengagement de l'État entraînait un aplanissement des esthétiques musicales choisies. Le rapprochement avec le secteur privé dans le cadre de l'export de la culture française, tel qu'évoqué par Danièle Pistone ci-dessus, s'illustre, d'une manière plus criante, à partir de 1993, avec la création du Bureau Export par des professionnels de l'industrie musicale. Sur

un modèle de financement privé-public plus équilibré que celui de l'AFAA[95], le Bureau Export dispose d'une plus grande autonomie dans ses choix. Son activité consiste à soutenir financièrement, mais aussi à mutualiser les membres de l'industrie musicale française dans leur recherche de marchés étrangers. Il représente, de manière indirecte, une subvention du secteur musical français à l'export. Ce soutien, qu'on l'approuve ou non, se fait sans aucune définition *a priori* des langues chantées et des genres de musique. On y retrouve autant du jazz que de la variété, de la musique contemporaine, du rock, etc. Ce phénomène est représentatif du passage de la « démocratisation culturelle » à la « démocratie culturelle » opéré dans les années 1980 :

> « Le ministère Lang propose la notion de "démocratie culturelle" en réponse à la "démocratisation culturelle" initiée par Malraux. Toute pratique culturelle devient, *a priori*, digne d'intérêt. En musique, il en va ainsi du *jazz*, du *rock*, de la chanson ou, un peu plus tard du *hip-hop* et de la *techno* […]. Mais il y a également, pour Lang, une logique économique à la culture. Dans cette perspective, il faut favoriser la production française, porteuse d'exception culturelle (ceci aboutira par exemple aux quotas radios de langue française) et potentiellement génératrice d'emplois. Il y a donc, en plus d'un début d'institutionnalisation des musiques populaires, une aide au secteur commercial, aboutissant à une sorte de "*show-business* de gauche" avec des aides publiques. On pourrait ici mentionner, à titre d'exemple, le programme Zénith (cofinancé par l'État et les collectivités locales, le soutien au festival du Printemps de Bourges ou l'aide aux labels discographiques de droit privé) » (Guibert, 2005, §7-8).

Il y a donc un changement de position des pouvoirs publics à l'égard des pratiques chantées, notamment populaires. Celui-ci s'inscrit dans une évolution politique et culturelle plus large. Tandis que, à la fin des années 1970, les musiques populaires comme le rock et le punk étaient fortement teintées d'une position anti-institutionnelle, ces dernières passent progressivement du secteur « socioculturel » (les Maisons des jeunes et de la culture [MJC] et les Maisons pour tous [MPT]) au secteur « culturel » (les collectivités territoriales et les Directions générales des affaires culturelles [DRAC]). Autrement dit, à partir de là, les musiques populaires s'institutionnalisent fortement, « bénéficiant d'un statut juridique (association loi 1901 et/ou Société à responsabilité limitée [SARL]), d'une législation spécifique (notamment en ce qui concerne les normes de sécurité ou les normes de volume

[95] À titre d'exemple, le budget 2014 du Bureau Export était composé de : 1,49M€ provenant d'organisations professionnelles, 1,47M€ des pouvoirs publics, 101K€ d'adhésions et contributions.

sonore), d'une organisation administrative, de subventions publiques, d'un organigramme, de salaires, de postes et de profils de postes, etc. » (Brandl, 2009, p. 28).

Parallèlement, il nous faut observer les changements qui ont lieu en matière de promotion de la francophonie. Avec l'évolution des technologies audiovisuelles, cela se traduit par la création de TV5 en 1984, dont l'objectif est, en l'occurrence, de faire rayonner la langue française, comme en témoigne le partenariat dont elle est l'objet (entre la France, la Suisse, la Belgique et le Canada). Par cette organisation structurelle, la chaîne se veut aussi porteuse de pluralisme et de diversité, bien que les tentations d'instrumentalisation diplomatique existent (Majumdar, 2012, p. 7). Plus globalement, un écart constant subsiste entre, d'une part, les discours des dirigeants français défendant la Francophonie[96] sur le mode de l'ouverture ou de la coopération, et, d'autre part, la tendance centralisatrice de cette dernière[97]. Plus récemment, en 2005, s'est ajoutée la chaîne de télévision d'information internationale en continu France 24, qui se distingue de TV5 par son caractère exclusivement français[98].

Quoi qu'il en soit, dans ce nouveau paradigme étatique, la représentation qu'ont les pouvoirs publics de la pratique de la langue chantée ne semble plus souffrir du partage entre promotion de la langue écrite portée par les Alliances françaises et diffusion de la musique savante instrumentale portée par l'AFAA. De fait, l'AFAA sera fondue, en 2010, dans un grand ensemble nommé Institut français. Ce nouvel « opérateur public » est placé directement sous la tutelle du ministère des Affaires étrangères. Son action touche une variété étendue de sensibilités musicales, populaires comme savantes, selon le principe de la démocratie culturelle. Une interrogation demeure quant à la complémentarité de cet institut vis-à-vis du Bureau Export. Comme nous le verrons plus loin, l'Institut français cherche à se démarquer par une action qui se veut davantage citoyenne que commerciale. En d'autres termes, il

---

[96] L'utilisation de la majuscule signifie ici l'ensemble des acteurs institutionnels impliqués dans la promotion du français, tandis que la francophonie (avec minuscule) désigne l'ensemble des locuteurs du français.

[97] Margaret Majumdar développe, par exemple, le cas du président Nicolas Sarkozy qui n'a cessé, dans ses discours, de défendre la Francophonie pour le compte de la France seulement (Majumdar, *op.cit.*, p. 8-9). À cela s'ajoute, en 2010, la relocalisation significative de l'OIF dans des locaux parisiens offerts par l'État, tandis qu'auparavant l'organisation était éclatée en plusieurs sites (*ibid.*, p. 11). Le rapport Kristeva-Joyaux de 2009 sur la Francophonie nous informe que, sur un budget total de 79,3 millions d'euros, la France contribue à l'OIF à hauteur de 58,4 millions (Kristeva-Joyaux, 2009, cité dans Majumdar, *op.cit.*, p. 11).

[98] La station Radio France International (RFI) avait, quant à elle, été créée en 1975.

promeut une « rencontre des cultures » présentée comme désintéressée. Néanmoins, dans les faits, son action peut rejoindre fortement celle du Bureau Export[99].

De plus, malgré un système de subvention moins centralisé et plus horizontal, il existe forcément des biais dans la sélection des projets, certaines esthétiques étant privilégiées par rapport à d'autres. Plus précisément, ces biais esthétiques, qui sont inhérents à toute intervention publique, nous intéressent surtout pour ce qu'ils révèlent en termes de répartition des ressources en direction des différentes langues chantées. Premièrement, comme nous l'avons déjà mentionné, il est notable que ni le Bureau Export ni l'Institut français ne discriminent officiellement d'autres langues que le français. Dans les deux cas, ils déclarent explicitement, sur leurs sites respectifs, que la langue chantée n'est pas un critère d'attribution d'aide. Par exemple, le Bureau Export aide « toutes les musiques (quelles que soient la nationalité des artistes et leur langue), à partir du moment où la maison de disque ou l'éditeur est une structure française »[100]. On observe donc que, si préoccupation linguistique il y a, celle-ci dépend davantage des intérêts symboliques et économiques des producteurs de musique, c'est-à-dire du secteur privé, tandis que les pouvoirs publics se préoccupent essentiellement de la « bonne santé » économique du secteur en question, en favorisant notamment des stratégies à l'export spécifiques. En ce sens, on peut remarquer que le Bureau Export, dont le budget dépend pour moitié d'aides publiques, ne dispose pas de chiffres sur la

---

99 Dans un entretien mené par Karine Jean, stagiaire au Bureau Export, et Laura Aknin, stagiaire à l'Institut français du Japon (Tokyo), le directeur de l'Institut français du Japon (Tokyo), Jean-Jacques Garnier, présente sa collaboration avec le Bureau Export de la manière suivante : « De toute façon c'est un faux problème, c'est la même chose ! On est dans la musique, il ne faut pas l'oublier. [C'est] un business avant tout. Donc c'est 80% du métier, c'est 80% de ce qui doit être fait ! Parce que sinon ça ne sert à rien puisque le travail et la politique de diplomatie culturelle, comme on l'appelle, ne doivent pas s'arrêter à la simple présentation, simple découverte d'artistes et puis voilà, on s'arrête là, merci, au revoir et à la prochaine ! Non, le but du jeu, quand même, dans le domaine des industries culturelles, qu'elles soient livre, musique, cinéma et même jeux vidéo, si on les rajoute, ça doit déboucher sur des augmentations des parts de marchés des produits français dans le pays. C'est le but du jeu, donc pour moi […], ce n'est pas du tout inconciliable » (Jean, 2013, p. 73). Il mentionne le fait que les activités de l'Institut français ont davantage tendance à être thématisées. L'année 2013 était par exemple dédiée à la Méditerranée (*ibid*., p. 42). Le Bureau Export, quant à lui, reste sur un modèle d'affaire plus standard. Enfin, le directeur de l'Institut français dénonce, dans ce même entretien, les logiques de connivences entre artistes et directeurs d'Instituts qui ont longtemps eu cours. Cela permettait à certains artistes de faire des tournées mondiales à répétition avec l'aide des instituts (*ibid.*, p. 75-76). Cela montre, encore une fois, à quel point nous manquons de données empiriques afin de décrire précisément la diplomatie culturelle française.

[100] Source : site officiel du Bureau Export. URL : www.french-music.org

part d'aides accordées à des artistes francophones *versus* non francophones[101], alors même que, sur le marché intérieur, la langue est une préoccupation gouvernementale forte[102]. Cela montre à quel point le Bureau Export constitue avant tout instrument au service de l'industrie musicale française. En effet, il ne semble répondre à aucun objectif politique clair en termes culturels ou symboliques, si ce n'est celui de favoriser le « *made in France* », peu importe le contenu de celui-ci. De ce fait, on ne prolongera pas ici l'analyse du Bureau Export, puisqu'elle a plus à voir avec la structuration de l'industrie musicale française telle qu'elle sera abordée dans les chapitres 3 et 4.

Deuxièmement, les ambassades françaises bénéficient d'une autonomie relative leur permettant, dans certaines conditions, d'œuvrer au rayonnement culturel de la France. À partir du seul exemple documenté dont nous disposons, celui de l'ambassade du Cambodge (Pétesch, 2005), nous pouvons affirmer que la langue joue un rôle prépondérant, puisque le soutien est destiné, en l'occurrence, à un groupe cambodgien chantant en français nommé Véalsré :

> « En proposant un produit culturel, fruit d'une francophonie vivante, grandes étaient les chances du groupe d'être appuyé et soutenu par le Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France au Cambodge. Ce pari a été effectivement gagnant puisque les deux premiers albums ainsi qu'une tournée en province ont été financés par la coopération française […]. L'appui de l'Ambassade de France a également permis de court-circuiter les procédures officielles de la production musicale. En effet, pour avoir le droit d'enregistrer un disque, de pouvoir ensuite en assumer la diffusion et la commercialisation, il faut "théoriquement" soumettre au préalable les textes des chansons aux comités d'approbation des ministères de la Culture et de l'Information du Royaume du Cambodge […]. Ces dernières ont été contraintes de reconnaître ces créations, de crainte de se mettre en porte-à-faux avec une coopération française qui injecte des millions d'euros dans l'économie du pays. Un petit groupe *underground* ne pèse en fin de compte pas très lourd à côté des devises étrangères » (Pétesch, *op.cit.*, §12-13).

Si les avantages pour le groupe en question sont évidents, on peut se demander si les intérêts de l'ambassade se limitent réellement à la promotion du français. Plus globalement, l'absence de coordination et la particularité des situations dans lesquelles se trouvent les nombreuses

[101] Cela nous a été signifié par Gaëlle Heurtebis, responsable de la communication du Bureau Export, dans un courriel en date du 18 septembre 2015.
[102] C'est ce que nous verrons, plus loin, avec l'exemple des quotas francophones dans les médias.

ambassades de France rendent le suivi de leur action complexe. Une étude plus vaste serait ici nécessaire.

Troisièmement, l'Institut français, malgré un positionnement sur la langue similaire à celui du Bureau Export (principe de non-discrimination linguistique), nous intéresse davantage dans la mesure où son statut d'opérateur public l'amène à se positionner autrement que comme un simple outil au service de l'industrie, et l'oblige à définir son action culturelle dans le cadre de « l'intérêt général ». Dans ses prérogatives de diffusion de la culture française, le volet linguistique est, de fait, incontournable. Enfin, ses liens avec le Quai d'Orsay sont plus étroits que le Bureau Export. L'institut français joue un rôle de « médiateur » avec les pays qui, traditionnellement, ont été très fermés politiquement, comme la Chine ou la Birmanie, et qui, aujourd'hui, ouvrent progressivement leur marché à la culture étrangère, bien que de manière très contrôlée. Cette ouverture se fait cependant selon une logique de compétition entre États, elle est donc soumise aux relations diplomatiques de ces derniers. Voyons maintenant en quoi la politique culturelle française à l'étranger participe, par le biais de l'Institut français, à la diffusion de certaines pratiques chantées.

2.2.3. L'Institut français

On trouvera l'ensemble détaillé des actions de l'Institut français concernant les « musiques actuelles » dans le dossier officiel « présentation des actions musiques 2016 » (*cf*. annexe 1). En résumé, ces activités recouvrent, notamment, l'attribution d'aides financières, le conseil et l'expertise au service des producteurs hexagonaux, ainsi que la mise en relation entre des professionnels étrangers et français. On peut noter, comme exemples d'activités significatives pour l'année 2015, l'export de festivals français comme le Télérama Dub festival, en Colombie, la présence de professionnels français lors de salons internationaux comme Music Matters, à Singapour, ou la SIM, à Sao Paulo, la tournée, en Asie, nommée « French Miracle Tour », rassemblant plusieurs groupes dits « émergents » : Manceau, Juveniles, Yuksek et Clarens. Ainsi, en 2015, l'Institut français a subventionné la scène musicale française à l'international à hauteur de 1,5 million d'euros. Plus de 350 tournées dans soixante-dix pays ont été soutenues. Si le nombre de ces activités permet difficilement d'en évaluer la pertinence vis-à-vis des questions ayant trait à la langue chantée, nous nous baserons

davantage sur un entretien que nous avons mené avec la responsable du « pôle spectacle vivant » en février 2016.

Premièrement, afin de savoir quels biais interviennent dans l'action de l'Institut français, il nous faut déterminer le degré d'influence directe de la tutelle du ministère des Affaires étrangères. Comme nous l'avons déjà mentionné, cette influence s'exerce surtout à travers la préférence donnée à l'ouverture à de nouveaux marchés internationaux, des marchés réputés « difficiles » pour lesquels les industriels de la musique ont peu d'intérêt (Amérique latine, Asie, etc.). Toutefois, selon notre interlocutrice, malgré un certain « poids de la diplomatie », perceptible dans l'activité quotidienne des agents de l'Institut français, il n'y aurait pas de recommandation directe du Quai d'Orsay concernant le soutien qu'il faudrait accorder à tel ou tel artiste en fonction de la langue chantée ou du genre de musique pratiqué. En fait, le facteur ayant le plus influencé l'activité de soutien à la culture à l'étranger serait plutôt, selon cette même source, d'ordre structurel. En effet, ces dix dernières années, il y a eu une amputation de 60% du budget de fonctionnement de l'Institut français. C'est un constat que partagent d'autres observateurs[103]. Ce désengagement financier de l'État implique un changement des pratiques d'aide à la diffusion de la culture :

« Ce qui change, c'est qu'avant on avait la possibilité d'accompagner davantage les projets […]. Avant on pouvait se permettre d'accompagner des projets peu structurés, mais qui pouvaient trouver leur stabilité sur le long terme. Aujourd'hui, avec le contexte, on est obligé [de choisir de soutenir] une équipe qui a la possibilité de s'engager à l'international […]. [Ce] qui nous intéresse c'est d'accompagner à l'international des projets structurant […] [avec] une vraie réflexion à l'international. On reste beaucoup dans l'artisanat, c'est ce qui rend les choses beaucoup plus intéressantes » (entretien personnel avec la responsable du pôle spectacle vivant de l'Institut français, février 2016).

[103] « Depuis la fin des années 2000, l'organisation centralisée régissant les instituts français s'est renforcée via l'adoption d'une identité graphique commune (logo unique, comme pour les Alliances françaises) et la création d'antennes nationales (Institut français d'Allemagne, Institut français d'Espagne…) qui répondent à l'agence mère "Institut français" (ex-CulturesFrance, à Paris). On pourrait penser que ces créations d'antennes donnent lieu à des créations de postes, mais c'est paradoxalement le contraire qui se produit, car il s'agit d'un processus de concentration. Cette rationalisation des modes de fonctionnement a en effet deux principaux objectifs : donner une image unie, forte, et coordonnée de la présence française à l'étranger (à la manière du British Council), et réaliser des économies dans un contexte de crise et de réduction des budgets » (Barbier, 2012, p. 247).

Bien qu'il n'y ait pas de critères esthétiques précis et donc de langue chantée privilégiée, le soutien se fait surtout en direction des « projets » musicaux disposant d'une base organisationnelle forte. Autrement dit, il faut que le projet de diffusion à l'étranger dispose d'un cadre professionnel jugé suffisamment stable, capable de s'impliquer financièrement[104], pour que l'intervention de l'Institut français soit envisagée. L'Institut français est, de la sorte, un interlocuteur privilégié de ce que l'on appelle le « tiers secteur » (Guibert, *op.cit.*) ou « *middleground* », c'est-à-dire ceux qui se situent entre l'*underground* et le *mainstream*, oscillant entre statuts associatifs (à but non lucratif) et indépendants (à but lucratif mais avec une faible exposition dans les médias généralistes), dont le fonctionnement dépend largement de subventions. Ce secteur se différencie de l'*underground* qui, à dessein ou non, fonctionne sur le bénévolat et la faible professionnalisation, le plus souvent dans le cadre d'une autonomie revendiquée vis-à-vis de tout pouvoir politique institutionnel.

À l'inverse du Bureau Export, l'Institut français vise à représenter une certaine forme de « diversité artistique », sans pour autant pouvoir en revendiquer le monopole puisqu'elle n'inclue pas (ou faiblement) l'*underground*. Son action s'inscrit dans la plus pure tradition des politiques culturelles en faveur de la diversité, telles qu'elles existent depuis 1981. À tort ou à raison, cette diversité est perçue par notre interlocutrice comme menacée par la concentration des médias et les logiques commerciales outrancières des majors de l'industrie musicale :

« On est reconnu pour être un pays d'accueil de beaucoup de cultures et, pour nous, c'est aussi important, notamment pour notre histoire avec le continent africain. C'est important pour nous de rester dans la question de la diversité, des émergences. C'est vrai qu'on va pas… si on nous sollicite pour un énième tournée de Zaz ou de Patricia Kaas en Europe de l'est, ça se fait tout seul, ça nous intéresse pas de mettre la main dedans, par contre, ça nous intéresse de pouvoir montrer qu'il y a d'autres choses, d'autres artistes qui ont des environnements et… et… euh… voilà, un engagement culturel qui peut les intéresser [les autres pays] […]. Même si, on va pas se mentir, même au point de vue national, ce n'est pas non plus extrêmement toujours évident de montrer la diversité […], mais on essaye quand même de proposer de nouvelles choses et ça fonctionne très très bien […], ça permet de les nourrir sur d'autres choses, c'est extrêmement précieux […]. Tu vois bien, en ce moment, les trucs qu'on nous met à la radio… il y a un nivellement culturel vers le bas quoi ! Donc c'est ça aussi, [notre

[104] En l'occurrence, à hauteur de la moitié du budget total du projet en question.

action consiste à] être capable de prendre des risques pour des artistes pour lesquels il n'y aura peut-être pas de potentiel financier tout de suite, mais sur lesquels il y aura un potentiel culturel » (entretien personnel avec la responsable du pôle spectacle vivant de l'Institut français, février 2016).

Nous voyons, ici, comment le discours sur le « nivellement par le bas » de la musique en France produit une représentation des catégories de la légitimité culturelle, justifiant l'intervention publique (il faut « nourrir » culturellement le « peuple »), sans pour autant que la dimension linguistique n'entre clairement en jeu. Le jugement de goût qui transparait dans cette citation s'efface, ensuite, au moment de décrire l'action de l'Institut français comme désintéressée et dont le potentiel serait avant tout « culturel », aussi vague que soit cette notion dans un tel contexte. Cette contradiction est inhérente à toute intervention publique visant, non pas la diversité au sens absolu, mais une représentation restreinte de la diversité. Elle s'exprime aussi dans la difficulté de l'Institut français à toucher d'autres publics que ceux étant déjà « privilégiés » :

« Pour nous c'est vraiment important de toucher un public jeune, et pas un public d'habitués quoi. Dans les projets qu'on a fait on est extrêmement sensibles à ça. C'est pour ça que c'est important de travailler avec des festivals et des acteurs qui ont cette réflexion sur les publics […], qui travaillent sur les publics locaux. Quand [les artistes] vont en Chine par exemple, les Alliances françaises sont implantées dans les universités chinoises. Tout de suite on a à faire un public local. Après, sur la diversité des publics, on peut faire la même analyse en France : moi qui vais beaucoup en spectacle, on n'est pas sur une variété non plus extrêmement forte quand même. La culture pour tous évidemment, mais tout le monde n'ouvre pas les portes des lieux culturels. Je pense que c'est aussi un point sur lequel notre société doit travailler, c'est un des points faibles pour nous. Si les professeurs ne prennent pas les élèves par la main, ou si les parents n'ont pas cette ouverture-là, c'est un peu compliqué quand même » (entretien personnel avec la responsable du pôle spectacle vivant de l'Institut français, février 2016).

Il est donc relativement difficile d'évaluer à quel degré l'action des pouvoirs publics favorise la pratique d'une langue ou d'une autre, dans la mesure où son ressort principal est une forme vague de « diversité ». En ce sens, on remarque, dans la liste des artistes soutenus, la présence assez massive d'artistes de pop-rock, allant des plus émergents[105] à d'autres plus

[105] Par exemple, les lauréats du tremplin Inrocks Lab.

établis[106]. Ces artistes forment, en soi, une catégorie d'intervention publique que l'on pourrait qualifier de cosmopolite, c'est-à-dire susceptible de plaire à un jeune public étranger, que ce soit en anglais ou en français. Ce public, peu importe le pays, est, la plupart du temps, déjà familiarisé avec le chant en anglais de la variété internationale. De fait, les artistes français soutenus qui pratiquent l'anglais le font dans une forme relativement proche de cette variété internationale[107]. Pour ceux qui pratiquent le français, on imagine que la rencontre avec le public étranger se complique, du fait de la moindre familiarité de celui-ci avec la langue française chantée, au-delà de certaines références déjà anciennes[108]. C'est là qu'intervient plus activement l'Institut français, pour *compenser* la possible disparité entre, d'une part, les horizons d'attente et d'entente des publics étrangers, et, d'autre part, la production musicale chantée en français :

« Que ça chante en français, en anglais, ou wolof, n'importe quoi, ça fonctionne. Ce qui est important pour nous c'est que ce soit un engagement des parties, qu'il y ait une volonté aussi des artistes à rencontrer des gens. On a des artistes qui travaillent en français. On travaille aussi beaucoup sur leurs textes, dans les formations bilingues. Voilà, on a aussi la langue française, l'apprentissage et la transmission dans notre escarcelle. Donc voilà, c'est aussi de travailler en amont. C'est extrêmement riche et il faut que l'artiste ait cette envie d'aller à l'international […]. Les Alliances françaises, c'est vraiment des acteurs de notre réseau culturel, sur certains territoires c'est nos références, notamment en Amérique latine […]. L'Alliance française de Bogotá, qui est une des plus importantes au monde, doit avoir plus de 300000 étudiants chaque année. Donc c'est assez colossal et, comme on avait ce partenariat-là, on choisit en début d'année les groupes qui vont y aller et on travaille sur les textes des artistes qui vont être invités. Avec les formations bilingues dans les universités, quand un artiste a un peu de temps, on peut organiser une rencontre. Ils échangent sur leur texte […]. [Les étudiants des Alliances français] étudient, en mode commentaire de texte. Ils étudient leurs chansons. On a aussi développé une compilation avec les artistes un peu clés du moment, et c'était un outil pédagogique pour les professeurs de français, pour travailler sur les textes. C'est toujours pour amener un petit plus. Par exemple, on l'a associé avec Matthieu Chedid quand il est parti en Chine. On a fait travailler les élèves sur ses textes. Il était du coup le parrain d'une manifestation où les étudiants devaient écrire et chanter en français. On trouve toujours des possibilités. Mais c'est extrêmement important. On aussi un enjeu très important pour le développement de

[106] Par exemple, Émilie Simon, Brigitte, The Dø ont été soutenus pour leurs tournées dans le monde en 2015. Source : site officiel de l'Institut français. URL : http://www.institutfrancais.com/

[107] Les modes évoluent, il est donc difficile de fixer la forme que prendrait une telle variété. Cependant, il semble qu'elle soit généralement caractérisée par une proéminence du rythme et un accent vaguement étatsunien.

[108] On pense éventuellement à certaines grandes figures de la chanson française : Édith Piaf, Jacques Brel, Françoise Hardy, etc.

l'apprentissage de la langue française. Par exemple, il y a tout le continent africain. Actuellement les Chinois sont aussi extrêmement friands de l'apprentissage du français, mais aussi parce que ça leur permet de développer leurs liens en Afrique, vu qu'ils prennent tous les marchés. Donc ça a un poids énorme » (entretien personnel avec la responsable du pôle spectacle vivant de l'Institut français, février 2016).

Si les Alliances françaises jouent un rôle (en partenariat avec l'Institut français) au niveau de la diffusion de la pratique du français chanté, on peut supposer que le choix des artistes se fait aussi selon ce qui est possible d'enseigner. Par exemple, on imagine mal des étudiants étrangers travailler sur des textes trop déviants, comme certains textes de rap ou de punk. De ce fait, malgré l'ingéniosité des agents de l'Institut français, il semble y avoir une tension dans la promotion de la « scène française » entre, d'une part, les formes musicales chantées en français relativement consensuelles (Matthieu Chedid) et, d'autre part, les formes alternatives ou subculturelles du français chanté.

Par ailleurs, il est difficile d'imaginer comment se déroule concrètement la rencontre entre un artiste chantant en français et des étudiants non francophones ayant travaillé en amont sur les textes de chanson. Un travail ethnographique serait précieux pour évaluer le sens concret des pratiques chantées lors de ce type d'événements où la pédagogie formelle joue un rôle important. De même, il semble compliqué de mesurer l'impact de ce genre de pratiques de promotion en dehors du réseau institutionnel, que ce soit en termes de diffusion médiatique ou de ventes. De fait, l'Institut français, n'étant pas soumis à des logiques de rentabilité, ne communique pas à ce sujet. On retrouve le pendant symbolique de ce désintéressement économique dans la manière dont l'accent est mis sur « l'engagement sociétal » des projets soutenus[109], c'est-à-dire sur le type de réflexion citoyenne ou démocratique qu'ils suscitent. Du côté français, il faut que les artistes qui profitent de ces soutiens financiers en retirent aussi une forme d'« enrichissement culturel », plutôt qu'une simple ouverture sur un nouveau

[109] Notre interlocutrice faisait amplement usage de termes comme « précieux », « riche », « nourrir », pour qualifier l'action culturelle publique. Il s'agit, bien sûr, d'une vision extrêmement partiale et arrangeante des choses, dont l'objectif est clairement de faire la promotion de l'Institut français. La prudence est donc de rigueur.

marché. Du côté étranger, l'Institut français se perçoit comme un « passeur » de la « société civile » étrangère, comme au Maghreb par exemple [110].

On peut conclure ce paragraphe en supposant que cette orientation de l'action publique à visée démocratique ou citoyenne va de pair avec l'idéologie de la démocratie culturelle. Elle s'exprime par une promotion élargie des musiques populaires, sans distinction claire de la langue chantée. De ce fait, la diplomatie culturelle française relève de deux grandes tendances : 1) la force de médiation liée au rôle de promotion de la langue française par les Alliances françaises (ou éventuellement les ambassades) et 2) la globalisation musicale surreprésentant des formes plus ou moins *mainstream* chantées en anglais. Pour être étayées, ces hypothèses devraient faire l'objet de travaux empiriques plus poussés, notamment une étude systématique et critique des projets soutenus par l'Institut français.

2.3. Protéger la langue française

2.3.1. Des politiques linguistiques entre dirigisme et libéralisme

Il est d'usage de faire remonter l'histoire de la protection de la langue française par l'État à l'ordonnance de Villers-Cotterêts en 1539. Cette dernière consacre le français comme langue de la vie publique en exigeant que les actes d'administration et de justice soient rédigés dans cette langue et non plus en latin. À ce titre, elle a constitué un mythe fondateur de l'unification linguistique jusqu'à une époque récente, ceci étant lié à la fascination de certains historiens pour les modes d'imposition linguistique unilatéraux depuis l'Empire romain (Cohen, 2003, p. 49)[111]. Nous avons déjà abordé comment la langue française a participé, de manière complexe, à la construction du cadre national à partir de 1789. Dans cette partie,

[110] Voir par exemple leur participation aux Journées internationales de la démocratie en Tunisie. URL : https://www.institutfrancais-tunisie.com/?q=node/12501 (consulté le 17 janvier 2017).

[111] « Ainsi, la plupart des auteurs français qui ont traité de la question du pouvoir et de la langue participent d'un même processus de fabrication d'un mythe autour de la fameuse Ordonnance [de Villers-Cotterêts], même si leurs interprétations divergeaient […]. [Ils] se sont accordés pour affirmer l'importance du prince […]. Ces discours correspondent à un certain imaginaire autour de la monarchie, et non à des témoignages de décisions royales précises […]. Le roi de France offrait le cadre symbolique naturel autour duquel on pouvait inventer de nouvelles significations associées au français, et l'histoire antique offrait des modèles et un vocabulaire savant avec lesquels on pouvait formuler ces nouvelles significations » (Cohen, *op.cit.*, p. 56).

nous souhaitons poursuivre en traitant, dans un premier temps, des représentations sociales qui guident les modes de législation de la langue française[112] dans l'histoire récente (XX^{ème} siècle) et, dans un deuxième temps, de comment cela touche spécifiquement la pratique des langues chantées.

Premièrement, comme nous l'avons déjà mentionné, ce sont les lois Jules Ferry de 1881 qui consacrent le français comme seule langue de l'enseignement. La date-clé suivante est 1951, avec la loi Deixonne qui rend possible l'enseignement (jusqu'à trois heures par semaines) de quatre langues régionales françaises : occitan, basque, breton et catalan (Laponce, *op.cit.*, p. 56)[113]. Elle émane notamment de la volonté du groupe communiste de dépasser l'association commune entre langue régionale et idéologie réactionnaire antirépublicaine, telle qu'elle avait été instrumentalisée, d'ailleurs, par le régime de Vichy (Gardin, 1975, p. 33). En outre, dans son rapport, Maurice Deixonne affirme que les langues régionales ne sont plus des facteurs de division, mais au contraire des moyens d'enrichissement culturel. Cet argument de l'enrichissement servira, cependant, à rendre le plus facultatif possible l'enseignement des langues régionales qui, du fait de leur éclatement en de nombreuses variétés parlées, ne peuvent remplacer les langues secondes, dites de civilisation, comme l'espagnol, l'anglais ou encore l'allemand (*ibid.*, p. 35). La reconnaissance des langues régionales reste donc en demi-teinte[114].

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la France est, par ailleurs, un empire sur le déclin, sa puissance est sérieusement altérée, notamment face à celle des États-Unis. Les débats et les controverses à propos de la menace qui plane sur la langue française s'intensifient alors : le français serait dégradé et envahi par l'anglais et les anglicismes (Chansou, 1983, p. 60). Cette idée de menace est portée par nombre d'associations[115] et d'intellectuels, dont le plus

---

[112] Les législations traitant spécifiquement des langues régionales seront abordées dans le chapitre 7.
[113] Le corse sera ajouté en 1974. Par ailleurs, l'État ne commencera à subventionner des écoles d'immersion en langue régionale à partir de 1983 (Laponce, *op.cit.*, p. 56).
[114] Concernant les mesures plus récentes et le développement plus général des langues régionales, voir le chapitre 7.
[115] En France, il existe un nombre très élevé d'associations qui, depuis les années 1930 environ, œuvrent au « maintien » de la langue française, le plus souvent en collaboration avec les institutions de la République française (Offord, *op.cit.*), et ce, dans des secteurs parfois aussi spécifiques que le sport (Association internationale des amis du français, langue olympique et sportive) ou la médecine (Comité d'études des termes

célèbre est René Étiemble, avec son ouvrage *Parlez-vous franglais ?* paru en 1964[116]. De fait, la protection de la langue est perçue comme allant de pair avec une revalorisation possible du statut de la France sur la scène internationale. La réponse institutionnelle à la menace arrive en 1966 avec la création, par le général de Gaulle et Georges Pompidou, du « Haut Comité pour la défense et l'expansion de la langue française ». Comme le remarque Michel Chansou, ce Haut Comité relève de deux représentations distinctes de l'action étatique en matière linguistique :

> « [D]'une part les concepts complémentaires d'universalité et d'unité de la langue, d'autre part ceux de défense de la langue et de dirigisme. Le thème de l'universalité de la langue française apparaît comme le thème dominant. À ce concept est associée l'idée que la France pourra retrouver sa grandeur grâce à sa langue et au rayonnement de sa culture, grandeur qui doit s'appuyer désormais, non sur des conquêtes militaires, mais sur des conquêtes spirituelles » (Chansou, 1997, p. 26).

En 1967, s'ajoute à ce nouvel organisme un Conseil international de la langue française, dans lequel siègent des spécialistes de différents pays francophones. On assiste, à cette même époque, à un retour du concept de francophonie. Celui-ci repose sur l'idée que l'usage de la langue française induit une solidarité naturelle entre les peuples qui la parlent. Il émane également « des besoins pratiques de communication des nouvelles nations créées à la suite du processus de décolonisation » (Chansou, 1983, p. 61). Le concept est aussi défendu par des intellectuels africains comme Léopold Sédar Senghor, qui y voient une manière de combiner l'authenticité culturelle africaine (« négritude ») avec l'ambition de participer à une civilisation universelle (Senghor, 1962, p. 843-844 ; cité dans Chansou, *op.cit.*, p. 62). Dès lors, la francophonie se pose comme enjeu majeur de la reconfiguration des relations politiques entre la France et ses anciennes colonies. Elle devient Francophonie (avec majuscule) en se dotant d'institutions[117], la plus importante étant l'Agence de coopération

---

médicaux français). Cette activité privée, largement financée et encouragée par les pouvoirs publics, témoigne d'un souci particulier pour la préservation de « l'excellence » du français.

[116] D'autres exemples sont notables, comme les articles d'Alfred Sauvy parus dans *La Revue de Paris* en 1963 : « Destruction et rénovation de la langue française » et « Menaces sur la langue française ». À cela s'ajoute un écho médiatique fort à propos de cette problématique (Chansou, *op.cit.*, p. 60).

[117] Il est possible de parler de « nébuleuse » (Majumdar, 2012, p. 2), tant le nombre de ces institutions et associations est étendu et difficile à déterminer.

culturelle et technique (ACCT) [118] rebaptisée ensuite Organisation internationale de la francophonie (OIF). Malgré des intentions louables, cette coopération sera aussi l'objet de critiques, du fait de l'opacité et de l'opportunisme de son action (Canut, 2010, p. 147 ; Moura, 2014, p. 288 ; Midiohouan, 1994, p. 103 ; Majumdar, 2012, p. 3-4)[119].

On peut remarquer que ces nouvelles institutions linguistiques sont marquées, à tort ou à raison, par des accents dirigistes assumés[120] et par la croyance persistante en l'universalité de la langue française[121]. Suite à de nombreuses critiques, ces deux tendances seront largement relativisées par les successeurs de Pompidou. En effet, sur le plan international, la Francophonie est souvent perçue comme un élan impérialiste qui ne dit pas son nom, tandis que, sur le plan national, la volonté d'avoir le monopole sur l'usage des termes officiels dans les milieux consacrés (science, école, médias, etc.) est perçue comme idéaliste[122]. Une

---

[118] Créée en 1970 lors de la conférence de Niamey.

[119] « Si pendant longtemps les francophonistes se sont appliqués à faire de la francophonie une entreprise humaniste et culturelle fondée sur des critères philosophiques (liberté, entraide, évolution) et non politiques, arguant de la passion des étrangers pour la langue française, l'idéal du rayonnement culturel de la France s'est substitué aujourd'hui à un discours plus économique, tourné vers le développement. Ce tournant stratégique date de 1995, lors du sommet de Cotonou […]. Confortée dans sa dimension civilisatrice et paternaliste, la francophonie commence toutefois à susciter les critiques. Les questions ne manquent pas : pourquoi tant de millions sont-ils investis dans des organisations dont les budgets de fonctionnement interne sont tels que les actions en faveur du développement restent souvent minimes ? L'attitude hégémonique de la francophonie en Afrique ne produit-elle pas une politique néo-coloniale ? Qu'en est-il des liens entre la francophonie et la corruption des gouvernements africains […] ? La propagande francophone s'exerce selon les détracteurs sous de multiples formes, la première étant sa propre célébration et la surévaluation de son rayonnement (l'éternel problème des chiffres et du comptage des "francophones" par exemple). Ces mises en cause émergent toutefois rarement dans les discours officiels et de manière variable selon leur diffusion par les médias dans chacun des pays concernés […]. Si le français contribue toujours à la réussite sociale en Afrique de l'Ouest, le rôle d'autres langues, comme l'anglais et plus récemment le chinois, vient contrebalancer la domination sans partage de l'ancienne langue coloniale. Quelles que soient les langues en question, leur utilisation dans le monde du travail ou des ONG, ajouté aux désastres observés dans le système scolaire, entraîne des problèmes de compréhension ayant des conséquences très nettes sur les praxis sociales » (Canut, 2010, p. 147-148).

[120] « Nous sommes persuadés les uns et les autres qu'un certain dirigisme linguistique est nécessaire [...]. Il doit veiller à ce que le français soit fondamentalement le même partout, sans renoncer à certains particularismes régionaux, qu'il faut filtrer pour assurer aux meilleurs d'entre eux la chance d'accéder au français universel » (Assemblée plénière des 8 et 9 octobre 1968 du Conseil international de la langue française ; cité dans Chansou, 1983, p. 64).

[121] « Considérée de ce point de vue [*la langue française considérée comme universelle*], la politique linguistique du général de Gaulle, qui marque certes une rupture par rapport au passé, reste néanmoins teintée d'un certain triomphalisme et n'est pas complètement libérée des rêves impérialistes de l'époque coloniale » (Chansou, 1983, p. 65).

[122] C'est ce qui ressort du discours prononcé, en 1975, par Jacques Chirac – alors Premier ministre et président du Haut Comité – devant l'Union internationale des journalistes et de la presse de langue française (Chansou, 1983, p. 66).

inspiration plus libérale infuse l'épisode suivant de la politique linguistique française, à savoir la loi du 31 décembre 1975 dite « Bas-Lauriol ». Celle-ci vise à restreindre l'obligation de l'usage du français dans des secteurs précis, comme les produits alimentaires, les transports ou encore les offres d'emploi. Pour les autres secteurs, « M. Lauriol souligne qu'il convient avant tout de respecter la liberté individuelle » et que « la liberté de s'exprimer commande le libre choix de la langue » (Chansou, 1997, p. 30). Cet élan libéral peut se comprendre comme une émanation naturelle du mandat de Valéry Giscard d'Estaing. En vérité, il n'a rien de naturel. Pour cela, il faut le comparer à la première version de la loi, telle qu'elle avait été proposée par le Haut Comité. Celle-ci prévoyait, en effet, de prohiber purement et simplement l'usage des termes étrangers ou dérivés de termes étrangers dans le domaine public. Elle contrevenait, ainsi, à toute forme de métissage ou d'innovation linguistique en dehors du cadre strict du français institutionnel :

> « Le texte de cette loi [*Bas-Lauriol*] reste très en deçà de la proposition originale de 1973, bien plus restrictive, et qui prévoyait aussi la réglementation linguistique des marques de fabrique, des noms commerciaux, des dénominations sociales de groupes ou d'associations ainsi que les contrats privés. Signe révélateur et sujet de débats au Parlement, le titre de la proposition, qui, à l'origine, comportait les mots "*défense* de la langue française", été changé en "proposition de loi relative à l'*emploi* de la langue française". C'est que, au lieu de défendre le français, le rapporteur [*M. Lauriol*] a préféré que la loi défende les usagers et les consommateurs » (Bogaards, 2007, p. 183).

Le problème d'une législation qui viserait l'imposition de certains termes officiels est qu'elle risquerait d'aboutir à des pratiques antagonistes d'une même langue : d'un côté, une version officielle écrite employée avant tout dans les administrations et certaines sphères de l'espace public ; de l'autre, une pratique plus vernaculaire, libre et spontanée, qui n'a pas lieu d'être sanctionnée ou dirigée. On retomberait ici dans le piège du latin tel que décrit dans le chapitre précédent. Par ailleurs, la représentation plus libérale de la langue comme simple instrument de communication, celle-là même qui a abouti à un changement de la loi en faveur d'une simple protection du consommateur, s'apparente à la place accordée aux langues dans les accords commerciaux internationaux régis par l'Organisation mondiale du commerce (OMC), comme le GATT de 1994 ou l'AGCS de 1995 (Bernier, 2001). Cette représentation ne poursuit aucun idéal d'excellence linguistique et, encore moins, de supposée solidarité naturelle entre les peuples qui parleraient une même langue. Elle repose sur le principe de laissez-faire. De ce fait, le projet politique autour de la francophonie, tel qu'il était porté par

la France avant la promulgation de la loi Bas-Lauriol, devrait se défaire, au moins en apparence, de toute velléité impérialiste.

Durant les années 1980, les discours sur la diversité culturelle trouvent un écho en matière de politique linguistique. On reconnaît davantage que la diversité des langues peut être un atout pour les relations internationales, étant donné que cette diversité correspond aussi à la pluralité des identités que les pouvoirs publics cherchent à promouvoir, au niveau international comme national[123]. Au moment où l'anglais s'installe comme langue globale hégémonique, l'accent est mis, dans les discours officiels français[124], sur l'ouverture et l'échange avec les autres langues, et moins sur la rivalité. Le plurilinguisme devient une valeur nouvelle. On cherche donc moins à promouvoir une forme stricte du français, mais plutôt à trouver des moyens de communication plus appropriés à la construction politique et culturelle européenne (Chansou, 1997, p. 72).

Toutefois, dans les années 1990, on assiste à un revirement inattendu. Premièrement, le discours sur la diversité subit une altération majeure. Auparavant, les cultures que l'on considérait comme menacées étaient des cultures minoritaires au sein d'États-nations établis ; elles avaient fait l'objet de revendications régionalistes dans les années 1970 (Occitanie, Bretagne, Corse, etc.). Or, après la chute de l'URSS, l'hégémonie étatsunienne entraîne la mutation du discours sur la diversité au profit de la protection d'identités et de langues nationales déjà établies. Parallèlement, pour la première fois de l'histoire, un linguiste, Pierre Encrevé, devient conseiller aux affaires concernant la langue. Animé par la résurgence des discours en faveur de la défense du français face à l'invasion de l'anglais, il profite des modifications de la constitution dans le cadre du traité de Maastricht pour y ajouter un article stipulant : « la langue de la République est le français ». Une forme aigüe de dirigisme linguistique s'ensuit, avec la loi Toubon qui vise, à nouveau, à combattre l'usage supposément « abusif » de mots étrangers. Dans sa première version, le texte prévoyait de rendre obligatoire l'usage des termes officiels pour des personnes privées. Ce texte a été

[123] C'est ce qui transparait du rapport rédigé en 1979 par Jacques Rigaud, à la demande du ministre des Affaires étrangères (Chansou, 1983, p. 70).
[124] Voir par exemple ceux de Jean-Pierre Chevènement ou Jack Lang (Chansou, 1983, p. 72).

censuré par le Conseil constitutionnel qui, par là même, dans sa décision du 29 juillet 1994, réduit le champ d'action du législateur :

« Considérant qu'au nombre de ces règles figure celle posée par l'article 2 de la Constitution, qui dispose : "La langue de la République est le français" ; qu'il incombe ainsi au législateur d'opérer la conciliation nécessaire entre ces dispositions d'ordre constitutionnel et la liberté de communication et d'expression proclamée par l'article 11 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen ; que cette liberté implique le droit pour chacun de choisir les termes jugés par lui les mieux appropriés à l'expression de sa pensée ; que la langue française évolue, comme toute langue vivante, en intégrant dans le vocabulaire usuel des termes de diverses sources, qu'il s'agisse d'expressions issues de langues régionales, de vocables dits populaires ou de mots étrangers » (Décision du Conseil constitutionnel n° 94-345 DC en date du 29 juillet 1994, cité dans Chansou, 1997, p. 33-34).

Quoi qu'il en soit, l'article premier de la loi Toubon (1994, modifiée en 1996) stipulera :

« Langue de la République en vertu de la Constitution, la langue française est un élément fondamental de la personnalité et du patrimoine de la France. Elle est la langue de l'enseignement, du travail, des échanges et des services publics. Elle est le lien privilégié des États constituant la communauté de la francophonie » (Loi n° 94-665 du 4 août 1994, dite loi Toubon, relative à l'emploi de la langue française).

Un des aspects importants de la loi Toubon est de donner à certaines associations le droit « de se porter partie civile devant les tribunaux dans certains litiges concernant notamment l'information des consommateurs »[125]. Toutefois, seul un pourcentage très faible des infractions constatées entraineront une condamnation. De plus, internet constituera bientôt un obstacle supplémentaire à l'application de cette loi, du fait de sa prolifération incontrôlée. Malgré le contrôle bénévole des associations, l'immensité du travail et le peu de suivi de la part du Service de répression des fraudes rendront cette législation en grande partie obsolète.

2.3.2. Les quotas de chansons d'expression française

Dans un deuxième temps, en ayant à l'esprit ces évolutions en termes de politique linguistique, nous souhaitons nous attarder sur le dispositif législatif visant à réguler spécifiquement la diffusion des langues chantées. Ce genre d'action de régulation émane d'une représentation de la diversité culturelle typique des pouvoirs publics français : la

[125] Issu d'une conférence donnée par Pierre Encrevé le 16 décembre 2005 dans l'amphithéâtre de l'EHESS, à Paris.

diversité serait entravée par les logiques de marché et nécessiterait une intervention active de l'État. La mondialisation des échanges, ne pouvant aboutir qu'à une homogénéisation culturelle délétère (Bernier, *op.cit.* ; Farchy, 2004), doit laisser place à des logiques de préférence nationale. La confrontation de cette représentation de la mondialisation culturelle à celle du libre-échange s'insère dans une longue tradition d'intervention publique, comme en attestent par exemple les accords Blum-Byrnes avec les États-Unis (1946), dont le volet sur l'ouverture totale du marché du cinéma aux productions hollywoodiennes avait été combattu férocement sur la base d'arguments culturels et linguistiques similaires (Wall, 1987, p. 47).

Le type de régulation qui nous intéresse ici est celui des quotas de diffusion de musique en langue française qui se met en place au cours des années 1990. Au-delà de l'héritage politique que nous venons d'aborder, cette régulation relève d'une conjoncture économique et politique spécifique :

> « Les années [19]90 sont placées sous le signe de nombreuses réformes et mutations dans les administrations culturelles européennes. Quatre facteurs se conjuguent au même moment : la stagnation de la plupart des budgets publics consacrés à la culture, l'apparition de figures ministérielles dans des pays où cette tradition n'existait pas, le développement d'une globalisation économique qui prétend augmenter à l'infini les parts de marché des entreprises multinationales, les mutations sociopolitiques en Europe centrale et orientale dont l'Allemagne devient le laboratoire. La plupart des ministres investis de leurs nouvelles fonctions se réfèrent à la nécessité d'une coopération européenne accrue, tout en faisant de la culture nationale un enjeu renouvelé » (Autissier, 2006, §14).

La politique qui va être poursuivie par les législateurs français, dans le sillon de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, appuyée par une représentation en faveur de la diversité culturelle, vise donc essentiellement la défense des intérêts culturels français[126]. Cette politique, que l'on appelle aujourd'hui « exception culturelle », pose de nombreuses difficultés sur le plan économique (Benhamou, *op.cit.*). Par exemple, le contexte concurrentiel accru des années 1980 conduit les responsables politiques à devenir davantage

[126] Par la Directive sur les Services de médias audiovisuels (« SMA »), c'est aujourd'hui l'Union européenne qui impose des quotas de participation à la production et de programmation des œuvres européennes. Cette directive concernant les obligations de promotion des œuvres européennes, qui date du 5 mars 2009 (modifiée par la loi du 15 novembre 2013) vient remplacer, en France, la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, sans pour autant empêcher l'État d'y ajouter ses propres quotas d'œuvres strictement nationales ou s'exprimant en langue nationale officielle.

des « arbitres de revendications professionnelles divergentes et à inventer de nouvelles formes de soutien indirect, en vue de garantir la compétitivité des activités culturelles nationales sur les marchés mondiaux » (Autissier, *op.cit.*, §13). Cela se fait notamment par le biais de privilèges accordés au secteur professionnel plutôt qu'associatif et, plus généralement, aux acteurs les mieux en place sur le marché national, comme nous le verrons plus loin. Le Bureau Export est aussi une émanation de ce type de politique.

Suite à un rapport parlementaire de Renaud Muselier, datant de 1994, il est porté à l'attention du législateur que la chanson française est dans une « situation préoccupante ». En effet, le nombre de chansons francophones produites a chuté de 5364 à 2400 entre 1988 et 1993, selon ce même rapport (Muselier, 1994). Cette baisse s'expliquerait, en partie, par la transition au format CD. Elle aurait entraîné de nombreuses rééditions étrangères plutôt qu'un investissement dans les nouveaux talents locaux. Cela s'explique du fait que les grandes maisons de disques présentes sur le marché français sont étrangères (Sony, BMG, EMI, etc. ; voir Machill, 1996). Toutefois, le rapport rappelle, en se basant sur des chiffres du Syndicat national des éditeurs phonographiques (SNEP)[127], que les antennes nationales de ces entreprises étrangères investissent traditionnellement beaucoup dans la variété française et que le marché de celle-ci se porte relativement bien, comparé à la variété nationale de pays voisins comme l'Italie ou l'Allemagne[128]. En définitive, le rapport souligne que, malgré un bon chiffre d'affaires, la variété nationale est très peu diffusée sur les chaînes de radio généralistes. Sont visées NRJ, Skyrock, Fun et Europe 2 qui attirent 75% de l'audience radio du pays, mais où la variété internationale occupe une place prépondérante.

Ce rapport s'ajoute donc aux discussions qui avaient déjà lieu depuis le début des années 1990 sur les quotas de production de films français. L'idée était d'étendre ces derniers aux

---

[127] Celui-ci réunit les principaux grands labels présents en France, notamment les multinationales disposant d'antennes françaises. À ce titre, il peut être considéré comme un organe de pression en faveur des intérêts des acteurs qu'il regroupe. Historiquement, un de ces intérêts a toujours été de préserver les quotas francophones (voir « 20 ans de quotas de chansons francophones sur les ondes : préserver le succès d'une idée simple », *Site officiel du SNEP*, le 8 juillet 2014. URL : http://www.snepmusique.com/actualites-du-snep/20-ans-de-quotas-de-chansons-francophones-sur-les-ondes-preserver-le-succes-dune-idee-simple/).

[128] « De l'aveu même du SNEP, la France est, avec la Grande Bretagne, le seul pays européen où les variétés nationales occupent une part prépondérante avec plus de 40 % du chiffre d'affaires de l'édition phonographique. En Allemagne, la variété nationale représente 30 % du chiffre d'affaires et 20 % en Italie » (Muselier, 1994, p. 44).

radios commerciales. Le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) était déjà en charge de la mise en place de quotas modulés sur les ondes radio depuis 1986. Ainsi, avant 1996, les quotas ne s'appliquaient pas de manière unilatérale à toutes les radios. Ils visaient, d'abord, les radios généralistes et faisaient l'objet d'une réflexion et d'une discussion entre le CSA et chaque station de radio afin de trouver un juste milieu. Le but, *in fine*, était aussi de modérer la place de la variété internationale chantée en anglais. En cas de non-respect de l'accord, le CSA pouvait appliquer des sanctions allant jusqu'au retrait de l'autorisation d'émettre[129].

Ce n'est qu'après le vote de la loi du 1er février 1994 que l'on impose unilatéralement à toutes les radios commerciales généralistes de diffuser, à partir du 1er janvier 1996, un pourcentage d'au moins 40% de chansons d'expression française pendant les heures d'écoutes significatives (de 6h30 à 22h30, du lundi au vendredi, et de 8h à 22h30 le samedi et le dimanche). La définition d'une chanson d'expression française, selon le CSA, ne prend pas en compte la nationalité du chanteur. Par ailleurs, elle est censée englober également les chansons en langue régionale[130]. Elle exclut, de fait, les Français qui chantent dans une autre langue (anglais, espagnol, arabe, etc.). C'est, en quelque sorte, le droit de la langue qui prévaut sur le droit du sol. De plus, la loi préconise la diffusion d'une quantité significative (20%) de « nouveaux talents », c'est-à-dire tout artiste qui n'a pas encore obtenu deux albums distincts certifiés disque d'or (50 000 exemplaires vendus) ; ou de « nouvelles productions », c'est-à-dire des titres diffusés pendant une durée de neuf mois à partir de leur première diffusion.

L'attente du législateur est, de ce point de vue, de redonner une place digne aux contenus nationaux sur les ondes radio. Cette place retrouvée devrait permettre de booster, aussi, les budgets alloués à la production nationale, du fait de la préférence dont celle-ci jouirait sur les ondes. Guidée par l'idée que l'offre dicte la demande, la politique de la préférence nationale a pour but d'imposer de nouveaux talents nationaux qui représenteraient une forme de « diversité » typiquement nationale dans un cadre international menaçant :

---

[129] Bien que l'on n'en soit jamais arrivé là, un des arguments des partisans de ce type de coercition résidait dans le fait que les ondes radio étaient (et sont toujours) une propriété de l'État.
[130] Source : csa.fr

« L'existence de ces quotas repose sur l'idée que les biens culturels présentent des dimensions de bien public. Exprimant les valeurs, les idées ou les tensions d'une société, ces produits culturels jouent un rôle important dans la définition des identités et dans la diffusion des idées et des représentations à l'intérieur de cette société. De ce fait, la consommation massive de produits issus d'un autre pays et la marginalisation des expressions nationales peuvent représenter une menace pour la vitalité de la culture nationale. La mise en place de quotas doit donc permettre l'accès des œuvres nationales aux canaux de diffusion » (Perona, 2011, pp. 511-512).

L'objectif est donc double : diversité culturelle (face à la variété internationale standardisée) et renforcement du socle social national (faveur pour les chanteurs hexagonaux, supposés plus représentatifs). Il va sans dire que la loi est très mal reçue par les premiers concernés, les stations de radio, qui y voient : 1) le produit du lobby des producteurs phonographiques français (SNEP) ; 2) une injustice pour les stations dont l'orientation musicale est peu desservie en français ; 3) une difficulté pour les programmateurs, qui perçoivent la production française comme « faible » en qualité comme en nombre ; et 4) une probable uniformisation des programmations musicales, voire même une abondance de productions de piètre qualité due à l'effet d'aubaine que procurent les quotas[131]. Outre ces multiples raisons invoquées, les radios annoncent leur intention de saisir la Commission européenne afin de dénoncer le fait que la France contrevient à la construction du projet européen. De fait, les conseillers techniques du cabinet du ministère de la culture et le CSA lui-même s'étaient déclarés, en 1993, contre l'idée d'imposer des quotas unilatéraux aux stations de radio, craignant une forme d'uniformisation des programmations (Machill, *op.cit.*, p. 32). Une des hypothèses de Marcel Machill, à propos du revirement opéré, en 1994, avec l'imposition d'un quota fixe, serait l'ambition des nouveaux entrants du ministère de la Culture et de la Communication, respectivement Jacques Toubon et Alain Carignon, de marquer une position plus forte vis-à-vis de leurs prédécesseurs socialistes. Profitant d'une opinion plutôt favorable dans les sondages, ils accentuent donc la politique protectionniste qui s'appliquait déjà au cinéma, en la portant dans le secteur des musiques populaires. Cela dénote une attitude récurrente, au sein de la classe politique française, visant à instrumentaliser la langue française à des fins populistes (Eloy, 1997, p. 13-15).

[131] Ces arguments sont résumés à partir des réactions publiques des directeurs de radio de l'époque (Machill, *op.cit.*, p. 30-31).

Un an après la mise en place des quotas, en 1997, une forme de consensus se développe au sein des professionnels réunis au Marché international du disque et de l'édition musicale (MIDEM). Les grandes radios commerciales n'ont pas perdu en audience, malgré le plus grand taux de diffusion de chansons d'expression française. Le SNEP, quant à lui, peut se féliciter d'une hausse de la part des ventes de variété française[132]. Toutefois, il semble y avoir unanimité au sein des professionnels sur le fait que les quotas servent avant tout les talents francophones déjà confirmés, impliquant un taux de rotation parfois très élevé, comme dans le cas de Francis Cabrel. Cette accentuation du « matraquage » est confirmée par l'analyse statistique de l'économiste Mathieu Perona :

« [L]'imposition d'un quota destiné à augmenter la part des contenus nationaux conduit à une réduction du nombre de titres diffusés, nationaux comme étrangers […]. L'effet de la concurrence et l'effet du quota se conjuguent enfin selon des modalités qui dépendent de la concentration de la popularité et du degré de substitution entre morceaux nationaux et morceaux étrangers. […] Une conséquence logique de ce modèle est que l'imposition de quotas aura des effets sur l'offre, privant de diffusion les genres les plus marginaux mais augmentant l'exposition (et donc les revenus) des genres qui restent diffusés sous la contrainte du quota. […] On peut enfin imaginer qu'une telle structure de diffusion entraîne à moyen terme un repositionnement des artistes sur les types de morceaux les plus populaires, ceux restant diffusés sous la contrainte du quota » (Perona, *op.cit.*, p. 519).

En effet, les artistes d'expression française dits « émergents », bien qu'ils existent, sont peu nombreux à bénéficier des quotas en trouvant une place régulière dans les programmations. Malgré le quota de 20% sur les « nouveaux talents », celui-ci est souvent substitué aux « nouvelles productions » d'artistes déjà confirmés. Un tel phénomène nous importe dans la mesure où il conditionne et caractérise en partie la diffusion des pratiques du français. Une politique de la diversité du français chanté ne saurait faire l'économie d'une réflexion au-delà des quotas :

« De fait, dans de nombreux pays, le système de quotas nationaux se double d'un système réservant des parts d'antenne à des programmes spécifiques ou limitant le nombre maximal de répétitions d'une chanson donnée. En l'absence d'un levier ciblant les genres eux-mêmes, ce qui relève du jugement de valeur, ces mesures ne peuvent que difficilement, et au prix de distorsions encore plus importantes, enrayer le phénomène […]. Dans ce

[132] Briet Sylvie, « Chanson française : les quotas radio font moins de couacs. Au Midem, les professionnels affichent une satisfaction nuancée », *Libération*, le 21 janvier 1997.

cadre, seul un service public soumis à une obligation de diversité permet d'assurer à la fois une part d'antenne donnée à la production nationale et d'éviter l'éviction des genres les moins populaires » (*ibid.*, p. 519).

Si une telle « obligation de diversité » peut sembler fantaisiste, elle arrivera vingt ans après la création des quotas[133]. Au début de l'année 2014, le bras de fer autour des quotas est réengagé. La remise du rapport Bordes à la ministre de la Culture Aurélie Filippetti laisse présager un durcissement des quotas. Ce rapport pointe, bien que ce ne soit pas nouveau, les taux de rotation particulièrement élevés des artistes francophones (Bordes, 2014). En substance, les radios commerciales sont soupçonnées de « remplir » leur quota francophone avec un très petit nombre d'artistes. Par exemple, chez NRJ, 74,3 % de la programmation francophone est faite avec 10 titres, Skyrock, 67,3 %, Fun Radio, 64,0 % et Virgin Radio, 52,7%[134]. Toujours selon le rapport :

« Il faut surtout que certaines radios musicales privées résistent à la tentation de la diffusion en boucle du "Top 10", qui constitue un appauvrissement culturel. Il est donc indispensable et urgent de mettre en place un dispositif visant à empêcher une trop forte concentration des diffusions sur très peu de titres, pour pouvoir continuer à entretenir une diversité culturelle, tout en laissant aux programmateurs une entière liberté éditoriale » (Bordes, *op.cit.*, p. 80).

Cette concentration des mêmes titres est défendue par les diffuseurs comme étant une pratique inhérente à leur métier, visant à fidéliser le public ; ce à quoi s'ajoute un plébiscite du public pour des artistes français qui chantent en anglais et qui ne rentrent pas dans le quota : Daft Punk, Phoenix, Cats on Trees[135], etc. Pour les stations de radio, le durcissement éventuel des quotas est perçu comme d'autant plus injuste qu'il semble répondre à un lobbying des grands labels. De plus, les radios se plaignent que leurs concurrents principaux, les diffuseurs de musique sur internet (les services de streaming comme Youtube, Deezer ou Spotify, dont les majors du disque sont, par ailleurs, actionnaires), ne sont soumis à aucune obligation malgré leur poids indéniable dans la découverte musicale. Si les radios perdent de leur importance en termes de prescription musicale, au profit des plateformes internet, elles

[133] Entretemps, les quotas n'ont pas véritablement bougé, sauf à compter le léger assouplissement de la loi, en 2000, concernant les radios « jeunes » et celles spécialisées dans le « patrimoine musical ».
[134] « Le bel avenir des quotas francophones », *La Lettre Pro de la radio* [en ligne], le 19 mars 2014. URL : http://www.lalettre.pro/Le-bel-avenir-des-quotas-francophones_a4130.html (consulté le 17 janvier 2017).
[135] Voir la tribune de Rials Emmanuel (Directeur général de OUI FM) dans *Le Monde*, le 17 février 2014.

cessent aussi d'être les alliés « naturels » des labels en ce qui concerne la commercialisation des nouvelles productions.

Nous voyons ainsi comment la langue chantée est posée comme enjeu politique majeur et controversé, lui-même intimement lié à des enjeux économiques et technologiques importants. La langue est, de fait, l'objet de luttes constantes qui, sur le territoire national, s'expriment notamment par une instrumentalisation étatique. La définition de la diversité culturelle défendue par l'État reste vague. Sa concrétisation par la politique des quotas ne semble aboutir qu'à des résultats hasardeux[136]. En effet, cette politique renvoie, avant tout, à une logique comptable (celle du nombre de titres en français entre telle et telle heure) sans prendre à compte la complexité des pratiques des langues chantées dans ce qu'elles expriment localement, c'est-à-dire comment elles sont produites et reçues sur le territoire français.

[136] Nous verrons cependant comment les quotas francophones ont pu jouer un rôle de tremplin pour certains artistes de rap dans les années 1990, conférant un statut plus respectable et populaire à ce genre de musique, tout en offrant un nouvel espace d'expression pour les figures non blanches et issues de l'immigration (*cf.* chapitre 5).

Conclusion

Nous avons vu, à travers l'exemple de l'unification linguistique de la France, en quoi la langue est liée, en partie, à un impératif d'organisation et parfois une volonté de contrôle du parler des individus dans un espace social donné, en l'occurrence national. Selon les contextes et les situations, la diversité des langues sur le territoire français a pu être perçue comme contrevenant au projet républicain, sans pour autant aboutir à une éradication pure et simple des langues traditionnellement présentes sur le territoire. De plus, nous avons vu que la construction d'un espace national linguistique était hautement tributaire d'une organisation scolaire faisant la part belle à la langue écrite. Malgré de nombreux avantages en termes d'éducation, l'écrit a aussi tendance à figer la langue et à entrer en tension avec la nature très volatile des pratiques orales (dont font partie les pratiques chantées). Aujourd'hui, cela amène certains chercheurs à plaider pour une approche variationniste de l'apprentissage de la langue[137], c'est-à-dire fondée sur la prise en compte des différents registres de parole (Boutet et Gadet, 2003 ; Zsuzsanna, 2003).

Par ailleurs, de nos jours, le français est toujours l'objet d'une attention accrue des pouvoirs publics. Sur le plan intérieur, l'imposition de quotas d'expression française à la radio est censée favoriser l'exposition de la langue nationale ; tandis que sur le plan extérieur, il existe dispositifs de nature publique-privée permettant à des artistes de musiques populaires produits en France de recevoir des subventions ainsi qu'un accompagnement professionnel lorsqu'ils « tentent l'aventure » à l'étranger. Ce subventionnement à l'export nous interroge dans la mesure où il ne privilégie pas particulièrement la langue française, alors même que celle-ci a longtemps été et est encore l'objet d'une protection très forte. Il pourrait sembler contradictoire que l'on impose aujourd'hui de tels quotas, tandis que l'action publique à l'export vise essentiellement à soutenir l'industrie musicale française, sans réflexion

[137] « Ce primat constant de l'écrit sur l'oral, s'il s'explique par le but principal assigné à la scolarisation de maitriser l'ordre de l'écrit, empêche néanmoins de concevoir les fonctionnements propres de la langue et de la communication parlées, comme leur éventuel enseignement. Pourtant beaucoup d'enseignants, confrontés aux pratiques langagières de leurs élèves (le "français des jeunes"), souhaiteraient pouvoir disposer d'une pédagogie de l'oral. Celle-ci ne pourra certainement pas se construire en toute indépendance d'une connaissance et d'une reconnaissance des spécificités des "genres premiers" dont la variation systématique, l'hétérogénéité et la dépendance aux situations sociales sont des propriétés fondamentales » (Boutet et Gadet, 2003, p. 23).

préalable sur le type de culture chantée que l'on cherche à exporter. On peut donc caractériser la position française vis-à-vis des langues chantées comme celle du « double discours », selon que l'on place l'action des pouvoirs publics dans un cadre national ou international.

En outre, au vu des représentations de la langue française par les pouvoirs publics, celle-ci peut être considérée comme une « permanence » (*permanencie*) au sens de Billig, c'est-à-dire comme une entité langagière structurée historiquement avec l'État moderne et dont on aurait l'impression qu'elle existe depuis toujours (Billig, *op.cit.*, p. 29-30). Par cet ancrage dans le temps, elle devient un élément d'identification national parmi d'autres. Toutefois, cela ne signifie pas qu'une langue comme le français en est réduit à incarner une idéologie nationaliste, car cela reviendrait à oublier les locuteurs et à essentialiser des pratiques langagières qui sont fondamentalement hétérogènes. La question se pose, d'ailleurs, pour les locuteurs que sont les chanteurs de musiques populaires. Dans quelle mesure leur pratique de la langue chantée se lie, de manière assumée ou non, à une appartenance française ? Qu'en est-il de cette appartenance lorsqu'un chanteur pratique une autre langue ? Comme nous le verrons, les discours et les pratiques des musiciens sont davantage traversés par une forme d'ambigüité, voire de désintérêt total vis-à-vis des symboles nationaux. D'un côté, certains se prémunissent, dans une certaine mesure, de ce qu'ils qualifient souvent de « catégorisation » et de « récupération », celles-ci valant autant pour les genres de musique que pour une supposée appartenance nationale. D'un autre côté, ils peuvent être enclins à instrumentaliser à leur avantage les clichés d'une certaine identité française, quand bien même cela passe par la pratique d'une autre langue que le français (*cf.* le cas de la *French touch* dans le chapitre 5).

Enfin, malgré son statut exceptionnel, la politique culturelle et linguistique de la France ne doit pas être perçue comme tentaculaire. Non seulement en termes d'efficacité, mais aussi parce qu'elle reste, finalement, une préoccupation gouvernementale assez faible, au niveau du budget notamment, et relève plutôt « d'un ajustement, plus ou moins réussi, avec les attentes d'une société démocratique plongée dans la culture de masse » (Poirrier, 2016, p. 7). Son statut revêt une dimension avant tout symbolique, car dans les faits ce sont principalement les collectivités territoriales qui financent la culture. Ces dernières seront probablement amenées à endosser davantage ce rôle dans le futur. En effet, « le passage d'un État-tutélaire, fort sélectif dans ses soutiens et garant d'une vision nationale, à un État-partenaire, qui encourage et institutionnalise peu à peu les formes de coopération » (Poirrier,

2016, pp. 7-8), semble être la réponse aux « impasses » de « l'exception culturelle » (Benhamou, *op.cit.*). Le sens local des pratiques chantées est donc moins tributaire des politiques linguistiques et culturelles nationales que des dispositifs visant à promouvoir certains talents régionaux, dont les critères esthétiques sont largement mondialisés. Pourtant, cela n'empêche pas d'autres discours, notamment médiatiques, de ramener régulièrement les musiciens à leur appartenance nationale. Comme dans le cas du sport analysé par Billig, cet effort d'assignation nationale permet, d'abord, de catégoriser facilement les pratiques musicales chantées, mais également de mettre l'accent sur la compétition internationale que se livreraient les acteurs des musiques populaires, enclenchant ainsi une rhétorique à suspense (par exemple concernant les pays où l'on trouve les nouvelles tendances). Dans les deux chapitres qui suivent, nous verrons, justement, comment les acteurs français des musiques populaires ont pris part à l'évolution des pratiques chantées, en fonction de leurs représentations de l'espace national et de la nouvelle culture dite « globale ».

CHAPITRE 3
SOCIOHISTOIRE DES PRATIQUES DE LA LANGUE CHANTÉE DANS LES MUSIQUES POPULAIRES FRANÇAISES D'APRÈS-GUERRE (PREMIÈRE PARTIE)

Introduction

Pendant l'Entre-deux-guerres, tandis que les compositeurs classiques français soutenus par l'État voyagent afin de promouvoir l'excellence musicale française, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, un jeune chanteur va se hisser au rang d'étendard français dans la culture de masse naissante. C'est Maurice Chevalier qui incarne, alors, la France à l'étranger, au cinéma comme dans la chanson. À ce titre, il poursuit une carrière bilingue exceptionnelle. Il commence à chanter en français à Paris, se produit en anglais à Londres, puis en français à New York, en introduisant ses chansons en anglais, et tourne même ses films deux fois : une fois dans chaque langue (Chevalier, 2012). Il invente un nouveau type de vedettariat français en faisant carrière à l'international sur un mode consensuel et charmeur[138], voire classieux, forgeant ainsi une représentation commune de la France. En ce sens, il est le précurseur des artistes qui s'exporteront en jouant la carte du chic parisien (Rétaillaud-Bajac, 2013), de la sensualité, voire de l'érotisme (Simon, 2010), autant de caractéristiques traditionnellement entretenues par les artistes et écrivains français, bien qu'on les retrouve aussi chez les artistes d'autres pays. Quoi qu'il en soit, Chevalier semble participer à la structuration d'une image de « l'artiste français » que certains considèrent comme figée. De Tino Rossi à Yves Montand, les artistes français du milieu du XX^{ème} siècle produiraient une identité musicale « unidimensionnelle, sans porte d'entrée et sans porte de sortie […], jacobine » (Yonnet, 1985, p. 193). Autrement dit, la chanson française ne profiterait pas du tout de la diversité culturelle qui existe alors en France, mais se folkloriserait au contraire (*ibid.*, p. 193). On peut alors se demander quelle place occupe la langue chantée dans ce processus.

Malgré son statut de pionnier, Maurice Chevalier constitue une sorte de reflet inversé de ce que nous souhaitons aborder dans ce chapitre, à savoir la manière dont les musiques populaires dites étrangères ont été appropriées par les individus, notamment les jeunes, en France. En prenant la langue chantée comme prisme d'observation, nous nous intéressons à comment l'ancrage socioculturel français a été négocié pour créer de nouvelles formes

[138] Elsie Janis, qui a réussi à convaincre Chevalier d'aller se produire en Angleterre, lui assurait que son « charme » ferait la différence avec les artistes anglais.

d'expression chantées sur le territoire hexagonal d'après-guerre. L'industrialisation croissante des musiques populaires et l'accélération de la mondialisation des échanges sont les caractéristiques majeures de la modernité musicale, telle qu'elle touche la société française d'après-guerre (Tournès, 2011, p. 8). Ces caractéristiques entrainent la mise en concurrence de différents modèles culturels qui relèvent d'ordres sociaux potentiellement antagonistes. D'un côté, un paternalisme conservateur incarné par le Général de Gaulle et, de l'autre, une jeunesse insouciante dont le cosmopolitisme de bon aloi s'exprimera dans la musique. Une des tendances de la modernité musicale réside dans le fait que, à leurs débuts, les nouveaux courants musicaux sont perçus comme des ruptures vis-à-vis de la culture parentale et/ou scolaire. C'est ce que l'on observe, par exemple, avec la montée de la « culture jeune » (Morin, 2008). L'authenticité de ces courants est avant tout fondée sur leur capacité à véhiculer de nouveaux modèles d'identification, comme on l'observe pour la plupart des grands changements sociaux :

> « Quand le passé de la famille ou de la cité n'est plus jugé vénérable, à plus forte raison tout autre passé a-t-il cessé de l'être ; et le présent seul semble devoir inspirer le respect ; mais, à l'inverse, dès lors qu'il suffit d'être parents ou compatriotes pour se juger égaux, l'étranger seul, en général, semble devoir produire l'impression respectueuse qui dispose à imiter : l'éloignement dans l'espace agit comme naguère l'éloignement dans le temps » (Tarde, 1890, p. 270).

Toutefois, la régularité de ce processus mimétique ne nous dit rien sur la manière dont la langue est relocalisée. Pour comprendre cela, il nous faut évoquer la relation ambivalente entre l'industrialisation des musiques populaires et la nature même de la langue chantée. Selon Simon Frith, l'immédiateté du chant, au sens d'une expérience musicale brute que chaque humain doté de voix pourrait vivre, est ce qui rend la production industrielle « suspecte ». Il évoque, à ce sujet, les très nombreux récits historiques sur la pop où l'industrie musicale est présentée comme le signe du « déclin des traditions folkloriques, communautaires ou subculturelles, et une perte générale de compétence musicale » (Frith, 2012, p. 30). Ces écrits sont tous marqués par la croyance en un passage d'une production musicale idéale et communautaire à une consommation massive et passive. De ce fait, les questions liées à la production des artistes par des labels hégémoniques *versus* indépendants vont devenir centrales dans la manière dont se forgent les représentations de l'authenticité locale des pratiques chantées. Au cœur des représentations de l'authenticité des musiques

populaires, notamment celles que l'on qualifie aujourd'hui d'*underground*, on trouve « l'émotion nue, sauvage, brute », c'est-à-dire l'émotion originale et incomparable (Seca, 2001). Cette représentation commune est mise à l'épreuve lorsqu'une musique est commercialisée et soumise à un processus de normalisation (Seca, 2009, p. 14). Toutefois, comme nous le verrons, elle peut être compensée par un autre type de représentation, qui conçoit l'authenticité comme le respect d'une norme esthétique légitime, d'un standard musical institutionnalisé et ritualisé qui, dans notre cas, est souvent dit « étranger ». Du fait de cette ambivalence entre incomparabilité et respect d'une norme, nous considérons l'authenticité davantage comme une performance que comme un attribut (Buch, 2014, p. 68).

Ainsi, étudier les pratiques de la langue chantée dans les mouvements musicaux français d'après-guerre nous amènera, dans un premier temps, à analyser le lien ambigu qu'entretient la « culture jeune » avec une Amérique fantasmée. En effet, si le français reste la langue majoritairement employée par les jeunes chanteurs que l'on appelle yéyés, la pratique chantée relève, d'une part, d'un désir d'émancipation et de fulgurance dont le rock'n'roll est porteur et, d'autre part, d'un rapport de force avec une élite professionnelle qui tente de contrôler et commercialiser cet élan culturel. Ensuite, de la même manière que le nationalisme musical avait pu s'opposer à un universalisme romantique, à partir de 1870, l'explosion des genres punk, folk ou encore rock progressif, dans les années 1970, atteste d'un nouveau rapport à l'espace culturel qui, s'exprimant de manière particulière dans les pratiques de la langue chantée, s'opposera cette fois à l'universalisme pop et jeune des yéyés.

3.1. Les yéyés : une pratique de la langue entre traduction et trahison

3.1.1. Nouvelles représentations de la « jeunesse »

En 1946, les accords Blum-Byrnes effacent une partie de la dette française envers les États-Unis en échange d'une plus grande ouverture des salles de cinéma françaises aux films étasuniens. De là provient une volonté générale de défendre le « français » dans les arts (Jeancolas, 1993 ; cité dans Leforestier, 2004, p. 78), dont l'écho se fait sentir à la fois du côté des pouvoirs publics[139] et des industriels[140]. Par ailleurs, après la Seconde Guerre mondiale, la plupart des interprètes débutent leur carrière dans des cabarets, c'est-à-dire dans des lieux à public restreint. Par le biais de concours ou auditions, les professionnels de la musique choisissent parmi ces interprètes ceux qui seront les vedettes de demain. Une fois choisi, l'interprète entre dans un engrenage médiatique bien rodé. En effet, chaque talent repéré lors d'une prestation dans un cabaret, une audition ou un radio-crochet, suit le même chemin balisé : un artiste « confirmé » le parraine, un enregistrement est envoyé aux radios qui, elles, se chargent de le diffuser. Puis, s'en suit une tournée de concerts en ouverture d'une vedette. Il y a donc une véritable emprise des professionnels sur la médiatisation des chanteurs. Cette emprise est, d'ailleurs, bien ancrée en France, puisque les professionnels de la variété sont, pour la plupart à l'époque, dans la lignée directe de l'industrie du music-hall d'avant-guerre (Guibert, 2006, p. 101-102). Cette tradition se caractérise par une spectacularisation grandissante des performances chantées (profusion de couleurs et d'effets de mise en scène), une gestuelle du corps féminin dansant et dénudé, des rythmes effrénés, consacrant ainsi « le primat du visuel et de la jouissance auditive » (Klein, 1985, p. 42). C'est dans cette même dynamique de déréalisation du monde que l'industrie musicale participe à « l'exotisation généralisée des cultures », où les emprunts musicaux se font sans complexe et tous azimuts, pourvu que cela plaise au public, et ce malgré, parfois, une tendance à les « figer dans leur altérité » (*ibid.*, p. 43). Plus de la moitié des entrées du hit-parade des

[139] On peut citer, par exemple, la création du Conseil National du Cinéma en 1946.
[140] Eddie Barclay, en signant Vince Taylor, aurait précisé à l'artiste : « il chantera chez moi en français ou il ne chantera pas » (Barclay, 1988, p. 83 ; cité dans Anderson, *op.cit*., p. 335).

années 1950 viennent d'Espagne, d'Italie ou du Portugal, de même qu'on observe une recrudescence des chanteurs et chanteuses « à accent » comme Gloria Lasso, Dalida ou encore Dario Moreno (Anderson, 2015, p. 331). Cette tendance s'oppose, en partie, aux chansonniers traditionnels français dont le verbe haut projette une authenticité spécifiquement nationale.

Lorsque le rock'n'roll commence à être largement diffusé aux États-Unis, notamment avec Elvis, Chuck Berry ou Eddy Cochran, il est perçu comme une énième mode par les professionnels de la variété en France. Aussi exotiques que d'autres rythmes anglo-saxons, certains titres de rock font rapidement l'objet de traductions en français, mais dans des versions parodiques et condescendantes (« Dis-moi qu'tu m'aimes rock » d'Henry Cording and his original rock'n'roll boys, en 1956). Le film *Rock around the clock*, sorti en 1955, lance une mode vestimentaire importante et renouvelle partiellement le répertoire d'attitudes des jeunes. Toutefois, loin d'être un simple pastiche, ce répertoire est pris au sérieux par les adolescents. Ceux-ci se projettent de plus en plus dans un mode de vie « américain » qu'ils idéalisent. Cette idéalisation marque la naissance de la « culture jeune », dont la substance est grandement teintée d'éléments étrangers, étatsuniens notamment. Au début des années 1960, l'Angleterre et, surtout, les États-Unis sont progressivement perçus comme les lieux d'une « utopie jeune » où les adultes n'ont pas leur mot à dire sur les choix des adolescents[141]. En mettant constamment en scène des adolescents, les musiques rock'n'roll forgent une nouvelle représentation de la « jeunesse ». Consommées dans toute l'Europe, ces musiques permettent une identification transnationale par l'âge qui, jusque-là, existait peu :

> « L'idole-copain est, comme la star du parlant, un être à double substance : il y a la substance onirique, divine de l'idole et il y a la substance humaine, quotidienne du "copain". Autour de ces idoles copains, de leur musique, se constitue une communauté qui permet la généralisation d'un vocabulaire commun, d'une panoplie commune, de modes vestimentaires, etc. tout cela étant autant de points d'appui pour une auto-affirmation générale d'autonomie de l'adolescence dans la société » (Morin, 1965, p. 8).

[141] Florence Tamagne cite par exemple « La Lettre de Johnny [Hallyday] » parue dans le n° 43 de *Salut les Copains*, en février 1966 : « L'Angleterre, en effet, semble bien être pour nous Français une sorte d'autre monde. Un monde où les *teenagers*, s'ils acceptent de vivre en société sous le même régime que les adultes (c'est-à-dire en ne portant aucun tort à leurs semblables), peuvent faire à peu près tout ce qu'ils veulent » (Tamagne, 2009, p. 205).

Le rock'n'roll offre à une partie de la jeunesse française la possibilité de se rêver comme une communauté universelle. Toutefois, cette utopie n'existe pas de manière chimérique. Elle dépend, en grande partie, des professionnels de la musique, notamment en ce qui concerne la production et la « traduction » du rock'n'roll étatsunien. Pour ce qui est de la diffusion, ce sont les canaux médiatiques, comme le cinéma, la radio, la presse, et notamment *Salut les Copains*, qui en assurent la visibilité, auxquels s'ajoutent « les bases américaines, comme Dreux, Châteauroux ou Évreux, les zones frontières avec l'Angleterre et les États-Unis, en particulier le Nord et la Normandie, mais aussi l'Afrique du Nord » (Tamagne, 2009, p. 199).

Bien qu'elle soit stigmatisée par une partie de la population suite aux violences de la « Nuit de la Nation »[142], la culture jeune reste, d'une part, porteuse d'un souffle nouveau associé à des idéaux de liberté et d'insouciance, et, de l'autre, la cible marketing d'un nouveau champ d'acteurs économiques moins jeunes, associé aux trente glorieuses et au *baby-boom*. L'exemple le plus marquant de cette double facette est la création du célèbre groupe rock'n'roll, Les Chaussettes noires, suite à l'initiative de la marque de chaussettes Stemm visant à élargir sa clientèle. Autrement dit, cette culture jeune est portée par un élan consumériste, teinté d'américanisme, bien qu'il soit aussi porteur d'un idéal communautaire jeune. Comme nous allons le voir maintenant, cette ambivalence va avoir une incidence directe sur la pratique de la langue chantée des yéyés.

3.1.2. La traduction comme mode de relocalisation

En France, les trois artistes français ayant le plus vendu de disques en France dans les années 1960 sont Johnny Hallyday, Richard Anthony et Claude François, aux côtés d'artistes britanniques comme les Beatles et les Rolling Stones qui « copient », eux aussi, les étatsuniens, tandis que ces derniers n'apparaissent nulle part dans le top 20 (Anderson, *op.cit.*,

[142] « Pour la plus grande partie de l'opinion publique, la reconnaissance du rock'n'roll comme fait social coïncide avec le concert organisé le 22 juin 1963 par *Salut les copains* et qui rassemble 150 000 personnes pour "la Nuit de la Nation". Les incidents, bagarres, destructions qui émaillent le concert sont alors extraordinairement grossis par une partie de la presse, qui évoque des scènes d'émeute. Si l'événement fait date, la dénonciation du rock'n'roll n'est pas neuve. Depuis la fin des années 1950, des "experts", journalistes, sociologues, prêtres, psychiatres, débattent du "phénomène", tandis que, dans certaines villes, des maires ont choisi d'interdire les concerts de rock, auquel est déniée toute valeur artistique. Les fans de rock sont soit méprisés, car manipulés et aliénés par l'industrie culturelle, soit stigmatisés, car assimilés aux blousons noirs » (Tamagne, *op.cit.*, p. 202).

p. 330). Le succès des artistes français repose sur la traduction de chansons étatsuniennes en français. La particularité des chansons traduites en français est de conserver toute la structure mélodique et rythmique de « l'originale », pour n'en changer que la voix et le texte. L'orchestration, bien qu'étant similaire à l'originale, passe par le filtre des studios français et est, de ce fait, altérée, voire adoucie (Guibert, *op.cit.*, p. 131-133). La plupart des groupes hexagonaux chantant dans un français plus ou moins traduit de l'anglais le font à l'aide d'un parolier professionnel mandaté par la maison de disque.

Un des premiers à chanter du rock'n'roll en français est Richard Anthony, né Richard Btesh, dont la capacité à imiter le style vocal d'Elvis en français forge un rapide succès. Avec l'aide des maisons de disques, il adapte de nombreuses chansons étatsuniennes, dont les paroles sont traduites ou complètement réécrites, mais dont la partie instrumentale est rejouée presque à l'identique. Fantasmant l'Amérique, il chante, comme beaucoup d'autres « yéyés », les nouvelles valeurs de la jeunesse urbaine : la drague, les voitures, le fun, etc. Si l'élément central des sociétés d'avant-guerre était le travail, c'est maintenant devenu le loisir (Frith, 1981), donnant lieu à une récurrence de thèmes perçus comme légers. Cette pratique adaptée du rock permet à Richard Anthony de quitter son job de vendeur de réfrigérateurs et de devenir une star, actualisant le mythe émancipateur du chanteur parti de rien qui, grâce à la musique, s'abstrait de son milieu social.

L'exemple des Chats Sauvages – dont le nom provient de Marty Wilde and the Wildcats, un groupe anglais – est tout aussi révélateur. Leur succès est tel qu'à 17 ans, ils font leur première tournée dans une voiture de marque Cadillac, équipés d'instruments de musiques importés des États-Unis, réalisant ainsi furtivement le rêve d'une jeunesse éprise de cinéma hollywoodien. Plus spécifiquement, au niveau de la langue, les Chats Sauvages traduisent, eux aussi, les succès de rock'n'roll étatsuniens pour le public français. Chaque semaine, on leur apporte une série de 45 tours dans lesquels ils doivent choisir les titres à adapter (Chalvidant et Mouvet, 2001, p. 39). Cette traduction est aussi faite en collaboration avec un parolier professionnel de la maison de disque. Le titre de la chanson originale figure presque toujours sur le disque, entre parenthèses après celui de sa traduction française. D'un point de vue strictement linguistique, seuls subsistent quelques onomatopées, des « yeah » ou des « baby ». D'autres artistes, comme Long Chris et les Daltons n'hésitent pas à intégrer des couplets entiers en anglais (« Je reviendrai » [1962], une chanson d'amour adaptée de « *I'm*

going home »), bien que cela reste assez rare. Plus généralement, il arrive que des groupes donnent un titre en anglais à une chanson instrumentale (« Firewater » [1963] des Cyclones par exemple). Pour une chanson qui n'a pas de paroles, le titre en anglais relève d'une fonction poétique, esthétique. La langue anglaise est donc, chez les yéyés, un outil de stylisation. Elle se place aux côtés des vêtements, des coupes de cheveux, des guitares. Elle est quelque chose que l'on porte, que l'on montre et, à ce titre, elle fait partie des « réponses négociées à une mythologie contradictoire concernant les classes sociales » (Hebdige, *op.cit.*, p. 91-92). Cette mythologie est celle de l'appartenance à la catégorie « jeune » ou « copain ». Cette image est à la fois exaltée, par exemple lors du mariage d'Hallyday et Sylvie Vartan, et caricaturée, par exemple lors du concert Place de la Nation et plus globalement à travers la figure du blouson noir, incarné par Vince Taylor. L'anglais est, de ce point de vue, à la fois la langue du chic et du rebelle, celle que les plus vieux ne comprennent pas ou rejettent. Elle est, en partie, censurée par le monde des adultes qui, lui, est incarné par l'industrie musicale. Cela rend l'anglais encore plus subversif aux yeux des musiciens.

Tous les musiciens adoptent un pseudonyme à consonance anglaise, faisant ainsi écho à l'anglomanie des artistes de jazz des Années folles (Klein, 1985, p. 48). Hervé Forneri, le chanteur des Chats Sauvages, devient par exemple Dick Rivers, inspiré de Deke Rivers, le personnage joué par Elvis Presley dans *Loving You*. Au-delà de la simple traduction ou copie, on remarque qu'adopter un tel pseudonyme relève autant d'une stratégie de distinction vis-à-vis des patronymes franchouillards que de la performance d'une représentation idéalisée de l'identité étatsunienne. Autrement dit, le pseudo exprime ici une contradiction, au sens où il est le résultat d'une volonté de différenciation, mais que sa finalité est la performance *mimétique* d'une identité culturelle fantasmée. Or, la majorité des musiciens de l'époque officiants sous pseudo ne sont jamais allés aux États-Unis ou en Angleterre. Ce paradoxe est producteur culturellement, puisque Dick Rivers en viendra rapidement à incarner, parmi d'autres, le rockeur « à la française ». Ainsi, il représente localement un pan du rock plus « sauvage » qu'un Richard Anthony, donc plus authentique du point de vue de certaines représentations du rock. Sa manière de chanter comporte également de nombreuses ressemblances avec le style d'Elvis Presley, altérant les manières habituelles de chanter le français, bien que ce soit par une forme outrancière pouvant susciter la moquerie. Ce mimétisme langagier s'exprime aussi par une performance corporelle très portée sur les

mouvements de bassin, c'est-à-dire faisant allusion à l'acte sexuel. C'est ce que l'on observe avec le groupe les Chats Sauvages qui, lorsqu'ils interprètent « Hey Pony »[143] (1961), reprennent le déhanché d'Elvis dans « Hound Dog »[144] (1956). Quant à leurs instruments, ceux-ci sont comparables à ceux des Anglais du groupe The Shadows, dont le style est, pour l'époque, d'une importance capitale, en ce qu'il répond aux désirs d'aventures et d'évasion des jeunes apprentis rockeurs (Fabbri et García Quiñones, 2014). Le rock'n'roll français devient donc un marqueur identitaire fort pour la jeunesse, porteur d'espoir et de fantasmes. Johnny Hallyday, figure emblématique s'il en est, illustre aussi cette « traduction » en français du rock'n'roll. Par une ruse marketing qui le fait passer pour un américain de culture française à ses débuts, il endosse tous les traits de la culture rock américaine telle qu'elle est rêvée par le jeune public français. À l'instar des Chats Sauvages et de son leader Dick Rivers, il forge un archétype musical spécifiquement français, singeant avec talent la pratique des rockeurs américains, pour en fournir une version adoucie et grand public. Ce caractère à la fois métis et stéréotypé explique pourquoi tous ces musiciens n'ont jamais connu le succès ailleurs qu'en France. Ainsi, à l'époque des premiers succès, Hallyday se situe, comme Richard Anthony et les Chats Sauvages, dans la catégorie de ceux qui usent jusqu'à la corde des traductions adoucies du rock'n'roll étatsunien. Cette entreprise de traduction, si fréquente dans la production française de l'époque, induit des routines de travail conduisant à une forme d'homogénéité plate des chansons :

> « The division between pop, folk, and rock emphasized in the American context was lost in translation as this aesthetic approach was applied to most covers. Thus, the translations not only lacked innovation but often recontextualized songs and granted them new meanings in French context […] as they used a variety of cultural material to construct the genre of yé-yé [*sic*] » (Briggs, *op.cit.*, p. 23).

En effet, dans ce travail de traduction, on peut remarquer un usage tendanciellement moins excentrique de la guitare électrique que chez des musiciens comme Chuck Berry, sans parler des voix moins enragées que celles des chanteurs afro-américains comme Little Richard. De plus, les instruments électrifiés de bonne facture sont parfois difficiles à obtenir et très cher. Il

---

[143] S.n., s.t., 1961. URL : http://www.dailymotion.com/video/x26emh_les-chats-sauvages-hey-pony_music?search_algo=2 (consulté le 2 février 2016).
[144] S.n., s.t., 1956. URL : https://www.youtube.com/watch?v=lzQ8GDBA8Is (consulté le 2 février 2016).

en va de même pour les techniques d'enregistrement, conférant à l'ensemble de la production française un aspect moins abrasif qui contribuera à son obsolescence future, comme nous le verrons plus loin.

Comment expliquer l'engouement auprès du grand public, notamment dans le cas d'Hallyday, si la production musicale en français est si standardisée ? D'abord, comme nous l'avons évoqué, cette production fonctionne comme une machine à fantasme en phase avec les aspirations à l'émancipation de la jeunesse de l'époque[145]. Ensuite, l'aspect finalement policé de la production française s'accorde bien avec la respectabilité croissante que l'on confère aux « copains » incarnés par Hallyday et consorts, contrairement au pendant marginal et violent de cette culture : les blousons noirs. Les artistes incarnant la jeunesse, comme Eddy Mitchell ou Dick Rivers, qui officiaient dans des groupes de rock'n'roll, se transforment peu à peu en chanteurs solos, plus proches de ce que l'on connaîtra ensuite comme la variété française :

« le propre de tout le système de la culture de masse, de l'industrie culturelle, et ici plus spécifiquement des maisons de disques, impresarios, bref, du commerce de la chanson, le propre de tout ce système est de circonscrire la tendance dyonisiaque mais sans la détruire — et elle sera circonscrite à certains récitals trépignants et casse-chaises — , le propre du système est d'étouffer le rebellisme latent — ou de l'enfoncer dans une latence encore plus profonde — , de toutes façons d'en éliminer toutes les manifestations explosives, mais d'intégrer et d'exploiter les apports musicaux rebelles. En bref, le système de la culture de masse s'est efforcé d'intégrer la génialité musicale du mouvement pour bénéficier de son dynamisme tout en désamorçant l'explosif social » (Morin, *op.cit.,* p. 9).

C'est notamment *Salut les Copains* qui se charge du « déminage » d'un certain rock'n'roll de langue anglaise perçu comme subversif, ne faisant la part belle qu'aux artistes français les plus sages :

« *Salut les copains*, qui se pose en porte-parole de la culture "jeune", n'en présente pas moins une ambiguïté certaine. En effet, Daniel Filipacchi, né en 1928, spécialiste de jazz, appartient incontestablement à la génération précédente. Le magazine, du reste, s'il laisse la parole aux jeunes, par exemple dans la rubrique "Autour du

[145] Par exemple, Hallyday enregistre, en 1962, à Nashville, la ville de Presley (Tamagne, *op.cit.*, p. 207). Cette mise en récit, d'ordre mythologique, se double d'une profusion de photographies originales et colorées dans *Salut les Copains* (*ibid.*, p. 208).

magnétophone", et révèle des figures comme le photographe Jean-Marie Périer (né en 1940), n'en est pas moins réalisé par des professionnels et filtre habilement la parole adolescente. Les lettres publiées dans le courrier des lecteurs sont soigneusement sélectionnées. Le ton des articles n'est pas sans paternalisme et reste très consensuel. Les artistes les plus subversifs, comme Vince Taylor, n'y ont pas bonne presse » (Tamagne, *op.cit.*, p. 203).

Du point de vue de la langue, chez les yéyés, on retrouve peu de traces de chant qui ne serait pas dans un français vidé de son argot et teinté de références pop étatsuniennes gentillettes. Finalement, les références à l'anglais sont certes nombreuses chez les yéyés, que ce soit dans le choix des pseudonymes (Long Chris, Ricky Sailor, etc.), dans les noms de groupe (Les Gamblers, Les Players, Les Playboys) ou dans les onomatopées[146], mais elles agissent davantage comme des marqueurs exotiques, des pastiches du Far West et autres clichés étatsuniens qui existaient, d'ailleurs, depuis les débuts d'Yves Montand et Charles Aznavour :

« L'Amérique serait en fin de compte un Orient auquel la France a recours pour se surprendre et se renouveler, tout comme les Américains avaient eu recours à l'Afrique ou à l'Amérique du Sud pour y projeter leurs répressions, afin que celles-ci fassent retour, comme une inquiétante étrangeté secrètement espérée » (Birgy, 2012, p. 158).

Il est possible de voir, dans cette pratique chantée du français, une forme d'ironie protectrice passant par la relocalisation des mythes étatsuniens, voire même une mise en récit comique qui permet de se mettre à distance de cette culture étrangère de plus en plus omniprésente, en même temps qu'un filtrage de la subversion des normes sonores et corporelles contenues dans le rock'n'roll étatsunien, dépositaire d'une forme culturelle perçue comme authentique. Cela rend ce genre de musique acceptable aux yeux d'une industrie musicale gérée par des industriels protectionnistes vis-à-vis de la culture et de la langue française, tout en laissant les jeunes publics consommer, plus ou moins au premier degré, cette culture relevant d'un « ailleurs ». Ce subterfuge est rendu possible, selon nous, du fait de la faible importance accordée aux paroles par les jeunes publics, contrairement aux adultes qui mettent un point d'honneur à écouter du français, comme en atteste un sondage réalisé en 1962 par la société

[146] On pense, par exemple, aux « oh yeah » entre les paroles, sur « Au Golf Drouot » (1962) de Claude et ses Tribuns, ou encore à « Kili Watch » (1961) des Cousins, qui est entièrement composée d'onomatopées.

Gallup (Anderson, *op.cit.*, p. 336)[147]. Pour les jeunes, c'est avant tout le rapport au corps dansé qui compte, ainsi que l'imagerie colorée, sans pour autant exclure complètement les sonorités signifiantes de la langue chantée. Cela contribue à l'idée que la supposée « barrière de la langue » justifiant la traduction du rock'n'roll en français est largement fantasmée. Elle sera d'ailleurs validée plus tard, en 1966, par le succès phénoménal des Beatles, et par l'omniprésence de chansons originales en anglais sur la radio nationale française en 1969 (*ibid.*, p. 337). On peut donc insister à nouveau sur le fait que la fulgurance du français chanté par les yéyés provient avant tout d'une main mise de la part des maisons de disque sur les importations, couplée à une stratégie claire visant la promotion d'artistes nationaux.

Au final, on considère qu'au moins 800 chansons entrées dans les *charts* français[148] dans les années 1960 sont des reprises officielles de chansons étatsuniennes, c'est-à-dire dont on retrouve le crédit du compositeur dit « original » (Anderson, *op.cit.*, p. 332). Ce comptage ne prend évidemment pas en compte les nombreux emprunts qui ont pu être faits par les compositeurs français et qui ne constituent pas des reprises officielles. La mention explicite du compositeur original témoigne d'une « norme d'action communicationnelle »[149] encore favorable aux reprises, par différents artistes, des titres les plus populaires. Cette norme permet, notamment, de promouvoir plusieurs versions d'une même chanson en même temps[150] : un bonus pour la maison de disque qui en détient les droits de distribution et qui peut capitaliser plusieurs fois sur un même titre, alors même que c'est de moins en moins

---

[147] « This result is confirmed by the experience of Angèle Guller, host of the radio show *La vitrine aux chansons* and fervent champion of the *chanson* tradition. In the early and mid 1960s, Guller would play the latest hit for a group of young listeners and then ask them to tell her what the song was about. 'Ils en étaient incapables', she reports, 'déclarant eux-mêmes que les paroles ne les intéressaient pas' » (Anderson, *op.cit.*, p. 336).

[148] Anderson travaille à partir du « top 100 » établi, pour chaque année, par Dominic Durand sur *infodisc.com* ; du top 20 établi par Daniel Lesueur dans *Hit-Parades* ; et *40 ans de tubes: 1960-2000 : les meilleures ventes de 45 tours & CD singles* de Fabrice Ferment. Toutefois, Anderson ne donne pas le nombre total de chansons à partir duquel il extrait ses 800 adaptations.

[149] « Il ne s'agit toutefois pas d'appréhender les éventuelles relations de détermination du cadre légal sur les propriétés esthétiques de ces musiques mais plus spécifiquement d'identifier ses implications sur les manières de communiquer la musique : il s'agit donc moins de s'intéresser à l'œuvre qu'aux conditions de sa circulation dans la société, moins de s'intéresser aux modalités de sa création qu'à celles de sa diffusion, approche qui justifie l'emploi du syntagme "normes d'action communicationnelle" » (Bullich, 2010, p. 17).

[150] Par exemple, en 1968, la chanson « Le temps des fleurs » apparaissait plusieurs fois dans les *charts* : dans la version de Sandie Shaw (majoritairement en anglais avec quelques passages en français) et celle d'Ivan Rebroff, (respectivement la 14e place du palmarès des variétés françaises et des variétés étrangères). Par ailleurs, de nombreuses interprétations de ce titre en français, comme celle de Dalida, se vendaient très bien, tandis que la version en anglais (« Those were the days ») occupait le haut du palmarès international (Kaiser, 2012, p. 404).

possible aux États-Unis, du fait de la médiatisation par le « top 40 » qui exclut les reprises (Bullich, 2010, p. 23). De fait, la plupart des titres originaux repris par les chanteurs français sont disponibles, au même moment, dans les bacs, bien qu'ils ne soient pas toujours faciles à trouver. L'omniprésence des artistes reprenant du rock'n'roll en français est autant due, si ce n'est plus, à un défaut de promotion volontaire des artistes étrangers qu'à une supposée barrière de la langue, alors même qu'il n'existe, à l'époque, pas encore de législation favorisant la production nationale. De plus, un autre facteur qui permet de telles reprises en français est que les jeunes artistes rock'n'roll n'endossent pas, à ce moment-là, le rôle de l'auteur-compositeur-interprète. En début de carrière, rien ne les pousse à vouloir se réclamer auteur (d'un point de vue juridique), quand leur seule préoccupation est de se défouler en jouant du rock'n'roll à la mode étatsunienne et que les maisons de disques qui leur permettent cela leur demandent de faire des reprises. Par leur statut de simple interprète, ils coûtent moins cher aux maisons de disque. On peut considérer ce phénomène comme une forme de « protectionnisme opportuniste » de la part des maisons de disques, quand bien même il prend le risque, selon nous, de figer les artistes dans une forme de rock'n'roll stéréotypé. Cela se vérifie lorsque l'on s'intéresse aux quelques artistes « yéyés » qui composent eux-mêmes leurs textes, comme Claude et ses Tribuns. On retrouve chez eux les mêmes références à la culture des « copains » dans les textes, les mêmes accents dans la manière de chanter, la même abondance de « yeah » chantés que chez ceux qui « traduisent ». Pour un observateur extérieur, il est impossible de faire la différence entre leur musique à base de textes composés et les autres groupes qui reprennent « en français » des tubes étatsuniens. Ces musiciens représentent une des dernières étapes de ce régime de production avant « la "montée en singularité" des interprétations » (*ibid.*, p. 22), que l'on soit séduit ou non par le type de singularité qui émerge par la suite. En l'occurrence, cela correspond, par exemple, à l'évolution de Claude François qui témoigne du passage du statut de « yéyé » à celui d'artiste davantage impliqué dans le processus de production. Cette dynamique sera concrétisée par d'autres artistes qui, délaissant les pseudonymes anglais, fonderont une nouvelle mythologie populaire française, dont l'ironie vis-à-vis des productions anglo-saxonnes est d'ailleurs manifeste (Michel Polnareff, Serge Gainsbourg, Jacques Dutronc, Nino Ferrer, etc.).

3.1.3. Un contre-modèle, la « chanson française »

On peut voir dans l'excès de légèreté teinté d'américanisme du français chanté des yéyés un miroir inversé de ce que serait une représentation commune de la « chanson française » et de sa pratique dite « sérieuse » de la langue française. Cette représentation s'est construite historiquement par la sacralisation, dans les médias, du triumvirat Brel-Brassens-Ferré (Looseley, 2003, p. 68 ; Cordier, 2014)[151]. Elle tendrait à associer à ces chanteurs des valeurs comme l'anticonformisme, l'engagement politique et l'expression poétique (Cordier, *op.cit.*, p. 13 ; Tinker, 2002, p. 134). À ce titre, ils incarneraient une forme d'intégrité intellectuelle et artistique particulière au sein du champ des musiques populaires françaises (Cordier, *op.cit.*, p. 153). Leur pratique de la langue française serait, à l'inverse des yéyés, indissociable d'une représentation presque paternelle du chanteur-compositeur, et indexée sur une forme d'inventivité stylistique accrue. Cette inventivité se caractérise par une centralité des mots[152], faisant de la chanson une forme poétique pratiquement intraduisible et, dès lors, spécifiquement française. Elle se construit aussi en opposition relative avec d'autres formes culturelles, comme celle que l'on perçoit, à l'époque de ces chanteurs, comme « américaine » et dont les yéyés seraient une émanation. Autrement dit, l'authenticité du « chansonnier » s'opposerait, à bien des égards, aux interprètes yéyés qui ne feraient qu'adapter ou reprendre de manière plus ou moins heureuse des chansons dites étrangères. Au-delà de cette opposition concernant le statut d'auteur, se joue également un rapport problématique au corps. La tendance à consacrer le texte et le charisme de certains chansonniers – ce qui n'est, certes, pas la caractéristique principale de toutes les musiques françaises – induit moins d'écoute dansée. La représentation de la langue française chantée semble, en quelque sorte, prise en étau, entre sa pratique dansante par les yéyés et sa pratique poétique par certains chansonniers.

---

[151] Adeline Cordier a réalisé une étude sur un corpus de presse généraliste et spécialisée allant de 1952 à la moitié des années 1970. Selon elle, cette représentation de la « chanson française » se décline, visuellement, à travers la très célèbre photo des trois chanteurs, prise en 1969, par Jean-Pierre Leloir, lors d'une interview commune pour le magazine *Rock&Folk*. Elle met en scène trois hommes mûrs dans un esprit de camaraderie et dont le style vestimentaire se démarque fortement de celui des jeunes yéyés.

[152] Chez d'autres chanteurs, comme Serge Gainsbourg, cela est renforcé par la manière particulière de chanter, souvent nonchalante, presque parlée, entre emphase et détachement.

Un artiste comme Serge Gainsbourg sera, d'ailleurs, un de ceux qui exploiteront le plus subtilement ce tiraillement de la langue[153].

Brel, Brassens, mais aussi Ferrat et d'autres, par leur succès critique et public, notamment dans les cercles légitimes (savants, médiatiques ou encore politiques ; voir Briggs, *op.cit.*, p. 50), bâtissent un canon artistique qui infusera longtemps le reste des productions chantées en français[154] dont le texte conservera, parfois en dépit des artistes eux-mêmes, une importance majeure lorsqu'il s'agira de formuler un jugement de goût. C'est le statut d'art désintéressé, performé par des artistes perçus comme intègres et originaux qui, à l'inverse des produits de l'industrie musicale que seraient les yéyés (et plus tard la « variété »), fabrique le genre « chanson française ». Par ailleurs, chez les yéyés, la popularité des femmes (Sylvie Vartan, Françoise Hardy, etc.) est bien plus importante qu'au sein du genre chanson. Il est possible de devenir une vedette avec une voix assez banale, à un moment où une des grandes voix féminines vient de s'éteindre : Édith Piaf meurt en 1963. Celle qui incarnait le petit peuple et le Paris des faubourgs, abimée par de nombreux amours contrariées, laisse la place à une génération qui chante avec insouciance les rapports amoureux entre adolescents. Cette disparité s'accentue après sa mort : Piaf symbolise la nation française jusqu'aux États-Unis et demeure, à domicile, une figure rassurante de la France d'avant-guerre (Looseley, 2016), tandis que les chanteuses yéyés peinent encore à s'extirper de la naïveté et légèreté dont elles sont affublées[155]. C'est tout de même avec des chansons d'apparence légère que certaines de

---

[153] Dans son œuvre, le français chanté évolue dans un environnement musical populaire et jeune sans transiger avec son potentiel poétique et sa profondeur vernaculaire. C'est en cela que Gainsbourg fait figure de génie aux yeux de nombreux commentateurs (Thiellement, 2013). D'une part, il pousse la figure de l'auteur compositeur français viril et charmeur à son paroxysme, avec sa voix grave et détachée ; et, d'autre part, il magnifie, pendant une période, la candeur des chanteuses yéyés, frêles et désirables, en leur écrivant des chansons ou en faisant leur éloge. Avec Gainsbourg, ces dernières passent du statut de gamines poussant la chansonnette à celui d'artistes canoniques de la variété française, appréciées à l'étranger, en contraste total avec la ringardise dans laquelle s'empêtrent leurs homologues yéyés masculins obnubilés par l'Amérique.

[154] Cela suscitera notamment une longue tradition de rock en français. Higelin revendiquera par exemple l'influence de Charles Trenet lors du printemps de Bourges de 1977, Noir Désir reprendra Brel, etc. Toutefois, cela n'empêche pas le clivage entre rock et chanson d'infuser la production musicale actuelle (Rudent, 2011, p. 198). Pour une étude plus circonstanciée des manières dont on peut faire coexister chanson et rock, voir l'exemple de Mademoiselle K (*ibid.*).

[155] Dans la France d'après-guerre, encore très imbibée de vues traditionnalistes concernant le rôle des jeunes femmes, les jeunes artistes yéyés ne manquent pas de rappeler, lors d'interviews, l'importance du mariage et la place qui leur incombe dans la société en tant que femme, bien que cette tendance s'inverse avec l'affirmation progressive de certaines artistes, comme Véronique Sanson ou France Gall.

ces femmes vont s'affirmer en tant qu'auteur et devenir, à leur tour, « chansonnières », comme le montrent les exemples de Françoise Hardy (dès « Tous les garçons et les filles » [1962]), puis, plus tard, Véronique Sanson (à partir de « Besoin de personne » [1972]).

3.2. L'après 1968 : effervescences politiques, musicales et… linguistiques

3.2.1. Rock progressif : des Français extraterrestres et des extraterrestres du français

L'esprit contre-culturel qui se manifeste lors de mai 1968 s'illustre, musicalement, par l'émergence de toute une scène avant-gardiste et *free jazz* influencée par Sun Ra ou encore Albert Ayler. C'est sur cette base, à laquelle s'ajoute une fascination pour la musique psychédélique de Jimi Hendrix ou encore des Byrds, puis, plus tard, pour le rock progressif anglais, que se forme une nouvelle scène rock en France. Une partie de cette mouvance musicale se veut très engagée politiquement, bien que les autorités tentent de la contrôler, en annulant des concerts ou des festivals par exemple. Avec des groupes comme Red Noise, Maajun ou encore Magma, elle se veut le lieu d'une subversion à la fois sonore (par son mélange de jazz, de rock, etc.) et politique (par ses accointances avec le Front de Libération de la Jeunesse[156] et le refus d'entrer dans les circuits musicaux *mainstream*).

D'une certaine manière, les groupes de rock progressif, comme Maajun, dépassent le modèle du chanteur-compositeur et celui de la division du travail artistique, propres à la variété ou aux yéyés. Leur organisation collective et horizontale, que l'on retrouve chez d'autres formations du même style (Gong, Red Noise, Komintern, etc.) répond à une idéologie plus ou moins explicite, dont le caractère utopique est souvent manifeste dans les écrits et paroles. Cela implique, parfois, une manière de chanter relativement anarchique, entre français et « yaourt » anglais. Ces groupes expriment une forme de spontanéité puérile (cris, bruits de pets, rires, comme sur « Le bal du rat mort [hommage à la mairie de Tours] » [1971] de

[156] Adossé au journal *Tout !*, ce collectif rassemble des révolutionnaires de tout bord (maoïstes, anarchistes, féministes, homosexuels, etc.) au début des années 1970 (Le Goff, 2007).

Komintern) qui tranche avec l'univers des yéyés qui les ont précédés. Malgré cette irrévérence et leur engagement politique, cela n'empêche pas certains groupes de suivre les chemins balisés de l'industrie musicale, preuve de la constante habilité de cette dernière à incorporer les formes de contestation (Boltanski et Chiapello, 1999, p. 80). Par exemple, le groupe Maajun, malgré ses positions politiques radicales attaquant l'ordre bourgeois, couplées à des textes prônant la libération sexuelle, signe un contrat avec le label Vogue. Leur album emblématique, *Vivre la mort du vieux monde* (1971), commence par des cris, avant d'enchainer sur le morceau « Houba », sur lequel le chant en français est mixé très au-dessus du reste des instruments, contrastant avec la hargne très rock de ces derniers[157]. Les mélodies chantées suivent de manière très précise les structures harmoniques et rythmiques enrichies des instruments, typiques du psychédélisme des années 1970, que ce soit dans une ambiance électrique (« L'Orgasme ») ou plus acoustique (« Passage clouté »). En dépit de cette pratique originale et psychédélique de la langue, le succès public de Maajun restera très relatif.

Dans une démarche de rejet de la société assez proche, mais avec, cette fois, davantage de succès et de radicalité dans l'esthétique, on trouve le groupe Magma, fondé en 1969. Ses chansons fusionnent rock, jazz et musique classique. Le groupe pousse la créativité en inventant sa langue chantée, le kobaïan, à laquelle ils associent une histoire mythique, celle d'une population humanoïde imaginaire qui vivrait en harmonie sur une autre planète. Cette invention fait écho aux récits de science-fiction qui se popularisent dans les années 1970, mais, aussi, au désir de mettre la musique et la langue au cœur du projet de reconstruction de la société. De ce fait, leur musique revêt une forte dimension spirituelle, dans la lignée de John Coltrane, et au sein de laquelle le kobaïen occupe le rôle de langage liturgique ésotérique. Ce dernier constitue le canal par lequel la messe du concert doit être célébrée, visant à retrouver une essence spirituelle pure, une forme de vérité originelle. Une langue quotidienne ne pourrait jamais endosser ce rôle, selon Christian Vander, leader du groupe :

« Pour prendre une image, c'est comme la messe en latin traduite en français. Soudainement ça perd tout ce côté spirituel, magique, ça passe au ras des pâquerettes. C'est souvent mieux d'imaginer, de laisser les gens voyager

[157] À l'inverse des productions rock anglo-saxonnes où la voix est plutôt en retrait.

[…]. En fait, [*le kobaïen,*] ce n'est pas un langage qui a été conçu de manière intellectuelle, pas comme l'espéranto. Ce sont des sons qui venaient parallèlement à la composition de la musique[158] ».

En effet, la composition du chant se fait, dans un premier temps, en dehors de tout projet sémantique, elle est complètement subordonnée au geste esthétique, à la recherche spirituelle par le son. Ce n'est qu'*a posteriori* que des significations sont données aux sons produits par la voix. En cela, la démarche de Magma s'apparente à la recherche de la langue adamique[159]. Toutefois, le projet utopique de Magma est voué à ne jamais se réaliser, à cause des défauts insurmontables de la nature humaine (dans sa version occidentale surtout), selon les termes du groupe (Briggs, *op.cit.*, p. 102). Ces vues pessimistes expliquent le fait que le groupe ne chante que rarement dans une langue « véritable », c'est-à-dire instituée, contrairement aux autres groupes progressifs qui, par leur engagement politique et leur chant en français, croient à la possibilité d'une révolution.

À l'inverse, des groupes comme Ange (1969-), Martin Circus (1969-2001), Triangle (1967-1974) ou encore Dynastie Crisis (1970-1974), chantent tous en français, en mêlant des sonorités pop à la théâtralité du rock progressif anglais (Briggs, *op.cit.*, p. 88). Tout comme Magma qui avait sorti ses premiers albums chez Philips, la plupart disposent d'un contrat avec une grande maison de disques et jouent dans des salles comme le Golf Drouot où avaient fait leurs débuts nombre de yéyés. Le groupe Ange, après avoir tourné à travers toute la France en première partie de Johnny Hallyday, signe un contrat chez Philips. Bénéficiant du soutien du magazine *Best* et de RTL, il atteint un certain succès, à la fois en France, avec une reprise de Jacques Brel en 1973, et en Angleterre, en jouant au Reading Festival. La virtuosité des musiciens, la particularité des sons de clavier ressemblant au mellotron[160], ainsi

---

[158] Christian Vander, 21 novembre 2012, entretien avec Erwann Perchoc, blog de la revue *Bifrost*. URL : http://blog.belial.fr/post/2013/01/21/En-direct-de-Kobaia-rencontre-avec-Christian-Vander (consulté le 14 novembre 2014).

[159] La langue adamique est, dans la tradition judéo-chrétienne, celle du verbe divin ayant permis la création du monde et des humains. Son statut de langue est donc avant tout mythique, bien qu'elle n'ait cessé de faire l'objet de fantasme chez les auteurs romantiques qui en ont cherché les traces. Cette recherche s'est, d'ailleurs, parfois confondue avec la volonté de retrouver une certaine « pureté » ou « perfection » de la langue (Eco, 1997).

[160] Considéré comme typique du rock progressif, ce clavier est un échantillonneur (*sampler*) qui « permet de reproduire le son de divers instruments « classiques », parmi lesquels le violon (et la flûte à bec, comme dans l'introduction de *Strawberry Fields Forever* des Beatles, 1967) » (Lledo, 2017, §3).

que les textes d'inspiration médiévale ou fantastique, dont certains s'illustrent par leur ancrage local rural, donnent une couleur unique à la pratique du français chez Ange[161]. Ce caractère unique de leur musique leur permet de sortir, aux yeux d'une certaine partie du public et de la critique, de la représentation du rock français comme pâle copie des Anglo-saxons. En cela, Ange fait figure de pionnier du rock en français, dans un rapport à l'espace national nettement différent de celui des yéyés, que l'on peut résumer ainsi : grandiloquence des structures des chansons (inspirées des Anglais de Genesis), références médiévales et exaltation de la culture rurale dans les textes.

Dans ce panorama, un autre groupe s'inscrit de manière originale dans l'espace français : les Variations. Premièrement, ils sont un des rares groupes chantant en anglais à avoir réussi à signer un contrat avec une maison de disques française. Deuxièmement, ils se forment à Casablanca et débarquent, en 1966, à Paris où ils remportent le Tremplin du Golf-Drouot. Ce dernier prend un virage de plus en plus rock et de moins en moins yéyé. Les Variations effectuent ensuite une tournée en Allemagne et en Scandinavie, où ils enregistrent, en 1967, deux reprises en anglais, « Mustang Sally » et « Spicks And Specks ». Puis ils enregistrent à Londres et tournent en France où leur niveau technique, leur puissance sonore et leur énergie sur scène font sensation (Assayas, 2001, p. 2056). Leur style vestimentaire est à la pointe de la mode londonienne[162] et renforce ainsi l'authenticité rock de leur pratique chantée. Ils signent chez Pathé et continuent d'enregistrer en anglais. C'est leur régisseur Jake Riviera, Andrew Jakeman de son vrai nom, qui veille à la bonne écriture des paroles lorsqu'ils commencent à les composer eux-mêmes. Le groupe parvient à tourner aux États-Unis, au début des années 1970, et, curieusement, c'est à Cincinnati, sur un texte d'un ami journaliste, qu'ils enregistrent un de leurs rares titres en français : « Je suis juste un rock'n'roller » (Thoury, 2001). Le succès est à nouveau au rendez-vous en France, mais cette fois avec des niveaux de ventes beaucoup plus élevés que leurs précédents titres en anglais. Il est

[161] Citons par exemple « Ode à Émile » de l'album *Émile Jacotey* (1975), inspiré du nom d'un maréchal-ferrant dont l'histoire a constitué plusieurs chansons de l'album. Cela contraste singulièrement avec les autres groupes de l'époque, dont l'inspiration ne semble pas aussi ancrée dans l'imaginaire rural français, hormis peut-être Alpes.

[162] Lautentin Emmanuel, « La fabrique de l'histoire : la pop », *France Culture*, le 28 janvier 2014. URL : https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/la-pop-24 (consulté le 17 janvier 2017).

cependant difficile de savoir si ce succès est dû à une meilleure stratégie promotionnelle de la part du label ou à une ouverture plus grande du public français à l'égard du rock en langue française.

Quoi qu'il en soit, les Variations continuent de tourner avec de grands groupes internationaux (The Who, Led Zeppelin, New York Dolls, etc.). Leurs disques sont produits aux États-Unis, selon les standards locaux, conférant une puissance particulière à leurs enregistrements vis-à-vis des autres groupes de rock français. Lorsque le groupe se sépare, au milieu des années 1970, ses membres peuvent se targuer d'avoir réalisé ce que beaucoup de rockeurs français osent à peine imaginer (tête d'affiche à l'Olympia, tournées internationales avec des groupes importants, etc.). Ils ouvrent ainsi la voie aux groupes de hard rock français, marquant l'imaginaire des jeunes musiciens avec leur carrière internationale obtenue sur un modèle de chant hard rock en anglais standard. En comparaison, on peut remarquer que le groupe Triangle, dans une veine électrique similaire aux Variations, démarre aussi en chantant en anglais, puis se tourne rapidement vers le français et obtient de meilleures ventes en France que les Variations, notamment avec le titre « Peut-être demain » (1970)[163]. Mais c'est la comparaison avec Ange qui est sans doute la plus pertinente, du fait de l'opposition de deux modèles d'authenticité : d'une part, une authenticité fondée sur la ressemblance à un modèle normatif prestigieux (le rock'n'roll anglo-américain pour les Variations) ; d'autre part, une authenticité fondée sur l'incomparabilité, la recherche d'une forme originale absolue (l'ancrage rural et médiéval chanté en français pour Ange).

Le succès, somme toute relatif, à l'exception peut-être d'Ange, du genre rock à tendance progressive en France, qu'il soit chanté en français ou en anglais, se comprend par d'autres facteurs que la langue. De nombreux journalistes rock de l'époque considèrent encore les groupes français comme de simples imitations inauthentiques des Anglo-saxons (Vassal, 1971). Plus précisément, ce qui manque à la scène française, c'est qu'elle ne fait pas rêver les journalistes qui, eux, ont les yeux rivés sur Londres, New York ou Los Angeles. La scène

[163] Il se classe huitième des ventes de 45 tours en France au mois d'avril 1971. Chiffre établi par Fabrice Ferment, à partir des archives du Syndicat national des éditeurs phonographiques (SNEP). URL : http://top.france.free.fr/html/1971/0471.htm (consulté le 17 janvier 2017).

française de l'époque, quant à elle, aurait le défaut de ne pas produire de « mythologie » selon Paul Alessandrini, journaliste à *Rock&Folk*[164]. De plus, les journalistes qui s'essayent à parler de rock, au début des années 1970, se heurtent au fait que les disques ne sont pas toujours facilement trouvables pour les lecteurs/auditeurs et que les couvertures d'artistes français vendent beaucoup moins que celles de pointures internationales dont les majors font véritablement la promotion. Les groupes de rock français qui font parler d'eux à cette époque sont peu nombreux et ne gagnent pas leur vie en tant que musicien. Quand bien même ils réussissent à signer un contrat chez une major du disque après un succès local relatif, cette dernière reste souvent prudente d'un point de vue promotionnel, les ventes ne décollent pas et le groupe se retrouve sans label et précaire.

Enfin, surfant sur cette vague aux accents légèrement psychédéliques, on trouve, à la même époque, des groupes « fantômes » qui chantent en anglais, comme les Jupiter Sunset ou Time Machine qui atteignent le top des *charts* en France. Nous disons « fantômes » parce qu'ils n'existent pas comme entité scénique mais sont de pures créations de studio au service des maisons de disques. Un témoignage de Frédéric Leibovitz, à l'origine de la formation Time Machine, nous éclaire :

« En 1971 j'étais producteur chez Pathé-Marconi […]. La musique des Andes était alors très populaire en France et j'ai imaginé la possibilité de faire quelque chose qui en soit un mix avec la musique pop de l'époque. Dans le même après-midi, nous avons enregistré la rythmique […]. La basse était jouée par Jacques Certain et la batterie par François Auger. Ces musiciens étaient ceux d'un autre groupe "fantôme" que j'avais créé et qui avait eu un succès l'été précédent : Back in the Sun par Jupiter Sunset. Vers quatre heures de l'après-midi est venu le flûtiste Gérard Geoffroy du groupe Pachacamac pour jouer du siku (flûte de pan des Andes) […]. Nous avons fait la voix vers 18h. Le chanteur était américain et s'appelait John Spencer. C'est Boris Bergman[165] (parolier d'Alain Bashung entre autres) auquel j'étais associé dans ma société qui avait les paroles. Après écoute du résultat et pensant que cette chanson pouvait avoir un certain impact pour l'été – nous étions je crois en Mai

[164] Lautentin Emmanuel, « La fabrique de l'histoire : la pop », *France Culture*, le 28 janvier 2014. URL : https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/la-pop-24 (consulté le 17 mars 2016).

[165] Boris Bergman est une figure importante dans la production française. Né à Londres, il se destine très tôt à l'écriture, tantôt en français tantôt en anglais. Son premier succès est « Rain and Tears » pour le groupe de pop grec Aphrodite's Child, en 1968. Il écrit ensuite pour Richard Anthony, Dalida, France Gall, Juliette Gréco, etc. Il profite de sa compétence bilingue pour traduire bon nombre de chansons en français.

– nous avons fait la face B en faisant défiler la bande à l'envers […]. Je crois me souvenir que cette chanson avait vendu environ 15 ou 20 mille exemplaires. »[166]

À l'inverse des groupes comme Les Variations ou Triangle à leurs débuts, la pratique de l'anglais est ici non ritualisée par la répétition en groupe. Elle n'est pas non plus instituée dans une logique de carrière, puisque le but est de faire un *hit* singulier. On réalise donc un enregistrement, grâce à un chanteur de session anglophone accompagné de musiciens, dont le but est simplement d'être vendu et qui, par une ironie cruelle pour les groupes de rock qui parviennent difficilement à exister à l'époque, pastiche un schéma de carrière à succès. On peut donc cartographier les différentes pratiques chantées dans les genres rock de l'époque de la manière suivante : la pratique de l'anglais de type « variété » (Time Machine)[167], la pratique de l'anglais de type « rock authentique » (les Variations), la pratique du français de type « rock » avec certains accents « variétés » (Triangle), la pratique du français de type « original » ou « incomparable » (Ange), et la pratique d'une langue inventée qui est *de facto* « incomparable » (Magma).

3.2.2. Le moment punk de la capitale

Au cours des années 1970, le succès naissant de certains groupes de rock attire l'attention des majors du disque. Chaque maison de disque cherche son ou ses poulains estampillés « rock » : Téléphone chez EMI, Bijou chez Phonogram, Starshooter chez CBS. Tous chantent en français, mais ils se différencient de leurs prédécesseurs yéyés (Johnny Hallyday, Eddy Mitchell et consorts) en faisant un usage moins systématique des gimmicks anglais. Par exemple, le groupe Téléphone, aux yeux des journalistes spécialisés et observateurs de l'époque, représente un véritable changement de paradigme dans la manière d'employer le français[168]. Pour eux, bien qu'il y ait de fortes ressemblances, au niveau musical, avec Led Zeppelin ou les Rolling Stones, Téléphone parvient à faire des compositions dans lesquelles

---

[166] « Interview de Frédéric Leibovitz », *Encycolpédisque*, s.d. URL : http://www.encyclopedisque.fr/disque/23874.html (consulté le 17 janvier 2015).

[167] À cela nous pouvons ajouter certains chanteurs, comme Michel Delpech qui, dans sa chanson « Wight is Wight » (1969), chante en anglais sur le refrain. Il y a, là aussi, une forme de réduction de la pratique de l'anglais à l'évocation d'une culture hippie fantasmée.

[168] « Du grain à moudre : Téléphone a-t-il fait du bien au rock français ? », *France Culture*, le 11 septembre 2015. URL : https://www.franceculture.fr/emissions/du-grain-moudre/telephone-t-il-fait-du-bien-au-rock-francais (consulté le 9 janvier 2017).

le français sonne naturel et spontané[169], tandis qu'avant, le rock était chanté « en anglais ou en yaourt, ou en français de manière bizarre »[170].

La presse musicale française s'intéresse à ces groupes et en fait même des couvertures. Puis l'effervescence retombe, les majors du disque estiment avoir suffisamment signé de groupes. Finalement, pour elles, le format « variété »[171] est perçu comme le plus adapté au marché français, tandis que les autres genres musicaux (rock notamment) sont suffisamment représentés par le catalogue « international » (Guibert, *op.cit.*, p. 157)[172].

À son arrivée, vers la fin des années 1970, le courant punk va tenter de rompre, en partie, avec la dépendance vis-à-vis des grands labels, en même temps qu'il réactualise un certain imaginaire contre-culturel. Il se distingue ainsi singulièrement des méthodes de production de l'industrie musicale (par un amateurisme souvent revendiqué), mais aussi de l'idéal communautaire que portaient un certain rock progressif ou d'autres tendances hippies, encore quelques années auparavant. Dans le climat social européen des « années de plomb », le punk se veut davantage hargneux et désenchanté vis-à-vis du monde social. Cela s'exprime par la négation d'une certaine vision de l'esthétique[173] et par une forte tendance nihiliste (« No Future »). Il favorise, par ailleurs, l'émergence de pratiques d'autogestion (*do it yourself*) sans pour autant avoir de mal à s'accommoder, à certains moments, de l'aide des grandes maisons de disque :

« le *punk* est, d'une part, un processus de rapprochement entre une culture de masse, le *rock* et une pratique *underground* […] ; il crée, aussi, d'autre part, une rupture dans la manière de présenter une nouvelle esthétique en rendant désuet ce qui le précédait (la vague psychédélique dite "*baba cool*"). Grâce à ce processus, il […] transforme et fragmente le culte de la personnalité, en éliminant le rite des concerts géants

---

[169] Une analyse musicale de la prosodie et du placement de la voix du chanteur, Jean-Louis Aubert, serait nécessaire pour étayer une telle représentation du groupe Téléphone.
[170] *Ibid*.
[171] Composé de moins de guitare électrique saturée et d'un chant plus doux.
[172] Paradoxalement, en privilégiant un catalogue international moins axé « variété » dans la décennie suivante (The Cure, U2, Police, Depeche Mode, etc.), qui réalisera d'ailleurs plus de la moitié des ventes de disques en France dans les années 1980 (voir le rapport *L'économie du domaine musical,* Paris, La Documentation Française, 1985 ; cité dans Guibert, 2006, p. 158), l'industrie française favorise une conception de l'anglais comme langue plus authentique pour les nouveaux courants musicaux, sans pour autant soutenir particulièrement les groupes locaux pratiquant l'anglais.
[173] Rejet de la virtuosité, usage d'un nombre réduit d'accords, de rythmes simples et rapides, omniprésence de la distorsion, chansons courtes, etc.

dans des stades au profit des collectifs autonomes et des scènes locales ou en valorisant le masque et une certaine mise en scène de leur prestation. Le but est ainsi de provoquer le public en le propulsant sur scène. Le *punk* est donc une rupture parce qu'il est une incitation à monter un groupe, à revendiquer une existence, une présence. Il tend à entretenir une confusion entre […] le musicien et le fan. Il revivifie la critique de l'académisme de l'offre des industries phonographiques » (Seca et Voisin, 2004, p. 81-82).

La part d'indépendance du punk, dont un des idéaux est la transformation du consommateur en producteur, permet de revoir, aussi, les normes de la langue chantée. En France, celle-ci est davantage criée et argotique, que ce soit en anglais ou en français. Elle fait ainsi davantage le pont entre la réalité langagière des classes populaires françaises et les formes d'identification qui circulent mondialement (l'anglais du rock et de la pop).

L'authenticité du punk français est donc liée, d'une part, à la perception qu'ont les Français de leurs modèles punk (principalement Anglo-étatsuniens) et, d'autre part, aux problématiques politiques et sociales françaises qu'ils cherchent à incarner. De ce fait, la pratique du punk en France suit une logique ambivalente – déjà évoquée – entre ressemblance à un « standard » (Sex Pistols, The Clash, MC5 ou encore New York Dolls) et recherche d'originalité spécifique à l'espace social français. La représentation que se font les jeunes, à l'époque, des nouveaux courant musicaux comme le punk est localement conditionnée par 1) le rôle de médiateur idéologique des critiques comme Alain Pacadis, Patrick Eudéline et Yves Adrien (David, 2011), et 2) l'existence de disquaires dans les centres urbains, (l'Open Market à Paris, dirigé par Marc Zermati) qui deviennent aussi des labels (Skydog Records ou encore Mélodie Massacre à Rouen)[174]. Ces lieux de diffusion et ces porte-paroles recherchent la subversion sonore et rejette ouvertement la « variété », celle-ci étant notamment le fait d'anciens yéyés comme Sylvie Vartan ou Johnny Hallyday. En ce sens, il est symptomatique que, lorsque Marc Zermati fonde Skydog, ce soit dans le but de distribuer des artistes étrangers, principalement britanniques et étatsuniens, pratiquant une forme de rock très inspirée des années 1950, comme les Flamin' Groovies, les Kinks ou le MC5 par exemple, et non de produire des groupes français (Briggs, *op.cit.*, p. 151). Toutefois, il comprend rapidement qu'il y a un vide à remplir du côté des musiques *underground*

[174] Le fait que des disquaires puissent devenir des labels constitue un des grands changements structurels du punk vis-à-vis de l'époque yéyé.

françaises. C'est dans ce sillon très rock'n'roll (dit « garage ») et avec une attitude largement je-m'en-foutiste[175] que se forme une nouvelle scène[176], principalement à Paris. Cette scène rassemble des groupes comme les Stinky Toys, Angel Face, Loose Heart, Metal Urbain, Gazoline, les Guilty Razors, Bijou, etc. Tout comme la scène londonienne, elle est à la fois rebelle et relativement proche des milieux mondains, que ce soit ceux de l'art, du showbiz ou des boîtes de nuit (Zénouda, 2016, p. 27). En d'autres termes, cette première scène punk est davantage nihiliste et dandy qu'activiste[177].

Stinky Toys se monte en 1976, peu de temps après un concert des Sex Pistols en banlieue parisienne, avec lesquels ils tourneront plus tard. La particularité de ce groupe, outre le fait d'avoir joué avec les Sex Pistols, est de signer un contrat avec Polydor et de chanter en anglais. Cela est dû, en partie, à l'identité cosmopolite de la chanteuse, Elli Medeiros, d'origine uruguayenne. Cette dernière revendique l'anglais comme « culture » et ne rien connaître à la culture française, bien qu'elle en parle la langue. Elle chante à propos de désillusion, d'alcool et de drogue comme échappatoire, sur une musique qui surfe sur la vague rétro rock qui occupe les rayons de l'Open Market. Toutefois, les membres du groupe se défendent d'être punk auprès des journalistes, justement parce qu'ils ne sont pas britanniques, en dépit du chant en anglais[178]. Ils nourrissent même une aversion pour le punk anglais, donnant du fil à retordre à ceux, nombreux dans la presse musicale, qui les accusent de n'être que des pâles copies du punk d'outre-Manche. Ces critiques sont, comme nous l'avons déjà évoqué, le produit d'un changement dans les modes d'écoute des musiques populaires qui, progressivement, a fait de la quête d'authenticité locale un critère opposé au

---

[175] Il suffit par exemple de voir comment, lors d'un passage à la télévision, la chanteuse du groupe Stinky Toys explique au présentateur, avec un sourire décontracté, comment les membres du groupe se sont rencontrés au lycée à Paris alors qu'ils étaient tous ivres. S.n., « Stinky Toys - 'Plastic Faces' 1977 » (en ligne), 1977. URL : https://www.youtube.com/watch?v=9HxcDY-ea4s (consulté le 16 juin 2014).

[176] Ici nous entendons le terme dans son sens restreint, c'est-à-dire correspondant à une esthétique particulière et à une masse critique d'acteurs.

[177] « Une étude du corpus des principaux groupes des toutes premières années du punk en France (Stinky Toys, Métal Urbain, Olivensteins, Starshooter et Asphalt Jungle) ainsi que des fanzines (*Gare du Nord, Annie aime les sucettes* ou de *La Punkitude*) montre que les contenus portant sur la critique de la société sont alors rares. Les textes varient ainsi entre l'évocation de la ville sous l'angle du roman noir ("Planté comme un privé" d'Asphalt Jungle), de la futilité ("Birthday Party" de Stinky Toys) et d'une provocation dilettante ("Fier de ne rien faire" des Olivensteins) » (Raboud, 2016, p. 48).

[178] On retrouvera plus tard ce genre de prise de distance chez des groupes français qui chantent en anglais comme Les Thugs.

principe de traduction en français des standards anglo-saxons. Or, un groupe comme Stinky Toys contrevient à ce régime d'authenticité nouveau, cette fois non pas en traduisant un succès en français, mais à l'inverse en le singeant. À ces critiques s'ajoutent les réticences d'une partie du public de cette nouvelle scène *underground* vis-à-vis de la médiatisation du groupe et, plus particulièrement, de sa chanteuse, dont l'apparence correspondrait trop au standard féminin en vogue (Briggs, *op.cit*., p. 160)[179]. Ainsi, à bien des égards, le groupe sert d'épouvantail à la scène émergente qui chante en français et qui se veut davantage sérieuse en termes d'identité punk (Metal Urbain)[180], malgré la difficulté ressentie par certains groupes à allier l'identité punk et la langue de Molière[181]. Quoi qu'il en soit, malgré un chant en anglais, la courte existence des Stinky Toys au sein de la scène punk française renvoie paradoxalement à une attitude originale, où la pratique de l'anglais chanté se fait sur le mode du pastiche assumé, autrement dit sur une réactualisation locale de la légèreté yéyé mélangée à une dose de décadence relativement nouvelle en France. C'est sans doute cette ambivalence qui a valu au groupe d'être rapidement condamné, bien qu'il aboutisse quelques années après à un immense succès public. En effet, deux des membres des Stinky Toys deviendront par la suite Elli et Jacno, duo iconique de la pop kitsch en français des années 1980, chantant des paroles d'amour sur des mélodies minimales synthétiques.

De manière générale, de 1977 à 1978, si une partie de la mouvance punk, avec son attitude rebelle, chante en anglais, elle s'oppose à une autre mouvance dont l'authenticité repose plutôt sur la critique sociale contenue, en partie, dans les paroles. Par conséquent, pour cette autre mouvance, les paroles doivent être facilement accessibles au public, c'est-à-dire en français. Métal Urbain en est l'exemple emblématique, puisque ses membres revendiquent ouvertement, dès 1978, le rôle politique du punk face aux fantômes passés du fascisme. Pour eux, pratiquer l'anglais signifierait renoncer à la dimension subversive inhérente au punk

[179] Elle fait, par exemple, la couverture du magazine musical de référence en Angleterre, *Melody Makers* (Zénouda, 2016, p. 24).
[180] D'autres groupes assimilés à la nouvelle scène punk, comme les Dogs ou les Guilty Razors, chantent en anglais et ne semblent pas s'attirer autant les foudres que les Stinky Toys. Cela pourrait s'expliquer par le plus grand respect de ces groupes de l'authenticité esthétique du punk viril, dont le son est résolument plus « gros » que celui des Stinky Toys.
[181] Voir par exemple Christian Eudeline, *Nos années punk 1972-1978*, Paris, Denoël, 2002, p. 12.

(Briggs, *op.cit.*, p. 163)[182]. En outre, l'approche instrumentale de Métal Urbain se détache des modèles anglo-étatsuniens par une esthétique plus moderne, voire avant-gardiste, avec ses guitares *fuzz*, ses boîtes à rythmes et sa voix traitée par le clavier Synthi AKS (Deshayes et Grimaud, 2008, p. 250). Le chant y est « minimal », misant sur la « concision du français […]. [O]n pourrait même dire sur sa froideur naturelle, anti-soul, précisément : […] ses dentales, ses occlusives […] [siéent] aux sons des synthétiseurs, aux percussions aigrelettes des boîtes à rythmes » (Gayraud, *op.cit.*, p. 57). Cette pratique singulière du français chanté, scandé de manière lapidaire, deviendra un véritable *pattern* pour de nombreux autres groupes punk (Bérurier noir notamment). Cependant, Métal Urbain connaîtra peu le succès public, malgré un certain intérêt auprès de passionnés et de journalistes. Il périclite rapidement après le départ du chanteur en 1978. Notons qu'après le départ du chanteur, Éric Débris reprend le flambeau, en anglais cette fois, mais sans succès, le groupe ayant perdu de sa « hargne et de sa séduction provocatrice » (Deshayes et Grimaud, *op.cit.*, p. 252).

Ainsi, il y a un certain éclatement linguistique, esthétique et idéologique au sein de la première scène punk parisienne, avec, d'un côté, du chant en anglais oscillant entre pastiche et dépolitisation, et, de l'autre, du chant en français se voulant plus engagé et expérimental (chez Métal Urbain notamment). Plus généralement, ce qui unit cette scène est son goût pour la provocation[183], tel qu'on le retrouve dans d'autres mouvances artistiques plus anciennes (Marcus, 2002). Toutefois, ce courant punk français reste relativement confidentiel jusque dans les années 1980.

3.2.3. Punk et rock alternatif, vers une pratique non dogmatique des langues

Pendant longtemps, l'engagement politique des artistes était peu remis en cause pour des raisons d'affiliation à une grande maison de disque. Par exemple, l'anarchisme de Brassens

---

[182] En 1977, Métal Urbain défraie tellement la chronique avec sa hargne sonore et ses paroles polémiques qu'il est rejeté par tous les labels français. Le salut vient, paradoxalement, du label indépendant Rough Trade en Angleterre.

[183] « Ainsi, les Olivensteins écrivent en 1978 des chansons comme "Patrick Henry est innocent" ou "Pétain, Darlan, c'était le bon temps", dans le but avoué de provoquer. On peut encore mentionner le salut nazi effectué par le chanteur de Métal Urbain, qu'il justifie précisément comme un acte de provocation pure, s'inscrivant également dans une pratique associée au punk, des groupes comme les Sex Pistols ou Siouxsie and the Banshees ayant déjà fait appel à ce type de symbolique » (Raboud, *op.cit.*, p. 51).

ne semblait pas être entaché par le fait d'être produit par Philips. Cela s'explique, en partie, par le manque d'alternative à cette production de masse. Les années 1980 cristallisent ce moment où l'indépendance de la production devient, pour certains publics, gage d'authenticité. En effet, la représentation de l'authenticité musicale qui émerge alors s'oppose au manque de sophistication et à la standardisation des productions des majors[184]. La variété française « à succès » est perçue, au mieux, comme conventionnelle et ringarde (Jean-Jacques Goldman), ou, au pire, comme réactionnaire (Michel Sardou) et vulgaire (Mylène Farmer)[185]. À l'inverse, les figures traditionnelles de la « chanson française » (Brassens, Ferré, etc.) sont célébrées (et parfois reprises), du fait de leur authenticité et de leur caractère libertaire (Lebrun, 2009, p. 20-21). Cela explique la prédominance d'un certain français chanté chez des groupes dits « alternatifs » ou « contestataires », de Bérurier Noir à Noir Désir, en passant par Ludwig Von 88 ou encore Les Négresses Vertes, qui vont naître au cours des années 1980. Leur pratique du français se différencie de celle de la variété française, notamment par un engagement politique particulier :

> « [A]u tournant des années 1980, [l]e refus social [du punk] prend une autre forme et s'exprime à travers un répertoire renouvelé. Sur le plan musical d'une part, une nouvelle vague émerge : les formations comme La Souris Déglinguée, Oberkampf ou encore Les Brigades participent à définir un style sonore plus homogène, qui laisse moins de place aux expérimentations […]. D'autre part, les textes se radicalisent : ceux-ci expriment une posture contestataire, dans laquelle l'État se retrouve parfois directement désigné. Le nom des groupes reflète déjà ce changement : "Brigades" ou "Haines Brigades". La Souris Déglinguée, sur le titre "Jaurès Stalingrad", sorti en 1981, scande "À bas l'État", "Résistance". La même année, sur "Rock'n'Roll", présent sur le même premier album éponyme, ils chantent "Est-ce que tu le sais pourquoi je te hais/Pourquoi je me bats toujours contre toi". Encore en 1981, Oberkampf crie dans "Couleur sur", sorti en mini-album : "Il est temps de changer" et "On est gouverné par des croulants". Les paroles usent ainsi d'un champ lexical qui adresse des critiques littérales et construisent une opposition concrète entre un *nous* et un *eux* » (Raboud, 2016, p. 51).

Mais cette différenciation passe aussi par un mauvais goût assumé (« Libanais raides » [1986], « Louison Bobet Forever » [1987] des Ludwig Von 88), ou encore par un mélange décomplexé avec d'autres langues (« What I Need » [1988], « Sweet Mary » [1988] de Noir Désir ; l'album *Puta's Fever* [1989] de Mano Negra).

---

[184] Qui sont, alors, toutes détenues par des entreprises étrangères (Lebrun, 2009, p. 17).
[185] Nous reprenons ici les exemples développés ailleurs (Lebrun, *op.cit.*, p. 19).

On peut remarquer que, malgré la présence majoritaire du français au sein de la scène alternative, il y a une absence relative de dogmatisme linguistique, qui est notamment poussée à son paroxysme par le célèbre groupe Mano Negra qui chante en français, espagnol, anglais et parfois en arabe. Cette valorisation de l'hybridité est aussi tributaire d'une tendance plus large, dans les années 1980, vers la production de musiques du monde sur un mode perçu comme plus authentique, moins exotique et stéréotypé que ce l'on voyait et entendait dans la variété. En effet, le succès de la « Sono mondiale », terme popularisé par le magazine et la radio *Actuel*, permet l'émergence et l'exposition médiatique d'expressions culturelles originales sur un mode décomplexé, mêlant traditions du monde avec sonorités rock ou électroniques (*cf*. chapitre 4). C'est dans ce cadre de réactualisation des traditions que l'on peut comprendre la prégnance des accordéons chez un groupe comme Les Négresses Vertes, par exemple, sans pour autant que cela soit perçu comme un repli national (Guibert, 2003, p. 95).

Cette période est aussi marquée par l'émergence de distributeurs indépendants et la recrudescence de radios « pirates » qui accompagnent une nouvelle dynamique en France, que l'on nommera, justement, « alternative » (Lebrun, 2009, p. 15). On y retrouve des labels comme Bondage Records (label des groupes Bérurier Noir, Ludwig Von 88) et Boucherie Productions (label des groupes Les Garçons Bouchers, Pigalle, Mano Negra, etc.). C'est un tournant pour de nombreux groupes qui voient enfin, en France, une issue au monopole des majors. Cela n'est permis que grâce à la concomitance de trois facteurs : l'émergence de très nombreux groupes amateurs, la structuration de scènes locales et des conditions économiques favorables à la création de médias associés aux nouvelles musiques. Toutefois, ces conditions n'empêchent pas les plus gros labels qui produisent traditionnellement de la variété de s'intéresser à ces nouveaux groupes. La Mano Negra signe, par exemple, chez Virgin, à la fin des années 1980. Si cela est perçu comme une « trahison » dans le monde des musiques alternatives (Belhaddad, 2004), c'est aussi la preuve qu'un groupe français, issu de l'*underground*, peut parvenir à imposer ses termes à une major du disque, notamment vis-à-vis de leur manière de pratiquer plusieurs langues chantées. L'album qui suit cette signature, *Puta's Fever* (1989), conserve effectivement toute sa subversion, autant linguistique que politique. Il est fait d'un mélange d'espagnol, d'anglais, de français et d'arabe. Ce « rock métis » (Lebrun, *op. cit.*, p. 65) a pour originalité de performer une identité explicitement

hybride, faite de francité (« Ronde de nuits » et « Pas assez de toi » font référence au bal musette[186]) et d'altérité non hégémonique, notable par la pratique ostentatoire de langues étrangères : anglais (« King kong five »), espagnol (« Mala vida ») ou encore arabe (« Sidi 'h' Bibi »).

Plus généralement, on considère qu'il existe deux tendances « métisses » dans le rock « alternatif » (Moreira, 1987 ; cité dans Lebrun, *op.cit.*, p. 65). La première serait « latine » (Mano Negra, Massilia Sound System, Lo' Jo, La Ruda Salska, etc.) et la seconde « arabe » (Carte de séjour, Zebda, Gnawa, Zen Zila, etc.)[187]. L'aspect festif de tous ces groupes de rock métis comporte une dimension politique importante dans le contexte français de l'époque, puisqu'il retourne partiellement, en le célébrant, le débat sur la signification de l'identité nationale que s'était approprié le Front national (Lebrun, *op.cit.*, p. 70). C'est là une manière renouvelée de faire un rock estampillé « français » qui se place au-delà d'une ethnicité blanche et essentiellement européenne, dans la lignée des artistes de variété française ayant fait de leurs origines immigrées une part importante de leur identité musicale (*cf.* chapitre 4). Cependant, cette célébration identitaire hybride comporte certaines limites, notamment pour la frange arabe du rock métis. Si Carte de Séjour[188] fait polémique et trouve le succès avec sa reprise de « Douce France » (1986), il n'y a pas véritablement de figure arabe ou nord-africaine qui perce dans le rock français[189], sur le même mode que Mano Negra. D'ailleurs, le seul *single* de la Mano Negra qui sort en arabe est censuré par les radios françaises, du fait de la guerre du Golfe[190].

---

[186] « Biographie », *RFI musique*, mars 1999. URL : http://musique.rfi.fr/artiste/rock/mano-negra (consulté le 28 décembre 2015).
[187] Cette « hybridité à la française » se remarque non seulement dans la manière d'alterner les langues, mais aussi dans les noms de groupes.
[188] De ce groupe, on connaît surtout son chanteur : Rachid Taha. Il mènera, en dehors des circuits rock habituels, une riche et longue carrière en solo.
[189] Le groupe Zebda constituera, plus tard, une exception. Malgré la surexposition de son *single* « Tomber la chemise » (1998), le groupe a su conserver une démarche artistique riche et engagée auprès des populations immigrées. D'autres figures arabes auront beaucoup de succès en France, mais dans un format esthétique – le raï – très éloigné du rock, et dont la dimension consensuelle offrira une image de « l'étranger » relativement rassurante (*cf.* chapitre 4).
[190] « Biographie », *RFI musique*, mars 1999. URL : http://musique.rfi.fr/artiste/rock/mano-negra (consulté le 28 décembre 2015).

Par ailleurs, au cours des années 1980 les scènes locales vont pulluler en province, bien que certaines existaient, à l'état embryonnaire, dès le milieu des années 1970, comme en Normandie par exemple (Pécout, 2016, p. 42-43). Carte de Séjour débute sa carrière dans la banlieue lyonnaise (Hanus, 2015, p. 127), tandis que Massilia Sound System organise ses propres réseaux à Marseille. La structure de ces scènes est souvent identique : un disquaire indépendant, un label qui lui est souvent lié, des petits concerts, des médias indépendants (fanzines, radios, flyers, etc.), des connexions avec les autres villes (Guibert, *op.cit.*, p. 240-241). Au Havre par exemple, la proximité avec l'Angleterre suscite la formation de petits groupes punks anglophones (City Kids, Bad Brains) qui signent sur le label/disquaire Closer.

À Nancy, c'est le groupe anglophone Kas Product qui devient la figure emblématique du mouvement post-punk électronique que l'on appellera *cold wave*. La chanteuse Mona Soyoc, née aux États-Unis de parents argentins, se considère comme « quelqu'un qui voyage, qui navigue » et n'est donc pas intéressée par la catégorie réductrice de « rock français »[191], ni par la langue française, qu'elle considère comme trop « terre à terre ». À l'instar d'autres groupes de rock issus de la scène alternative, elle affirme ne pas pouvoir écrire de texte sans la musique, sans le rythme : à force d'être dans l'ambiance d'un morceau, elle se laisse imprégner par des mots qui lui viennent. Dans la pratique de l'anglais chanté de Kas Product, il y a une volonté d'abandonner son corps et laisser « partir » son esprit, d'aller vers la « transe »[192]. Si on peut voir dans cette pratique de l'anglais une forme typique d'esthétique de l'incompréhensibilité (Szego, *op.cit.*) visant à focaliser l'écoute sur le son des machines et à susciter la transe chez l'auditeur, on ne peut, pour autant, évacuer son inscription spécifiquement locale. En effet, celle-ci renvoie au refus d'une identification nationale ainsi qu'à une idéologie relevant du « nihilisme individualiste »[193] (c'est-à-dire du « chacun pour soi », d'un rapport au monde « désenchanté »). Une telle tendance est accentuée par le son synthétique des claviers et les rythmes effrénés (voir le titre « Never Come Back » [1982]), dont l'intensité en *live* est l'objet de nombreux commentaires à l'époque (Perrin, 2013). Avec

---

[191] « Les enfants du rock », *Antenne 2*, 1987 (en ligne). URL : http://www.youtube.com/watch?v=-_0aH8fOkHk (consulté le 2 mars 2015).
[192] *Ibid*.
[193] « Kas Product », *Magic*, 9 novembre 2007 (en ligne). URL : http://www.magicrpm.com/artist/kas-product/ (consulté le 2 mai 2016).

cette esthétique déterritorialisée, faite de machines et de paroles obscures en anglais, Kas Product parvient à se démarquer, au sein de la scène alternative française du début des années 1980. Le groupe signe, plus tard, un contrat sur la branche française de RCA, avec laquelle il enregistrera deux albums (dont un à New York), preuve des liens continus entre les scènes *underground* et les grands labels, même lorsque les groupes chantent en anglais.

Dans une veine tout aussi sombre et dépressive, mais moins électronique, Marquis de Sade, à Rennes, séduit la critique rock et les artisans du magazine *Actuel*, fief de la contre-culture française. Le chant est en anglais (avec un fort accent français) bien que parfois émaillé de français ou d'allemand. Leur musique s'inscrit dans une logique revendiquée de construction d'une identité européenne alternative, sur la base de références cinématographiques (« Conrad Veidt » [1979]) ou picturales (« Walls » [1981]), et de sons synthétiques typiques du genre *cold wave*. Les paroles traitent ainsi d'endoctrinement, de camps de travail, de drogues, etc. Ils signent, en 1979, sur un petit label, CBH, pour leur premier album distribué par Pathé-Marconi. La même année, ils inaugurent la première édition des Transmusicales et font la première partie de Téléphone. Leur album *Rue de Siam* (1981), malgré de faibles ventes, devient culte parmi les passionnés de rock français. Il est par exemple cité dans certains tops des meilleurs albums de rock français[194]. Le groupe se sépare peu de temps après, suite à de fortes dissensions internes. Cela aboutit à la formation du groupe Marc Seberg avec le même chanteur, qui collabore avec Étienne Daho, mais qui chante cette fois principalement en français et dans une tendance *cold wave* moins sombre et agressive. D'ailleurs, c'est avec cette formation, en français, que viendra le succès public, permettant au groupe de partir en tournée mondiale (en Angleterre et surtout en Amérique Latine)[195]. Leur troisième album atteint, par ailleurs, 50000 ventes et le groupe est plébiscité par les lecteurs du magazine *Best*[196]. Les parcours de ces deux groupes laissent penser que la pratique du français reste, à l'époque, plus propice à trouver le succès dans les genres post-punk, malgré l'authenticité reconnue du chant en anglais parmi les passionnés. Il est néanmoins difficile

---

[194] *Rolling Stone*, février 2010.
[195] « Pascal, Philippe / Marquis de Sade / Marc Seberg », *Le Hall de la chanson*, 29 septembre 2010 (en ligne). URL : http://www.lehall.com/consultez-l-histoire/artistes/pascal-philippe-marquis-de-sade-marc-seberg (consulté le 4 mai 2016).
[196] *Ibid.*

d'évaluer le rôle concret des dispositifs de promotion dans la réussite du chant en français, comme dans le cas des Variations étudié précédemment.

À l'opposé de la pose intellectualisante de Marquis de Sade et peu de temps après que ce dernier se soit dissous, un autre groupe chantant en anglais prend de l'ampleur au sein de la scène alternative française : les Thugs. Issu d'Angers, le groupe est formé, en 1983, par deux frères qui chantent d'abord en français : « Travail Famille Patrie, c'est fini ! »[197]. Ils composent ensuite en anglais, avec un fort accent français, et cultivent une forme d'amateurisme punk originel. Leur son est *lo-fi*[198] et leurs paroles anarchisantes ou antimilitaires (« Stop the War » [1991]). Ils acquièrent rapidement une solide réputation au sein de la scène alternative française, grâce à leur volume sonore particulièrement élevé. En 1987, ils signent sur le label anglais Vinyl Solution et participent aux « Peel Sessions » sur l'influente Radio 1. L'année suivante, partis en tournées dans toute l'Europe, ils sont repérés par un producteur du label indépendant étatsunien Sub Pop[199]. Ils signent un contrat et font une série de dates outre-Atlantique. Le simple fait de tourner aux États-Unis, bien que parfois devant un public de moins de dix personnes, les enrobe d'une aura qui excite la presse spécialisée française[200]. Alors que, d'ordinaire, la presse française réserve un accueil plutôt froid à la plupart des groupes français chantant en anglais, les Thugs prennent celle-ci à contre-pied. Leurs ventes de disque restent certes faibles, mais ils occupent une place unique, en termes de légitimité, au sein de la scène alternative. Ils inspireront, d'ailleurs, d'autres groupes français importants comme Bérurier Noir ou encore Noir Désir. Toutefois, les Thugs ont souvent raconté comment leur style musical était incompris dans l'Hexagone, rendant particulièrement difficile la poursuite d'une carrière :

« Il faut bien avouer qu'il y a encore en France de sérieux problèmes de compréhension vis-à-vis de cette musique. On ne compte plus le nombre de sonorisateurs qui ont pu nous cisailler l'énergie sous le pied, ou les

---

[197] Bossé Julien, Maître Jean-François, Rabillon Thomas, *Come on People !* (documentaire), 2012.
[198] Cet adjectif signifie « basse fidélité » et s'oppose à *hi-fi*. En rendant manifeste l'intermédiaire qu'est l'enregistrement, le son *lo-fi* peut être une manière de brouiller « la distinction faussement évidente entre "signal" et "bruit" » (Rudy et Citton, 2014, p. 109).
[199] Ce label sera un des grands artisans de ce que l'on appellera le *grunge*, puisqu'il sortira le premier album de Nirvana en 1989.
[200] Bossé Julien, Maître Jean-François, Rabillon Thomas, *op.cit.*

coupures, voire les annulations pures et simples. Le noise-rock réclame du volume, c'est un pléonasme mais l'évidence n'est pas encore dans toutes les têtes » (Manet, 2013, p. 146).

Nous pouvons faire l'hypothèse d'un lien entre cette recherche de puissance sonore et le fait de chanter en anglais. Cela ne signifie pas, pour autant, que la langue chantée est entièrement diluée dans le son ou, en d'autres termes, que la dimension sémantique de leur chant soit complètement évacuée. Leurs discours contre la société de consommation, malgré le chant en anglais, sont entendus par les critiques, qui les qualifient de « groupe à mi-chemin de l'anar et de l'ouvrier » (*ibid*., p. 33). On peut aussi noter que les Thugs ne nourrissent aucune fascination particulière pour les États-Unis ou l'Angleterre (*ibid.*, p. 106). Cela explique pourquoi ils ne se dérangent jamais pour effacer leur accent français.

On a vu que la pratique de l'anglais se déploie particulièrement dans les scènes post-punk ou alternatives, qu'elle peut même donner lieu à des signatures de contrat sur des majors du disque (Kas Product chez RCA) ou des labels prestigieux étrangers (les Thugs chez Vinyl Solutions/Sub Pop). Toutefois, dans ce climat d'ouverture culturelle, ce sont les groupes chantant en français ou alternant les langues qui remportent le plus d'adhésion. Il semble donc exister un certain « plafond de verre » (structurel ou esthétique), pour les groupes chantant uniquement ou principalement en anglais. Cela est particulièrement visible dans la carrière du groupe Little Rabbits analysé par Gérôme Guibert. En effet, ce groupe délaisse progressivement l'anglais pour se diriger vers le français, dans les années 1990 (Guibert, 2003, p. 89), après une prise de conscience de leur « spécificité » française lors d'un voyage à Tucson. À cela s'ajoute un manque de compétence en anglais et une volonté d'accéder à une forme de « maturité » artistique, notamment en ce qui concerne l'écriture des textes. Suivant ce repositionnement linguistique, le chanteur endosse davantage le rôle d'auteur-interprète et moins celui de chanteur-instrumentiste. Nous pouvons donc considérer l'âge et le statut d'auteur comme des variables intervenant dans la répartition des langues chantées.

En revenant à une sorte de centralité du texte, les Little Rabbits sont rapidement comparés à la « nouvelle chanson française » de Miossec ou Dominique A, bien qu'ils s'en défendent en se définissant essentiellement contre le modèle de la variété standardisée (Guibert, *op.cit.*, p. 90-91). Le mythe de la chanson française « authentique », dont la centralité du texte l'oppose à la futilité d'une certaine variété, irrigue la pratique du français chanté par les rockeurs en

quête de légitimité. Certains groupes iront jusqu'à faire des reprises des grands chansonniers français (« Ces gens-là » de Brel reprise par Noir Désir). Plus largement, la scène « alternative » regroupe de nombreuses formations estampillées davantage « chanson » (Têtes Raides, Pigalle, etc.) que rock ou punk, et dont le chant en français se distingue pour sa dimension poético-populaire et nostalgique (Lebrun, 2009, p. 53). À cette marque d'authenticité par le texte français s'ajoute une dimension masculine, manifeste dans performance du « corps ordinaire » par une écrasante majorité d'hommes dans la scène alternative (Lebrun, 2005, p. 205), s'opposant à la futilité des apparats des chanteuses de variété ou des rockeurs internationaux des générations passées (Led Zeppelin, David Bowie, etc.)[201].

[201] Cette opposition est renforcée par un désintérêt massif, dans les textes de chanson ou les images, pour les questions ayant trait au corps ou à des formes déviantes de sexualité, tandis que les valeurs morales et politiques restent au cœur de l'esthétique « alternative ».

Conclusion

En 1967, les Beatles interprétaient « All You Need Is Love » en mondovision satellite devant une fourchette allant de 400 à 700 millions de téléspectateurs. C'était une première dans l'histoire, marquant définitivement la suprématie culturelle et technologique anglo-américaine. Cette chanson allait devenir, par ailleurs, un hymne important du mouvement hippie. C'est aussi grâce au succès sans précédent des Beatles que l'on a commencé à publier, dès 1964, dans *Salut les Copains*, des traductions des paroles, voire même des paroles en anglais non traduites (Tamagne, *op.cit.*, p. 206). La demande de traductions originales augmentait à mesure que les groupes britanniques envahissaient le marché français. Dans une étude menée par le Syndicat national de l'industrie et du commerce phonographique (SNICOP) auprès de visiteurs de différentes discothèques municipales de la région parisienne entre décembre 1967 et avril 1968, on note que « la traduction des paroles étrangères [*à l'intérieur de la pochette du disque*] est réclamée par toutes les catégories sociales consultées » (Kaiser, *op.cit.*, p. 332). Puis, l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* a fait l'objet d'une sortie unique, preuve d'un basculement dans la manière d'écouter les musiques populaires en France. Une telle sortie consacrait le primat de la musique en « version originale », plutôt que celle « doublée » en français. Cela s'explique aussi par un changement des pratiques d'écoute de la langue chantée plus profond, qui a trait à la circulation matérielle des œuvres et donc à leur reproduction mécanique :

> « La langue n'a plus rien d'une contingence : le fan n'a pas affaire à un produit adapté et adaptable mais à une œuvre musicale dont ni les sons, ni la structure, ni la langue ne peuvent être modifiés sans l'altérer. Œuvres sonores mixées, selon des intentions esthétiques et communicationnelles bien définies, les chansons ne sont plus des partitions (*scores*) qui circulent […], elles sont devenues […] des pistes gravées où les sons des instruments sont indissociables des inflexions du chant […]. Bref, dans la forme pop, l'idiome n'est pas une variable : l'idiome fait la forme » (Gayraud, 2015, p. 45).

C'est ainsi que l'anglais chanté des Beatles, lui-même grandement teinté d'accents étatsuniens, enfonce le clou d'une langue perçue comme « naturelle » dans la pop et le rock. Cela s'exprime par la présence, d'un côté, de publics et de professionnels qui réclament plus de francisation du rock'n'roll, de traductions des paroles, voire même d'artistes étrangers qui chantent en français (Eddie Barclay par exemple) ; et, de l'autre, ceux qui ne jurent que par l'authenticité des originaux et qui voient dans la langue française, dans sa version

politiquement correcte héritée du music-hall, un « obstacle » pour le rock'n'roll (Tamagne, *op.cit.*, p. 209). S'ensuit un « grand partage » (Guibert, *op.cit.*, p. 132) entre les contenus étrangers perçus comme « originaux », porteurs de nouvelles tendances musicales, et les productions françaises qui n'en feraient qu'une « adaptation » en français, délaissant toute prise de risque. On peut émettre l'hypothèse que ce coche manqué du rock français est une première étape dans la construction d'une représentation considérant la langue française comme trop « ringarde »[202] ou tout simplement inadaptée au rock, tandis qu'elle serait plus « efficace » dans une forme poético-contestataire (propre à une certaine représentation de la « chanson française », que l'on retrouve parfois dans le punk ou le hip-hop).

Ainsi, la circulation internationale des formes musicales donne lieu, en France, à des appropriations singulières que nous avons essayé de présenter ici succinctement. Ces appropriations sont autant de formes de relocalisation où la langue chantée joue un rôle important, étant entendu que celle-ci participe de la représentation que les individus se font de leur appartenance culturelle (nationale et autre). Plus précisément, la pratique de la langue est révélatrice des différentes stratégies d'identification et de différenciation des groupes de musique populaire, dans un contexte national lié, pour la période traitée ici, à des configurations spécifiques du marché musical français. Ces configurations consistent, dans un premier temps, en une forte concentration du marché autour des acteurs du music-hall, des divisions françaises des labels internationaux et de quelques médias « jeunes », cherchant avant tout à traduire et à commercialiser, en français, le rock'n'roll. Dans un second temps, le basculement idéologique de mai 68 permet l'éclosion de nouvelles esthétiques dont certaines revendiquent une plus grande autonomie et cherchent à se produire de manière indépendante. De ce fait, on observe l'émergence de nouvelles pratiques chantées, notamment en anglais et en langues régionales (*cf.* chapitre 7). Cette tendance ne fera que s'amplifier avec l'arrivée du punk et la dynamique d'autoproduction qu'il entraine, avant de s'institutionnaliser progressivement, après 1981, à travers un esprit d'ouverture esthétique et linguistique revendiqué (sans doute en partie fantasmé).

---

[202] *Cf.* chapitre 5.

Ces grandes lignes de l'évolution du marché musical au regard des nouvelles pratiques de la langue chantée sont à articuler avec les représentations de l'authenticité musicale. En effet, les pratiques chantées, même lorsqu'elles se veulent en rupture avec certaines normes, répondent à des logiques symboliques particulières. Si la commercialisation et la médiatisation excessive des yéyés conduisent à une pratique du français parfois consensuelle, cette dernière est en tension perpétuelle avec l'idéal d'émancipation contenu dans le rock'n'roll anglo-américain et l'authenticité culturelle d'un genre légitime comme la chanson française. De ce fait, la pratique des reprises traduites de l'anglais, malgré un succès commercial important, engendre une certaine frustration au sein de la jeunesse française, à laquelle répondront logiquement les mouvements de « mai 1968 » et leurs pendants musicaux : musiques psychédéliques, *free jazz,* rock progressif, etc. L'authenticité est alors incarnée par des musiques ayant un caractère spirituel explicite et portée par une virtuosité instrumentale. La langue chantée devient, pour partie, un instrument permettant d'établir une connexion d'ordre mystique, où la part sémantique est réduite à la portion congrue. Toutefois, par les modes de vie communautaires qui y sont affiliés, cette pratique spécifique de la langue s'inscrit dans une dynamique utopique localisée.

En apparence dénuée de toute référence mystique, la scène punk tente de renouer avec le réel et ses crises sociales en pratiquant un chant en français brut et hargneux, bien qu'une minorité crée aussi leurs propres utopies en privilégiant les pratiques d'autogestion et autoproduction (Raboud, *op.cit.* p. 54). Parallèlement, le punk comporte une dimension dionysiaque et/ou nihiliste qui s'accorde bien avec la pratique de l'anglais. Néanmoins, ces deux dimensions (conscience sociale et quête de plaisir) ne s'excluent pas. Les groupes hexagonaux chantant en anglais déclament tout autant leur vision acerbe ou critique du monde que les groupes chantant en français. Il ne s'agit donc pas d'opposer ces pratiques des différentes langues, bien que le français devienne rapidement majoritaire dans cette scène (sans pour autant se constituer en norme absolue). Par exemple, l'alternance de plusieurs langues est récurrente et renvoie, souvent, à une forme de multiculturalisme de bon aloi (Mano Negra). Enfin, si la pratique du français dans les genres rock reflète une quête d'authenticité nouvelle dans l'espace national, elle s'appuie souvent sur la légitimité consacrée de la chanson française. Cette dernière fournit un modèle d'engagement politique, artistique et intellectuel.

CHAPITRE 4
SOCIOHISTOIRE DES PRATIQUES DE LA LANGUE CHANTÉE DANS LES MUSIQUES POPULAIRES FRANÇAISES D'APRÈS-GUERRE (DEUXIÈME PARTIE)

Introduction[203]

Jusque dans les années 1970, au sein des musiques de variété, la mode est aux airs exotiques venus d'Italie, de Grèce, d'Orient, d'Espagne ou d'Amérique du Sud. Parallèlement, d'autres musiques se cantonnent à des milieux communautaires (la chanson kabyle, par exemple). On peut donc distinguer, d'une part, les artistes qui reflètent le fait migratoire, mais dont l'identité artistique est dissoute dans l'appellation « chanson française »[204] et, de l'autre, ceux qui produisent un répertoire de l'exil, créé en France, mais ayant un message propre à la diaspora de leur pays d'origine, le plus souvent interprété en langue étrangère. À partir des années 1980, on assiste, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, à un changement de paradigme, avec la valorisation et la commercialisation croissante d'un nouveau type de métissage musical (Laborde, 1997 ; Arom et Martin, 2006), prônant un multiculturalisme bienveillant, dans la lignée de la « Marche pour l'égalité et contre le racisme » de 1983.

Les individus qui ont permis au territoire français de « faire société » ont continuellement renouvelé le sens de l'appartenance nationale, notamment par diverses pratiques de la langue chantée. À ce titre, Yves Borowice remarque que la « chanson française » s'apparente, depuis fort longtemps, à un « art de métèques » (Borowice, 2007). À travers leurs trajectoires de scène et de vie, chanteurs de variété et chansonniers mettent en scène ou maquillent, consciemment ou non, des identités immigrées, étrangères ou tout simplement « autres ». Ainsi, les pratiques chantées dans les musiques populaires interrogent, dans une certaine mesure, le schéma dominant de « l'identité nationale ». Les importations musicales et les marques identitaires véhiculées par les chanteurs, qu'elles soient ironiques ou sincères, authentiques ou pastichées, rendent manifeste la complexité des transferts culturels de notre

[203] Le début de cette introduction est une reprise partielle d'un article que nous avons corédigé durant la thèse (Gastaut *et al.*, 2015).

[204] Par exemple la Belge Annie Cordy (née en 1928), le Franco-Italien Serge Reggiani (1922-2004) ou le Belgo-Italien Frédéric François (né en 1950), l'Italo-Grec d'Égypte naturalisé français Georges Moustaki (1934-2013) et le Français d'Égypte Claude François (1939-1978), le Franco-Américain Joe Dassin (1938-1980), les Grecs Nana Mouskouri (née en 1934) ou Demis Roussos (1946-2015), le Néerlandais Dave (né en 1934 de son vrai nom Wouter Otto Levenbach), la Belgo-Portugaise Lio (née en 1962), les Juifs Pieds-noirs Enrico Macias (né Gaston Ghenassia en 1938 à Constantine) et Patrick Bruel (né Patrick Benguigui en 1959), le Franco-Camerounais Yannick Noah (né en 1960), etc.

époque et des modes d'adhésion du grand public. Par exemple, comme le montre Carl Wilson (2015), les immigrés ont une capacité particulière à exprimer des émotions intenses, s'affranchissant et sublimant les codes locaux de l'expression distinguée. Ils perturbent ainsi, bien que de manière momentanée, les normes de la « bonne » déclaration sentimentale.

Ce changement de paradigme s'ajoute à d'autres bouleversements sociétaux, comme l'accélération des échanges commerciaux internationaux, l'émergence de nouvelles esthétiques transnationales, ainsi que certaines avancées technologiques significatives. Nous verrons, dans ce chapitre, comment les pratiques chantées dans les musiques populaires permettent d'articuler de tels changements, renouvelant les modes d'identification au sein de l'espace français. Si cette démarche nous pousse à mettre l'accent sur quelques courants esthétiques, c'est qu'ils font apparaître de manière saillante ces nouveaux modes d'identifications. Nous ne prétendons pas épuiser le sujet ici et nous espérons ne pas avoir privilégié la mise en avant de certaines tendances par rapport à d'autres[205].

Tout d'abord, nous nous intéresserons au cas du metal qui, en poursuivant la dynamique d'importation et d'appropriation des courants rock en France, permet de renouveler, par une pratique hurlée de la langue, les modes d'identification de publics majoritairement jeunes, blancs et masculins (Weinstein, 2011). De par son éclatement progressif en de nombreux sous-genres, il s'étendra, par la suite, à d'autres types de publics. De fait, le metal sera ici entendu comme le précipité culturel et sonore d'une sorte de désenchantement social et culturel, dont l'ampleur est internationale. Il se manifeste par la formation de « communautés de sens » en partie en tension avec les institutions sociales traditionnelles comme la famille, la nation ou l'école (Wallach *et al.*, 2011, p. 7-8). D'un point de vue esthétique, le metal se caractérise par sa violence sonore (guitares saturées, batteries poussives, hurlements, etc.) et symbolique (imagerie morbide, moyenâgeuse, occulte, etc.). Si les pratiques vocales criées du metal permettent difficilement à l'auditeur de comprendre le sens des paroles, nous verrons que les différentes relocalisations langagières en anglais ou en français permettent aux groupes d'explorer des univers symboliques multiples, constituant ainsi des ressources

[205] De même, le choix des genres musicaux et des artistes qui est fait ici ne révèle en aucun cas une quelconque accointance idéologique. Il est davantage lié aux sources académiques et journalistiques disponibles.

artistiques nouvelles. Nous verrons, par exemple, comment la langue française correspond parfois à une démarche nostalgique d'une culture médiévale, romantique ou nationaliste, tandis que l'anglais permet de développer des imaginaires irrévérencieux ou diaboliques. Dans les deux cas, les pratiques de la langue chantée s'inscrivent dans une démarche de constitution d'une communauté transnationale, perçue comme unie à travers le monde et portée par une économie de niche.

Ensuite, nous aborderons le cas du rap qui, après s'être développé dans les années 1970, notamment au sein de communautés hispaniques et afro-américaines du Bronx, a fortement touché la France. Musicalement, il consiste à déclamer des paroles en rime sur des instrumentations le plus souvent échantillonnées (« samplées ») à partir d'autres genres musicaux (soul, funk, classique, etc.). Avec la danse et le graffiti, il fait partie d'un nouveau type de culture, essentiellement urbaine, que l'on nomme hip-hop. En s'internationalisant, cette culture a permis à tout un pan de la jeunesse, notamment les enfants d'immigrés européens, de trouver un mode d'expression et de reconnaissance (Mitchell, 2002). Elle constitue, de ce fait, une culture sans nation (Pennycook, 2008), bien que l'industrie musicale étatsunienne joue un rôle majeur dans son existence. Les réappropriations du rap à travers le monde prennent des formes langagières variées, toujours en interaction avec le terreau socioculturel local, comme au Japon (*ibid.*), en Nouvelle-Zélande et au Zimbabwe (Mitchell, 2000), en France, Italie, Espagne et Grèce (Androutsopoulos et Scholz, 2003), ou encore au Québec (Sarkar et Allen, 2007).

Les rappeurs font des mots un usage particulier, si on les compare aux musiciens des genres metal, comme en témoigne la pratique des « *battles* » (joutes verbales). L'insistance sur la fonction phatique du langage dans le rap relève d'un « pur rapport social » (Pecqueux, 2007), d'une tentative d'instituer un dialogue et de retrouver des valeurs communes même lorsque la violence des textes semble exacerbée (Pecqueux, 2004). Une des spécificités de la pratique du rap est de se réapproprier, de manière créative, plusieurs langues : en premier lieu, la langue du pays, dans ses dimensions à la fois littéraire et vernaculaire, voire argotique ; puis l'anglais du rap étatsunien et, enfin, les langues de l'immigration. Cette multiplication des registres est souvent une manière d'articuler les nombreuses appartenances identitaires des rappeurs. De la sorte, la pratique du rap vise, notamment, à revaloriser des expressions minoritaires dans l'espace public. Elle se marie particulièrement bien avec certaines cultures

régionales qui disposent de traditions vocales vivaces, comme au Pays Basque (Urla, 2001), en Occitanie (George, 2016 ; *cf.* chapitre 7), ou encore en Galice (Loureiro-Rodríguez, 2013). Pour ces cultures, ainsi que d'autres à travers le monde, il peut être un support privilégié de revendications explicites en faveur des droits des minorités linguistiques, sociales et/ou ethniques (*ibid.* ; Chepp, 2015 ; Cru, 2015), mais aussi un instrument de contestation contre l'oppression politique. C'est en ce sens que le rap peut parfois être considéré comme « contestataire » (Béthune, 1999), en même temps qu'il négocie sa place dans un marché artistique codé (Guibert, 2000 ; Prévos, 2001).

Parallèlement, l'arrivée des samplers et autres boites à rythme, pendant les années 1980 et 1990, révolutionne les techniques de composition, permettant l'émergence d'artistes électroniques dont le rapport à la langue est profondément altéré. D'abord parce que la part proprement sémantique de leur musique est extrêmement réduite, pour laisser place au *beat* (pulsation du rythme). Mais aussi parce que le chant provient le plus souvent de *samples* d'autres morceaux, et non pas de la voix de l'artiste lui-même. La pratique du *sampling*, pour la plupart des artistes, s'oriente vers des voix en anglais, souvent issues du répertoire disco ou funk étatsunien. Toutefois, si nombre d'artistes français produisent de la musique électronique en anglais, au cours des années 1990, nous verrons comment l'appartenance française de ces artistes a été mise en avant, valorisée et aussi commercialisée, sous le nom de *French Touch*.

4.1. Trust, Anti-Trust, ou les ambivalences du metal français[206]

4.1.1. L'irruption du hard : le français, « ça vient, ça meurt[207] »

En France, à la fin des années 1970 et début des années 1980, malgré une influence évidente des groupes anglo-américains tels que Deep Purple, KISS ou Black Sabbath (Bénard, 2009, p. 66), la plupart des groupes hard et heavy chantent en français (Sortilège, Satan Jokers, Voie de fait, etc.), dans une tradition vocale qui emprunte souvent au chant lyrique. Toutefois, le groupe le plus emblématique de l'époque pionnière du hard rock en France, Trust, chante dans un français saccadé et scandé, dans un esprit contestataire. Ce groupe a pour ambition de « faire passer un message », loin des mélodies et des paroles obscures des groupes de metal qui émergent dans le sillage des Britanniques de Black Sabbath. Lors de cette première époque du hard rock français, certains groupes oscillent, davantage que Trust, entre réalisme contestataire (« Le Soviet Suprême » [1987] de Vulcain) et imaginaire occulte (« Le Fils de Lucifer » [1985], toujours de Vulcain). On remarque donc que la pratique du français chanté n'est pas entièrement subordonnée à une parole politique qui nécessiterait d'être comprise, bien que, dans le contexte de l'époque, ce soit cette dernière qui ait le plus de résonnance publique. Hormis l'exemple de Trust (sur « Le Mitard » [1980] par exemple), le français chanté ne semble pas véritablement lié à la performance d'une forme de francité qui se différencierait fondamentalement des codes du heavy metal anglo-saxon. En effet, d'Attentat Rock à Satan Jokers, le style de chant, l'instrumentation, les textes ou l'imagerie des groupes de hard français ressemblent fortement aux tenants du heavy metal anglo-saxon, voire du glam rock[208].

Au-delà de l'oscillation des paroles musicales entre politique et occultisme, on peut voir dans la pratique hégémonique du français un effet du contexte de l'industrie musicale de l'époque. La production discographique est encore balbutiante dans l'hexagone, tandis que les labels étrangers spécialisés (Neat Records et Ebony Records en Grande-Bretagne, Rave on Records

---

[206] Cette partie est une reprise partielle d'un article que nous avons publié au cours de la thèse (Spanu, 2015).
[207] Référence à la chanson du même nom du groupe Trust
[208] Une étude systématique et approfondie de l'imagerie et des paroles des groupes de hard français, en comparaison avec les groupes étrangers, reste cependant à faire.

aux Pays-Bas, Metal Blade Records aux États-Unis, etc., voir Hein, 2004) foisonnent avec leurs groupes majoritairement anglophones (Metallica, Anthrax, Venom, etc.). Contrairement à la vague *underground* qui viendra dans le courant des années 1980, les premiers groupes hard et heavy français font l'objet d'une attention certaine de la part des majors du disque françaises qui visent alors essentiellement le marché hexagonal (Bénard, 2007, p. 370). Ainsi, chanter en français représente une des clés d'entrée sur le marché national. Dans un esprit coutumier national, les grands labels existant en France ne cherchent pas à promouvoir, à l'international, les groupes français (qu'ils chantent en anglais ou en français)[209]. À l'inverse, les labels allemands visent les marchés européens et exigent que les groupes chantent en anglais ou aient des versions anglophones de certains morceaux (*ibid*, p. 261). Cette règle s'applique même pour les groupes français qui signent avec des labels allemands (Sortilège, par exemple). Toutefois, à cette période, durant laquelle le style vocal, bien que poussif, est davantage chanté que crié, le manque de maîtrise de l'anglais par les chanteurs français est patent et contribue à leur marginalisation. De plus, les enregistrements français sont souvent de piètre qualité sonore, comparés aux homologues allemands ou anglo-saxons (Touché, *et al.*, 2006, p. 140-141). Trop proche de la variété, le metal en français suscite de la part du public un désintérêt croissant. La langue française sera alors progressivement perçue comme incapable d'exprimer l'essence brutale et obscure du metal.

4.1.2. Death metal en France, l'enfant sauvage[210]

Le déclin du hard rock français, au milieu des années 1980, laisse place à des esthétiques plus « extrêmes ». Les techniques vocales, notamment, se radicalisent. Elles sont de plus en plus gutturales[211] ou hurlées dans les aigus, brouillant toujours plus la compréhension des paroles. Elle accompagnent ainsi le durcissement du son (guitares toujours plus saturées, « blast

[209] Paradoxalement, il faut revenir du côté de l'*underground* français, notamment celui issu de la mouvance punk ou alternative des années 1970, pour trouver des groupes de hard qui pratiquent l'anglais : Shakin' Street, qui joue au festival punk de Mont-de-Marsan en 1976 et 1977 ; Ganafoul, signé sur le label indépendant Crypto (fondé par le manager de Ange).
[210] Référence à une chanson du groupe de death metal Gojira.
[211] On parle de « *death growl* » en anglais.

beat »[212] à la batterie, etc.) et de l'imagerie (pochettes gores et/ou satanistes) des groupes de metal (Bénard, *op.cit.*, p. 266). Cette radicalisation va aussi de pair avec la mise en place d'un réseau informel et international de fans qui vise à compenser le manque de disponibilité de musique metal par l'envoi postal de cassettes (« *tape trading* »). Ce réseau *underground* date du milieu des années 1980 et s'étend du Brésil aux États-Unis, en passant par l'Europe ou encore l'Australie. Avec ces évolutions (désuétude de la première scène française, radicalisation esthétique et renforcement réticulaire de la scène mondiale), on remarque que l'anglais est de plus en plus pratiqué au sein des nouveaux groupes français (Loudblast, Agressor, Massacra, etc.). Certains groupes se lancent dans des processus de composition très complexes afin de pratiquer l'anglais. C'est le cas, par exemple, de Supuration (*sic*), groupe emblématique du death metal français. La maîtrise de cette langue, problématique pour le chanteur – au point de ne pas pouvoir communiquer avec les groupes anglophones pendant les tournées – l'oblige à écrire d'abord ses textes en français. Il les envoie ensuite traduire, en Angleterre, par une amie littéraire qu'il a rencontrée *via* le réseau de « *tape trading* » (Grima, 2013, p. 281). Du point de vue des jeunes artistes français, ce challenge esthétique et linguistique doit être relevé, non seulement pour des raisons esthétiques, mais aussi pour ouvrir les portes des réseaux de diffusion internationaux, dont la préférence est clairement anglophone. C'est le cas même lorsque ces réseaux sont implantés en France. En effet, parallèlement à l'éclosion de groupes de death metal français, on assiste à l'émergence de nouveaux labels français qui se tournent délibérément vers des groupes étrangers (Hein, 2004, p. 210). Le label Osmose, basé à Marseille, réalise par exemple 95% de son chiffre d'affaire à l'international et produit essentiellement des groupes étrangers (*ibid.*, p. 210). Grâce à leur réputation, ces nouveaux labels indépendants vont, d'ailleurs, constituer un moteur pour les musiciens français des années 1990 (Holy Records notamment, avec des groupes comme Misanthrope ou Supuration ; NTS pour le metal symphonique ; Season of Mist et Listenable pour le metal extrême, etc.). Dans le même temps, les grands labels généralistes voient d'un mauvais œil cette surenchère de violence musicale, sans parler du fait qu'ils gardent en souvenir l'échec commercial de la première génération de metal français. Ainsi, le côté

[212] Technique de batterie à tempo très élevé qui se caractérise, en partie, par l'usage d'une double pédale de grosse caisse.

« débrouille » et *do it yourself* de cette scène indépendante confère à la pratique musicale (dont le chant anglais) un aspect émancipateur. Elle participe d'un sentiment réel ou fantasmé d'appartenance à une communauté transfrontalière, cette dernière étant idéalement perçue comme hors du marché habituel des musiques populaires (bien que, dans les faits, ce ne soit pas toujours si clair).

La langue anglaise est aussi perçue comme une norme de chant plus respectueuse de « l'esprit metal », c'est-à-dire d'une forme de violence exacerbée et sublimée, tandis que le français aurait le défaut de « dénaturer », voire d' « affaiblir » le metal. Loudblast, groupe pionnier et emblématique de cette vague, dans les années 1990, illustre bien un certain « malaise » vis-à-vis de la langue française. Dans une interview[213], le vocaliste raconte comment, à l'époque de leurs premiers succès, Stéphane Girard, directeur artistique de leur label Fnac Musique, demande au groupe de tenter quelques morceaux en français, dans le but de passer en radio. La pratique du français, en l'occurrence, émane d'une stratégie de diffusion du label et non d'une volonté artistique spontanée. Elle vient *a posteriori*. Quoi qu'il en soit, le leader du groupe garde un souvenir particulièrement gênant de cette expérience : en travaillant une version française d'un titre qu'ils avaient d'abord composé en anglais, leur violent death metal leur apparaissait soudain comme totalement ringard[214]. On comprend ainsi qu'une des difficultés récurrentes de la pratique du français dans le metal, évoquée par tant d'autres groupes qui chantent en anglais, réside dans sa représentation « variété », c'est-à-dire insuffisamment violente.

Il y a donc, au sein de cette scène metal, un régime d'authenticité où le français, dans l'imaginaire de certains groupes, est paradoxalement marqué par le sceau de l'infamie *mainstream*, tandis que l'anglais représente le canon inaltérable. À cela s'oppose un autre régime d'authenticité, où l'on ne cherche pas à suivre la norme anglo-saxonne, mais plutôt à être incomparable et original. Ainsi, d'autres groupes de la scène death metal, certes moins nombreux, mais contemporains de Loudblast, pratiquent le français. Misanthrope fait partie

---

[213] « Une dose de metal, épisode 23 (Loudblast) » (reportage), *L'Enôrme TV*, 9 mai 2014 (en ligne). URL : https://www.youtube.com/watch?v=ROEt6mECh4w (consulté le 19 août 2014).
[214] Dans l'interview en question, le leader de Loudblast plaisante en comparant cette version française à la musique de Johnny Hallyday, la qualifiant de « terrible ».

de ceux-là et est justement évoqué dans la suite de la même interview du leader de Loudblast. Celui-ci décrit Misanthrope comme un groupe qui « s'en sort bien avec le français », grâce à « tout le concept du groupe qui va avec ». En l'occurrence, pour Misanthrope, cet univers « est bercé par les valeurs de la France éternelle …cette grandeur déchue et bafouée qui continue à enflammer nos cœurs[215] ». Cela signifie que l'adoption d'une langue « déviante » (différente de la norme anglaise), bien que demeurant exceptionnelle, peut trouver sa place dans un univers symbolique qui lui serait spécifique. Dès lors, la pratique du français doit se « justifier » localement, et ce, notamment, en se rattachant à des symboles perçus comme typiquement français, au point, parfois, de devenir « exotique ».

Enfin, on remarque que, dans les médias spécialisés metal, la question de la langue n'est jamais abordée. La pratique de l'anglais est considérée comme allant de soi, tandis que, sur les médias *mainstream* non spécialisés dans le metal, c'est l'inverse : on questionne presque systématiquement le « choix » de l'anglais[216]. Ces rapports d'idéologie linguistique sont révélateurs de l'état du marché du metal, où les groupes témoignent en interview des réticences des labels et des tourneurs metal à miser sur des groupes qui ne chantent pas en anglais ; à moins qu'il n'y ait un jeu sur l'identité française porteur d'une forme d'exotisme, c'est-à-dire potentiellement commercialisable par ce biais. C'est le cas de Misanthrope, qui est parvenu à vendre de manière significative en Europe de l'Est, en Amérique du Sud, en Russie et Japon[217], malgré la « barrière » de la langue. On retrouve un tel schéma dans d'autres sous-genres du metal, comme le « *power heavy metal* ». Le chanteur du groupe Manigance explique, par exemple, que le succès de son groupe à l'étranger (principalement

---

[215] « Misanthrope - Interview bonus », *Obsküre magazine*, janvier-février 2012 (en ligne). URL : http://www.obskuremag.net/articles/misanthrope-interview-bonus-obskure-magazine-13/ (consulté le 13 août 2014).

[216] En 1995, sur le plateau de l'émission « Ça se discute », Stéphane Buriez, leader de Loudblast, est invité à répondre aux questions de Jean-Luc Delarue. Ce dernier entre dans le vif du sujet en demandant, avec son flegme particulier, quel est l' « intérêt » de chanter en anglais. Ce à quoi Stéphane Buriez répond : « La culture rock qu'on a, nos bases, ce n'est pas la chanson française, même si on aime certains artistes français. Nos bases, c'est le rock'n'roll quoi. Moi, j'ai été baigné dans Aerosmith dès que j'étais tout petit et voilà, c'est ça quoi […]. Je chante en anglais parce que c'est mon moyen de m'exprimer depuis le début. Je n'ai jamais chanté en français » (« Ça se discute » [émission de télévision], *France 2*, 14 février 1995 [en ligne]. URL : https://www.youtube.com/watch?v=IdV3grl8ZtU [consulté le 10 août 2014]).

[217] « Misanthrope - Interview bonus », *Obsküre magazine*, janvier-février 2012 (en ligne). URL : http://www.obskuremag.net/articles/misanthrope-interview-bonus-obskure-magazine-13/ (consulté le 13 août 2014).

au Japon) est dû au « caractère exotique du chant[218] ». Le particularisme linguistique, ici français, n'est donc pas nécessairement un obstacle à l'appréciation par un public non francophone. Au contraire même, car l'exotisme fonctionne plus facilement lorsqu'il est vu et entendu de l'étranger. Plus généralement, le particularisme linguistique sur le marché global des musiques metal ne semble possible, le plus souvent, que par un recours à des signes reconnus localement comme associés à la culture de la langue en question, même si c'est de manière ironique ou détournée, comme dans le cas du groupe allemand Rammstein, dont la reconnaissance internationale est bien établie. En effet, loin d'être neutre, la pratique spécifique de l'allemand chez Rammstein (roulement caractéristique des « r ») fait autant référence à un style de cabaret berlinois qu'aux discours nazis (Kahnke, 2013, p. 186)[219]. Pour la France, si les exemples de Misanthrope et Manigance sont révélateurs d'un certain exotisme du français dans le metal, il nous faut également admettre le caractère assez limité, voire anecdotique, d'une telle pratique de la langue, surtout lorsqu'on la compare avec le succès bien plus massif (en France comme à l'étranger) de groupes chantant en anglais, comme Gojira. Ayant débuté dans les années 1990 et cultivant un imaginaire spirituel sensible aux enjeux écologiques, ce groupe a réussi, de manière originale, à se hisser au rang des pointures internationales du genre, comme en témoigne leur contrat avec le label étatsunien Roadrunner et leur nomination aux Grammy Awards 2017[220]. Par ailleurs, si quelques groupes de death metal ont effectivement pratiqué le français dans le but de projeter une identité française plus ou moins nostalgique, c'est surtout le black metal, en tant que genre à part entière, qui incarne cette tendance, puisqu'il est aussi le genre où la question de l'identité politique et/ou nationale est la plus présente. Le black metal est, de fait, après le hard rock des pionniers, le deuxième pôle où se concentre, bien que de manière ambivalente, une certaine pratique du français dans le metal.

---

[218] « Manigance », *Hardrock80.com*, le 18 mai 2006 (en ligne). URL : http://www.hardrock80.com/PAGEinterview/MANIGANCE.htm (consulté le 28 octobre 2014).

[219] « The band employs standard German for most of their material, and the diction and rolling Rs showcased by singer Till Lindemann evoke two specific linguistic practices tied to the German past: cabaret-style gestic speaking and Nazi Era speech (Burns 461). This aspect of the band's performance, which, in parodic style, employs stereotypical German speech patterns, such as brief, declarative sentences and overly emphasized guttural sounds, makes them accessible on a transnational level » (Kahnke, *op.cit.*, p. 186).

[220] « Le groupe de death metal français Gojira nommé aux Grammy Awards 2017 », *Le Figaro*, 12 février 2017 (en ligne). URL : http://www.lefigaro.fr/musique/2017/02/12/03006-20170212ARTFIG00101-le-groupe-de-death-metal-francais-gojira-nomme-aux-grammy-awards-2017.php (consulté le 13 février 2017).

4.1.3. « Nouvel ordre obscurantiste[221] » contre nationalisme dans le black metal *underground*

Malgré un son toujours aussi radical, le genre black metal qui se répand internationalement dans les années 1990 se démarque par une esthétique teintée de paganisme[222], de satanisme[223], mais aussi de romantisme et parfois de politique. Dans la tradition du chant vernaculaire entamée par certains pionniers norvégiens comme Burzum, Dimmu Borgir (jusqu'à l'album *Stormblåst* [1996]), Windir ou Ulver, des groupes de black metal français vont aussi pratiquer la langue nationale. C'est le cas par exemple de Seth, un des pionniers du genre, originaire de Bordeaux, sur l'album *Les Blessures de l'âme* (1998). Adossé à des thématiques romantiques[224] et à des synthétiseurs, le groupe se fait remarquer au sein de la scène *underground* et signe sur l'emblématique label marseillais Season of Mist. D'autres groupes contemporains de Seth se tournent, mais de manière non exclusive, vers leur langue nationale. Le français est alors au cœur d'un travail artistique de plus en plus complexe, où se mêlent des langues anciennes comme le grec, le vieil anglais ou l'allemand, comme chez Deathspell Omega et Anorexia Nervosa, deux groupes français qui atteignent un niveau de reconnaissance publique et médiatique significatif[225]. Pour Anorexia Nervosa, dont le discours nihiliste constitue la base de leur univers, la pratique des multiples langues se veut avant tout spontanée et indéterminée, si ce n'est pas une représentation vague de la musicalité

---

[221] Traduction en français de l'album *New Obscurantis Order* du célèbre groupe Anorexia Nervosa, sorti chez Osmose en 2001.

[222] « L'initiateur du mouvement [black metal] est le groupe Bathory. Ces Suédois développent un courant musicalement novateur accompagné d'une dialectique néo-païenne très inspirée des mythes nordiques et scandinaves. Ces mythes sont constitués de légendes qui se sont propagées dans l'Europe du Nord. Ils nous sont connus par le biais de plusieurs écrits rédigés par des chrétiens : les deux Eddas, l'Edda poétique et l'Edda en prose, textes datés du treizième siècle » (Bénard, 2009, p. 66-67).

[223] « On distingue trois formes principales de manifestation du satanisme au sein de l'idéologie black metal. La première forme est d'essence philosophique et puise son influence dans une certaine vision de la pensée de Friedrich Nietzsche […]. La deuxième forme de satanisme s'apparente à une rébellion contre la chrétienté. L'idéologie est utilisée pour rejeter la religion, considérée comme asservissante […]. La troisième forme se manifeste plus sous l'apparence d'un "satanisme de pacotille". L'objectif est de détourner les symboles et l'imagerie dans un but provocateur » (Bénard, *op.cit.*, p. 67-68).

[224] C'est pourtant ce même aspect « romantique » de la langue française (jusque dans ses sonorités qualifiées de « gentillettes » par le guitariste de Seth), qui sera abandonné par la suite, au profit d'un chant en anglais dont le but serait de revenir à une forme d' « agressivité classique » supposée inhérente à cette langue dans le metal (propos issus d'un entretien personnel avec le guitariste de Seth, novembre 2014).

[225] Plusieurs albums de Deathspell Omega ont figuré dans les listes des meilleurs albums de l'année de médias comme *Terrorizer* et *Pitchfork*.

des langues accessibles au vocaliste en fonction des thématiques des morceaux[226]. Pour d'autres groupes, comme Forbidden Site, s'il y a ce même jeu de consonance entre le texte et les différentes langues chantées, le chant en français est revendiqué comme un gage de sincérité, mais aussi de fierté vis-à-vis de leur propre appartenance culturelle : le groupe arbore la fleur de lys, symbole de la royauté, bien qu'il se défende d'appartenir à un quelconque parti royaliste[227]. Ce rapport à un passé national fantasmé et glorieux, comme chez Misanthrope, auquel s'ajoute d'éventuelles références à des écrivains romantiques français, entre dans le prisme esthétique du black metal et permet donc un emploi plus récurrent du français comparativement à la scène death metal.

Chez Peste Noire, autre groupe important de la scène black metal française, la pratique du français est non seulement esthétique, mais aussi explicitement politique. Cela se traduit, d'abord, par une recherche d'un esprit authentiquement français, mais cette fois en s'inspirant des contes populaires ruraux à tendance scatologique et grotesque[228] et en refusant l'imaginaire féérique si souvent mobilisé par d'autres groupes (par exemple, le groupe Alcest qui collaborait pourtant avec Peste Noire à ses débuts). De plus, Peste Noire se fait le porteur d'un discours politique extrêmement développé, qui se revendique d'un anarchisme de droite[229]. Il existe donc une tendance idéologique dans le black metal qui pousse nombre de groupes à privilégier le français, bien qu'il ne soit pas toujours évident d'identifier un discours précis[230].

---

[226]« Je fonctionne totalement au feeling... Cela dépend en général de ce que je veux exprimer, c'est-à-dire que certaines choses sonnent mieux en français qu'en anglais, et inversement, d'autres mieux en allemand, etc. Ce n'est pas quelques chose de calculé » (« Anorexia Nervosa », *La horde noire*, août 2002 [en ligne]. URL : http://lahordenoire.free.fr/interview.php?art=152#.VGHW3oURsy5 [consulté le 4 novembre 2014]).

[227] « Forbidden Site », *Ablazine*, le 3 février 2003 [en ligne]. URL : http://www.ablazine.com/interviewsfr-12.html (consulté le 8 novembre 2014).

[228] « Peste Noire : "notre société est éminemment pornographique" », *Le Tag parfait*, le 15 mai 2013 (en ligne). URL : http://www.letagparfait.com/fr/2013/05/15/peste-noire-famine-interview/ (consulté le 11 novembre 2014).

[229] « Entrevue du C.N.C #9 : Famine de Peste Noire », *Cercle non conforme*, 20 février 2014 (en ligne). URL : http://cerclenonconforme.hautetfort.com/archive/2014/02/18/entrevue-du-c-n-c-9-famine-de-peste-noire.html (consulté le 18 août 2015).

[230] Il existe par exemple des tendances opposées à toute forme de xénophobie et associées à la défense d'un patrimoine régional, comme en atteste le groupe occitan Stille Volk (*cf.*, chapitre 7).

À l'inverse, à la manière des formations appartenant au collectif Légions Noires à la fin des années 1980 (Belketre, Mütilation, Torgeist, Vlad Tepes, etc.), une autre frange de la scène black metal française se saisit moins d'un type de langage politique à la Peste Noire que de symboles satanistes ou occultes et tend à pratiquer davantage l'anglais (Merrimack, Vorkreist, Temple of Baal, Caïnan Dawn, Myrkvid, Malepeste, Christicide, The Great Old Ones, Supplicium, etc.). Pour ces groupes français anglophones, la langue française n'est que rarement utilisée, pour des passages « parlés » sur des instrumentations plus calmes ou des transitions, comme sur l'album *Tekeli-li* (2014) de The Great Old Ones[231] ou *The Howling Spirit* (2013) de Seth. Si c'est l'argument des sonorités « naturelles » de la langue qui est avancé pour justifier ces choix, nous venons de voir qu'ils sont en fait inséparables d'un positionnement esthétique, politique ou, parfois, commercial[232].

4.1.4. « Keçkispasse[233] » ? Retour massif mais contesté du français

La place occupée par le « black » et le « death » sur le marché des musiques estampillées « metal » est sans commune mesure avec la vague « néo-metal » qui arrive au milieu des années 1990. Ce sous-genre se démarque par un chant presque exclusivement en français, dont les emprunts à la culture hip-hop sont nombreux, notamment le style de chant rappé et la manière de tordre la langue française conventionnelle ou de jouer avec les mots (« Egalamonégo » [1999] de Watcha, « Star FM-R » [2002] et « Nawak » [1999] de Pleymo, *Biatch*s [1998] de Enhancer, etc.). Par son mélange assumé de différents genres musicaux (« *crossover* »), le néo-metal est perçu comme plus ouvert. Il attire un public plus large (Kahn-Harris, 2007, p. 1) et, notamment, plus féminin. De ce fait, la pratique de la langue française, déjà perçue par un certain nombre de groupes de metal « extrême » comme inauthentique, voire inadaptée à l'expression de la violence sonore, induit un rejet d'autant plus massif du néo-metal chanté en français. Toutefois, l'aura contestataire de certaines

[231] Il est d'autant plus paradoxal que ces moments parlés soient des extraits d'écrits de H. P. Lovecraft, originellement en anglais.
[232] C'est le cas, par exemple, de Belenos, qui a intégré du breton dans ses dernières productions. Lorsqu'on lui demande pourquoi il a fait ce choix lors d'une interview au Hellfest 2012, la réponse est révélatrice d'une forme d'opportunisme linguistique : le français serait devenu « commun » et ses capacités en anglais ne lui permettent pas d'écrire des paroles satisfaisantes (« Interview de Belenos » [vidéo], *Metalship*, le 25 juillet 2012 [en ligne]. URL : http://fr.metalship.org/interviews/221-Belenos [consulté le 12 novembre 2014]).
[233] Référence au premier album du groupe néo-metal français Pleymo.

formations néo-metal (Lofofora, par exemple), permet de créer des ponts avec une partie du public du metal « extrême »[234]. En effet, les emprunts du néo-métal se font aussi du côté du punk, avec des paroles « critiques à l'égard d'une société que les groupes jugent déliquescente » (Hein, *op.cit.*, p. 209). Les groupes No One Is Innocent, Silmarils et Lofofora sont les plus représentatifs de la dimension revendicative du néo-metal. Ils sont, d'ailleurs, au centre de l'attention publique et médiatique au milieu des années 1990. Malgré leur engagement politique, ils signent tous des contrats avec des majors du disque, respectivement Polygram, Warner et Virgin, bénéficiant ainsi d'une force de frappe promotionnelle colossale, en comparaison des scènes dites « extrêmes »[235] que nous avons étudiées plus haut. Cette collaboration avec les géants de la production musicale française sera poursuivie, plus tard, avec les groupes Pleymo, Watcha et Enhancer, tandis qu'Aqme et Mass Hysteria signeront chez l'indépendant At(h)ome, label considéré davantage « rock ». En cela, la scène néo se distingue des scènes « extrêmes » qui, au travers de l'activité de production des labels Osmose ou Season of Mist, garantissent un autre type d'authenticité plus *underground*. L'appartenance à un réseau d'acteurs spécifiques (grands labels *versus* labels *underground*) est un des grands points de fracture entre les scènes « néo » et « extrême ». Cela alimente l'image de « vendus » des groupes « néo », étant donné que les majors se sont toujours désintéressées du reste de la scène metal en France. De plus, les groupes néo-metal sont principalement commercialisés et diffusés sur le marché hexagonal[236], tandis que les groupes extrêmes se projettent davantage dans des univers transfrontaliers, comme nous l'avons vu. Les majors du disque ne souhaitent pas ou ne parviennent pas à mettre en place des stratégies de diffusion internationale pour ces groupes. Par ailleurs, à mesure que s'enchainent les signatures de contrat avec de grands labels, les paroles et discours revendicatifs des pionniers du néo-metal s'essoufflent, laissant place à davantage de lyrisme adolescent, comme en

[234] Cela aboutit à l'émergence de groupes de « metalcore » qui mélangent des influences de metal « extrême » avec le chant revendicatif en français propre au néo-metal (L'Esprit du clan, The ARRS). Cette filiation est confirmée par un entretien avec le chanteur du groupe The ARRS en novembre 2014.
[235] Ce terme désigne avant tout les tendances death metal et black metal, auxquelles nous pourrions en rajouter d'autres qui s'illustrent également par leur radicalité (Kahn-Harris, 2007, p. 5) : thrash metal, doom metal, grindcore, hardcore ou encore stoner metal. Pour un détail des nombreux dérivés du metal, voir l'ouvrage de Fabien Hein (2003).
[236] Pleymo et sa tournée au Japon fait exception.

témoigne l'évolution du groupe Pleymo et la sortie de son album *Rock* (2003)[237] ou celle du groupe Watcha et leur *single* « Un jour » (2005).

Si l'anglais est l'objet d'une représentation plus authentique et *underground* pour les groupes de la scène « extrême », notons que, pour les groupes de néo-metal, le chant en français ne provient pas toujours d'une démarche « naturelle » ou « spontanée ». Elle émane parfois directement d'une demande de l'industrie musicale qui, comme nous l'avons mentionné, vise le marché francophone. C'est par exemple ce que l'on observe avec le cas du groupe Watcha :

« L'anglais était la première langue qu'on a utilisée, sur notre premier album... et après il a fallu qu'on fasse du français pour s'installer dans notre pays, car à l'époque il n'y avait pas vraiment d'autre solution si nous voulions nous développer en France[238] ».

Le français est donc littéralement une « contrainte » que le chanteur de Watcha s'impose, au départ, dans une perspective de carrière. Malgré le caractère apparemment « artificiel » d'une telle démarche, cela n'empêche pas qu'il se soit, par la suite, « pris au jeu du français » et qu'il ait réussi à créer un lien spécifique avec le public français[239]. Toutefois, lorsque le succès de Watcha s'estompe, notamment après un virage perçu comme trop pop par le public, le chanteur, qui n'a alors « plus rien à perdre », décide de rebondir avec un album « retour aux sources » *en anglais*[240].

À l'inverse, d'autres groupes estampillés « néo » ne prennent pas du tout le français comme un « jeu » ou une « contrainte », ni même comme le support d'un « message » ou d'une « contestation » qu'il faudrait « faire passer », mais comme un véritable trait de leur « devise » musicale. C'est le cas, par exemple, du groupe Eths :

---

[237] Le chant « clair » y est plus présent que les cris et le rap.
[238] « Watcha », *Les Éternels*, le 3 octobre 2007 (en ligne). URL : http://www.leseternels.net/interviews.aspx?id=70 (consulté le 13 novembre 2014).
[239] *Ibid.*
[240] *Falling by the Wayside* (2007).

« Il commence à y avoir des groupes comme Gojira qui ont vraiment des carrures de groupes internationaux. Je n'aurais pas la prétention de dire que nous on l'a, car déjà on chante en français et on nous a toujours dit que c'était une barrière, et on ne chantera pas en anglais car ça fait partie de notre identité[241] ».

En approfondissant, on remarque que ce groupe revendique que « chacun [puisse] se faire sa propre interprétation des textes et thèmes abordés[242] ». Cela montre que, malgré le chant en français, il existe une volonté d'indétermination sémantique que l'on retrouve, d'ailleurs, dans les autres genres de metal, mais aussi dans d'autres types de musiques populaires, peu importe la langue chantée (*cf.* chapitre 5). Toutefois, dans le cas du chant en français, cette indétermination peut rendre le travail d'écriture complexe, du fait de la plus grande proximité sémantique (par rapport au musicien, mais aussi au public local). Par exemple, pour Eths, « le français, il faut beaucoup plus le travailler pour que ça sonne bien, pour que ça sonne "anglais", pour que ça soit en harmonie avec la musique… c'est ça le plus dur[243] ». D'une certaine manière, la langue anglaise, par son statut de langue étrangère, est perçue localement comme plus à même d'incarner le flou sémantique.

Ainsi, du point de vue de la composition, le processus de musicalisation de la langue fonctionne sur le principe d'un mimétisme que l'on pourrait qualifier d'hégémonique, c'est-à-dire qu'il tend à imiter le modèle des musiques chantées (et surtout criées) en anglais, tout en exprimant, de manière plus ou moins évidente, sa spécificité locale. Ce modèle correspond, sur le plan symbolique, à l'expression d'une certaine violence, d'une colère, d'un désenchantement, mais aussi, parfois, d'une forme de spiritualité plus ou moins ésotérique, voire d'une idéologie politique. Parallèlement à cela, comme nous l'avons vu, certains facteurs économiques (stratégies marketing des labels, autoproduction, etc.) et artistiques (compétence poétique, linguistique, etc.) interviennent dans la manière dont les groupes pratiquent concrètement et durablement leur langue chantée dans le metal. En l'occurrence, la pratique de l'anglais reste tout à fait majoritaire en France, ce qui s'explique par plusieurs facteurs que nous avons tenté de mettre en avant : l'existence d'un marché de niche très

---

[241] « Eths », *Zyva*, le 19 avril 2006 (en ligne). URL : http://www.zyvamusic.com/eths-interview-zyva-printemps-de-bourges/ (consulté le 14 novembre 2014).
[242] « Eths », *Les Éternels*, le 2 mai 2012 (en ligne). URL : http://www.leseternels.net/interviews.aspx?id=379 (consulté le 14 novembre 2014).
[243] « Eths », *Zyva*, *op. cit*.

internationalisé, l'élaboration d'un univers symbolique obscure qui tend vers l'abstraction, ainsi que la pratique d'un type de chant crié dont le sens réside davantage dans la puissance que dans le texte. Nous allons voir maintenant que, dans le genre rap, pour des raisons tout autant symboliques qu'économiques, c'est une certaine pratique du français qui s'est imposée.

4.2. Le rap et la langue diasporique

4.2.1. Sortir du pastiche afro-américain

Alors que les musiques soul et funk ne sont pas ou mal distribuées dans la France des années 1970, c'est le label Vogue qui, en 1979, diffuse en France le titre « Rapper's Delight » de Sugarhill Gang (Hammou, 2012, p. 19). C'est un succès notable car il présente une manière originale d'utiliser la voix, entre chant et scansion[244], que l'on considère comme propre à ce que l'on nommera le genre « rap ». Sugarhill Gang n'est bien évidemment pas le seul de son époque à user de cette prosodie, mais il est reconnu comme faisant partie d'une culture urbaine afro-américaine grandissante : le hip-hop[245]. Le public français n'a accès aux musiques hip-hop que dans certaines boîtes de nuit où les DJ diffusent aussi un répertoire soul et funk. C'est dans un de ces lieux que Philippe Perthus découvre le rap, le poussant à fonder le groupe Interview, auteur d'un des premiers morceaux disco avec un chant rappé en français sur le modèle de Sugarhill Gang : « Salut les Salauds » (1983). Il nous faut également mentionner le titre « Chacun fait (c'qui lui plait) » (1981) du groupe Chagrin d'Amour, dont l'interprétation rappée en français est un véritable triomphe en France. Néanmoins, en faisant davantage référence, dans les paroles, au mode de vie dandy des classes moyennes blanches, ce rap « à la française » marque une différence nette vis-à-vis du rap afro-américain qui fait sensation à l'époque, comme celui d'Afrika Bambaataa, en s'éloignant du rôle de mode d'expression d'une minorité sociale et ethnique. On peut dès lors voir le morceau de Chagrin d'Amour comme une sorte de pastiche festif, commercial et franchouillard du rap afro-américain, dont l'introduction rappée en anglais ne trompe pas sur la volonté de se démarquer de toute connotation ghettoïsante.

---

[244] La scansion est l'action de déclamer un vers en accentuant sa métrique.
[245] Elle inclut aussi la danse (*breakdance*), le graffiti, le *DJing* ou encore le *beatboxing*.

Les prémices du rap en France suivent donc un modèle de chant scandé sur un rythme funky, fictionnel et fonctionnel à outrance, où se répondent hommes et femmes dans une multiplicité de langues : « Le Misunderstanding » (1982) d'Idris Cheba alterne français et arabe, « Paris Latino » (1983) de Bandolero passe de l'espagnol au français. Les langues sont alors le lieu d'un jeu, souvent portées par des textes légers et dénués de l'empreinte sociale banlieusarde qu'on attribuera si souvent au rap par la suite. Ces artistes des débuts appréhendent, en fait, le rap comme une pratique ponctuelle et récréative. Une poursuite de carrière ne peut alors être envisagée que par un retour à la pratique traditionnelle du chant (tel qu'on le retrouve dans la « variété ») et non pas par un approfondissement esthétique de la scansion (*ibid.*, p. 30).

Au cours des années qui suivent, les productions étatsuniennes rappées qui arrivent en France se font de plus en plus électroniques. Les danses hip-hop, comme le *breakdance*, apparaissent en France en même temps que les chaînes de télévision hertziennes s'en font le relais. Patrick Duteil, alias Sidney, présente « H.I.P. H.O.P. » sur TF1, à partir de 1984, dans laquelle il met en scène cette nouvelle culture dansante (Mignon, 1985). On n'y entend encore peu de rap en français. La musique présente dans l'émission est avant tout en anglais, bien que parfois performée par des français. C'est une musique proche de la tendance disco-funk de la première période du rap étatsunien, mais relocalisée au sein d'une culture urbaine française et ethniquement diverse[246]. D'un point de vue langagier, cette émission introduit au grand public de nombreux termes exotiques en anglais (« smurf », « scratch », « break », et bien sûr « rap »).

Parallèlement, l'ouverture des ondes radios permet l'émergence de nouveaux espaces de diffusion de la *black music* étatsunienne (Hammou, *op.cit*., p. 37). Daniel Bigeault, plus tard connu sous le nom de Dee Nasty, dispose de son émission consacrée au rap étatsunien sur Radio Arc-en-Ciel. Il décide de traduire les paroles de « New York New York » (1983) de Grandmaster Flash avec son acolyte Bad Benny : « New York New York big city of dreams / and everything in New York ain't always what it seems » devient par exemple « Paname Paname grande ville de rêve / mais tout à Paris n'est pas ce qu'il paraît ». La traduction

[246] Sidney est le premier animateur noir de la télévision française et le public de l'émission est en grande majorité non blanc.

littérale renvoie ici à une démarche encore hésitante que l'on retrouve dans le premier album autoproduit de Dee Nasty, puisqu'il comporte trois morceaux en français et deux en anglais. Les thèmes abordés s'éloignent, cependant, de ceux des groupes français comme Interview ou Chagrin d'amour. Il y évoque son amertume sociale, mais aussi la passion pour la musique hip-hop, la danse et le graffiti.

La même fascination pour l'outre-Atlantique anime les pionniers du rap marseillais qui s'approvisionnent, en partie, grâce à la présence militaire étatsunienne. Les Chagrin d'amour et consorts sont considérés uniquement comme des produits « blancs » de l'industrie musicale, coupés de la véritable culture hip-hop. Dans les discours des premiers fans, à Marseille comme à Paris, il est difficilement concevable de faire du « vrai » rap en français (Hammou, *op.cit.*, p. 46). On retrouve le même schéma dans d'autres pays, comme l'Italie, dont la première compilation de rap est presque entièrement en anglais[247]. Le seul titre mélangeant anglais et italien de la compilation, dénonçant les mafias italiennes, sera d'ailleurs le titre le plus populaire et incitera de nombreux rappeurs à faire de leur musique, du point de vue langagier, une « résistance vernaculaire » (Mitchell, 2000, p. 41).

Dans la capitale française, outre les grandes soirées organisées au Bataclan où l'on peut écouter les nouvelles musiques hip-hop en anglais, d'autres acteurs du milieu mettent sur pied des événements plus improvisés. Certains ont lieu au terrain vague de La Chapelle et sont organisés par Dee Nasty. D'une certaine manière, ils reviennent à un aspect originel de la culture hip-hop, comme en atteste la pratique des « *battles* ». Dans ces soirées, on peut s'essayer au rap devant un public, en défiant un autre rappeur, le plus souvent en français. C'est lors de ces joutes verbales, avec la proximité du public et le *beat* qui résonne comme cadre interactionnel, qu'une nouvelle pratique du français rappé se met en place et se développe. Dans cette atmosphère de forte compétition, la compétence langagière est, en effet, primordiale. C'est sur elle que repose l'issue de la joute entre les rappeurs. Lors de ces défis, la compréhension du public est déterminante pour savoir qui a « gagné ». La pratique rappée découle donc pleinement des premières ressources langagières à disposition (des rappeurs et du public) : le français courant, l'argot et les mots anglais du rap étatsunien (Boquet et Pierre-

[247] *Italian Rap Attack*, sorti en 2012 sur le label Irma (Mitchell, 2000, p. 45).

Adolphe, 1997). C'est d'ailleurs là que commencent des groupes importants comme NTM et Assassin.

En se développant, le français rappé s'insère dans une logique d'interprétation spécifique, liée au régime d'authenticité du hip-hop (« rester vrai », « rester soi-même ») :

> « Un rap n'est qu'exceptionnellement interprété par quelqu'un d'autre que son auteur, alors que c'est commun dans l'univers de la chanson : il y a là une impossibilité majeure car un rap, comme un discours politique ou un sermon, est indissolublement lié à son auteur : à son discours, à son *flow*, à sa sensibilité rythmique, vocale et verbale, à son ancrage social, ethnique, religieux, géographique, à son charisme… qui forment une combinaison aussi unique que son code génétique. À l'origine du genre, le rappeur était une sorte d'animateur complétant la prestation d'un DJ par l'invitation à danser et des commentaires, notamment lors de certains passages paroxystiques des enregistrements joués : il s'agissait d'encourager les prestations des *breakdancers* au moment du *break*, autrement dit de l'interruption de la ligne mélodique par une boucle de batterie et de basse. Les premiers raps peuvent ainsi apparaître en partie comme relevant d'une activité linguistique métamusicale improvisée, engageant leur auteur *hic et nunc*. La notion de paroles mises en musique, pour la chanson, relèverait plutôt à l'inverse d'une activité musicale métatextuelle » (Rubin, 2004, §23).

Dans ce sillage, de nouveaux acteurs émergent, en particulier Lionel D, Richie et Jhonyo qui interviennent dans l'émission « Rapper Dapper Snapper » sur *Radio 7*, avec une volonté de proposer des textes « construits », sur le modèle de certains rappeurs étatsuniens. Encore à l'état *underground*, la scène rap parisienne rallie le milieu « contre-culturel » de l'époque, notamment Radio Nova, formée par les membres du magazine Actuel. Dee Nasty y anime une émission le soir, le « Deenastyle », où certains rappeurs viennent faire de l'improvisation rappée (*freestyle*). On comprend ici comment s'est instituée la pratique du français dans le rap, puisqu'elle répond, en partie, à une symbolique de l'immédiateté, de la spontanéité, dont la technique se veut avant tout poétique. L'émission de Dee Nasty circulera beaucoup en France, notamment *via* des enregistrements cassette. Celluloïd, la maison de distribution d'Actuel[248], travaillera ensuite avec des artistes de rap émergents, dépassant les frontières parisiennes et assurant au rap français un début de notoriété.

[248] La popularité grandissante de son genre de musique (« sono mondiale » ou « musiques du monde ») profitera même à des artistes qui rappent en français et en arabe (Shams Dinn).

4.2.2. L'ambivalence langagière du rap, une marque de fabrique plus qu'un cloisonnement

Au début des années 1990, les grandes maisons de disques restent globalement frileuses à l'égard des rappeurs émergents. Ce n'est qu'après le succès du titre « Mais vous êtes fous » (1990) de Benny B et des compilations *Rapattitude* qu'elles tentent le pari, malgré les divergences avec les rappeurs quant à la manière de travailler. En effet, la recherche d'authenticité des rappeurs se confronte parfois durement aux pratiques de production des grands labels, ces dernières étant historiquement basées sur le consensus social et l'absorption des passions (Morin, *op.cit.*, p. 5). En outre, les maisons de disque peinent à trouver une stratégie satisfaisante pour promouvoir les rappeurs *hardcore* comme NTM : faut-il renforcer l'aspect « bling bling » et « ghetto » pour choquer ou, à l'inverse, lisser leur image pour les faire apparaître comme inoffensifs ? Ce dilemme ne sera jamais vraiment résolu. Ainsi, le rap français émergent oscille entre une forme « accessible » (MC Solaar, Ménélik) et une autre plus « subversive » (NTM, IAM, Ministère A.M.E.R) qui peine à percer dans les médias grand public.

Malgré les structures classiques (couplet-refrain) des chansons de rap, la machine médiatique hésite à le diffuser. En ce qui concerne les radios, par exemple, le rap n'est pas assez mélodique et fédérateur. De plus, l'assimilation du rap au « problème des banlieues » dans les médias – surtout la télévision – donne une place particulière à cette nouvelle expression artistique en français. Premièrement, si l'on considère que les rappeurs proviennent essentiellement de populations immigrées et antillaises, le rap prend le contre-pied des habituelles représentations exotiques de l'artiste francophone non français (et surtout non blanc), celui-là même qui jouait sur son caractère étranger tout en restant dans le rang du politiquement correct (Dalida, Enrico Macias, Dario Moreno, etc.). Dans le rap, les codes vestimentaires, corporels et même langagiers marquent une véritable rupture avec ceux de la variété française, en dépit du fait que les rappeurs sont, pour la plupart, des citoyens français

ou ont au moins grandi en France. Ainsi, en dehors des émissions spécialisées[249], le rap est vu comme marginal, expression d'une altérité inadaptée et inadaptable. Les discours médiatiques oscillent entre misérabilisme et condamnation, entre médiation et dérision (Hammou, *op.cit*., p. 80). La dérision passe notamment par un jugement sur la qualité de la langue utilisée, si loin du « bon » français et d'une quelconque dimension « poétique »[250].

La banlieue à propos de laquelle de nombreux rappeurs ressassent leur sentiment d'enfermement ne doit pas nous tromper sur la capacité de ces derniers à transcender ce sentiment. Nombreux sont les artistes qui ont voyagé, qui ont des ressources culturelles importantes qu'ils redécouvrent parfois à travers leur art. De plus, leur parcours de vie complexe, souvent marqué par le déracinement, s'illustre dans leur pratique de la langue venue des marges de la langue française (verlan, vulgarités, etc.), avec des emprunts au style littéraire français, mais aussi à certaines langues étrangères (anglais surtout, plus rarement arabe, berbère, wolof, créole, etc., voir Goudaillier, 2001 ; Androutsopoulos et Scholz, *op.cit.*). Ce métissage renvoie à une irrévérence créatrice, une manière de jouer avec la langue tout en rassemblant des éléments culturels disparates (George, 2016, p. 102). Cette forme chantée est adossée à une mise en fiction particulière du quotidien des banlieues, où « l'hyperréalisme dissimule son caractère fictif tandis que la fantaisie la plus folklorique révèle subitement le réel le plus sordide » (Rubin, *op.cit*., §35), renvoyant ainsi aux traditions vocales du griot en Afrique (Calio, 1998) ou du troubadour en Europe (Barret, 2009), à qui on autorisait toute sorte d'outrage et d'irrévérence. L'affiliation du rap à des traditions vocales anciennes est en phase avec le rôle que se donnent certains rappeurs, notamment lorsqu'ils s'identifient à des mythes passés et glorieux. On l'observe, par exemple, dans l'influence diffuse du mouvement rastafari qui voit dans l'Afrique la Terre Mère, c'est-à-dire un moyen de s'identifier positivement, tandis que la France contemporaine, à l'image de Babylon, n'offrirait que corruption de l'âme et dénégation (George, *op.cit.*, p. 103). Dans un

[249] Quelques émissions de télévision s'intéressent tout de même au rap, comme « Rapline » sur M6 par exemple, qui profite de l'incitation du CSA sur les quotas pour passer des clips en français. La chaîne ira même jusqu'à produire certains de ces clips pour des artistes comme Tonton David, NTM ou Lionel D.

[250] Jugement que l'on l'entend encore régulièrement aujourd'hui à propos des nouvelles tendances du rap français (voir par exemple « PNL partout, Justice nulle part » [émission de radio], *France Culture*, 15 septembre 2016 [en ligne]. URL : https://www.franceculture.fr/emissions/le-petit-salon/pnl-partout-justice-nulle-part [consulté le 18 octobre 2016]).

registre différent, après être passés par les habituels pseudonymes à consonance anglaise (Chill), les membres du groupe IAM se sont orientés vers des noms mythiques égyptiens, afin de marquer leur affiliation à une identité non occidentale positive, tout en revendiquant leur appartenance à la ville de Marseille, ici considérée comme une cité légendaire et cosmopolite, plutôt qu'une simple ville française (voir l'album *De la planète Mar*s [1991]). D'une certaine manière, ils cherchent à retourner le stigmate qui touche les populations maghrébines en France, perçues avant tout comme pauvres et fondamentalistes (Prévos, 2001).

La pratique du français rappé est liée, plus ou moins directement, à deux traditions vocales différentes, faisant l'essence même du rap français. Premièrement, elle fait écho au particularisme langagier afro-américain, c'est-à-dire à la tradition de « cryptage » du langage par l'argot dans le but de créer une « sphère de connivence » (Levet, 2003, p. 11 ; cité dans Rubin, 2004, p. 30). Cela participe de la création d'un art langagier très ambivalent vis-à-vis des normes linguistiques, entre maltraitance de la langue officielle et désir de contrôle. D'ailleurs, en France, cette ambivalence n'est « pas sans rapport avec la tension existante dans les conditions sociales de l'accès à cette maîtrise » (Ghio, 2014, §3), dans laquelle l'école républicaine occupe une place prépondérante. En effet, à tort ou à raison, les rappeurs voient régulièrement en elle le symbole de leur marginalisation socioculturelle, entraînant *de facto* un désintérêt partiel vis-à-vis des normes linguistiques scolaires. Toutefois, avec la commercialisation du rap et le parcours de certains artistes, ce « brouillage » des normes s'estompe légèrement, comme l'illustre le décalage entre des rappeurs comme MC Solaar et NTM. L'ambivalence vis-à-vis des normes linguistiques traduit aussi, sans s'y réduire complètement, « une capacité à sublimer artistiquement la douleur d'être de nulle part » (Rubin, *op.cit.*, p. 40), c'est-à-dire une logique expérientielle emprunte du poids qu'ont pu avoir l'esclavage et/ou la colonisation sur les rapports sociaux contemporains : « Il est blanc, je suis noir / La différence ne se voit que dans les yeux des bâtards / Trop tard » (NTM, « Blanc et Noir » [1991], cité dans Rubin, *op.cit.*, p. 34). Elle relève donc d'une sensualité mimétique (Taussig, *op.cit.*) où la langue « officielle », c'est-à-dire la langue hégémonique, celle que l'on enseigne à l'école, est à la fois combattue, dégradée, mais aussi réappropriée et sublimée. La pratique du français rappé devient le lieu d'une prise de pouvoir par la parole (NTM, « Je rap » [1990], IAM, « Chez le mac » [1997]) à partir du statut légitime d'artiste

dans le contexte local français, faisant explicitement écho aux théories des actes langagiers (Austin, *op.cit.* ; Bourdieu, *op.cit.*).

Cela nous amène à la deuxième tradition vocale qui fournit un canevas à une grande partie de la pratique rappée en France : la chanson française (Pecqueux, 2005). Plus précisément, la pratique chansonnière insuffle sa forme couplet/refrain au rap, comme nous l'avons déjà mentionné, mais aussi une certaine attention à la richesse des rimes et du vocabulaire, transformant certains rappeurs en de véritables « poètes » et « experts » reconnus de la langue française (Ghio, 2014). C'est cette représentation poétique du rapport entre la langue française et le rappeur qui permet à certains artistes de toucher le grand public (MC Solaar notamment), tandis que d'autres en offrent une version ironique et décalée afin de sortir, autant artistiquement que physiquement, du « ghetto[251] ». De plus, d'un point de vue plus formel, les ellipses syllabiques (« je te » qui devient « j'te ») si caractéristiques du rap se rapprochent de la « nonchalance énonciative » des chansonniers « réalistes », de Bruant à Renaud (Pecqueux, *op.cit.*), tandis que l'exubérance des allitérations et autres figures de style renvoie à des chanteurs comme Boby Lapointe. Enfin, cette tradition chansonnière porte en elle une critique sociale, plus ou moins acerbe et récurrente, que l'on retrouve de manière frappante, bien que non systématique, dans le rap français des années 1990 (Androutsopoulos et Scholz, *op.cit.*, p. 472). Néanmoins, dans le cas du rap, une telle critique sociale se donne davantage à voir comme un désenchantement politique qu'un cri de révolte (Martin *et al.*, 2010).

4.2.3. Pluralité des expressions hip-hop

Sur la période 1994-1997, les majors du disque sont en perte de vitesse, tandis que les indépendants vendent jusqu'à dix fois plus qu'en 1990 (Hammou, *op.cit.*, p. 153). On peut citer notamment Jimmy Jay Productions, Secteur Ä ou Unik Records. La vente de *mixtapes*[252] prend de l'essor, d'abord en compilant des morceaux étatsuniens, puis français, participant de l'émergence de nouveaux talents en français : Sages Poètes de la Rue, Ménélik, Manu Key,

[251] Doc Gyneco déclare « classez-moi dans la variété » sur *Première consultation* (1996), album qui marque le début de sa carrière à succès.
[252] Les *mixtapes* sont des compilations faites maison distribuées gratuitement ou vendues illégalement.

etc. Malgré cet éloignement des majors, la pratique du français rappé reste dans la lignée de la première génération de rappeurs français décrite ci-dessus.

Contre toute attente, c'est cette deuxième génération de rappeurs, signée sur des labels indépendants, qui parviendra à trouver sa place sur les radios généralistes, en profitant de la persistance des pouvoirs publics à imposer des quotas radiophoniques d'expression française. Si les grandes radios sont d'abord opposées à ces quotas, elles finissent par y céder en piochant notamment dans le répertoire du rap francophone qui, à la surprise des programmateurs, remporte un franc succès. Skyrock est la radio qui franchit le pas avec le plus d'audace. Non seulement elle augmente drastiquement la part de titres rap dans sa programmation, mais elle se repositionne ouvertement en faveur de ce genre, comme l'illustrera le slogan « premier sur le rap », adopté en 1999. Si certains y voient un suicide commercial, en partie parce que l'association du rap aux minorités supposées violentes ferait reculer les annonceurs, c'est sans compter sur le revirement de situation que produit la victoire « black-blanc-beur » de l'équipe de France de football lors de la coupe du monde 1998. À cela s'ajoute la diffusion de programmes de « radio libre » à destination des jeunes qui attirent une part colossale d'audience.

C'est donc en partie avec Skyrock que le rap français devient *mainstream*, suscitant un certain nombre de critiques quant à sa potentielle standardisation. En effet, les titres rap qui sont abondamment programmés en radio respectent, dans une certaine mesure, certains codes de la variété : dansants, légers, avec au moins un refrain chanté (Hammou, *op.cit.*, p.159 ; Béru, 2006). Preuve de la réticence idéologique des médias vis-à-vis du rap, ce sont avant tout les productions édulcorées, mélangeant rap et R'n'B, qui s'imposent largement sur les radios grand public (NRJ, Fun Radio, etc.). Malgré certaines ressemblances avec le rap, le R'n'B contemporain est davantage chanté, avec une plus grande présence de voix féminines – souvent seulement interprètes – et une instrumentation empreinte de *soul music*. En ce sens, il se rapproche davantage du genre variété, avec une connotation plus urbaine et non blanche[253]. Les titres les plus vendus confèrent une nouvelle visibilité au rap francophone, en même temps qu'ils donnent l'occasion à d'autres acteurs d'y opposer une forme de rap plus

[253] Par exemple Wallen, Kenza Farah ou encore Amel Bent (Ramdani, 2011).

authentique, plus *hardcore* (La Rumeur), *gangsta* (Lunatic) ou facétieux (Svinkels). De fait, au cours du début des années 2000, les nouveaux talents émergent presque exclusivement sur des labels indépendants.

Au-delà du clivage récurrent entre rap authentique et rap commercial (qui passe en radio), notamment sur la teneur des textes, c'est aussi dans la manière de rapper que l'on trouve les indices des différentes évolutions du rap. Premièrement, si la scène francophone croît, les influences qui dictent le *flow* à adopter viennent le plus souvent d'outre-Atlantique, dont le relais principal est MTV (Hammou, *op.cit.*, p. 172-173). Toutefois, certains rappeurs français peuvent prétendre, davantage que les Étatsuniens, à une autre légitimité : celle de la tradition musulmane (Béthune, *op.cit.*). On peut noter que, d'un point de vue langagier, « les MC's français de la nouvelle génération (Booba, Tunisiano, Freeman, etc.) ne se privent […] pas de souligner leur lien à la tradition arabo-musulmane par un usage ostentatoire, et délibérément provocant, du "r" apical » (Béthune, 2004, p. 25). Plus largement, on voit aussi des artistes qui font de l'islam ou de la religion un thème privilégié de leurs paroles (Médine).

En outre, malgré de nombreuses tentatives plus ou moins décalées[254] de faire sortir le rap de certains clichés banlieusards redondants, force est de reconnaitre que la pratique du français rappé reste, à l'image d'autres styles de musiques populaires (rock, metal, etc.), en grande partie indexée sur une forme de dureté, voire de virilité exacerbée, qui se manifeste de plusieurs manières. Premièrement, dans l'omniprésence d'artistes hommes au sein du monde du rap. Deuxièmement, dans la nature souvent agonistique des textes de rap et, enfin, dans la réduction persistante des femmes aux rôles de « bonne mère » ou de « *bitch* » (c'est-à-dire « salope » ou « pute », voir Marc Martinez, 2008, p. 230). On remarque par ailleurs que les quelques rappeuses qui parviennent à percer dans le monde du rap le font en adoptant des postures à rebours des stéréotypes féminins de la variété (Diam's, Keny Arkana, Casey, etc.).

Pour conclure, on peut noter que, dans cette diversité d'expressions artistiques en français, certaines tendent à symboliser une intégration sociale « réussie » en mettant l'accent sur la poésie de la langue française, tandis que d'autres voient dans le respect de la norme

[254] Par exemple, La Caution, TTC, James Delleck, Svinkels, etc.

linguistique une manière de faire entendre leur critique, en tant que minorité ethnique, du modèle universaliste républicain. C'est le cas notamment de Kery James, avec son célèbre morceau « Lettre à la République » (2012), mais aussi de Casey ou de La Rumeur qui abordent, de front, la reproduction de la domination économique et coloniale dans la France contemporaine (Clément, 2015). Cette confrontation idéologique propice à interroger, pour le meilleur comme pour le pire, le schéma de l'identité nationale républicaine française, se fait, littéralement, dans le langage dominant officiel et rend ces artistes particulièrement sujets à la polémique, voire aux attaques en justice.

4.3. Chanter l'immigration

4.3.1. Qu'y a-t-il de français dans la chanson française ?[255]

Avant d'être sujette à polémique, comme dans le rap, la pratique du français a longtemps existé sous une forme principalement chantée, constituant parfois un instrument d' « intégration »[256] culturelle. Les artistes de la variété pouvaient être tantôt considérés comme français, tantôt comme « issus de l'immigration », s'ils faisaient le choix, pour des raisons commerciales autant qu'artistiques ou personnelles, d'évoquer leurs origines étrangères, de les cacher ou de s'en inventer d'autres. Mais tant qu'ils chantaient en français, ils avaient leur place au sein de la production française. Si d'autres langues étaient utilisées par ces artistes, ce ne pouvait être que de manière accessoire. Par exemple, au sein de la variété française, les ressorts principaux de la plasticité langagière sont avant tout l'exotisme et le désir, comme l'illustrent les cas déjà anciens de Frédéric François, Dalida[257] ou encore Luis Mariano[258]. Mais elle peut également servir à s'adresser à une communauté en exil. Que

[255] Les deux parties qui suivent sont des reprises partielles d'un article rédigé au cours de la thèse (Gastaut *et al.*, 2015).
[256] Nous n'employons pas ici le terme au sens d'assimilation, c'est-à-dire un processus de conformisation à une supposée « culture française » déjà établie. Nous l'utilisons plutôt au sens de relocalisation par mimétisme, tel que nous l'avons évoqué au chapitre 1.
[257] D'origine italo-égyptienne, elle gagne le titre de Miss Égypte 1954 avant de s'installer en France où elle diffuse le belcanto italien avec « Bambino » (1956) ou « Come Prima » (1958), tout en proposant des classiques hispanisant comme « L'histoire d'un amour » (1957).
[258] Né Mariano Eusebio Gonzalez y Garcia (1914-1970), ce basque réfugié de la guerre d'Espagne devient une véritable star en France. Il triomphe avec des pièces comme *La Belle de Cadix* (1945) ou avec « Le Chanteur de

le lecteur nous permette un léger retour dans le temps afin de comprendre comment les musiques hégémoniques, que l'on nomme « variétés », « *mainstream* » ou « grand public », mettent également en tension, dans l'espace français, des appartenances identitaires et des manières de chanter la ou les langues.

Tout d'abord, certains artistes, bien que chantant principalement en français, font de la diaspora et du pays d'origine une thématique privilégiée. C'est le cas, par exemple, de Linda de Suza qui, dans un premier temps, cristallise particulièrement la condition immigrée portugaise, quelques années après que la Révolution des Œillets ait attiré l'attention du grand public (Pereira, 2015). Son répertoire, souvent bilingue, lui permet de toucher autant la communauté portugaise que les francophones. Toutefois, cette même bipolarité du répertoire, ainsi que l'insistance continue sur son parcours de femme de ménage devenue chanteuse, l'empêche d'embrasser d'autres rôles que celui de la petite immigrée portugaise. On voit donc qu'une telle pratique du français prend le risque de s'enfermer dans un carcan identificatoire, à l'inverse du besoin de renouvellement qu'impose une carrière dans la variété. De fait, la popularité de Linda de Suza déclinera fortement pendant les années 1990 (Borowice, 2010, p. 237 ; cité dans Pereira, *op.cit.*, p. 112).

À l'inverse, d'autres artistes escamotent leur parcours immigré et embrassent la langue française telle qu'elle est déjà pratiquée dans les chansons populaires, au point parfois de la magnifier. En 1945, deux immigrés, le compositeur Joseph Kosma (1905-1969), d'origine hongroise, et son interprète d'origine italienne Ivo Livi, alias Yves Montand (1921-1991), se retrouvent autour de la même œuvre du poète Jacques Prévert, « *Les Feuilles mortes* » (1945). Cette adaptation musicale constitue une appropriation poétique de la langue française par un interprète dont les origines sont occultées par un patronyme à consonance francophone. Cela illustre l'intégration en demi-teinte des populations issues des flux migratoires européens.

Mexico » (1951). Imprégné de cette origine espagnole qu'il cultive avec efficacité, l'exotisme de ses accents lyriques accompagne la migration espagnole du début des Trente Glorieuses. Il est aussi considéré comme une figure *queer* (Powri, 2014 ; Sellier, 2014), dont seraient héritiers les travestis, transsexuels et homosexuels du cinéma espagnol qui interrogent la nation lors de la transition démocratique (Le Vagueresse, 2012). À l'apogée de sa carrière après son passage à l'Olympia en 1959, il est quelque peu éclipsé par la « génération yéyé » au cours de la décennie suivante. Toutefois, c'est par son incessante activité de caméléon culturel (mexicain, espagnol, basque, parisien, etc.) qu'il se crée, paradoxalement, une place au sein des grandes figures de la variété française (Tétart, 2015).

Dans le cas d'Yves Montand, cette intégration se fait sur le mode de l'éclipse partielle des origines[259] : il ne revendique pas ses racines, évite les modes d'expressions gesticulatoires qu'il perçoit comme typiquement italiens et oublie même peu à peu la langue italienne (Mourlane, 2015). De ce fait, sa carrière est à l'image de l'immigration italienne (Galloro, 2015). Malgré une relative stigmatisation et la francisation de certains patronymes, la population italienne s'ancre durablement dans le paysage français après la Libération. La culture italienne, bien que parfois caricaturée, trouve progressivement sa place dans le paysage français, avec le cinéma réaliste italien et l'ascension de certaines vedettes franco-italiennes. C'est Serge Reggiani qui, le premier, fera de sa propre « italianité » un ressort artistique positif dans une chanson française, en chantant notamment, en 1971, « L'Italien » :

« Cette chanson au ton très grave donne à entendre, à la fois en français et en italien, toute la difficulté de la migration et l'attachement du migrant à son pays d'origine […]. Titre phare d'un album vendu à plus de 2,3 millions d'exemplaires, *L'Italien* est ensuite très souvent repris dans les tours de chant de Reggiani jusque dans les années 1990. Cette chanson participe d'un retour de mémoire d'une immigration italienne devenue invisible dans l'espace public au cours de la décennie précédente, marquée sur le plan migratoire par l'arrivée massive de population en provenance du Maghreb […]. Elle confère en outre à Reggiani une double identité, française et italienne, qui ne le quitte ensuite jamais » (Mourlane, *op.cit.*, p. 27).

On voit que la pratique des langues est, ici, alternée (français puis italien). Elle fonctionne comme une revendication apaisée, bien que fragile, d'une double appartenance culturelle, voire d'une « errance » identitaire :

« Le personnage qui s'exprime dans sa chanson est encore marqué par l'errance, une forme de fatigue d'être de nulle part et qui aspire à accéder à un logis improbable. Il persiste une sorte de doute de pouvoir prétendre s'installer là, entre remord de s'être égaré loin du giron et aspiration à obtenir une place stable. Cet Italien apparaît, dans le texte, vacillant d'incertitudes quant à la posture à adopter, en ayant conscience de n'être ni attendu ni accueilli après être parti tenter sa chance ailleurs en faisant les travaux des éternels chemineaux. […] Il s'agit donc d'un Italien encore empreint d'humilité, qui n'a pas eu sa chance et souhaiterait s'établir enfin, et qui quémande "ouvre-moi, ouvre-moi la porte […] *aprimi la porta*" voire même, à la fin du dernier refrain, gémit qu'il se contenterait qu'on lui ouvre juste "*una* porta" » (Galloro, *op.cit.*, p. 39).

[259] Tout comme Yves Montand, la plupart des artistes d'origine italienne passent cette dernière sous silence (Édith Piaf, George Brassens, etc.).

Il faut attendre 1983 pour que cette italianité mélancolique se renouvelle véritablement. Retournant le stigmate du « rital » pour en faire un cri plein de fierté, la chanson « Le Rital » de Claude Barzotti, chantée entièrement en français, marque un point de basculement. En mettant en scène l'interprète et son combat contre la stigmatisation subie étant enfant, cette chanson dépeint une génération née ou ayant grandi dans les pays francophones. À l'instar du livre *Les Ritals* de François Cavanna, elle témoigne d'une dynamique d'autolégitimation des immigrés italiens et de leurs descendants. Mais c'est surtout Frédéric François qui, en visant un public essentiellement féminin, fera de cette dynamique le pivot de sa carrière. En effet, tandis que le regard anti-immigration se concentre de plus en plus sur les Maghrébins, il exploite jusqu'à la corde les stéréotypes des Italiens en France (violence, chaleur, farniente, amour pour la *mamma*, vêtements tape-à-l'œil, etc., voir Galloro, *op.cit.*, p. 45-46). Bien que l'ensemble de sa carrière s'effectue en français, sur un mode standard de variété, sa performance identitaire décomplexée l'amènera, occasionnellement, à chanter en italien, voire en dialecte sicilien. Cette pratique des langues s'inscrit, semble-t-il, avant tout dans un rapport nostalgique et idéalisé à l'Italie pour ceux qui ont dû la quitter[260].

4.3.2. L'héritage de l'exil

Du fait de la centralité de la thématique de l'exil, la musique maghrébine est aussi celle qui illustre le plus un certain cloisonnement musical et linguistique. Son répertoire, bien que produit en France, est essentiellement en arabe ou en berbère. Ce dernier connaît une révolution, notamment instrumentale, lorsque des artistes comme Slimane Azem s'installent en métropole, à l'époque coloniale. De sa complainte « A Moh A moh » (1955), jusqu'à « Carte de résidence » (1979) chantée à la fois en kabyle et en français, son répertoire et son univers poétique sont immanquablement marqués par l'exil. À ce titre, ses contemporains arabophones comme Dahmane el Harrachi, le Tunisien Mohamed Jamoussi ou le Marocain Houcine Slaoui participent également de cette création en situation d'exil. Datée historiquement des années 1940 aux années 1970, la chanson maghrébine de l'exil se développe dans le contexte spécifique de la colonisation (Miliani, 2015). Ainsi, le réseau de

[260] Cela concerne, évidemment, l'espace français. La manière dont la musique d'un Frédéric François est relocalisée en dehors de France, et notamment en Italie, nous est totalement inconnue.

production et de diffusion de ce répertoire est bien structuré : les cabarets orientaux du Quartier latin, les bars maghrébins ou les foyers, constituent la scène artistique à partir de laquelle sont enregistrés massivement les catalogues arabes des maisons Pathé Marconi, Philips ou Decca. C'est au sein de ces mêmes lieux que sont animées les émissions en langue arabe, kabyle ou berbère (ELAK-ELAB) à destination des pays d'origine (Miliani, *op.cit.*, p. 162). Ce réseau de production et de diffusion bien rodé survit à l'indépendance des pays d'Afrique du Nord pour s'adresser aux ressortissants algériens, l'une des populations étrangères les plus importantes durant les années 1960-1970. Ainsi, à cette époque, malgré des ventes parfois très élevées (Miliani et Daoudi, 2003), le répertoire majoritairement en arabe et en berbère n'est pas audible par le grand public français qui ignore cette effervescence musicale.

C'est sous la forme d'écho à ce patrimoine de l'exil que certains artistes issus de l'immigration feront carrière plus tard, à l'instar de Rachid Taha et du succès, en 1997, de sa reprise de « Ya Rayah » (« celui qui s'en va »), complainte sur l'exil du chanteur Dahmane El Harrachi. Toutefois, ce lien entre chant de l'exil et jeune génération ne s'établit pas toujours sans heurts, comme en témoigne l'exemple de Carte de séjour déjà évoqué. En effet, ce groupe perturbe, au début des années 1980, la séparation nette entre le chant maghrébin traditionnel et le rock de la jeunesse blanche. L'instrumentation du groupe est non seulement typiquement « rock » (guitare électrique, basse et batterie), mais aussi agrémentée d'instruments traditionnels du Maghreb (oud et derbouka). De plus, Rachid Taha pratique à la voix un mélange provocant de « dialecte oranais et arabe maghrébin, mâtiné d'un français lui-même parsemé d'expressions argotiques lyonnaises et d'anglicismes » (Hanus, 2015, p. 129). Cette provocation langagière, que l'on retrouve chez d'autres artistes de l'époque[261], est manifeste dans le titre de l'album *Rhorhomanie* (1984), « rho » signifiant « frère » et caractérisant un son particulier de l'arabe, stigmate linguistique s'il en est (Guemriche, 1985, p. 145-146). Toutefois, Carte de Séjour se fera surtout remarquer en se réappropriant, en

[261] On pense, par exemple, à une autre artiste rock issue de l'immigration maghrébine : Sapho. En effet, au chant, elle mêle, d'un côté, des vocalises nord-africaines, qu'elle maîtrise du fait de ses racines judéo-maghrébines, et, d'un autre côté, les sons percussifs des syllabes en français, avec quelques incursions d'anglais (Guemriche, *op.cit.*, p. 141-142). Il y a, toutefois, dans les instrumentations et les performances de Sapho, un plus grand détachement des traditions maghrébines que chez Carte de Séjour.

français et sur fond d'instruments traditionnels maghrébins, la chanson « Douce France » de Charles Trenet, dans un contexte de violences policières et peu de temps après la Marche pour l'égalité et contre le racisme (1983). Carte de séjour réinsuffle ainsi la charge subversive de cette chanson et dérange autant du côté de la communauté maghrébine traditionaliste que des réactionnaires français. Mais c'est justement cette position d'entre-deux qui permet à la musique du groupe de constituer un véritable « cri du Beur » (Yahi, 2007) et une base pour la carrière future de Rachid Taha. Ce dernier, dont la musique sera souvent multilingue et en renouvellement constant, se produira davantage dans les réseaux de musiques du monde que dans ceux de la variété ou du rock alternatif.

4.3.3. Le raï, entre exotisme et multiculturalisme

Malgré des tentatives musicales jouant sur des représentations alternatives des populations immigrées vivant dans les banlieues urbaines françaises, ces dernières vont durablement être réduites, notamment dans les médias, aux problèmes de criminalité et de fondamentalisme religieux, c'est-à-dire à la déviance (Hargreaves, 1997). Tandis que le rap incarnera, dans une certaine mesure, l'expression musicale de cette déviance des immigrés, le raï en sera le reflet inverse, parfois idéalisé et exotique (Swedenburg, 2015). Pourtant, dans son pays d'origine, l'Algérie, cette musique est d'abord considérée, à l'instar du rock'n'roll en France, comme celle d'une génération en conflit avec celle, conservatrice, qui la précède (Schade-Poulsen, 1999), voire avec les injonctions intégristes qui émergent au sein même de la jeune génération (Jablonka, 2009). En ce sens, le raï peut être perçu comme une musique « progressiste », opposée au fondamentalisme dont la hausse, en France et dans le monde, devient prégnante dans les années 1980-1990. Il est chanté, la plupart du temps, en arabe dialectal, faisant directement référence à son essence populaire héritée des faubourgs maghrébins dans lesquels il a longtemps été pratiqué (à Oran surtout, mais aussi Casablanca ou Oujda). Mais, à l'instar de l'arabe parlé en Algérie comme en France, il est marqué par l'incorporation d'autres éléments linguistiques. Pour ce qui est des expressions françaises, cela concerne le plus souvent des termes amoureux, jugés plus légitimes et relevant aussi d'un euphémisme du désir sexuel (Boumedini, *op.cit.*, p. 127).

Les musiciens de raï qui se produisent en France au milieu des années 1980, comme au festival de raï à Bobigny, incarnent alors une certaine insouciance et, surtout, une forme de

tolérance bienvenue, notamment dans la représentation des rapports hommes femmes. Par exemple, dans le clip de « Didi », un des premiers grands succès du genre, chanté en arabe dialectal par Khaled, les protagonistes dansent frénétiquement sur une musique aux rythmes électroniques, les femmes sont vêtues à la manière de ce que l'on peut observer dans la plupart des clips français ou étatsuniens. Le raï devient un objet de fierté pour une frange de la population immigrée d'origine maghrébine et suscite l'intérêt du public français et européen au cours des années 1990. La chanson « Aïcha » (1996), écrite par Jean-Jacques Goldman et chantée majoritairement en français par Khaled, connaitra un succès sans précédent. Le duo entre Cheb Mami et Sting (ex-chanteur de The Police), pour le titre « Desert Rose » (1999), permettra également de populariser le raï à l'international, bien que la chanson soit majoritairement chantée en anglais. D'autres artistes, comme Faudel, auront aussi leur heure de gloire au cours de la même période. Sa chanson « Tellement N'brick » (1996), dont le refrain est en français et les couplets alternent entre français et arabe (classique et dialectal)[262], est un bon exemple de la manière dont la pratique de la langue française est adaptée au raï car, si les mots émanent pour la plupart du registre amoureux français, la manière de les chanter est quant à elle complètement tributaire des intonations du raï habituellement chanté en arabe dialectal. Par ailleurs, dans le clip, il poursuit sans relâche une jeune femme – supposément par amour – tandis que celle-ci, très apprêtée, essaye de lui échapper à tout prix. Par son métissage linguistique, cette chanson symbolise ou moque, selon la lecture, un certain cliché concernant les comportements des garçons nord-africains vis-à-vis des jeunes filles.

Quoi qu'il en soit, les succès à répétition du raï pendant les années 1990 sont, à l'inverse du rap, très fortement médiatisés (diffusion massive en radio et TV), preuve de leur grande acceptation par le grand public et de leur aspect consensuel. D'une part, les visages poupons

---

[262] « L'arabe standard, qui apparaît de façon privilégiée dans des tournures à caractère de formule ritualisée, joue en qualité d' "allié" de l'arabe dialectal un rôle de composante dans la constitution identitaire, injectée dans des productions de la culture populaire. Ceci est le cas du morceau "Tellement n'brick" de Faudel (ligne 17) : La première partie de la chahada (le crédo islamique), qui apparaît évidemment en arabe classique, est intégrée comme switch dans un cotexte arabe dialectal. Ce procédé sociostylistique permet au chanteur de se positionner […] à un niveau compatible avec le sens commun, et de faire évoluer l'ordre moral lié à celui-ci. La citation en arabe classique est tout-à-fait arbitraire, faute de valeur dénotative : Ce qui compte est l'effet métacommunicatif de signal qui a pour but d'établir symboliquement la référence aux traditions en vigueur dans le monde arabo-islamique » (Jablonka, *op.cit.*, p. 6).

et les sourires infatigables des chanteurs Khaled et Faudel font du raï un genre inoffensif, comparé à la figure menaçante du « jeune de banlieue » perçu comme violent. D'autre part, les thèmes de l'amour sont à l'honneur, tandis que les questions liées aux crises sociales des banlieues brillent par leur absence. Ces deux dimensions seront renforcées par l'euphorie de la victoire de l'équipe de France au mondial 1998, époque culminante pour le raï. Toutefois, cela n'empêche pas certains rapprochements, certes peu nombreux, entre les chanteurs de raï et les rappeurs, entraînant *de facto* un traitement, au moins partiel, des problématiques banlieusardes et/ou postcoloniales (Swedenburg, *op.cit.*) : IAM et Khaled en 1997, K-Mel et Cheb Mami en 1999, etc. Peu de temps après, les attentats du 11 septembre 2001 mettront un terme à cet élan et rendront particulièrement difficile l'émergence, en France, de nouveaux talents estampillés raï ou d'autres chantant en arabe (Bensignor, 2015, p. 155).

4.4. À la recherche de la langue française dans la touche française

4.4.1. Des ancêtres français de la musique dansante mondialisée

La vague de jeunes artistes électroniques qui apparaitra, en France, dans les années 1990 (Daft Punk, Laurent Garnier, Étienne de Crécy, etc.), n'est pas la première à inonder les *dancefloors* du monde entier depuis la France. Sur un modèle similaire, c'est-à-dire en reprenant les canons rythmiques en vigueur, mais en y ajoutant une touche mélodique supplémentaire et en usant du chant anglais, quelques producteurs français de musique disco sont parvenus, dès les années 1970, à faire danser bien au-delà de l'Hexagone. Henri Belolo représente Barclay, au Maroc, lorsqu'il découvre ce nouveau genre musical (lors d'un voyage à Philadelphie en 1973). Accompagnés de Jacques Morali qui connaît mieux l'art de la composition et de l'arrangement, ils trouvent le succès sur place avec un premier groupe, Ritchie Family. Ils forment quelques années après le groupe Village People en s'inspirant des mythes de l'homme étatsunien. Puis, ils rencontrent le Suisse Patrick Juvet qui avait déjà connu le succès en écrivant quelques chansons en français pour Claude François (« Le Lundi au soleil » [1972]) et Daniel Balavoine, ainsi qu'en traduisant le personnage de Ziggy Stardust et une chanson d'Alice Cooper. Les premiers *singles* de Patrick Juvet sont, pour la plupart, en français avec quelques incursions anglaises dans les chœurs ou dans les titres (« Love » [1973], « Magic » [1975]). Il passe ensuite à l'anglais, à partir de 1977, avec le

disque *I Love America*, à peu près au moment où il s'installe à Los Angeles. Il devient le numéro un des *charts* étatsuniennes avec cet album. Il est alors le premier artiste francophone – Suisse – à réussir cet exploit commercial. Ce potentiel commercial planétaire incite davantage d'artistes et producteurs à essayer l'anglais dans sa forme disco. C'est le cas de Patrick Hernandez qui réussira lui aussi à faire de son « Born to Be Alive » (1979) un succès mondial.

La langue anglaise dans sa forme disco peut donc être considérée comme un dispositif indispensable pour accéder à un marché plus vaste, mais sa pratique exprime aussi des valeurs adaptées à ce marché : éloge de la nation étatsunienne (« I Love America » [1977] de Patrick Juvet), des libertés individuelles (« Born to Be Alive » [1979] de Patrick Hernandez), de la sexualité (« You Turn Me On » [1979] de Patrick Hernandez et Hervé Tholance), de l'hétérosexualité (« Where Is My Woman ? » [1978] de Patrick Juvet). Même si, dans la musique disco, le texte peut paraître anecdotique comparé à l'aspect dansant, il est en fait d'une importance primordiale, car chaque chanson se transforme en slogan facilement repris par le public. Par exemple, le simple titre du *single* « I Love America », qui est aussi le refrain de la chanson, est répété *ad nauseam* sur un air entraînant. On imagine mal un tel succès si la chanson avait été nommée « I Hate America ». Quoi qu'il en soit, on retrouve cette pratique dansante, consensuelle, et à visée internationale de l'anglais chez de nombreux artistes *mainstream* dont la première langue n'est pas l'anglais, de Abba à Shakira, en passant par Enrique Iglesias. La pratique de l'anglais y est donc, en partie, instituée dans un rapport au corps dansant et perçu comme libéré de toute contrainte.

4.4.2. La langue diluée dans le son

Loin des projecteurs dont a pu profiter la musique disco, nombre d'artistes électroniques français débutent leur carrière, en tant que DJ, dans les *free parties*, ces soirées illégales et confidentielles[263] qui se popularisent, en France, au début des années 1990, lorsque la répression devient trop forte outre-Manche (Tessier, 2003, p. 76 ; Queudrus, 2002, p. 521).

[263] Ces soirées découlent de certaines impasses de la culture *club*. Elles sont une alternative à la commercialisation à outrance qui exclut une partie du public, mais à la répression administrative (Tessier, *op.cit.*, p. 73).

Celles-ci deviennent rapidement un emblème contre-culturel, dans la lignée directe du punk (Jourdain, 2005 ; Seca et Voisin, 2004 ; Tessier, *op.cit.*, p. 74-75) où tout le monde y est, à première vue, bienvenu : zonard comme bourgeois. Ceux qui les fréquentent sont généralement attirés par le son et le sentiment éphémère de liberté totale. La techno que l'on y diffuse est alors méprisée par les médias généralistes, car associée aux franges marginales de la société : drogués, délinquants, homosexuels, etc. Ses sonorités sont le plus souvent martiales et minimalistes, bien que parfois teintées de *groove* inspiré du funk afro-américain et du hip-hop, tirant vers ce que l'on appelle *house techno*.

Les *home studios* qui se popularisent à la même époque permettent aux artistes de se développer avec beaucoup moins d'investissement financier qu'un groupe de pop ou de rock. Cela induit, pour certains, un rapport particulier au studio d'enregistrement et au son, plus fusionnel, tandis que la performance scénique se dissout dans la masse dansante. Cela est particulièrement visible lors des soirées où les gens dansent sans regarder dans une direction spécifique, baignant dans des effluves de sons venus de toutes parts. Cette absence d'artiste totémique est accentuée par la culture d'anonymat de beaucoup d'artistes, par la disparition des corps des artistes dans les clips et pochettes de disque, et bien évidemment par la pratique particulière de la langue. Lorsqu'elle est présente, la voix est la plupart du temps en anglais, manipulée, scratchée, répétée sur une très courte séquence, comme sur les titres « Flying Fingers », « Les Ondes » ou « Ezio » de l'album *Pansoul* (1996) par le groupe pionnier Motorbass[264]. Chez Laurent Garnier, dans « Flashback » (1997) par exemple, bien que le morceau dispose de quelques parties chantées en anglais par l'artiste, la voix y est filtrée et déformée afin de lui donner un timbre inhumain. Ces pratiques de chant renvoient donc à un espace indéfini, plastique, voire déterritorialisé, typique de la tendance postmoderne des années 1990.

Parallèlement, une culture club perdure à Paris, notamment *via* la communauté gay qui affectionne les musiques techno et house. Cette scène est surtout menée par Laurent Garnier, qui avait travaillé comme serveur à Manchester lors de l'explosion de la musique house de Chicago. Revenu en France pour son service militaire, il mixe dans de célèbres clubs

[264] Formé de Philippe Zdar et Étienne de Crécy.

parisiens grâce à ses contacts anglais et sort peu à peu la techno de l'*underground*. Lors du lancement de la Fnac Dance Music Division, en 1991, par un ancien de chez Barclay, il lui vient l'idée, avec son collaborateur Éric Morand, de faire de leur isolement géographique et musical un atout : le premier EP de Laurent Garnier s'intitule *French Connection* (1991), puis viennent *French Traxx* (1993) de St Germain et la compilation *Respect for France* (1992). En 1992, lorsque la même bande fonde le label F Communications, l'idée est de profiter de la « légitimité[265] » culturelle de la France pour hisser la *house music* au rang de produit de luxe (Jourdain, *op.cit*, p. 24) et de faire de la France une sorte d'avant-garde musicale. Cette reterritorialisation prend la forme d'un slogan : « We give a French touch to house ». L'alchimie fonctionne et le succès est au rendez-vous. Quelques mois après la sortie de *Homework* (1997) des Daft Punk, c'est au projet *Super Discount* (1998) mené par Étienne de Crécy de susciter l'engouement. En se donnant une image épurée et classieuse, ce courant *French Touch* prend à contre-pied l'univers visuel et musical de l'*underground* de l'époque, davantage centré sur une esthétique cyber-punk et militaire[266].

C'est également de ce type de déplacement, de stylisation, voire de légitimation, que se réclame Laurent Garnier avec son clip « Flashback » (1997), réalisé par Quentin Dupieux, qui détourne les codes du rock. Plus encore, ce clip contourne la loi sur les quotas francophones, en mettant en scène un échange en français entre un prétendu groupe de rock et un homme qui vient leur interdire de chanter en anglais. Avec ce dialogue, Laurent Garnier parvient à remplir le quota, car le français dépasse en quantité l'anglais chanté dans le

---

[265] Le terme est d'Eric Morand, dans la série de documentaires *Touche Française* (2016) produite par Arte et Silex Films.

[266] « Le plus fascinant lorsque l'on pénètre dans une free party – après la puissance du son – est sans doute la vision de cette masse homogène de silhouettes efflanquées, emmitouflées dans de larges parkas et pantalons de treillis kakis et noirs ou d'épais pantalons bleus et larges (*baggy's*) comme ceux portés par les mineurs anglais (parfois même avec des chaussures de sécurité) s'agglutinant au pied des murailles de baffles […]. [Si] nous resserrons l'observation en nous attachant aux détails, ces vêtements militaires et ouvriers sont toujours portés quatre à six tailles au-dessus de la norme, chacun marchant sur son bas de pantalon finement abrasé, créant une certaine nonchalance ou désinvolture générale dans le style […]. La question se pose dès lors, non pas tant d'utiliser ces micro-signes pour dégager une *autonomie* du mouvement par rapport à ces « milieux institutionnels » que sont l'armée et l'usine que de tâcher de comprendre à l'aide de ces indices sémiotiques l'espèce d'*hétéronomie déviationniste* dans laquelle s'inscrit l'« underground techno » en recyclant pour son propre compte certaines formes de stratégie martiale ainsi que certains éléments appartenant au champ de la production industrielle et plus particulièrement à son déclin » (Thibault, 2005, p. 93).

morceau, tout en se moquant de cette législation qu'il juge « absurde »[267]. C'est le début d'une tension grandissante entre pratique de l'anglais chanté et appartenance française revendiquée.

4.4.3. Avoir le chic de triompher et de s'évader

La musique des artistes de *French Touch*, notamment celle de St Germain, instrumentale et down-tempo, se vend bien à l'international. Nombre d'artistes exploitent l'image chic et sensuelle de la capitale française, tout en utilisant des *samples* et des titres de chansons en anglais ou en français simpliste (reconnaissable pour des anglophones). Ils réussissent ainsi à séduire les milieux du luxe et de la mode qui agissent alors comme des instances de légitimation. Plusieurs partenariats avec des labels anglais vont avoir lieu. La presse anglaise, également conquise, en rajoute une couche et publie abondamment sur l'album *Boulevard* (1995) de St Germain par exemple. L'album *Sacrebleu* (1996) de Dimitri from Paris, « disque d'*easy listening* mâtiné de disco vieille époque, entre délire kitsch et inspirations rétro assumées » (Jourdain, *op.cit.*, p. 65), est emblématique de cette exploitation en anglais d'une France de carte postale. Très rapidement, ce courant se normalise, constituant une routine de production pour beaucoup d'artistes :

« C'était facile de faire de la "*French Touch*". Il suffisait de prendre une boucle de disco, de rajouter un pied [*sobriquet de la grosse caisse, ou kick, chez les ingés, ndlr*] et voilà, le track était fait. Mais une mode, par définition, doit être la plus éphémère possible. Ce mouvement ultra à la mode est devenu un gros machin qui s'est vite effondré. Cela a débouché sur de la house filtrée qui est difficilement écoutable aujourd'hui[268] ».

Plus globalement, la plupart des artistes de la French Touch vont mettre leur musique au profit de grandes marques : Étienne de Crécy pour Renault, Air pour l'Oréal, Daft Punk pour Sony et Gap, et surtout Mr. Oizo pour Levi's (Jourdain, *op.cit.*, p. 123-124).

C'est dans ce contexte que vont s'illustrer mais, cette fois, dans un genre plus pop/rock, les groupes Air, puis plus tard Phoenix. Tous deux viennent de Versailles, à l'instar d'autres

---

[267] *Ibid*.
[268] « Interview de Philippe Zdar », *Brain magazine*, 23 mai 2011 [en ligne]. URL : http://www.brain-magazine.fr/article/interviews/6061-Philippe-Zdar---Producteur-Adul%C3%A9(scent) (consulté le 17 janvier 2017).

artisans de la *French Touch*, comme Daft Punk, Étienne de Crecy ou encore Alex Gopher (Guibert, 2009). Ils chantent majoritairement en anglais. Air tranche par sa musique rétro-futuriste, aérienne et feutrée, composée à partir de guitares, de machines électroniques, et de manipulations studio relevant d'un travail d'orfèvre. Dans son attention portée à l'orchestration, le groupe s'inscrit dans la lignée des compositeurs français comme Pierre Henry et autres expérimentateurs du Groupe de Recherches Musicales (GRM), retrouvant par là une forme de légitimé relativement inédite dans le pop/rock français. De plus, Air se fait remarquer par son imagerie très soignée, à l'exact opposé de celle qui prévaut dans le rock alternatif et le grunge de l'époque. En jouant aussi, plus ou moins indirectement, la carte glamour de la France et de Versailles, Air rencontre un triomphe international. Ce dernier est entretenu par les collaborations avec certaines étoiles montantes du cinéma comme Sofia Coppola. Phoenix, dans une veine plus énergique et grâce au travail de production de Philippe Zdar sur « If I Ever Feel Better » (2000) connaîtra un destin similaire.

Tandis que les artistes issus de la scène *rave*, comme Laurent Garnier ou Étienne de Crécy, étaient pour la plupart des jeunes blancs urbains qui avaient grandi avec le punk des Sex Pistols et qui étaient restés fascinés par la musique des afro-américains de Détroit et Chicago[269] et l'esprit hédoniste des *raves* ; les autres, qui ont connu un immense succès (Daft Punk, Air, ou encore Kavinsky aujourd'hui), sont les artisans d'une *French Touch* plus pop, plus douce, voire enfantine, imbibée de culture cinématographique et des animés des années 1980 (le style manga des clips de Daft Punk, les zombies de Kavinsky, etc.). À cela s'ajoute, pour les premiers, une posture militante en faveur du milieu techno national (Laurent Garnier, Manu le Malin, etc.), contre un désir, pour les seconds, de voyager, de découvrir le monde, de s'évader de Paris ou de Versailles grâce à leur musique, thème que l'on retrouve constamment dans les interviews[270]. Tout cela permet de mieux comprendre l'inscription des différentes pratiques chantées au sein de la French Touch : l'anglais froid et désincarné dans un premier temps (« Flashback » de Laurent Garnier), puis, dans un second temps, l'anglais chanté dans une forme soignée, référentielle et naïve (« Around the world » ou « One more time » de Daft Punk).

---

[269] « Interview de Philippe Zdar », *op.cit.*
[270] Voir *Touche Française, op.cit.*.

4.4.4. L'anglais par des Français et pour des Français

L'immense triomphe commercial de Phoenix et Air à l'international, dont les noms se prononcent aussi facilement en anglais qu'en français, marque le début d'une ère nouvelle pour un certain nombre de groupes français qui, dans les années 2000, vont parvenir à se faire une place sur le marché et les médias *mainstream* français tout en chantant en anglais, et ce, malgré les quotas de chanson francophone. C'est le cas, notamment, de Sébastien Tellier, signé sur le label de Air, Record Makers. Il est le premier artiste à représenter la France, au concours de l'Eurovision 2008, en chantant en anglais. Si la classe politique fait grand cas de cette nouveauté, l'artiste assume pourtant fièrement son appartenance française, tout en revendiquant le droit de chanter dans une langue, en l'occurrence l'anglais, qui permet à cette appartenance française d'être entendue par davantage de monde. Il accepte, malgré tout, d'adapter sa chanson pour l'Eurovision et d'y inclure deux phrases en français, afin de calmer les esprits. Son accent français, particulièrement marqué lorsqu'il chante et parle en anglais, renouvelle un certain stéréotype du Français à l'international : obsédé par le sexe (son album *Sexuality* [2008]) mais romantique (sa fameuse ballade « La Ritournelle » [2006]), chic (ses costumes blancs) mais sale en même temps (sa barbe et ses cheveux hirsutes).

Par ailleurs, de plus en plus de groupes français vont faire carrière en chantant en anglais pendant les années 2000. Pensons à Cocoon (signé chez Barclay et dont le deuxième album est disque d'or), Moriarty (signé chez Naïve et dont le premier album est disque d'or), Shaka Ponk (signé chez Tôt ou Tard, vainqueur du prix du meilleur spectacle durant les Victoires de la musique 2013) ou encore Skip the Use (signé chez Polydor, vainqueur du prix du meilleur album rock durant les Victoires de la musique 2013). Toutefois, contrairement aux artistes de la *French Touch*, ceux-ci existent essentiellement sur le marché français. Ces artistes sont, de fait, au cœur des tentatives de renégociation de l'imposition de quotas d'expression française sur les ondes radiophoniques[271]. Cette lutte fait entrer de nouveaux acteurs en jeu : les plateformes de streaming (Deezer, Spotify, YouTube, etc.) qui, elles, ne sont soumises à aucun quota et sont accessibles depuis presque n'importe quel pays, esquissant de nouveaux rapports de force linguistiques dans la circulation des musiques populaires. Or, si l'on suit la

[271] Voir la tribune du directeur général de OUI FM, parue dans *Le Monde*, le 17 février 2014.

volonté prônée par le CSA de promouvoir la diversité musicale, on remarque que les quotas ont, jusque-là, davantage permis la rotation des mêmes titres (français comme étrangers) sur les radios commerciales (Perona, *op.cit.*). Il est donc aujourd'hui nécessaire de s'intéresser davantage à ces groupes qui pratiquent une autre langue que le français, à leur logique de carrière, à l'ancrage local des structures qui les produisent et les diffusent, à comment ces dernières se positionnent vis-à-vis des majors multinationales et à comment elles se mettent en relation avec d'autres structures indépendantes étrangères. Aujourd'hui, la manière dont les langues sont pratiquées en musique tend de plus en plus à s'affranchir des problématiques culturelles et économiques nationales.

Conclusion

Dans son article « All Singers Are Dicks », Deena Weinstein met en avant les nombreuses caractéristiques structurelles du rock qui amènent les chanteurs non-instrumentistes à se retrouver dans une position d'isolement au sein de leur groupe (Weinstein, 2005, p. 325). Cette position, due à leur seule pratique du chant, les fait souvent passer pour arrogants ou opportunistes (Seca, 2001). Une des caractéristiques de cet isolement, selon Weinstein, se situe au niveau de l'exposition particulière du chanteur face au public : il est censé donner de sa personne, devient un objet d'identification spécifique, voire, pour reprendre Rouget, d'un rituel de possession. Cela le rend plus vulnérable à la dissection de son « âme » par une cohorte d'auditeurs, puisque c'est ce « souffle » particulier qui est recherché par beaucoup d'entre eux et qui constitue un critère d'authenticité musicale. Le chant en anglais, au sens de langue perçue comme *n'appartenant pas* au chanteur français, ferait donc perdre une part de sincérité, voire d'âme. Or, on remarque qu'il y a une constante dans la pratique, même marginale, du français dans les musiques populaires : il a plutôt tendance à être le fait d'un chanteur non instrumentiste. Cela est évident dans le rap, mais aussi dans le metal. De Seth à Silmarils, de Misanthrope à Pleymo, de Celeste à The ARRS ou l'Esprit du Clan, tous sont des groupes en français avec un chanteur non instrumentiste. Pour éviter cette critique vis-à-vis de leur authenticité et de leur sincérité, mais aussi pour s'accomplir davantage artistiquement et se rapprocher davantage de leur public, les chanteurs non instrumentistes semblent avoir recours à une pratique plus poétique ou engagée de la langue chantée, par le biais de la langue qu'ils maîtrisent le mieux : le français. C'est ce que l'on observe par exemple chez les rappeurs, dont la transparence (« rester vrai »), même simulée, vis-à-vis de leur personne réelle est un critère de jugement important. À l'inverse, la plupart de ceux qui pratiquent l'anglais sont des chanteurs jouant d'un instrument. Par exemple, pour les musiciens électroniques, tout se passe comme si l'on n'attendait rien de leur personne et que le public leur « autorisait » n'importe quelle langue, tant que le rythme continue.

Si l'on reprend les termes de Rouget, on peut émettre quelques hypothèses concernant cette dichotomie. Rappelons que Rouget nomme « musiquants » (les instrumentistes) ceux qui fournissent « l'office » aux adeptes « musiqués » (le public). Le chanteur, bien qu'il tende à faire « officiellement » partie des musiquants (il est « membre » d'un groupe de musique),

occuperait, selon nous, un rôle relativement ambivalent. Dans certains cas, et notamment lorsqu'il est non instrumentiste, le chanteur performerait le rituel en jouant le rôle du musiqué, tandis que le public conserverait une attitude avant tout spectatrice. Autrement dit, ce type de rituel aurait tendance à diminuer la participation du public. Par ailleurs, on sait que la division des « rôles » entre musiqués/musiquants chez Rouget dépend de la place que les individus occupent dans la hiérarchie sociale, notamment de l'ancienneté de la participation au rituel (Rouget, *op.cit.*, p. 207). On comprend donc pourquoi la pratique du français, traditionnellement plus ancienne et plus ancrée localement, serait davantage « réservée » à un seul individu (le chanteur non instrumentiste). Sa performance aurait tendance à être figurative, c'est-à-dire à incarner une entité sacrée et codifiée, tandis que la pratique de l'anglais, moins instituée et plus « sauvage », aurait tendance à être performée de manière moins figurative[272].

L'aspect historique de ce chapitre ne visait en aucun cas à une forme d'exhaustivité. Toutefois, il a permis d'aborder de nombreux traits de l'inscription spécifique des langues chantées en France, dans le cadre des évolutions esthétiques majeures propres à la fin du XX^{ème} siècle. Si la figure de l'auteur-interprète constitue un de ces traits importants, on note aussi la prégnance du rapport au corps dansant, autant dans le metal que dans les musiques électroniques. L'effacement partiel de la figure de l'auteur-interprète favoriserait, dans une certaine mesure, une pratique chantée en anglais, asémantique et « corporéisée ». Mais, loin de représenter une forme de délocalisation ou déterritorialisation, cette pratique permet au contraire de reconstruire des communautés de sens sur la base d'une inscription locale différente, parfois utopique car perçue comme universelle, comme dans le cas du metal. De plus, cette relocalisation est toujours engagée dans des processus d'institutionnalisation, par le biais de structures préexistantes ou nouvelles qui vont préférer une langue par rapport à une autre, selon des critères à la fois économiques, politiques et symboliques.

---

[272] On peut ainsi voir dans le statut d'auteur interprète non instrumentiste un gage d'autonomie artistique vis-à-vis du public, que Rouget rapprocherait de la figure du « chamane ». Inversement, on peut voir dans la pratique des chanteurs instrumentistes un lien plus horizontal, plus en phase avec le public, voire plus démocratique, que Rouget envisagerait comme étant « au service » des possédés ; tandis que l'auteur-interprète non instrumentiste deviendrait le snob hermétique et enfermé dans son monde, livrant « clé en main » sa musique, c'est-à-dire de manière formatée.

DEUXIÈME PARTIE :

APPROCHES EMPIRIQUES DES LANGUES CHANTÉES EN FRANCE

L'essence de cette seconde partie est davantage empirique. Nous avons désormais une bonne vue d'ensemble des manières par lesquelles s'inscrivent localement les pratiques chantées dans les musiques populaires françaises. Nous allons donc nous orienter vers une série d'études plus circonstanciées de ces phénomènes, en donnant la parole aux premiers concernés, les musiciens et les publics. Dans un premier temps, nous nous intéressons aux langues chantées qui sont pratiquées dans une salle de concert de concert parisienne. Cette approche par le lieu permet d'envisager les langues de manière très concrète et contextualisée. Nous avons choisi ce lieu car nous l'avions fréquenté par le passé. Il se caractérisait par une surreprésentation de groupes chantant en anglais. Toutefois, sans préjuger du sens de cette tendance, nous avons estimé qu'il constituait un laboratoire pertinent pour l'étude des langues chantées au sein d'une scène locale française. De plus, nous savions que les musiciens y étaient relativement abordables, favorisant ainsi l'accessibilité au terrain. Malgré tout, l'étude de cette salle et de ses musiciens ne permettait pas d'obtenir des données satisfaisantes sur les pratiques d'écoute des langues chantées par le public. Nous avons donc dû élargir notre champ d'action en réalisant une enquête par questionnaire auprès d'un public plus large. Nous sommes néanmoins restés attachés aux publics de concert afin d'exploiter nos observations ethnographiques précédentes. Notre enquête porte sur un nombre important de salles de concert à Paris. Enfin, nous nous consacrons, dans cette deuxième partie, à une étude de la scène occitane. La réalisation de cette étude faisait suite à un appel à projet de la Délégation générale à la langue française et aux langues de France (DGLFLF) auquel nous avions répondu et qui concernait les langues régionales. Bien que nous n'ayons pas été sélectionnés, nous avions déjà suffisamment balisé le sujet pour ne pas l'exploiter pleinement. Une telle étude permettait de décentrer le regard sur la diversité des pratiques de la langue chantée en France. Ainsi, à travers ces trois enquêtes, nous espérons contribuer à une meilleure compréhension de la diversité des pratiques de la langue chantée en France.

CHAPITRE 5
PRATIQUES ET REPRÉSENTATIONS DES LANGUES DANS LE MILIEU AMATEUR DES MUSIQUES POPULAIRES, LE CAS DES CONCERTS À L'INTERNATIONAL

Introduction

Depuis plus d'une dizaine d'années, de plus en plus de groupes français de musiques populaires chantant en anglais parviennent à « faire carrière », c'est-à-dire à être signé sur un label, à vivre de leur musique, à être diffusé par les grands médias, à obtenir un certain succès critique et public, et parfois même à être récompensé lors des cérémonies de type « Victoires de la musique », et ce, tant en France qu'à l'étranger[273]. Nous avons déjà cité des groupes tels que Air, Phoenix, Gojira, Shaka Ponk, Skip The Use, etc. Ce phénomène prend ainsi à contre-pied la loi du 1er février 1994 sur les quotas radiophoniques. De fait, qu'elles soient issues des grandes maisons de disque ou des petits labels, les musiques populaires sont aujourd'hui produites sur un marché internationalisé, notamment grâce aux nouvelles techniques et plateformes de diffusion en ligne[274]. Cette configuration récente laisse envisager un usage plus répandu de l'anglais, étant donné la possibilité de franchir virtuellement les frontières linguistiques et d'atteindre un auditoire plus vaste. La recrudescence des pratiques chantées en anglais est donc pensable, en partie, comme une nouvelle manière de se positionner sur le marché des productions culturelles.

Pour beaucoup, le chant en anglais de type « international », tel que pratiqué depuis longtemps par des artistes tels que Los Bravos, Abba, Céline Dion ou encore Enrique Iglesias, s'expliquerait par une simple stratégie marketing. Cette vision est bien évidemment partielle. À partir de l'observation d'artistes indépendants, nous verrons que l'intégration des langues chantées se déroule selon un processus plus subtil et complexe, notamment du fait de la tension entre les influences internationales et l'ancrage local. Cette tension entre mimétisme et originalité est justement la source de création d'une devise musicale négociée, réappropriée dans une forme esthétique influencée par le vécu et les stratégies des acteurs (Guibert, 2003, p. 83). Très souvent, à leurs débuts, les artistes sont rattachés à une scène locale, où prédominent des normes chantées (chant rappé en français vernaculaire, cris en anglais, chant

[273] Ce chapitre est une reprise partielle d'un article que nous avons publié au cours de la thèse (Spanu et Seca, 2016).
[274] D'abord MySpace, puis Soundcloud, Bandcamp, Deezer, Spotify ou encore Youtube.

« à texte » en français, etc.). Une relative tension linguistique peut alors émerger entre les formes du parler officiel ou vernaculaire et les créations d'artistes virtuellement projetés vers d'autres espaces culturels de reconnaissance. La pratique d'une langue chantée ne peut donc se comprendre qu'en prenant en compte le lieu où elle s'exprime. Afin de saisir empiriquement le sens local de la pratique chantée, il paraît pertinent de s'accorder sur ce « lieu ». D'une salle de répétition de la périphérie parisienne à un festival d'été en Bretagne, du domicile des parents du batteur d'un jeune groupe de rock à une école de musique dans le centre de la France, les espaces musicaux concrets et tangibles renvoient toujours à une multiplicité d'acteurs dépendant de facteurs sociaux que nous avons déjà abordés dans les chapitres précédents : politique/institutionnel, économique, esthétique.

Dans le cas présent, nous avons choisi de nous intéresser à une salle de concert parisienne dans laquelle sont pratiquées plusieurs langues chantées, notamment l'anglais et le français. Le concert est un moment où s'établit une communication rituelle et éprouvante avec l'auditoire. Celle-ci porte en elle une caractéristique, recherchée pour elle-même, de danger, d'imprévu, que n'a pas l'enregistrement reproductible à l'infini et en partie déterritorialisé. Cela rend propice l'observation de l'inscription locale de la pratique chantée, dans son sens rituel, comme nous allons le voir. Mais c'est aussi une manière de rattacher la pratique de la langue chantée à une « scène » plus large, qui dépend de dynamiques urbaines et sociales complexes. Au-delà de l'observation, le concert est l'occasion de rencontrer les groupes et d'appréhender directement les représentations sociales qui guident leur pratique chantée. Pour ce faire, nous avons réalisé une série d'entretiens avec différents groupes se produisant sur la scène de la salle en question : l'International. Un de nos objectifs sera de déterminer la manière dont la pratique d'une langue chantée est affectée par un lieu confrontant l'artiste à un public local, dans le cadre d'un rituel émotionnel et corporel.

5.1. La scène d'Oberkampf

5.1.1. La scène d'Oberkampf, entre cosmopolitisme et gentrification

La salle de concert que nous avons choisie, l'International, se situe à Paris. Ce choix n'est pas anodin. Il correspond d'abord à notre ville de résidence, permettant ainsi une immersion plus aisée dans l'activité quotidienne de la salle. Ensuite, le fait que la salle se situe dans la capitale française implique de penser la spécificité de la structuration des pratiques musicales à cet endroit. Plus précisément, nous nous attarderons, selon le modèle « ouvert » de la définition d'une scène établie par Will Straw[275], sur les « combinaisons de sociabilité publique, d'énergie entrepreneuriale et de sensibilité créative » (Straw, 2014, p. 20). En l'occurrence, Paris et son agglomération se définissent par une abondance de l'offre musicale et culturelle propre aux grandes capitales européennes. Paris concentre la production de musique à la fois indépendante et *mainstream*, savante et populaire (Picaud, 2013, p. 72), dans des genres très variés :

« L'Ile-de-France concentre 38,1 % des studios de répétitions et 30,4 % des studios d'enregistrements, ainsi que 58,6 % des labels et maisons de disques. Sur 532 labels et maisons de disques présentes en Ile-de-France, 45 se trouvent en Seine-Saint-Denis (93) et 84 dans les Hauts-de-Seine (92), soit 24,2 %. Toujours en Ile-de-France, le VIIIe et le IXe arrondissements de Paris concentrent la plus grande partie des labels et maisons de disques, tandis que les studios se situent plutôt en première couronne, peut-être parce qu'ils demandent beaucoup d'espace et n'ont pas besoin de se situer en centre ville, au contraire des labels et maisons de disques qui sont le centre (au sens propre et figuré) de l'industrie de la musique. Dans l'industrie de la musique comme dans la plupart des autres secteurs, les activités principales et productrices de valeur ajoutée ont tendance à se situer dans les centres urbains (pour profiter des effets d'agglomération et pour des raisons symboliques) » (Calenge, 2002, p. 104).

La capitale dispose également de nombreuses salles de concert de tailles extrêmement variables. En abritant toutes sortes de niches musicales, elle est le lieu d'une effervescence constante ; tandis que ses équipements modernes et/ou prestigieux peuvent accueillir des événements de très grande envergure. Plus globalement, les travaux sur les salles de concert parisiennes permettent d'identifier quatre grands types de salles :

[275] « Les scènes, en ce sens, sont une effervescence visible dans laquelle peuvent être observés le flux et la diversité réputés constituer la vie urbaine » (Straw, 2014, p. 20).

« [Premièrement,] les salles de plus petites jauges, privilégiant notamment les pratiques amateurs et la pluridisciplinarité, bénéficiant d'une reconnaissance institutionnelle (financements publics et mécénat), parmi lesquelles se situent le jazz et les musiques expérimentales, que le Lavoir moderne parisien illustre bien […]. Opposées à elles sur le plan de la reconnaissance institutionnelle (en bas à droite), les salles dont l'activité principale (APE) relève plutôt du débit de boissons ou de la restauration traditionnelle, également peu visibles sur internet, aux prix plutôt bas et avec une programmation peu internationalisée et peu connue. Par exemple, le Café des sports […]. Dans le cadre en haut à droite, les salles privées, plus internationalisées et connues, se rapprochant du dispositif "boîte de nuit", fermées le jour, ouvertes tard dans la nuit, rassemblent les genres musicaux house et techno. Et s'opposant à elles, le dernier quart (en haut à gauche), des lieux connus et institutionnellement reconnus, visibles, plus chers, présentant plutôt des musiques classiques et variétés, un certain nombre d'entre eux étant construits sur un modèle semblable à la salle de théâtre. Ainsi la Cigale, théâtre à l'italienne avec balcon et coloris rouge sombre, présente principalement des "musiques actuelles", mais adapte les configurations assises et/ou debout au type de musique en concert » (Picaud, 2015, p. 86).

Cette offre musicale et culturelle est soumise, en partie, à des enjeux symbolique et économique pour la mairie qui, étant donné la compétition que se livrent les villes « créatives » (Vivant, 2009, p. 47), cherche à se positionner comme un « pôle d'attraction » et à accompagner la dynamique plus large de « gentrification »[276] :

« L'investissement de l'habitat populaire ancien par les classes aisées s'est fait progressivement à Paris. C'est seulement dans les années 1990 que la gentrification y devient visible et que la démolition de l'habitat ancien est abandonnée officiellement au profit de la réhabilitation […]. La gentrification parisienne est donc principalement menée par […] des artistes et des architectes à la recherche de locaux professionnels qui investissent les anciens espaces artisanaux et industriels de l'Est parisien dès la fin des années 1970 […]. Comme ailleurs, la gentrification des quartiers populaires parisiens s'explique par […] la baisse continue du nombre d'emplois d'ouvriers en Île-de-France et à Paris depuis les années 1960. Elle s'accompagne de la baisse du nombre d'emplois peu qualifiés du tertiaire (employés) à Paris depuis les années 1980 » (Clerval et Fleury, 2009, §6).

En termes de politique culturelle, l'accompagnement d'une telle dynamique passe par des investissements financiers dans des espaces (salles de concert, théâtres, etc.)[277] ainsi que dans

[276] « La notion désigne une forme particulière d'embourgeoisement qui transforme la composition sociale comme le bâti et l'espace public des quartiers populaires. Elle présente l'intérêt d'éclairer l'interaction entre la transformation des rapports sociaux et celle de l'espace urbain » (Clerval et Fleury, 2009, §1).

[277] « De nombreux investissements ont ainsi été réalisés par l'État puis par la Ville de Paris dans le Nord-Est parisien. On peut en particulier évoquer les équipements qui s'inscrivent dans le complexe du Parc de la Villette : Zénith, Cité des Sciences et de l'Industrie, Cité de la Musique, construits par l'État dans les années

des événements (festivals, ateliers, « rendez-vous » professionnels, résidences, etc.), contribuant ainsi à un « changement d'image et de fréquentation de ces anciens quartiers populaires, en y attirant des citadins venus du reste de Paris voire de toute l'agglomération, plus diplômés et plus aisés » (*ibid.*, §25). Cela passe, inévitablement, par une éviction progressive des individus moins aisés, du fait de la hausse des loyers, mais aussi parce que « l'action publique tend à faire disparaître les espaces publics tels qu'ils existaient auparavant dans les quartiers populaires : ces espaces ordinaires parfois dégradés mais assurant la fonction d'espaces de séjour se muent progressivement en espaces de grande qualité esthétique peu propices aux usages populaires traditionnels » (*ibid*., §29).

En ce qui concerne l'administration des lieux musicaux, la mairie se voit alors obligée de jongler entre 1) proposer une vie nocturne riche « d'excès expérientiels » et 2) préserver la « qualité de vie », c'est-à-dire la tranquillité des habitants. Ce dilemme induit des logiques sociales et musicales compartimentées en quartiers, auxquelles participent plus ou moins indirectement les salles de concert, en recevant par exemple des subventions[278] ou en subissant des obstacles administratifs. À cela s'ajoute la volonté, de la part de la mairie, d'œuvrer à une certaine forme de « diversité » musicale, en équilibrant l'offre de musiques savantes par exemple[279], ou en limitant l'attribution des ressources aux lieux perçus comme favorisant une écoute musicale fonctionnelle, comme les clubs par exemple (Picaud, *op.cit.*, p 71). Outre la ville de Paris, des subventions peuvent être accordées par d'autres organismes

---

1980 et 1990. Plus récemment, la Mairie de Paris a poursuivi dans ce sens. Plusieurs friches industrielles ont été transformées en lieux consacrés à la production et à la consommation culturelle. Le long du canal Saint-Martin, l'ancien entrepôt Point P a été repris par l'association Usines Ephémères en 2004, avec le soutien de la Mairie. Devenu « Point Ephémère », le bâtiment rassemble un lieu d'exposition, une salle de concerts et un café, ainsi que des résidences d'artistes » (Clerval et Fleury, *op.cit.*, §22).

[278] Outre la ville de Paris, des subventions peuvent émaner de la région Île-de-France ou de certains ministères (Picaud, *op.cit.*, p. 73). Toutefois, chaque organisme « distribue » des subventions en fonction d'objectifs différents

[279] « L'exemple de la salle Pleyel est ici révélateur, car il semble bien illustrer ce phénomène : la nouvelle Philharmonie, qui compte 2 400 places, ouvrant dans le 19e arrondissement (2015), la salle Pleyel ne sera plus exploitée par la filiale de la Cité de la Musique. Selon un cadre de la Mairie de Paris chargé des projets en lien avec la musique, afin d'éviter une trop forte concurrence de l'offre de musiques classiques situées dans l'ouest parisien, l'appel d'offre pour son exploitation exclut ces dernières de sa programmation future » (Picaud, *op.cit.*, p. 85).

(région Île-de-France, SACEM, Centre National des Variétés [CNV], etc.). Toutefois, chaque organisme qui distribue des subventions le fait en fonction d'objectifs qui lui sont propres[280].

L'International se situe dans la partie est de Paris (11ème arrondissement), dans une petite rue perpendiculaire à la rue Oberkampf, cette dernière étant connue pour ses très nombreux bars et son caractère festif, la nuit. Pendant longtemps, la rue Oberkampf a été une rue-faubourg, c'est-à-dire un axe commerçant. Le commerce alimentaire y dominait, associé à des bistrots de quartier, tandis que « dans la moitié est de la rue Oberkampf, au cœur des quartiers populaires du bas Ménilmontant, les commerces alimentaires sont plutôt de type immigré, avec notamment de nombreuses boucheries halal » (Van Criekingen et Fleury, 2006, §9). Traditionnellement populaire et artisan, l'image du quartier autour de L'International (Belleville-Ménilmontant-Oberkampf) s'est forgée, sur le long terme, grâce à ses cabarets et ses débits de boisson. Ces derniers ont longtemps constitué des « espaces de sociabilité populaire » (Théofilakis, 2003, p. 65).

Suivant la dynamique de gentrification évoquée plus haut, les premiers cafés « branchés » ont ouvert, dans ce quartier, dans les années 1990. Ce sont, notamment, Cithéa et Café Charbon, qui ont réussi à créer une effervescence inattendue, donnant au quartier une aura subversive, voire « initiatique »[281] pour les classes moyennes. Les propriétaires de ces deux lieux ont alors lancé une véritable course au rachat d'espace dans la même rue. Le succès de ces derniers est dû à leur concept de « bar musical », entre bar et boîte de nuit, où la combinaison entre écoute musicale et socialisation par l'alcool a une place prépondérante. Ils réactualisaient, en le modernisant, le mythe du café-concert (Caradec et Weill, 2007, p. 7). La diversification est venue après avec, d'une part, la transformation du Café Charbon en restaurant et, d'autre part, l'ouverture du Nouveau Casino en 2001. Celui-ci a inauguré, à Paris, une formule novatrice. La prise de risque liée à une programmation pointue,

[280] Le CNV, par exemple, dont le but est la professionnalisation des artistes, attribue des aides aux structures qui payent tous les artistes sur le mode de l'intermittence.

[281] « Passer une soirée dans ce quartier "très tendance" relève de l'expérience initiatique. D'aucuns parlent de "mouvance Oberkampf". On y stigmatise même une tendance spécifique. Le quartier est si coloré, si fourmillant de vie, qu'on croirait faire un tour de manège à la fête foraine. Difficile de ne pas en sortir grisé, étourdi et vaguement saoulé par la débauche de petits bars bigarrés qui pétillent à chaque coin de rue » (*Le Figaro*, lundi 22 juin 1998, p. 27).

subculturelle et marginale (rock garage, drum'n'bass, breakbeat, « tout sauf de la world music »[282]) était compensée par des soirées *clubbing* davantage *mainstream*, faisant du lieu une référence avant-gardiste et un espace de fête plus orienté « grand public ». Ces succès à répétition ont fait d'Oberkampf un pôle d'attraction pour une clientèle hétéroclite et massive, mais aussi un avatar visible d'une certaine vie nocturne parisienne.

Aujourd'hui, les populations immigrées restent importantes dans ces quartiers de tradition ouvrière, sans pour autant fréquenter véritablement les lieux branchés du genre de L'International. Par exemple, les populations asiatiques tiennent la rue de Belleville : restaurants, supermarchés, bijoutiers, prostituées. Les populations d'Afrique subsaharienne sont plutôt dans le bas Belleville. De nombreux commerces sont tenus par des Maghrébins, comme les petites épiceries de nuit ainsi que les restaurants à kebab, bien que les bistrots (bars-restaurants) soient surtout tenus par des Kabyles (Steiner et Conord, 2012). Ces commerces, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ne sont pas toujours menacés par la vie nocturne mouvementée, du fait de leur spécialisation sur des produits différents (alimentaire, quincaillerie, droguerie, etc.). Au contraire, il est possible qu'ils profitent de cette vie nocturne en ouvrant de nouveaux commerces (kebabs, crêperies, etc.). Parmi les riverains, en journée, on trouve des retraités et des familles immigrées, mais aussi des étudiants, des artistes et créatifs de toutes sortes, attirés par les loyers abordables. Ces derniers sont parfois constitués en collectifs et en associations militant pour préserver la diversité du quartier (Gravereau, 2012, p. 52). Sans forcément sombrer dans l'exotisme, ils vivent dans « un patchwork de mémoire et de culture » (da Rocha Pitta, 2007, §19), fondé sur le fait que Belleville a longtemps hébergé les exclus de la société, étrangers comme provinciaux. Toutefois, ces riverains, notamment les mieux installés d'entre eux (en couple avec enfant), ne sont pas les plus nombreux à fréquenter les bars d'Oberkampf et les salles comme l'International :

« La clientèle se compose essentiellement de jeunes adultes […]. Si leur appartenance sociale est assez diverse, ils se rejoignent par un niveau d'éducation élevé. Une partie habite le quartier […] rappelant que la gentrification commerciale s'articule avec une gentrification résidentielle : chronologiquement, les clients des

[282] De Santis Sophie, « Plaisirs électroniques », *Le Figaro*, mercredi 6 juin 2001, p. 21.

premiers cafés ont bien souvent été les premiers gentrifieurs, artistes ou étudiants. Sur le plan résidentiel, le quartier a d'ailleurs vu sa composition changer sensiblement ces dernières décennies, comme la plupart des arrondissements de l'Est parisien : entre 1990 et 1999, la proportion de cadres passe notamment de 14 à 17 % alors que celle des ouvriers décroît de 12 à 5 %. Mais aujourd'hui, la clientèle d'Oberkampf habite majoritairement en dehors du quartier, même si c'est à Paris *intra-muros* (environ 70 %) » (Van Criekingen et Fleury, *op.cit.*, §9).

Dans le quartier Belleville-Ménilmontant-Oberkampf qui entoure L'International, on sort facilement, du fait de la bonne desserte en transports publics. Le soir, on y va essentiellement pour boire et manger, jusqu'à l'heure des derniers métros (entre minuit et 1h) qui précède légèrement l'heure légale de fermeture des bars (2h, mais les clients sont souvent priés de sortir vers 1h30). Ensuite, le quartier se vide relativement. Le week-end, seuls subsistent des attroupements silencieux à l'entrée des quelques boîtes de nuit du quartier (Le Nouveau Casino, plus loin on trouve La Java). Les vigiles de ces clubs se montrent intransigeants avec les clients bruyants, les plaintes des voisins pouvant aboutir à de lourdes sanctions administratives.

Avec le temps et la gentrification du quartier Oberkampf, la sociabilité populaire d'antan s'est ainsi substituée à une autre, plus massive, récréative et moins « ancrée » :

« Le carrefour avec la rue Saint-Maur est le centre de ce qui est devenu un véritable quartier branché, comprenant désormais les rues Saint-Maur et Jean-Pierre-Timbaud, et où jouent les complémentarités. Les clients sont des étudiants ou des jeunes actifs. Même si certains habitent le quartier — et ils sont de plus en plus nombreux, profitant du bas prix des loyers —, ils ne sont pas majoritaires. Ils résident le plus souvent dans Paris ou sa proche banlieue. Ils tranchent par rapport aux autres passants, notamment par leur style vestimentaire, par leurs lectures, par leur façon de parler, trois éléments parmi d'autres d'un mode de vie. Pour eux, la rue n'a de raison d'être que comme espace de loisirs. Ils la fréquentent de manière discontinue et plus ou moins irrégulière. Leur appropriation est partielle : c'est dans les cafés qu'ils se retrouvent, moins souvent ailleurs. En définitive s'est donc juxtaposée à la centralité traditionnelle, populaire et liée au commerce, une centralité des loisirs, partielle et intermittente […]. La nuit, le paysage est complètement modifié : seuls les cafés branchés sont éclairés, alors que les autres commerces sont dans l'ombre. L'ambiance est différente : lumière, bruit et animation très tard dans la nuit. La rue n'est plus fréquentée que par les branchés » (Fleury, 2003, §17-18).

Cette description reste encore largement valide aujourd'hui. Les bistrots où l'on peut manger et boire sont omniprésents autour de l'International et la foule ne désemplit que tard dans la nuit. Dans ces endroits, la musique ne représente, bien souvent, qu'un bruit de fond crachoté par des enceintes faiblardes, que l'on distingue à peine au-dessus du brouhaha des

discussions. Ce n'est que dans les bars ne servant pas ou peu de nourriture que la musique est diffusée à un plus haut volume et que l'on peut observer quelques personnes danser timidement, comme à l'International.

Nous souhaitions insister sur le poids de la « bistrophilie » dans le quartier[283], car elle renvoie à des représentations de l'urbanité branchée relativement structurantes pour notre propos, où la musique *live* n'est pas toujours le principal moteur de la socialisation :

« Des valeurs de convivialité et de simplicité dans la manière de vivre sont associées au faubourg : il est aussi un espace de la fête. Ces images constituent un vecteur d'identification collective et de ralliement pour un certain nombre de branchés. Et la rue se fait emblème. Oberkampf : le fondateur de la manufacture de Jouy-en-Josas est désormais oublié, et son nom apparaît comme incongru, mais c'est précisément cela qui symbolise bien le caractère "différent" et "atypique" qu'on lui confère, l'image de lieu cosmopolite qu'on lui accole. La dimension ludique est fondamentale dans la ville. Oberkampf généralise cet aspect, le banalise. Ses usagers ont un rapport distancié et ludique à la ville : la rue apparaît comme un jouet qu'on manipule, qui amuse, mais que l'on peut délaisser. En fonction du moment, des modes, de ses envies. Mais l'essentiel est dans les règles du jeu, les codes de la rue branchée. Les rapports sociaux y sont mis en scène. Il y a tout d'abord une sorte de rite de passage pour les usagers : dans tous les cas, ce sont des amis qui les ont amenés dans cette rue la première fois. Puis ils y sont revenus. Une fois intégré, l'usager se soumet à des codes vestimentaires, langagiers, comportementaux. Il devient un acteur de la rue, cet espace où les rapports humains sont théâtralisés de manière exacerbée, où l'on se donne consciemment en spectacle, comme en témoigne la récurrence de ce champ lexical dans les entretiens. L'essentiel pour les usagers de la rue branchée, c'est d'être ici, un lieu à la mode où ils peuvent s'amuser mais aussi se montrer tels qu'ils veulent ou croient vouloir être, essentiellement par leurs vêtements, leur style » (Fleury, *op.cit.*, §23-24).

Loin de constituer un simple « non-lieu » (Augé, 1992), c'est-à-dire un espace qui serait interchangeable avec d'autres quartiers similaires dans le monde et où les individus resteraient anonymes, le quartier de l'International suscite des appropriations variées et

[283] Du côté de Belleville, par exemple, certains bistrots disposent de petites caves qu'ils utilisent comme salle de concerts. Bien souvent, l'organisation de ces concerts est laissée au soin d'associations ou de collectifs parisiens, suite à un accord avec les tenanciers. Toutefois, la « bistrophilie » est si forte qu'elle produit, dans certains lieux du quartier, des situations étranges pour les musiciens amateurs qui tentent de s'y produire. C'est par exemple le cas de la Cantine de Belleville où l'immense salle dans laquelle les gens mangent et boivent parvient à être pleine à craquer, tandis que des petits groupes jouent au sous-sol devant seulement 15 ou 20 personnes. Cela est notamment dû à la programmation, dans ce type de salles, de groupes très amateurs et peu connus dont le public est essentiellement constitué de proches des membres du groupe. La situation est sensiblement différente pour l'International, comme nous le verrons plus loin.

nuancées, qui évoquent « tant l'intimité confortable de la vie communautaire locale que la fluidité du cosmopolitisme urbain » (Silver et Clark, 2014, p. 34). De ce fait, on peut penser les pratiques musicales du quartier comme prises dans un faisceau d'expérimentation et de stylisation permises par la nuit, mais soumises à une tension du fait du caractère potentiellement intermittent, voire superficiel, des modes de socialisation. Comme dans n'importe quel lieu, la mise en scène et la ritualisation des pratiques culturelles prennent une part décisive dans la construction de l'authenticité et l'efficacité de ces pratiques. Il nous faut donc nous attarder plus spécifiquement sur l'activité de la salle l'International pour comprendre comment celle-ci participe de ce mouvement de quartier (cosmopolitisme surfait *versus* authentique), et en quoi les pratiques de la langue chantée par les groupes programmés s'insèrent dans cette localité particulière.

5.1.2. La salle, son identité, sa localité

La pratique d'une langue chantée dans une salle de concert est conditionnée par l'activité de programmation. D'une certaine manière, c'est elle qui permet aux pratiques chantées d'exister et de trouver leur public. Elle est donc souvent considérée comme l'identité d'une salle, conjointement aux caractéristiques objectives du lieu (emplacement, décoration, personnel, etc.). L'activité de programmation se distingue par une économie particulière où la prise de risque est souvent grande et répond à des représentations socio-esthétiques plus ou moins normatives. Ces deux points (économie et représentations) seront le cœur de cette partie.

Le modèle de fonctionnement de l'International suit, dans les grandes lignes, celui d'une autre salle, la Flèche d'Or Café, devenue à la fin des années 1990 un « temple » de la vie nocturne alternative à Paris. Installée dans une gare désaffectée de la petite ceinture, dans la rue de Bagnolet, on pouvait y dîner autour de plats du monde entier jusqu'à minuit, pour une bouchée de pain, dans un cadre à la décoration foutraque et industrielle (poutres en métal, graffitis, etc.)[284]. La diversité culturelle faisait loi dans ce lieu où, pour un prix modique (25 francs), on assistait à des concerts de rock, de jazz, de hip-hop, de musiques du monde.

[284] Vavasseur Pierre, « La Flèche d'or Café : Rock, Java et petits prix », *Le Parisien*, 29 avril 2000.

Combinant esprit d'autogestion, recyclage, convivialité, cosmopolitisme et musiques alternatives, la Flèche d'Or préfigurait donc le modèle du bistrot branché parisien. Cette sorte d'utopie urbaine ne pouvait cependant pas durer. La salle a déposé le bilan en 2004, croulant sous les plaintes du voisinage pour nuisances sonores et faisant l'objet d'une grande méfiance de la part de la police qui la soupçonnait d'être un lieu de trafic de drogue[285]. Elle a rouvert un an plus tard, avec de nouveaux gérants qui, ayant fait des travaux d'insonorisation, ont alors accentué la logique alternative du lieu avec des concerts toujours plus électriques, suivis de DJ qui permettaient au public de se dépenser jusqu'au bout de la nuit[286], préfigurant ainsi le modèle du Nouveau Casino évoqué plus haut. À cela s'ajoutaient la gratuité de l'entrée et une bière pression bon marché. Le succès a été fulgurant.

Si les gérants privatisaient, de temps à autre, la terrasse ou la salle entière pour des événements organisés par des grandes entreprises (Microsoft, Endemol, etc.)[287], cela n'est normalement pas suffisant, à Paris, pour faire tourner un lieu qui fait venir des artistes chaque soir sans faire payer l'entrée. L'originalité de la Flèche d'Or résidait dans la manière de rémunérer les artistes. Elle contournait les importantes cotisations patronales (environ 50%) qu'implique le fait de payer un artiste par le biais du cachet d'intermittence. En effet, le Code du travail stipule que, lorsqu'un artiste se produit sur scène, il y a « présomption de salariat », donc un cachet d'artiste comportant des cotisations patronales[288]. Néanmoins, le programmateur de la Flèche d'or, jouant avec la loi, déclarait les concerts comme de simples *showcases* promotionnels, d'une durée normalement inférieure à trente minutes, lui permettant ainsi de simplement « défrayer » les artistes. Dans les faits, les trente minutes étaient toujours dépassées. D'aucuns les ont accusés de concurrence déloyale[289], sans pourtant que la situation ne change véritablement. Au contraire, c'est ce modèle qui va se populariser dans d'autres salles parisiennes comme l'International, fondé en 2008.

---

[285] Hache Victor, « La Flèche d'or menacée », *L'Humanité*, 14 avril 2003, p. 19.
[286] Gouaillard Frédéric, « Chaque soir, la Flèche d'or joue gratuit », *Le Parisien*, 19 avril 2006, p. 4
[287] *Ibid*.
[288] Voir l'article L7121-2 du Code du travail.
[289] De Plas Odile, « La gratuité, astuce controversée du café-concert La Flèche d'or », *Le Monde*, 3 mai 2007, p. 24.

Le fonctionnement de l'International répond donc à un modèle économique particulier et instable, dans lequel les revenus proviennent essentiellement du bar. Aussi étrange que cela puisse paraître, la programmation musicale doit donc attirer une clientèle consommatrice de boisson. Ce jeu avec la législation, en ce qui concerne la rémunération des artistes, les rend vulnérables aux sanctions administratives et, de fait, leur permet difficilement d'obtenir un quelconque soutien institutionnel. De plus, malgré son emplacement dans un quartier populaire et branché, la salle est constamment assaillie par les plaintes de voisins pour nuisances sonores, du fait des gens qui fument dehors notamment. Il s'ensuit un rapport de force perpétuel avec la préfecture :

« Nous attirons pas mal de gens qui doivent sortir pour fumer, alors ça fait parfois un peu de bruit et certains riverains se plaignent. Ceux-là même qui s'installent ici pour vivre dans un quartier "vivant et sympa", mais râlent à la première occasion. Nous ne sommes pas les seuls à subir ce genre de difficulté. Et puis il y a la préfecture qui, peut être influencée par le lobby des boîtes parisiennes qui se vident, s'est mis un jour en tête que l'International, comme la Bellevilloise, ne pouvait pas accueillir de public autorisé à danser. Un soir où on recevait un DJ, des policiers sont venus nous dire que les gens avaient le droit "d'onduler", pas plus ![290] ».

Par ailleurs, les groupes programmés sont, pour la plupart, amateurs[291], car ils ne vivent pas de leur activité de musiciens. Ils sont plutôt considérés comme « en développement »[292] puisque leur passage sur scène se veut « promotionnel ». L'idée est, d'une part, d'offrir aux groupes inconnus la possibilité de se produire devant un public qui, si l'entrée avait été payante, ne serait pas venu, et, d'autre part, d'offrir à la clientèle un panorama des musiques émergentes/amateurs à moindres frais et sans interruption (tous les jours de la semaine sauf le

---

[290] « Des artistes qui nous plaisent », *Libération*, 30 juillet 2009, p. 24.

[291] Le statut « amateur » est prévu par la loi mais ne recouvre pas forcément la réalité des spectacles à l'International : « Le premier texte réglementant le cas des artistes amateurs dans le spectacle vivant (décret n°53-1253 du 19 décembre 1953) s'attache à définir la notion de "groupement d'amateurs" comme suit : est dénommé "groupement d'amateurs" tout groupement qui organise et produit en public des manifestations dramatiques, dramatico-lyriques, vocales, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés, etc., ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle. Ce décret permet donc aux amateurs de déroger à la présomption de salariat. Un amateur est ainsi un artiste bénévole ne tirant pas ses revenus de ses activités sur scènes […]. Seuls les groupements d'artistes amateurs bénévoles faisant occasionnellement appel à un ou plusieurs artistes du spectacle percevant une rémunération (loi n°99-198 du 18 mars 1999) sont dispensés de la possession d'une licence dans la limite de **six** représentations par an**. »** (Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles [IRMA]. URL : http://www.irma.asso.fr/Le-statut-des-amateurs-dix [consulté le 22 juillet 2016]).

[292] Renault Gilles, « Des artistes qui nous plaisent », *Libération*, 30 juillet 2009, p. 24.

lundi). De plus, cela permet à des professionnels de venir sonder la scène « émergente » parisienne sans avoir à faire la démarche de s'inscrire sur une liste d'invités.

Si les groupes ne sont que très peu payés, la salle de concert, située au sous-sol, s'assure cependant les services de véritables ingénieurs du son. Elle dispose d'un matériel « résident » de bonne facture afin de fournir des conditions idéales aux groupes. Ces derniers sont, de fait, très nombreux à contacter la salle en espérant être programmés, tandis que dans la plupart des autres salles, les programmateurs travaillent en collaboration avec des tourneurs. Ce démarchage de la part des groupes a pu constituer, à un moment donné, jusqu'à 60% de la programmation de l'International, le reste provenant de petits tourneurs nationaux et internationaux[293].

Nous avons eu l'occasion de rencontrer la seconde programmatrice du lieu, lors d'un entretien en août 2013. La programmation, selon elle, y est faite indifféremment de la langue dans laquelle les groupes chantent. C'est davantage une certaine esthétique pop, c'est-à-dire une manière de chanter le français ou l'anglais, qui oriente sa sélection d'artistes. Surtout, il faut qu'il y ait une certaine énergie qui soit dégagée sur scène et que ce ne soit pas « mou ». Elle nous confie travailler principalement à partir de médias comme *Les Inrocks* et d'autres petits blogs pour trouver les artistes, ainsi que de médias plus influents, comme *Pitchfork*, pour connaître les « tendances » musicales dites « indé ». Elle utilise aussi beaucoup son réseau de programmateurs, afin de savoir ce que les groupes qui l'intéressent « valent » sur scène. Ce à quoi s'ajoute un long travail de prospection sur internet, dans lequel la « présence » des groupes sur les réseaux sociaux joue un rôle primordial. Les groupes se doivent de fédérer un petit public, de donner des preuves de leur crédibilité, d'abord sur scène *via* des vidéos de concert disponibles sur Youtube, mais aussi « sur papier » *via* une biographie bien écrite, sur Facebook ou Bandcamp, par exemple. Ce qui est recherché avant tout, ce sont des petits artistes qui vont remplir la salle et faire en sorte que le public consomme, peu importe la langue dans laquelle ils chantent. L'International fait donc partie d'un réseau de structures qui permettent aux artistes francophones comme anglophones de se produire, de trouver leur public et de poursuivre leur logique de développement artistique et

[293] *Ibid*.

économique à large échelle, en dépit d'une législation et d'une structure masse médiatique nationale favorisant le français.

La programmation est, par ailleurs, abondante, avec deux à trois concerts par soir, dans des genres et sous-genres qui tournent autour du pop/rock et, dans une moindre mesure, du hip-hop. L'offre musicale oscille ainsi entre des formes musicales indépendantes/alternatives mais jamais extrêmes. Par exemple, on ne retrouve pas de musique de type *noise*, metal ou *gangsta* rap, sans doute dans le but de ne pas effrayer le chaland. Cela n'empêche pas certaines formes musicales relativement novatrices et/ou légèrement expérimentales d'être régulièrement programmées, afin d'attirer le mélomane exigeant et leader d'opinion. De ce fait, l'identité du lieu ne correspond pas à une esthétique très précise. Selon le point de vue, ce type de programmation peut autant correspondre à un bouillonnement *underground* qu'à une boulimie éclectique. Notre but, ici, n'est pas de statuer sur cette question, en évaluant par exemple la carrière des groupes après qu'ils aient joué à l'International, mais de voir en quoi cette configuration atypique de la salle est liée à des pratiques particulières de la langue chantée.

5.2. La place de la langue chantée chez les groupes à l'International

5.2.1. Méthodologie de l'enquête

Pour cette enquête, nous nous sommes connectés au site internet de l'International afin de visualiser les groupes programmés et avons fait une première sélection. Celle-ci consistait à écarter les groupes instrumentaux. Ensuite, nous avons aléatoirement contacté les groupes restants. Aucun critère stylistique n'a orienté notre choix, afin de ne pas tomber dans le piège de la représentativité. L'objectif était, avant tout, d'avoir accès à des groupes ayant une pratique musicale chantée, qu'elle soit en anglais ou en français, sans préjuger du style musical. Cela répondait à une première hypothèse exploratoire : la pratique d'une même langue peut produire un sens local différent selon le style musical.

Après nous être assuré que les groupes, aléatoirement choisis, pratiquaient bien une langue chantée, nous avons cherché leurs coordonnées afin de leur proposer un entretien. Cette proposition ne mentionnait pas explicitement la focalisation sur la langue chantée, car nous

savions que ce sujet pouvait être sensible chez certains groupes au point, peut-être, de les rebuter. Toutefois, notre message annonçait clairement qu'il s'agissait d'un travail de type universitaire (« sociologique »), à propos des groupes musicaux « en développement » qui se produisaient à Paris, et qu'il aboutirait probablement à la publication future d'un article scientifique. Cet argument visait à donner de la substance à notre demande, vis-à-vis de ces groupes que nous supposions en quête de reconnaissance. De fait, la majorité des groupes contactés ont accepté de nous rencontrer au moment de leur passage à l'International, le plus souvent entre le moment des « balances » (réglages du son) qui a lieu l'après-midi et le concert qui a lieu le soir. La rencontre se faisait le plus souvent dans un bar à côté de l'International car les loges de la salle nous semblaient trop spartiates.

Au total, nous nous sommes entretenus avec 16 membres de groupes de musique français qui se produisaient à l'International, entre décembre 2012 et juin 2013. La plupart d'entre eux en étaient à un stade amateur, c'est-à-dire qu'ils ne vivaient pas de leur activité musicale. Un seul disposait du statut d'intermittent, bien qu'il ait, occasionnellement, d'autres jobs à côté. Les autres étaient salariés, au chômage ou en cours d'études dans l'enseignement supérieur. Cependant, leurs activités professionnelles ou universitaires pouvaient croiser leur pratique musicale (faculté d'art, conservatoire, professeur de musique, technicien son, etc.). Leur âge allait de 19 ans à 40 ans, avec une moyenne autour de 28 ans.

Suite à chaque entretien, que l'on peut qualifier de formel, nous restions le plus souvent avec les groupes, cette fois de manière plus détendue, à parler de tout et de rien, à plaisanter. Ces moments informels nous ont permis de parler individuellement avec certains membres des groupes et, parfois, d'avoir des informations supplémentaires sur leurs manières de voir le monde et de travailler ensemble. Nous devions néanmoins délaisser les groupes au moment du diner, celui-ci étant pris en charge par la salle et à destination des seuls membres du groupe. Nous restions donc seuls jusqu'au début des concerts, vers 21h en général. Puis, nous passions la soirée dans la salle, à observer le public et écouter les conversations. À la fin du concert du groupe interviewé, nous débriefions éventuellement avec les membres du groupe, s'ils en avaient le temps et l'envie. Surtout, nous discutions avec certaines personnes du public pour connaître leurs impressions. Ce dernier point a été le plus problématique, du fait de la fatigue accumulée après les nombreuses heures passées seul sur le terrain, de la difficulté d'aborder les personnes venues en groupe, ainsi que de l'atmosphère festive et

alcoolisée qui rend atypique toute tentative de discussion « sérieuse ». De ce fait, la dimension ethnographique de notre travail concerne essentiellement l'observation des groupes pendant les balances et les moments de pause, et l'observation des publics pendant et entre les concerts. Plus globalement, l'ethnographie consistait à percevoir les interactions spécifiques de l'International, que celles-ci correspondent à des échanges entre personnes, à des comportements individuels ou à des manières d'occuper l'espace.

5.2.2. Le guide d'entretien

Pour élaborer le guide d'entretien, nous avons procédé à la passation et à l'analyse de deux entretiens non directifs, à partir du thème général : la langue chantée. Nous en avons extrait sept grands thèmes, déclinés en plusieurs questions (*cf*. tableau 2).

Tableau 2. Guide d'entretien de l'enquête à l'International

Questions	Thèmes correspondants
Comment avez-vous commencé à pratiquer la musique ? Comment la pratique musicale s'est-elle insérée dans votre situation sociale (professionnelle, familiale, etc.)	Parcours social et musical
Comment présentez-vous habituellement votre groupe ? D'où vient votre nom de groupe et quelles sont vos influences musicales et extramusicales? Y a-t-il un « propos » auquel vous vous identifiez de près ou de loin ?	Définition et identification du projet esthétique
De quelle manière composez-vous et répétez-vous ? Comment les textes sont-ils incorporés à la musique ?	Travail des paroles

Quelle est votre langue maternelle ? Comment en êtes-vous venus à chanter dans telle langue ? Quelle est votre relation à cette langue, dans la musique mais aussi en dehors de la musique ?	Relation à la langue chantée
À quel niveau de développement professionnel en êtes-vous (label, tourneur, manager, etc.) ? À quel niveau de professionnalisation aspirez-vous et dans quelle mesure la langue chantée fait-elle partie de vos préoccupations ?	Professionnalisation
Comment est-ce que vous communiquez sur votre musique, dans quelle langue ? Quelle relation avez-vous avec les médias ? Est-ce que l'on vous pose des questions sur la langue chantée ?	Communication-médiatisation
Quel rapport entretenez-vous avec le public ? Avez-vous du public à l'étranger ? Avez-vous des retours sur la langue chantée ?	Rapport au public

Nous avons ensuite procédé à la passation des entretiens auprès des groupes sélectionnés dans la programmation de l'International, selon les modalités explicitées dans la partie précédente. Le contenu de ces entretiens a été soumis à une analyse thématique (Ghiglione *et al.*, 1990), afin de dégager une grille de thèmes principaux, auxquels sont rattachées une ou plusieurs spécifications, c'est-à-dire des concrétisations discursives des thèmes. Ces dernières ont été catégorisées et codées de manière à être autosuffisantes, exprimant ainsi les variations possibles autour d'un thème principal. Le but d'une telle analyse est de visualiser les

représentations qui semblent revenir le plus souvent dans le discours des enquêtés. Toutefois, nous n'accordons pas à la fréquence d'apparition la capacité de déterminer une fois pour toutes l'importance de telle ou telle représentation, étant donnée la possibilité que la fréquence n'exprime que des « schèmes conversationnels courant » (*ibid.*, p. 77). Nous ne nous en servons qu'à partir du moment où cela aiguille notre analyse et reste cohérent avec nos hypothèses et observations. L'ensemble des thèmes et des spécifications a été numéroté et regroupé dans un tableau (*cf*. annexe 3).

5.3. La langue au regard de la création musicale

5.3.1. La compétence linguistique

Rappelons, pour commencer, que la majeure partie de notre échantillon est composée de groupes évoluant dans des esthétiques pop/rock, c'est-à-dire usant de guitares électriques et de percussions, sur des rythmes généralement binaires, et dont le chant est relativement mélodieux. Par ailleurs, une minorité de l'échantillon est constituée de rappeurs usant de samples et de boîtes à rythme, et dont le chant est avant tout scandé.

La pratique spécifique d'une langue, en tout cas au début de chaque carrière, n'est jamais l'objet d'un débat au sein des groupes pop/rock. En premier lieu, les musiciens qui ne chantent pas s'en soucient peu ou de façon variable. Ils se satisfont souvent d'avoir une personne assumant le rôle, perçu comme difficile ou problématique, de chanteur et de parolier. Ce dernier « impose » donc, la plupart du temps, la langue dans laquelle il va chanter et écrire, en fonction de sa propre socialisation musicale. Au-delà de la récurrente « révélation » que peut constituer la découverte d'un groupe à l'adolescence (le grunge de Nirvana pour le chanteur de Bats on a swing, Radiohead pour le chanteur de Venyce, The Libertines pour Où sont les filles ?, etc.), les chanteurs sont socialisés par la langue de plusieurs manières. C'est, d'abord, la famille qui institue la langue, lui conférant un aspect intime, bien que possiblement conflictuel. Si cela est évident dans le cas du français, ça l'est moins dans le cas de l'anglais. Pourtant, parmi ceux qui chantent en anglais, certains nourrissent un lien familial avec cette langue, comme dans le cas du chanteur de Sobo qui utilise cette langue avec son grand-père. Pour les autres, l'anglais est, généralement, beaucoup plus que la deuxième langue de l'école :

« Tout de suite, dès le début, j'ai écrit en anglais. Après, j'avais plus de difficultés au départ. Après, je suis un peu parti en Angleterre, en Irlande, j'ai eu des coloc' américains, tout ça. C'est devenu, quand même, une langue familière. Je suis presque bilingue. Et puis après aussi… à force d'écouter de la musique en anglais, de lire des textes. C'est surtout ça. Évidemment, c'est la majeure partie. C'est une langue qui m'a toujours rendu curieux. J'étais avec le dico, sans arrêt » (Damien, chanteur de Bats on a swing, juin 2013).

Elle est souvent la première langue du chant (gospel pour le chanteur de Gaïo, lorsqu'il était enfant) et l'objet d'une pratique autodidacte, basée sur l'imitation d'artistes-idoles et perçue comme émancipatrice, tandis que le français conserve son statut banal de langue parlée au quotidien et chantée dans les grands médias. Pour ceux qui pratiquent le français, on remarque que la socialisation musicale commence souvent par l'écriture de textes à l'adolescence, parfois dans le cadre scolaire :

« J'ai commencé par écrire des choses, par écrire des… des… je [ne] sais pas, comme quand on est en Français et qu'on fait des dissert', j'ai commencé à écrire des trucs, des poèmes [...]. Dans le cours [*à l'école*], je me plaisais là-dedans, et du coup je voyais que c'était de l'écriture. Tu vois, en gros, je pense que c'est ce qui m'a appris ce que c'était que l'écriture, qu'on pouvait jouer avec les mots. Sans que ce soit vraiment des chansons, mais qu'on pouvait s'exprimer par là, exprimer des sentiments, des choses, tu vois. Et donc j'ai commencé comme ça » (Ichon, rappeur du groupe Bon Gamin, mai 2013).

Cela est particulièrement le cas pour les rappeurs (bien que l'écrit laisse rapidement place à une performance orale). Dans leur cas, la socialisation se fait aussi par l'autodidactie. Plus généralement, le rapport aux différentes langues chantées se construit dans le cadre de « mouvances » musicales plus larges dans lesquelles les musiciens se reconnaissent et s'investissent au niveau local (par exemple, la vague rock garage en français du début des années 2000). Les écoles de musique peuvent également jouer un rôle dans ce rapport aux langues, puisque certains y apprennent le chant « classique » en français, en italien, voire en russe. Néanmoins, dans le cas du groupe 99lbs, c'est plutôt le rejet de ce classicisme qui oriente la chanteuse vers la langue anglaise des musiques populaires afro-américaines qu'elle affectionne. En somme, le passage par des écoles de musique (conservatoire et autres) ne semble pas impliquer, chez les groupes de l'International, une orientation claire vers une seule langue. Ces écoles agissent plutôt comme des points de rencontre entre musiciens qui développent, en parallèle, leur propre conception de la pratique chantée.

Parmi les groupes rencontrés à l'International, tous composent leurs propres chansons et textes, à l'exception d'un groupe (99lbs) qui fait appel à un parolier pour les chansons en anglais. Cette « aide » vise notamment à atteindre une certaine forme de fluidité dans le texte, afin que celui-ci sonne davantage vernaculaire, c'est-à-dire qu'il colle au standard chanté du genre musical recherché (un mélange de soul, jazz et funk). La chanteuse, ayant grandi en France, admet être incapable d'atteindre un tel niveau de qualité d'écriture, du fait de son manque de compétence linguistique et aussi de sa timidité. Bien que ce ne soit pas la tendance majoritaire, il semble donc que certains groupes de musique chantant en anglais, lorsqu'ils ont des contacts compétents et disponibles, peuvent faire appel à un tiers pour l'écriture des paroles, dans un but esthétique normatif (respecter un standard artistique). Toutefois, il n'est pas inenvisageable que le travail avec un parolier se fasse, aussi, dans le cas de groupes chantant en français. Bien que ce ne soit pas le cas à l'International, c'est ce que l'on observe dans le domaine de la variété, où l'écriture est régulièrement sous-traitée.

Il existe donc une représentation de la « compétence linguistique » dans la pratique de la langue chantée. Si celle-ci n'aboutit pas toujours à l'engagement d'un parolier, on la retrouve lorsque les groupes envisagent le chant sous l'angle de sa « vraisemblance » sur le plan linguistique. Pour ceux qui chantent en français dans un genre pop/rock, par exemple, il y aurait un trop grand défi à chanter en anglais. Ce serait se confronter « à l'élite anglaise ou américaine et, de suite, ça pose un niveau » (Antoine, batteur du groupe Où sont les filles ?, mai 2013). De même, chez les rappeurs qui pratiquent le français, malgré une certaine fascination pour le rap étatsunien, la langue de celui-ci est tout à fait inaccessible, du fait de l'évident manque de familiarité avec la langue anglaise et le vernaculaire des différents quartiers ou ghettos.

Ceux qui chantent en anglais évoquent, effectivement, la nécessaire « mise à niveau », voire l' « effort constant » que demande leur pratique. Les paroles font donc l'objet d'un soin particulier, autant dans leur forme que dans leur fond. Elles doivent respecter la grammaire, quitte à « sortir le dico » ou à « calquer » la pratique chantée sur un certain type de vernaculaire (afro-américain ou jamaïcain, par exemple). Certaines pratiques extramusicales viennent appuyer cela, comme le fait de regarder des films en version originale, de lire des romans en anglais, de chercher des amis qui parlent anglais, voire même d'étudier la langue anglaise à l'université. Cette représentation de la compétence peut, dès lors, constituer une

barrière : si l'on n'a pas le « niveau » (celui de la norme linguistique en lien avec le genre musical recherché), on ne peut pas chanter en anglais. À l'inverse, pour d'autres, cette représentation de la compétence ne joue pas un rôle essentiel : il n'y a pas « besoin d'être bilingue » pour chanter en anglais. Au contraire, « l'ancrage » français peut même être un atout, comme nous le verrons dans la discussion sur les accents. Enfin, pour ceux qui chantent en anglais, le français peut, à son tour, être perçu comme trop « difficile » à « faire sonner » : « il faut être littéraire pour pouvoir écrire en français » (Alexandre, chanteur-guitariste du groupe My Secretary, novembre 2012). Mais cette difficulté ressentie ne relève pas tellement d'une représentation de la compétence linguistique, car tous maîtrisent suffisamment le français. Elle relève davantage d'une représentation « littéraire » de la langue, que l'on retrouvera plus loin.

5.3.2. Authenticité et indétermination des paroles

Aucune chanson ne serait aboutie, structurée, valable, sans chant et sans paroles. Elles doivent refléter l'intériorité du chanteur, ses rêves et ses angoisses, tant sur le plan sociétal que personnel. Autrement dit, c'est souvent le chanteur qui a le dernier mot sur la validité des morceaux, en y apposant ses paroles et sa touche personnelle, à partir du moment où il a trouvé l'inspiration. En anglais comme en français, les paroles peuvent apparaître comme légères ou naïves, mais aussi sombres ou sérieuses. Toutefois, elles sont toujours écrites en portant une attention particulière à la sonorité des mots, qui doit être en accord avec l'ambiance et la mélodie du morceau. Les paroles sont, de fait, « au service » du morceau instrumental, bien que, en retour, elles permettent souvent de « structurer » ce dernier, de le rendre « plus accessible » :

« Quand Mamadou a commencé à chanter, c'est ce qui a permis de structurer les morceaux. C'est un bon moyen d'avoir des morceaux plus accessibles, car sinon ça reste des longs *jam*. Ça permet d'avoir une mélodie qui se retient plus facilement, en tout cas plus facilement que des instruments, et c'est ça qui reste pour le public » (Melvin, chanteur-guitariste de Dizzy Dance, juin 2013).

Paradoxalement, les paroles participent à la fois d'une stabilisation de la matière musicale, voire d'une mise aux normes (celles du public, des radios, etc.). Ensuite, comme nous l'avons évoqué au chapitre 1, les paroles se doivent de projeter une certaine subjectivité que l'on

cherche à partager avec le public. Même pour les groupes qui chantent en anglais et qui visent une forme d'abstraction esthétique, on retrouve ce phénomène :

« Sur l'album, je me suis référé à pas mal de trucs que moi j'ai vécus. Mais après, c'est une grosse hyperbole, c'est super fictif. Je le prends vraiment à cœur, personnellement, tout ce que j'ai écrit, mais je m'en détache parce qu'il y a un personnage qui est créé et qui n'a rien à voir avec moi » (Pierre, chanteur du groupe Sobo, mai 2013).

De fait, l'écriture des paroles relève toujours, aussi, d'une forme d'indétermination. En effet, pour la plupart des groupes, les paroles ne visent pas à être comprises littéralement et peuvent faire l'objet de différentes interprétations :

« Je [ne] sais plus qui disait "le Beau c'est la multiplicité du sens", ou l'art, je [ne] sais plus. Il me semble que c'est ça qui est beau. Les textes de Kurt Cobain sont très très bons pour ça. Encore aujourd'hui, je comprends des choses que [je n']'avais pas comprises à l'époque, et en même temps il y a une sonorité » (Damien, chanteur de Bats on a swing, juin 2013).

« Pour ma part, sur le post-scriptum, tout ce qu'on a dit pendant l'album, ne le prenez pas comme une leçon. Tu as écouté, on a parlé, tu t'en fous, t'as raison, en gros c'est… On n'est absolument pas là pour te donner une leçon du haut de nos 19 ans. Maintenant, on a encore une autre vision des choses. Ce que je veux dire… Tu en fais ce que tu veux, vraiment. Il y a certes une trame et une musique orientée de telle manière, mais derrière, chacun le prend comme il veut, en fait ce qu'il veut, pour lui, pour son ressenti. Et ça va avec l'univers. Nous, on dégage l'univers, chacun le prend comme il veut » (Louis, bassiste du groupe Sobo, mai 2013).

Nos enquêtés entretiennent une relation ambivalente avec la signification des mots. Le chant se veut authentique sur le plan de l'expression personnelle, mais indéterminée sur le plan de la réception par un public. Ils correspondent, en cela, au schéma de l'« état acide » (Seca, 1988), duquel ils tirent une certaine plasticité langagière (anglais/français), comparable à ce que nous avons observé, par exemple, chez les groupes de metal (*cf.* chapitre 4).

En anglais comme en français, les paroles sont très majoritairement écrites *après* la composition instrumentale. Pour certains, le chant prend d'abord la forme de « yaourt », c'est-à-dire d'une mélodie qui produit des sons proches de l'anglais étatsunien, à la fois sur le plan prosodique et phonologique, tout en restant partiellement influencé par le français (Cutler, 2000, p. 117). Le plus souvent, la technique du « yaourt » consiste à employer une série de mots anglais issus du vocabulaire des musiques pop, comme « *babe* », « *time* », « *night* », etc. (*ibid.*, p. 119). Si cette pratique de la langue peut paraître régressive à certains

égards, elle est aussi une manière d'expérimenter avec la voix, de pratiquer une forme de mantra à visée extatique. Par la répétition, on cherche à faire ressortir une émotion, en symbiose avec le « matériau instrumental », dans le but de faire vibrer les corps ensemble, de créer une sorte d'harmonie spirituelle et physique :

« [*L'usage des mantras*], loin de favoriser la pensée discursive, ordinaire, tourne, au contraire, leur usager vers l'intériorité […] : réciter un mantra détourne l'attention du monde extérieur […]. Disons que, si les mantras tantriques n'ont souvent pas de sens littéral, ils ont, par contre, toujours une valeur symbolique et un emploi qui a un sens pour l'usager. Le mantra est une "parole de circonstance", énoncée comme il convient et là où il le faut d'après les règles du groupe qui l'utilise et y croit. Il a ainsi sa raison d'être, son "sens", au sein de ce groupe » (Padoux, 2016, §9).

La technique du « yaourt », par la distance sémantique qu'elle introduit vis-à-vis de la langue véhiculaire du quotidien, tend à favoriser ce genre de mécanisme d'intériorisation et d'abstraction. En effet, ce type de chant sans paroles est assimilable à « l'expression même de l'état zéro de la personne, de la dépersonnalisation, bref de la dépossession » (Rouget, *op.cit.*, p. 136), c'est-à-dire qu'il fait partie d'une phase d'éloignement du monde. Il est une sorte d'initiation et n'a pas vocation à être rendu public. La pratique du « yaourt » par nos groupes enquêtés n'est donc que transitoire, visant à intégrer la voix au reste des instruments sur un mode avant tout mélodique et intemporel. La technique du « yaourt » n'abstrait pas les chanteurs d'une formalisation *a posteriori*, sur le plan linguistique, de leur partie chantée. C'est là que se situe la relocalisation par la ritualisation qui vise à être rendue publique. Cela implique, le plus souvent, un moment d'isolement. Le chanteur se « pose » et tente de faire correspondre des paroles plus ou moins intelligibles à « l'ambiance » du morceau déjà composé. Pour ceux qui chantent en français, il s'agit alors de trouver des mots français qui sonnent, dans une certaine mesure, comme de l'anglais. Pour ceux qui chantent en anglais, l'enjeu est surtout de construire un univers de sens, en rendant les paroles intelligibles.

Si on observe moins cette pratique du mantra (par le biais de la technique du « yaourt ») chez les groupes chantant en français, on admet qu'elle puisse exister par ailleurs[294]. De fait, on

[294] Certains musiciens qui chantent en français, lorsqu'ils s'expriment dans les médias à propos de leur processus de composition, clament aussi faire appel au « yaourt anglais », voir par exemple le groupe La Femme dans l'émission « Boomerang » sur *France Inter*, le 31 août 2016.

l'observe surtout chez les groupes issus des mouvances rock, c'est-à-dire des groupes attirés, dans une certaine mesure, par le dépassement de soi, la puissance sonore et l'utopie communautaire, caractéristiques typiques du rock (Tassin, *op.cit.* ; Den Tandt, 2012). Cette représentation « rock » de la pratique chantée se manifeste, le plus souvent, par un chant en anglais et par la présence d'un chanteur instrumentiste dont la personne est peu mise en avant. Un seul groupe de notre échantillon (Le Vasco) faisait exception, puisque sa chanteuse, bien que chantant en anglais, n'était pas instrumentiste.

On retrouve certains de ces éléments chez les groupes qui n'utilisent pas la technique du « yaourt » et qui chantent principalement en français. Premièrement, ils écrivent leurs paroles aussi et surtout en fonction de la sonorité des mots, et pas seulement en fonction de leur sens (contrairement à une idée reçue). Pour eux, il faut que le texte « *groove* » avant même d'être mis en musique. Ceci est davantage accentué pour les groupes dont la pratique s'apparente au genre rap, où la musicalité du texte est centrale et souvent plus fournie. Sur le plan formel, c'est cette recherche poussée de musicalité de la langue qui, pour les rappeurs, implique une pratique renouvelée de la langue française, traversée de toute part d'influences anglaise, arabe, etc.

Contrairement à une représentation stéréotypique du « rappeur poète », on observe que les rappeurs de l'International peuvent aussi écrire spontanément sur une « instru »[295], sans préparation préalable, se rapprochant ainsi des rockeurs qui improvisent leur partie chantée pendant que les musiciens font tourner la musique en boucle :

« Moi en ce qui me concerne dernièrement les morceaux je les fais plutôt en mode spontané. C'est-à-dire que je vais me prendre l'instru et ça va sortir tout de suite. Après, je vais le peaufiner, etc. Mais je [ne] me pose plus pour écrire. Je [ne] me dis pas [que] je vais écrire une chanson. Je le fais avec l'instru. [Je n]'arrive plus à écrire comme ça. Ça va être très spontané » (Loveni, rappeur du groupe Bon Gamin, mai 2013).

On peut donc parler d'une représentation « spontanée » de l'écriture des paroles, dans le cadre plus large de la pratique du français chanté dans les musiques populaires à l'International. Celle-ci est une alternative à la technique du « yaourt » pratiquée dans le rock.

[295] Plage instrumentale comportant un rythme et une mélodie sur laquelle le rappeur déclame ses paroles.

Elle fait la part belle à une forme d'écriture de type « automatique », « brute de décoffrage », « sans fard ». Dans le cas présent (Bon Gamin), il s'agit davantage de paroles « fun », c'est-à-dire traitant des côtés positifs de la vie des rappeurs en question (« les filles », « les films », etc.), bien qu'il puisse y avoir des aspects plus sérieux. Quoi qu'il en soit, la dimension revendicative souvent attribuée au rap, qui justifierait que le « message » soit « transmis » dans la langue du public, est ici absente. Une formation comme Bon Gamin n'a pas davantage de message à caractère social ou communautaire à faire passer que d'autres groupes jouant à l'International.

Pour d'autres groupes qui évoluent dans des genres plus pop et qui chantent en français, l'attention particulière vis-à-vis de la musicalité du texte va de pair avec le même type de désir d'indétermination observé chez ceux qui utilisent la technique du « yaourt ». Bien que, comme dans le cas du rap, on suppose généralement que la pratique de la langue nationale répond à un désir d'être compris, nous observons ici que la compréhension littérale des paroles n'est pas une condition véritable pour la reconnaissance à laquelle aspirent les groupes :

« On essaye de construire cet univers et, derrière, on veut que les mots aident à emmener le public […]. On [ne] compose pas pour faire des chansons, mais des univers. Avec Anne-Camille, on [ne] se revendique pas comme des chanteurs, on n'a pas de technique vocale. Mais c'est de là [le manque de technique vocale] que vient la sensibilité » (Anthony, chanteur-guitariste du groupe Où sont les filles ?, mai 2013).

Tout en s'affiliant à la tradition chansonnière francophone accordant une certaine importance aux mots, au texte, on retrouve ici l'affirmation paradoxale entre « authenticité » et « indétermination » qui était aussi présente chez les groupes qui chantent en anglais. On voit donc que, dans le mode de composition des paroles, on est face à une représentation sociale des paroles similaire.

En outre, si les groupes rock ont souvent recours à la technique du « yaourt » pour établir la base instrumentale du morceau, avant d'écrire véritablement leurs paroles en anglais, nous remarquons que plusieurs d'entre eux ont, un jour, composé en français. Or, dans chaque cas, le texte en français avait fait l'objet d'un traitement spécifique. Il avait été écrit *avant* la musique :

« J'aimais beaucoup le texte [*du seul morceau en français de l'album*]. Je pense que c'est important. Le problème avec le français c'est que plusieurs personnes m'ont proposé des compos et je n'arrive pas à chanter quand je trouve ça ridicule. Faut que j'assume un minimum. Les gens en France qui écoutent des chansons en anglais ne vont jamais chercher à écouter le texte. Mais si c'est dans ta langue maternelle… [Là] c'est le choix des mots que j'aimais bien et comment c'était tourné. Il n'y a pas un sens très clair et chacun peut interpréter à sa façon » (Laetitia, chanteuse du groupe 99lbs, mai 2013).

« La seule fois où la compo est partie du texte, c'était un poème en français. Ce poème est rempli de jeux de mots. Il a été enregistré un peu au dernier moment, presque en slam. Les gens ont d'ailleurs été agréablement surpris. C'est peut-être parce que pour moi, ce n'était pas seulement un exercice, c'était du "vrai" » (Julien, chanteur de Gaïo, juin 2013).

Chez les groupes qui chantent majoritairement en anglais, il y a donc une forme de primauté accordée au texte lorsqu'ils « passent » au français. Celle-ci, toutefois, renvoie toujours à une forme de désir d'indétermination (dans le premier cas : « chacun peut interpréter à sa façon ») et d'authenticité (dans le deuxième cas : « c'était du "vrai" »). Ainsi, la composition du chant et des paroles en relation avec la pratique de la langue chantée, au sein des groupes de l'International, ne correspond pas à une différence fondamentale entre l'anglais et le français. Comme l'évoquent les deux citations ci-dessus, les différences sont plutôt à chercher dans le rapport au public local (« Les gens en France qui écoutent des chansons en anglais ne vont jamais chercher à écouter le texte »), dans la manière de chanter (« slam », « rap », etc.), ainsi que dans les formes d'identification.

5.3.3. Le rapport au public

Pour la plupart des groupes, l'écriture des paroles et la manière de chanter sont pensées en fonction de la réception que va en avoir public. Or, on observe que la représentation du public français varie selon que les groupes chantent en anglais ou en français. Ceux qui chantent en anglais, comme nous l'avons suggéré plus haut, voient le public français comme relativement hermétique aux paroles, lorsque celles-ci sont en anglais. L'anglais est alors une manière d'échapper à la critique parfois virulente de certains publics :

« Je pense aussi que, pour un premier album, ce n'est pas forcément facile de chanter en français, parce que c'est s'affirmer beaucoup plus, notamment auprès d'un public. C'est vraiment rendre compréhensif de a à z tout ce qu'on fait. Alors que chanter en anglais, c'est rendre la chose un peu plus abstraite. » (Vincent, guitariste du groupe Sobo, mai 2013)

Si cela constitue effectivement une « solution de facilité », s'ensuit également une forme de frustration chez ces artistes qui, comme nous l'avons vu, mettent quand même beaucoup d'énergie et de leur personne dans leurs paroles en anglais. Selon eux, celles-ci ne seraient pas reconnues à leur juste valeur. Cet affect triste ne trouve d'issue que lorsque les groupes envisagent la possibilité d'une rencontre avec un public étranger, bien que la concrétisation d'une telle rencontre soit rare et ardue. Toutefois, le fait qu'il soit aujourd'hui possible de diffuser sa musique dans le monde entier grâce à internet les encourage dans leur démarche ; sans parler du fait qu'une minorité de groupes aient réussi ce « challenge » (sortir du « carcan » français), comme Air, Phoenix, voire même Daft Punk.

Parmi nos enquêtés, certains, comme le groupe Le Vasco, chantent dans une forme anglaise « pensée » pour le public français, c'est-à-dire avec des mots simples et percutants. C'est là une forme de médiation originale qui va de pair avec le faible poids, pour eux, de la représentation « compétence linguistique » évoquée précédemment. Pour ces mêmes groupes (qui chantent en anglais), le public français aurait tendance à trop « disséquer » les paroles en français, à en faire le baromètre strict de la valeur d'un groupe. Cela va de pair avec l'idée qu'il y aurait, en France, une tendance généralisée à privilégier à outrance le texte écrit et le raffinement littéraire. Cette tendance, que l'on peut nommer représentation « littéraire » de la langue, émanerait d'une culture « d'élite » ou « scolaire » typiquement française, dans laquelle l'enseignement de la langue est intimement associé à un genre « classique », voire « pompeux », de littérature. Cela concorde avec certains résultats concernant les pratiques culturelles des jeunes Français :

> « Concomitante de la révolution numérique, mais plus ancienne, une autre tendance majeure d'évolution se lit dans la distance croissante que les jeunes affichent à l'égard de la culture scolaire. Cette distanciation de la culture légitime prend le relais de la dimension contestataire des cultures jeunes des années 1960, dimension que leurs enfants ont quant à eux délaissée […]. [La] distance va croissant au fil des générations avec la culture scolaire, dont l'emblème est le livre. La lecture de livres subit ainsi une désaffection croissante auprès des jeunes […]. De ce fait, si le livre reste central dans le dispositif de transmission de l'école, il n'est plus placé au centre du capital culturel effectivement transmis, le pouvoir de l'école ne produisant plus du goût ou des *habitus* résistant au passage des âges. D'autant que les caractéristiques intrinsèques de l'activité de lecture s'accommodent mal des traits valorisés de l'adolescence à l'ère numérique » (Octobre, 2014, p. 89-91).

Par ailleurs, certains chercheurs abondent dans le sens d'une « spécificité française » en matière de rapport au texte des chansons, aussi nommée « tentation poétique de la chanson »,

qui s'illustre par l'emploi de catégories comme « chanson à texte », mais aussi par la focalisation des commentateurs médiatiques (journalistes et universitaires) sur « l'exigence textuelle » des chansons (Marc, 2013 ; Looseley, 2013). De ce fait, la pratique de l'anglais permettrait de se mettre à « distance », de ne pas se sentir « nu » face à un public national jugé comme relativement hostile, sur le plan parolier. Cela permettrait d'éviter une critique trop forte des paroles, elles-mêmes considérées par les chanteurs comme une expression authentique de leur personne.

En outre, la pratique d'une langue étrangère comme l'anglais induirait, pour le public français, un rapport renouvelé au sens de la musique, cette fois détaché, voire « libéré » de l'emprise des paroles. En effet, pour les groupes qui chantent en anglais, la nature de l'expérience musicale ne repose pas sur la signification des mots chantés. Ainsi, leur pratique de la langue relève davantage d'une « esthétique de l'incompréhensibilité » (Szego, *op.cit.*), c'est-à-dire qu'elle cherche à compenser le manque de compréhension sémantique par un engagement émotionnel plus intense. L'attention de l'auditeur ou du public se reporterait, alors, sur d'autres éléments musicaux, « vocaux mais non verbaux », « qui contribuent au sens de l'énoncé et lui ajoutent une série de données expressives » (Rudent, 2013, p. 54) : la rime, le rythme (*flow*), le timbre, etc. On peut voir là une marque du pouvoir des processus mimétiques qui, dans leur dimension « sensuelle » (Taussig, 1993), se désolidarisent partiellement d'une forme de compréhension littérale. Cette représentation de « l'incompréhensibilité » de la langue rejoint celle de « l'indétermination » des paroles. Elle encourage les publics français à s'engager dans un processus de compensation émotionnelle lorsqu'ils écoutent une musique en anglais, puisque le déficit de compréhension linguistique est tendanciellement plus grand pour eux. Néanmoins, cette même représentation est à l'œuvre chez ceux qui chantent en français, comme dans le cas du groupe Où sont les filles ? que nous avons déjà évoqué. Autrement dit, ce n'est pas parce que l'on chante en français que l'on ne cultive pas une certaine ambigüité, dans le but de laisser le public se faire sa propre interprétation. Certains travaux révèlent, d'ailleurs, comment la manière d'écouter et d'apprécier des genres de musique supposément centrés sur le texte (la « chanson française »), dépend aussi d'éléments non textuels (la « corporéité » ; voir Lebrun, 2012, 2005 ; Cordier, 2014). La question qui subsiste est de savoir dans quelle mesure le changement de langue

induit une compensation réelle et différenciée de l'écoute par les publics. C'est ce que nous verrons dans le chapitre suivant.

Inversement et en contradiction avec l'esthétique de l'incompréhensibilité, les groupes de l'International qui chantent en français voient dans le chant en anglais une perte évidente de connexion émotionnelle avec le public français. Selon eux, le texte et la mélodie doivent se renforcer l'un et l'autre. De ce fait, le rapport du public français à la musique en anglais ne peut être que « superficiel », amputé de la charge émotionnelle que peuvent porter les paroles. Cela dénote une représentation « littérale » de la langue chantée, c'est-à-dire que cette dernière ne peut avoir d'efficacité émotionnelle que lorsqu'elle établit une connexion avec le public par le biais du sens des paroles. Paradoxalement, les groupes qui chantent en français clament le fait d'être, eux aussi, capables d'entretenir un rapport « émotionnel » avec un public étranger, quand bien même celui-ci ne comprendrait pas le français :

« On avait joué dans un festival avec que des groupes anglais, et ils avaient apprécié [*le fait qu'on chante en français*] parce que c'était une manière de découvrir quelque chose qu'ils ne connaissaient pas, c'était comme un atout [...]. Je vais peut-être faire vantarde mais aux États-Unis et dans les pays anglo-saxons on a eu des échos comme quoi le français c'est l'exotisme le plus parfait. Dans une langue étrangère, qu'est-ce qu'ils racontent ? Pourtant c'est une ambiance pop-électro qu'ils reconnaissent mais voilà… » (Anne-Camille, chanteuse du groupe Où sont les filles ?, mai 2013).

On a là une représentation « exotique » de la langue chantée à l'étranger qui, dans le cas du français, a aussi été conceptualisée comme « français deuxième langue » (Gayraud, *op.cit.*), c'est-à-dire lorsque, dans un contexte linguistique et social donné, la langue française est placée en situation musicale contre-normative. Dans ce cas, elle est à entendre comme une « bizarrerie pop ». Il y a donc une tension, dans l'imaginaire des groupes français, entre les représentations « littérale » et « exotisée » de la langue, qui est directement liée à une conception fragmentée de l'espace social dans lequel ils évoluent : public national entendu comme communauté de sens *versus* public étranger perçu comme nécessairement exclu de cette communauté de sens. On pourrait penser que cette fragmentation s'oppose à la représentation « universelle » de la langue anglaise qui est, parfois naïvement, défendue par certains groupes chantant en anglais. Toutefois, on remarque que cette supposée universalité repose sur l'idée de lingua franca, c'est-à-dire sur une conception tout aussi rationaliste de la langue qui, de fait, privilégierait l'intercompréhension. Elle reproduit donc la même tension

entre deux différents niveaux de localité : public international comme communauté de sens VS public national comme exclu de cette communauté.

5.3.4. Pratique rythmée de la langue

La pratique d'une langue chantée, au sein des groupes interrogés, répond souvent à un besoin spécifique de rythme. Comme nous l'avons vu, les mots sont avant tout choisis pour leur sonorité et leur musicalité. Or, la très grande majorité des genres de musiques populaires dont se réclament les groupes de l'International (rock, rap, etc.) reposent sur une base rythmique le plus souvent binaire, faite de percussions (batterie ou *samples* de batterie). Ainsi, la ressource première d'une langue, du point de vue de ces groupes, sera sa « musicalité », c'est-à-dire son rythme supposément intrinsèque. On peut nommer cela la représentation « rythmée » de la langue chantée.

En réalité, les langues ne sont pas, par essence, plus ou moins rythmées ; ce sont les artistes qui parviennent ou non à donner à la langue qu'ils pratiquent une base rythmique satisfaisante, c'est-à-dire, dans le cas présent, percussive. Par exemple, l'anglais, pour ceux qui le pratiquent, est souvent perçu comme disposant naturellement d'un rythme plus approprié pour le rock et la pop (« c'est aussi les mots avec le rythme dans la langue anglaise, il y a carrément plus de rythme, c'est carrément plus facile de jouer avec », Pierre, chanteur du groupe Sobo, mai 2013). Ce n'est pas une qualité intrinsèque à la langue anglaise, mais davantage la représentation qu'en ont les groupes *vis-à-vis* du français qu'ils estiment, à tort ou à raison, plus « plat ». On peut expliquer cela de deux manières. Premièrement, l'anglais est la langue majoritairement pratiquée dans le rap et le rock, au niveau international. Pour les groupes, le potentiel rythmique du chant est donc plus accessible en anglais, du fait, notamment, de cette surreprésentativité linguistique. L'anglais devient, par le biais de l'écoute intensive de musique anglo-saxonne, une langue extrêmement rythmée : « ça paraît logique de jouer ce qu'on écoute » (Nils, claviériste du groupe Le Vasco, novembre 2012). Deuxièmement et inversement, le français reste, pour ces mêmes groupes, un langage avant tout quotidien (« qui se parle »), monotone (« difficile à faire "*groover*" ») bien que possiblement « poétique » et propre à des genres musicaux plus doux :

« Le français, c'est particulier. Tu n'as pas besoin de savoir chanter. C'est surtout les textes, c'est surtout les textes. Ce n'est pas les chanteurs à voix qui ont du talent, sinon ça devient… Enfin il y en a certains, je sais pas

mais… Chanteur à voix en français, tu associes tout de suite à variété. C'est une langue dure à faire sonner. Le timbre de la voix est important, je trouve » (Damien, chanteur de Bats on a swing, juin 2013).

De fait, la langue française est souvent instrumentalisée par les groupes pop ou rock chantant en anglais, pour des passages musicaux calmes, sur lesquels les artistes souhaitent faire du « parler », du « slam » ou de la « poésie orale », comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Sous cette forme-là, il y a consensus quant aux « qualités » du français et à son caractère approprié. Cela correspond à une représentation plus générale et relativement ancienne de la langue française (*cf.* chapitre 1), relevant du parler davantage que du chant :

« Par ailleurs, on note très souvent, et dans des chansons profondément différentes, très éloignées entre elles en termes d' "aire culturelle", une utilisation de la voix parlée ou semi-parlée, qui rejoindrait alors la tendance française, elle aussi très répandue, à privilégier la voix comme porteuse d'un texte, une voix parleuse donc, plutôt que la voix comme transmetteuse de musique ou voix chanteuse. Il est frappant de constater combien ce parlé est omniprésent, qu'on pense à ses "porte-parole" les plus reconnus (Léo Ferré, Gréco) ou à des chansons qui n'ont presque rien en commun avec la tradition intellectuelle volontiers gauchisante des cabarets "d'esprit rive gauche" des années 1950 : dans les années 1980, les succès répétés de Bashung mettent en vedette son semi-parlé rythmique, l'introduction d' "Andy" des Rita Mitsouko est une scène dialoguée dite par la chanteuse Catherine Ringer. Le succès très remarquable du rap en France serait peut-être à rattacher à ces voix parleuses, de même que l'efflorescence ultérieure du slam. Etudier, musicologiquement et stylistiquement, ces parler-chanter, c'est être très attentif à leur diversité énorme, et prendre en compte soigneusement la musicalité du parlé (la prosodie) ainsi que la capacité des sons non verbaux à "discourir" (le phrasé) » (Rudent, 2013, p. 65).

Cette banalité quasi profane du français s'associe, dans le cas des groupes à l'International, au statut social des individus interrogés. La plupart sont issus de classe moyenne, où le parler est extrêmement normalisé, sans aspérité et standardisé (en partie par l'école). La stylisation quotidienne du langage, pour les jeunes notamment, provient essentiellement de pratiques linguistiques « extraordinaires » et lointaines : le registre vernaculaire banlieusard français (principalement mis en scène dans le rap) et l'anglais de la culture populaire anglo-américaine.

Au-delà de cette configuration sociale des langues (et de leurs registres), pour un chanteur français en quête de *groove*, l'anglais dispose de caractéristiques esthétiques et rythmiques séduisantes, comme nous avons pu le constater lors d'un entretien, en février 2016, avec l'Étatsunienne Claudia Phillips, professionnelle du chant et coach vocal au Studio des variétés à Paris. À la différence du français tel qu'on l'entend dans les musiques de variété,

l'anglais pratiqué dans le rock et le rap comporte de nombreuses diphtongues et triphtongues (variation de timbre d'une voyelle dans une même syllabe), donnant une impression de mouvement dont les chanteurs français seraient particulièrement friands. À cela s'ajoute une tendance, en anglais courant, à expirer, davantage qu'en français, la prononciation de certaines consonnes dites « occlusives » (/p/ ; /t/ ; /c/), conférant un impact sonore particulier aux mots comportant ces consonnes.

À l'inverse, ceux qui chantent en langue française voient celle-ci comme présentant les sonorités les plus intéressantes, d'un point de vue rythmique :

« Quand j'écris un texte, je travaille énormément sur la musicalité, pour voir si, déjà, quand je lis le texte sans musique, s'il y a un groove, s'il se passe un truc […]. Au final je trouve que l'anglais ça peut être plus linéaire […]. En français je trouve qu'il y a un truc rythmique, avec les r qui sont beaucoup plus durs, qui, d'entrée, permettent de créer de la mélodie » (Anthony, chanteur-guitariste du groupe Où sont les filles ?, mai 2015).

Cela renvoie à un imaginaire chansonnier déjà ancien, dans lequel le registre populaire, celui des faubourgs notamment, mettait beaucoup l'accent sur les consonnes. On pense, par exemple, à la manière légendaire de chanter les /r/ chez Édith Piaf. Aujourd'hui, cet imaginaire du français cohabite avec celui du rap, qui met en scène les parlers fondamentalement hybrides des banlieusards[296], auxquels s'ajoutent certains accents du rap étatsunien et des effets typiques de la tradition littéraire française (assonances, allitérations, etc.). De ce fait, le chant rappé comporte peu de mélodie avec des notes tenues, il fait la part belle au rythme, comme l'illustre le recours constant au terme « *flow* » pour catégoriser la manière de chanter dans le rap. Toutefois, cette pratique particulière de la langue fait appel à des aspects linguistiques différents du chant mélodique et peut impliquer une scission entre la représentation des différentes langues chantées :

---

[296] « La langue parlée par les jeunes adolescents des cités populaires est percutante. Difficile à décoder, ce parler urbain se forme à partir du français et des langues parlées dans le foyer ou issues d'autres populations. Mêlant ainsi à des emprunts de langue maternelle de l'argot et du verlan, des mots tronqués à d'autres, transformés, elle est également marquée par le sceau du sexuel. Les injures et autres invectives font fréquemment irruption dans les phrasés rythmés […]. Si ce « mixe de langues » apparaît telle une manifestation actuelle et particulière des subjectivités en floraison à l'orée des capitales, il convient néanmoins de spécifier que ces modalités d'expression langagière ne sont guère nouvelles. Elles s'inscrivent dans la tradition du langage populaire, auquel se mêlent les vagues successives des migrations […]. La puissance sonore et verbale de cette langue fascine tout autant qu'elle génère du rejet […]. Hybride, cette langue semble être singularisable, au premier abord, par sa volubilité, son rythme et sa production de "chocs sonores" » (Pestre, 2014, p. 212-214).

« Si un jour je rappe en anglais, c'est vraiment que je maîtrise la langue. Les rappeurs français qui rappent en anglais, je trouve ça archinul personnellement […]. Il y avait toujours des gars, sur Trace TV, des vieux gars qui rappaient en anglais, et je regardais sur internet, c'étaient des céfrans et je trouvais ça trop nul. Ça m'a dégouté […]. À la limite, chanter, pourquoi pas. Si plus tard [je n']ai plus envie de faire du rap, que je rencontre des gens qui font de la musique autrement, et que j'ai envie de faire autrement, s'il faut chanter, je chanterais en anglais » (Loveni, groupe Bon Gamin, rappeur, mai 2013).

On retrouve ici la représentation de la « compétence » linguistique qui, dans le cas du rap, est donc associée à celle du rythme. Toutefois, ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est que les rappeurs de l'International, comme pour les groupes qui chantent en anglais, estiment que la langue française pose problème lorsqu'elle est chantée mélodiquement. Il existe donc une représentation normative du français comme langue peu adaptée, d'un point de vue rythmique et mélodique, aux exigences esthétiques des jeunes artistes.

5.3.5. Les formes d'identification par la langue chantée

Les différentes pratiques de la langue chantée dépendent, comme nous l'avons vu, de représentations qui portent, si l'on peut dire, sur la « technique » de la langue (rythme, compétence, manière de composer, etc.). Nous avons aussi suggéré que la pratique chantée se devait d'être « authentique », dans une certaine mesure, sans pour autant nous avancer sur les sens possibles d'une telle authenticité. Nous allons voir maintenant quelles peuvent être les identités socioculturelles exprimées à travers telle ou telle pratique de la langue en musique. Ces identités sont, le plus souvent, directement liées au genre de musique (par exemple, rap ou rock), mais peuvent aussi correspondre à des dynamiques extramusicales plus larges, comme la nationalité, le genre ou encore l'ethnie[297].

Le déplacement et la circulation d'esthétiques musicales que l'on peut considérer comme globales induisent, aujourd'hui, une série importante de médiations langagières qui ont pour finalité de construire une identité musicale plus ou moins stable. Premièrement, il y a le choix du nom du groupe. À l'International, il est généralement l'objet de la même représentation rythmée de la langue que les paroles : il doit être « pêchu », « percutant », « facile à retenir ». Il doit refléter l'identité du groupe tout en restant énigmatique. Sa résonnance doit être locale,

[297] Nous employons ici le terme au sens de construction sociale et historique, et non en des termes essentialistes.

c'est-à-dire s'insérer dans un univers de représentations préexistant. Par exemple, pour ceux qui chantent en français, il y a une recherche de références françaises, marquant une forme d'authenticité nationale, alliée à un esprit anticonformiste, voire provocateur[298] :

« Où sont les filles ? C'est une question que tout le monde se pose ! Et puis, c'est fluide, ça coule tout seul. Ça a plusieurs niveaux de lecture, genre le premier un peu macho, mais il y aussi un truc plus subtil, au sens "qui sont les filles ?" Ça rejoint ce qu'on veut faire, quelque chose d'intime, de sensuel, pour ne pas dire sexuel. Après ça fait, aussi, un peu, "où sont les femmes" [*la chanson de Patrick Juvet*], comme influence. En tout cas ça pose la question et c'est déjà pas mal. Faut provoquer, que ça ne laisse pas indifférent » (Anthony, chanteur-guitariste du groupe Où sont les filles ?, mai 2013).

Au contraire, pour certains qui chantent en anglais, il y a une volonté d'aller dans l'abstraction, même lorsque leur nom est clairement lié à des références identifiées comme nationales :

« Disons que maintenant on a vraiment réussi à détourner… Enfin, ce qui est marrant dans ça, c'est qu'on a vraiment réussi à détourner ce que Sobo était à la base. Sobo, à la base, c'était une rue et c'est deux résistants, un couple de résistants, René et Marcelle Sobo. Et c'est vrai que maintenant par rapport à notre musique il n'y a pas du tout d'assimilation. C'est plutôt Sobo… Le nom n'est pas très important finalement, c'est juste quatre lettres, ça se retient bien. Mais c'est quelque chose qui a un rapport avec nous. Mais c'est plus interne, ça [ne] se voit pas. Et puis on [ne] voulait pas non plus afficher quelque chose » (Vincent, guitariste du groupe Sobo, mai 2013).

Dans le cas présent, un élément reconnaissable du patrimoine français (les noms de résistants) est relocalisé, par le biais d'une oblitération des prénoms, dans une pratique musicale anglophone qui se veut apolitique. La substance identificatoire initialement contenue dans ce nom est vidée, au profit de l'élaboration d'un concept purement formel (« quatre lettres ») et marketing (« ça se retient bien »). Quant à ceux qui évoluent dans des univers plus « rock », ils choisissent souvent des noms en anglais, en référence à ce même univers culturel. Un tel mimétisme, lorsqu'il est relocalisé en France, implique parfois des interférences :

[298] Nous tenons, ici, à souligner le caractère fortuit de la ressemblance entre ce groupe interrogé à l'International et le propos que nous avons développé plus tôt sur la « chanson française » (*cf.* chapitre 3). Pour rappel, les groupes de l'International ont été sélectionnés de manière aléatoire.

« 99lbs, ça vient d'une reprise qu'on jouait, un des premiers morceaux. On a hésité entre plusieurs morceaux qu'on reprenait, et on a hésité sur le 99, à cause de la proximité avec *99 francs*. On a d'ailleurs mis beaucoup de temps à se décider. Quand l'échéance de l'album est arrivée, qu'il fallait déposer les morceaux, c'est celui qui est resté » (Laetitia, groupe 99lbs, chanteuse, mai 2013).

Ce nom, trouvé presque « par défaut », ramène le groupe à son genre de musique, c'est-à-dire soul-jazz-rock. Il en va de même pour les groupes My Secretary, dont le nom avait été choisi pour sa consonance « rock'n'roll », et Dizzy Dance, dont le nom fait écho au concept musical, c'est-à-dire celui d'une musique qui « scotche », « hypnotise » et fait « danser de manière transcendantale ». On peut voir là un impératif de « cohérence stylistique » concernant le nom de groupe. D'autres, à l'inverse, choisissent délibérément de brouiller les pistes avec leur nom, en sortant du carcan anglo-saxon *et* stylistique, comme dans le cas de Le Vasco :

« J'aime bien que ce soit prononçable dans toutes les langues sans que ce soit de l'anglais. Malgré le fait qu'on chante en anglais, c'est plus pour une forme de rythme que pour une passion de l'Angleterre ou quoi. Surtout qu'on n'est pas très très fans de tous les groupes qui s'appellent The machin […]. Et puis mine de rien, c'est difficile de prononcer un nom anglais pour un mec du sud-ouest » (Nils, claviériste du groupe Le Vasco, novembre 2012).

Il y a, dans le choix de ce nom, une tentative de revenir vers plus de francité (« Le ») et de latinité (« vasco » signifie basque en espagnol), pour permettre une appropriation plus aisée par un public non anglophone. Les références culturelles de leur nom (une pièce de théâtre et l'explorateur portugais Vasco de Gama) ne renvoient donc pas à une forme de « cohérence stylistique », renforçant l'aspect « décalé » de ce groupe[299]. Dans le même genre, l'artiste Gaïo, malgré son chant en anglais, recherchait un nom avec une sonorité « ensoleillée » afin de revendiquer son ancrage sudiste. Lui aussi est dans une démarche explicite d'hybridation entre la culture anglo-saxonne (en l'occurrence gospel afro-américain) et ses racines méditerranéennes.

Au-delà du nom comme marqueur identitaire qui implique une dimension linguistique, on retrouve le genre musical et l'idéologie qu'il induit. On oppose souvent schématiquement les esthétiques rock et rap, à la fois dans leur dimension sonore (guitare électrique et batterie

[299] Rappelons que c'est aussi pour ce groupe que la représentation « compétence linguistique » était la moins prégnante.

versus samples et *beats* électroniques), ethnique (Blancs *versus* Noirs) et chantée (mélodieux *versus* rappé). Bien qu'il existe de nombreuses exceptions à cette opposition, ce qui nous intéresse ici, c'est comment la pratique de la langue chantée par les groupes de l'International actualise ou remet en cause ces représentations normatives de l'expression chantée.

Premièrement, bien que le rap soit communément admis comme d'origine étatsunienne, il met avant tout en valeur, dans son esthétique, les rapports de proximité avec la « communauté », « le quartier », les « potes ». C'est ce que l'on retrouve chez les rappeurs de l'International qui, rappant en français, revendiquent sans cesse leur appartenance à un « *crew* », mais aussi leur organisation sur un mode « familial ». Chacun garde son individualité, mais tous sont unis derrière une même bannière (en l'occurrence nommée « Bon gamin ») dont les valeurs sont la convivialité et la solidarité. Selon eux, leur musique est « très réelle », en même temps qu'elle se permet certains « ego trip » et qu'elle s'inspire de films hollywoodiens. De fait, ces rappeurs pratiquent une langue française proche, bien que stylisée, de leur langue du quotidien : gimmicks en anglais, notamment issus du vocabulaire du rap étatsunien (« *yo* », « *man* », « *what* ? », « *bitch* », « *game* », etc.), mais aussi du parler « jeune » et « banlieusard » (verlan, argot, expressions, etc.). Cette pratique particulière du français, associée à une représentation de la « solidarité », masculine le plus souvent, est assimilable, plus généralement, à celle du rap français.

On ne retrouve pas ce type de conceptions sociomusicales chez les groupes de rock qui, pour la plupart, pratiquent l'anglais. C'est davantage la représentation de la « cohérence stylistique », c'est-à-dire la ressemblance à un standard, qui semble primer :

« C'est comme le vin. Chanter du rock en anglais… c'est une culture essentiellement anglaise, on hérite de ça donc forcément ça se chante en anglais. Il y a un côté respect de l'origine » (Vincent, guitariste du groupe Sobo, mai 2013).

« Pour l'anglais, je n'avais pas de compétences particulières, mais vu le concept de notre musique, pour moi c'était "logique" de chanter en anglais vu que c'est un *melting pot* d'influences, funk, rock, reggae etc. » (Melvin, chanteur-guitariste de Dizzy Dance, juin 2013).

Cette cohérence est perçue, par d'autres, comme une simple « solution de facilité. De ce fait, certains groupes de rock anglophiles, cherchant à dépasser l'idée qu'ils ne feraient qu'imiter bêtement leurs idoles sans ne jamais y parvenir, associent leur pratique de la langue anglaise

avec une recherche de « sublimation » (Seca, 2012, p. 20). Par exemple, pour le groupe Sobo, l'anglais sert une démarche artistique de « désincarnation », de détachement du corps et des personnalités, en accord avec la froideur de leur musique, inspirée du genre *cold wave*. Cette représentation de « l'abstraction » ou de la « désincarnation » était déjà présente chez les pionniers de la *cold wave* en France, comme Kas Product (*cf.* chapitre 4).

À l'inverse, lorsque la pratique d'une langue est contre-normative, comme dans le cas des groupes d'*indie pop* qui chantent en français, la langue peut devenir l'objet d'une revendication patriotique. Celle-ci intervient, en quelque sorte, pour « compenser » le manque de légitimité de la pratique chantée en français, en « récupérant » une appartenance déjà installée et disponible, celle de l'identité nationale :

« C'est bizarre, mais aujourd'hui, chanter en français c'est presque une anomalie. On l'a bien vu au concert qu'on a fait, pour le tremplin Inrocks Lab, on était quasiment les seuls à chanter en français […]. Du coup, on se démarque, c'est peut-être un peu bizarre mais, maintenant, on se démarque en chantant en français. Après, moi je [ne] jette pas la pierre […].

On revendique aussi d'être français ! » (respectivement Antoine, batteur, et Anne-Camille, chanteuse du groupe Où sont les filles ?, mai 2013).

Le fait de chanter en français est donc envisageable comme une identité valorisée par l'intra-groupe, en correspondance avec une identification à la nation et son symbole, la langue. L' « identité culturelle francophone », voire « nationale », vise alors, par contraste avec les anglophones patentés, une image positive dans le secteur concurrentiel des musiques populaires. On ne retrouve pas du tout le même type de revendication chez les rappeurs de l'International qui, premièrement, ne sont pas directement en concurrence avec le rap anglophone[300] et, secondement, entretiennent une relation ambivalente avec les symboles de la nation.

La revendication nationale est aussi en accord avec une certaine esthétique « chansonnière », perçue comme typiquement française, endossée par le groupe Où sont les filles ? (celle des

[300] Les rappeurs français qui pratiquent l'anglais sont extrêmement rares. Quant aux rappeurs étrangers, leurs circuits de production et de diffusion sont très éloignés de ceux des français, tout comme, dans une moindre mesure, leurs esthétiques.

couples sensuels à voix faiblarde, dont l'exemple paradigmatique reste celui de Serge Gainsbourg et Jane Birkin). Toutefois, cet héritage a ses limites, puisque le groupe cherche justement à se différencier d'une représentation de la musique « française » qu'ils estiment comme problématique :

« Notre musique est *poppy* tout en ayant ce côté un peu plus électro, pour avoir un peu de danger, pour que ça ne tombe pas dans le cul-cul, le mielleux. Les discussions les plus enflammées sont justement sur cette limite à ne pas franchir, celle que j'appelle "chanson française". Quand on a cette touche plus électro, c'est ça qui amène la "dimension autre", plutôt que juste des textes chantés en français, en plus par une nana […]. Faut éviter le cucul-la-praline ! » (Anne-Camille, chanteuse du groupe Où sont les filles ?, mai 2013).

La récurrence, dans tous les entretiens, des termes « cucul », « fleur bleue » ou encore « niais », pour désigner la manière dont les enquêtés perçoivent le chant en français dans différents styles de musique, témoigne d'une image « triviale » de celui-ci. Elle s'oppose à une forme de sérieux, de crédibilité, qu'exigerait la pratique artistique, notamment dans les genres rock. De plus, comme on le voit dans cette dernière citation, chez tous les groupes interrogés, les catégories « variétés » agissent comme des repoussoirs. Bien que vaguement définies, elles sont les « bornes » de la pratique chantée.

Du fait de l'hégémonie de la langue française chantée en France (en partie liée à l'existence des quotas sur les radios), beaucoup de groupes chantant en anglais perçoivent la langue française comme un outil « commercial », permettant d'accéder à un label français, notamment dans les genres pop/rock :

« J'ai fait pas mal de français. Un de mes premiers groupes avec qui on avait envie d'avancer, ça s'appelait Linoleum, et on chantait en français. Enfin, au début on chantait en anglais. Mais on travaillait dans des maisons de disques, et on savait que, pour sortir un disque, ça servait à rien de chanter en anglais, d'autant plus que mon chanteur avait un accent déplorable, donc il fallait chanter en français. Donc, on s'est arraché les cheveux pour écrire du rock en français. Et j'ai de très mauvais souvenirs de ça. Je trouvais ça nul nul nul […]. Et après, je n'ai plus jamais refait de français. C'était un peu des… Ça m'a fait chier, parce que je crois que je faisais a essentiellement avec un… J'ai dû écrire trois chansons en français dans ma vie que j'aime encore bien, alors que je dois en avoir une centaine en anglais. Et je crois que si je l'ai fait, à un moment, c'était avec l'envie que ça marche. Et aujourd'hui, j'en ai rien à foutre. Clairement, j'ai envie que ça marche, mais ça ne passera pas par là. En plus… Ce que j'aime faire, ce n'est pas ça. Je n'ai pas besoin de faire plus commercial que ça » (Damien, chanteur de Bats on a swing, juin 2013).

La pratique du français dans le pop/rock serait, pour certains, liée à « l'envie de percer ». Cela consisterait en une démarche opportuniste qui, « reprenant » les bases instrumentales anglo-saxonnes, n'aurait qu'à « calquer » simplement la langue française dessus (à l'instar des yéyés, *cf.* chapitre 3). Cette vision réductrice est équivalente à celle qui perçoit les groupes chantant en anglais comme animés par un cynique désir d'exportation, auquel se suffirait le fait de « reprendre » les codes de la musique mondiale. On peut nommer ce phénomène comme le versant « cynique » des représentations sociales des langues chantées.

En parallèle, on remarque qu'au sein des groupes de l'International, la pratique du français est soit rappée et associée à une solidarité masculine (Bon Gamin), soit chantonnée et associée à une forme de sensualité hétérosexuelle, voire une fragilité masculine (Où sont les filles ?). Dans les deux cas, il y a intersection entre performance genrée et pratique de la langue française. En effet, pour les rappeurs par exemple, le français chanté de manière mélodieuse, par rapport à sa forme rappé, apparaît comme peu viril, couplant ainsi la connotation « triviale » à une dimension « efféminée » :

« Ouais, tu peux bien le faire [*chanter en anglais*]. Il n'y a pas de problème, mais je trouve que c'est une solution de facilité. Parce qu'on sait très bien que chanter en français c'est très compliqué. Il y a des mots que tu [ne] peux pas dire sinon t'es complètement gay [*rires*]. Non mais c'est vrai […] ! En tout cas, les gens, Monsieur Nov, ce genre de mecs, lui il chante en français […]. Il marche pas mal, c'est un mec qui fait de la soul R'n'B, c'est pas mal, mais c'est très connoté. Dans le R'n'B, t'es obligé de chanter que pour les meufs, au bout d'un moment t'en as marre » (Yann, rappeur du collectif Bon Gamin, mai 2013).

La pratique de la langue porte donc, en elle, une dimension genrée qui est au centre d'une lutte symbolique pour la conservation d'une forme de « virilité langagière ». De même, pour les chanteuses, la manière de chanter s'inscrit aussi dans une performance de genre particulière. Par exemple, la chanteuse du groupe Le Vasco cherche à s'extirper des canons de la féminité *mainstream*, premièrement, en abordant l'écriture des paroles d'un point de vue féministe, deuxièmement, par une gestuelle scénique plus combative que chétive, mais aussi, troisièmement, par le mélange de chant mélodieux et rappé, avec une voix plus grave et rauque, parfois hurlée, le tout en anglais. Ainsi, la pratique spécifique de l'anglais chez Le Vasco, par sa distance sémantique et sa forme rythmée abordées précédemment, participe de la performance d'une identité de genre alternative (opposée à la trivialité et à la fragilité).

5.3.6. L'accent : un débordement d'identité plus ou moins assumé

Nous avons vu, plus haut, dans quelle mesure la pratique d'une langue pouvait être liée à la performance d'un style de musique particulier, mais aussi d'une revendication d'appartenance sociale ou nationale. Ce type d'appartenance, *via* la pratique d'une langue, n'est valide et reconnue comme telle qu'à partir du moment où la pratique chantée répond à la norme linguistique de ladite appartenance. L'accent devient, dès lors, un enjeu majeur pour la reconnaissance de telle ou telle appartenance, comme nous l'avons déjà abordé dans le cas des groupes soumis à une représentation de la « compétence linguistique » dans le cadre de leur démarche artistique. Pour les groupes de l'International chantant en anglais, le « bon » accent peut être considéré comme la concrétisation orale et chantée de la « compétence » d'une langue. *In fine*, l'accent français vise à se normaliser, à être inaudible et transparent. Lorsque sa présence est notée, c'est souvent pour être condamné, parce qu'il rend l'ancrage français audible, il « ressort » du reste du matériau musical et en diminue la crédibilité, la qualité, c'est-à-dire qu'il en affaiblit l'expression de sa juste appartenance.

Plusieurs artistes de l'International témoignent s'être fait reprocher leur accent « français » lorsqu'ils chantent en anglais, notamment par des professionnels de la musique pour qui le « bon » accent est une condition *sine qua non* si l'on veut « percer ». Les professionnels, garants de la norme chantée, sont les premiers à sanctionner les « mauvaises » pratiques. Ces normes peuvent également être intériorisées par les groupes eux-mêmes, comme dans le cas de ceux pour qui la « compétence linguistique » était prépondérante. De manière notable, la norme de l'anglais chanté est parfois tellement intériorisée par les groupes de rock que, lorsqu'ils font « l'essai » du chant en français, « ça sort bizarrement avec un accent anglais » (Alexandre, chanteur-guitariste du groupe My Secretary, novembre 2012).

L'intériorisation de ces normes est également présente chez le public des groupes qui, à l'occasion, reproche à ceux-ci leur mauvais accent en anglais. Lors de notre enquête, nous avons été régulièrement témoins d'expressions de dégoût à l'égard de l'accent français[301].

[301] Exemple parmi d'autres, lors d'un échange avec un spectateur entre deux concerts, celui-ci n'a cessé d'insulter le groupe français Concrete Knives, seulement pour leur accent, avouant ne même pas se souvenir de leur musique, tellement l'accent français l'avait agacé.

Au-delà de la violence symbolique habituelle des publics contre les groupes (Chastagner, 1998, p. 117)[302], on peut supposer que cet accent rompt la logique de l'identification normative à une entité anglo-saxonne exigée lors de l'écoute. Si cette logique était respectée, on aurait une typologie des groupes claire : d'un côté, les artistes d'expression française évoluant dans un cadre francophone et, de l'autre, ceux qui prétendent se mettre au niveau international en « imitant » les artistes anglo-saxons. Mais comment catégoriser les projets artistiques qui contreviennent à cette logique, en conservant sciemment ou non leur accent ? On pourrait penser, dans un premier temps, qu'autour de la question de l'accent se pose celle de la compréhension des paroles :

« Certains qui parlent anglais me disent : "c'est génial ! On a tout compris". Ça me fait plaisir mais on me ramène vite fait à la réalité en me disant qu'il faut encore beaucoup de travail » (Laetitia, groupe 99lbs, chanteuse, mai 2013).

Nous avons cependant vu à quel point leur réception est ambiguë et qu'il est rare qu'elles soient disséquées ou même qu'on y prête une attention soutenue. En fait, lorsque la chanteuse de 99lbs a été blâmée pour son accent par certaines personnes du public, ce n'est pas parce qu'on ne pouvait pas la comprendre mais parce que son accent manifestait une forme de mimétisme perçu comme raté. C'est comme si, pour une partie du public, la musique de 99lbs impliquait de devoir atteindre un certain accent anglais, plutôt étatsunien et « transparent », correspondant à une certaine norme ou vraisemblance vis-à-vis des genres de musique pratiqués par le groupe (soul, funk, rock). Si cet accent est difficilement définissable, il est certain que, à l'inverse, pour ce même public, l'accent « français » est une faute de goût et ne doit pas transparaitre. Autrement dit, le relatif « mauvais accent » contredit une représentation très normée de la musique en anglais pour ces publics français. Cette répréhension par le public est associée, selon nous, à un rejet typique des formes culturelles considérées comme « impures », c'est-à-dire comme un trouble à l'ordre naturel du monde

[302] En effet, la critique de l'accent peut aussi être interprétée comme l'indice d'une récurrente violence mimétique, du type « pourquoi pas nous ? », de certains publics amateurs vis-à-vis d'artistes qu'ils admirent et critiquent de façon ambivalente. Ces comportements sont, du point de vue des groupes de musiques, l'illustration d'une logique très caractéristique des conduites émises en situation d'incertitude dans un contexte de comparaison sociale (Seca, 2012, p. 19).

(Caillois, 1988). L'accent serait la marque du mélange, il « brouillerait » les repères et « souillerait » les formes perçues comme « pures » :

« C'est que le mélange n'est pas considéré […] comme une sorte d'opération chimique aux conséquences définies et, en tout cas, purement matérielles. Il intéresse l'essence même des corps. Il la trouble, l'altère, introduit en elle une souillure, c'est-à-dire un foyer contagieux d'infection, qu'il faut sans tarder détruire, éliminer ou isoler » (Caillois, *op.cit.*, p. 27).

L'appropriation d'un genre musical « étranger », si elle est trop visible ou même carrément affichée (par la présence de l'accent), est donc appréhendée comme, au pire, un « sacrilège impur », et, au mieux, comme une « pâle imitation », une « mauvaise copie » impliquant, aux yeux des auditeurs, une attente d' « amélioration », une « mise aux normes », une « purification ». Du point de vue du public, une telle appropriation, « marquée » par un accent, perd en authenticité au sens de « conformité à un modèle » (Paicheler, 1985).

Lorsque nous demandons à la chanteuse du groupe 99lbs si on lui a déjà reproché son accent français quand elle chante en anglais, un des instrumentistes prend immédiatement sa défense : « ce n'est pas un accent français ! ». Il admet qu'il y a un accent, mais selon lui, on ne pourrait pas véritablement identifier d'où il vient. Une telle réaction vis-à-vis d'un supposé accent français est liée, selon nous, autant à la peur de la critique du manque de crédibilité qu'à la nature hybride de leur musique : à la frontière de plusieurs types de *black music* (soul, funk et rock'n'roll), menée par une chanteuse elle-même métisse arborant une coupe afro. Le désir de non-repérage de l'accent de la chanteuse ferait habilement écho au déracinement des afro-américains, retournant ainsi un handicap en une ressource artistique. De même, chez Le Vasco, qui chante en anglais, il y a un « accent français » assumé sinon arboré. Or, comme nous l'avons vu, le mépris exprimé envers l'accent français se double souvent d'une accusation d'amateurisme et d'une suspicion de manque de compétence musicale. Ce n'est donc pas un hasard si ce groupe affiche une certaine esthétique « punk » (ruptures mélodiques ou rythmiques abruptes, son saturé, cris), un genre où l'amateurisme et la « dégradation » (« *trash* ») sont valorisés et même recherchés comme des ressources artistiques (Warner, 2012, p. 51). On voit donc là que le choix de la langue, le style musical et la manière de chanter sont interdépendants et imbriqués dans une quête de singularité qui ne respecte pas toujours l'imitation stricte des groupes anglo-saxons. Cela fait écho à l'idée que :

« Les processus mimétiques ne génèrent pas simplement des méthodes de copie de mondes déjà symboliquement interprétés. L'homme prend "l'empreinte" de ces mondes, pourrait-on dire, et les assimile. Parce qu'elles transforment le monde donné à l'origine, les relations mimétiques comportent toujours un aspect créateur » (Wulf, 2014, p. 125-126).

Ainsi, de manière encore plus évidente que pour les autres groupes, ces conduites artistiques hybrides font écho à la dimension performative du mimétisme linguistique (Taussig, *op.cit.*, p. 105). Autrement dit, elles révèlent comment on transforme notre réalité en imitant celle d'un(e) autre, comment on se crée une identité en mimant celle d'un(e) autre.

5.4. La salle de concert, dispositif médiateur de la pratique des langues chantées

Nous avons maintenant un bon aperçu des différentes représentations qui guident directement et concrètement les multiples pratiques de la langue chantée à l'International. Ces pratiques interagissent, comme nous l'avons vu, avec différents niveaux de « socialité », comme par exemple le territoire « national » ou « étranger ». Nous souhaitons ici observer comment ces pratiques s'inscrivent, concrètement, dans la salle de concert. L'International, comme nous l'avons vu, est au cœur de de nombreuses dynamiques sociales, économiques et politiques. Voyons donc comment peuvent interagir ces dynamiques avec les différentes pratiques chantées lors des concerts.

5.4.1. Le son de l'International

Premièrement, l'expérience du chant à l'International est lourdement tributaire de la propagation générale du son lors des concerts, de l'équipement de la salle et des conditions matérielles. De nombreuses personnes du public nous ont fait remarquer le caractère « brouillon » ou « à l'arrache » du son de la salle, bien que cela puisse aussi participer de sa convivialité et de son aura « alternative ». Les conditions ne sont donc pas complètement réunies pour favoriser la compréhension du sens des paroles chantées, notamment lorsque les groupes jouent avec une batterie et des guitares, allant ainsi de pair avec le désir d'indétermination des paroles exprimé par les groupes.

Lors des concerts auxquels nous avons assisté, nous n'avons jamais eu l'occasion de comprendre assez clairement les textes de toutes les chansons, quelle que soit la langue chantée. Seule l'écoute de l'artiste Gaïo, dont le chant était en anglais mais dont la formation instrumentale était plus minimaliste et acoustique, a permis une compréhension linguistique plus étendue que la moyenne. Même lors du concert du collectif de rap en français Bon Gamin, il était souvent difficile de comprendre ou de percevoir les mots exprimés durant les chansons. Les micros saturaient régulièrement, alimentant par ailleurs l'intensité du concert. Une partie du public connaissait déjà les paroles et hurlait en même temps que les rappeurs, tandis que ces derniers leur tendaient le micro. On ne retrouvait pas du tout ce degré d'intensité durant les concerts où les genres de musique étaient différents (pop et rock), que le chant soit en anglais ou en français. Par exemple, pendant le concert du groupe Où sont les filles ?, qui chante également en français, la faible puissance vocale des deux chanteurs ainsi que le risque de faire « larsener »[303] les micros en augmentant leur « gain » ont rendu la majeure partie des paroles incompréhensibles.

Ainsi, si la salle de l'International permet effectivement une relative prise de distance vis-à-vis des paroles pour le public, sa configuration ne parait pas privilégier l'expression d'une langue particulière. L'attachement préalable du public à l'artiste, qui se manifeste par le chant en chœur, ainsi que le type d'instrumentation de l'artiste (électrique ou acoustique), semblent davantage orienter la relation à la langue chantée, comparées aux caractéristiques techniques de la salle. Par ailleurs, si la qualité du son est parfois qualifiée de « garage » par le public, elle est, selon nous, largement au-dessus de nombreux cafés-concerts parisiens, caves ou squats en tout genre. Ce qui étonne le plus, lorsque l'on compare l'International avec ces autres endroits, c'est la faible puissance du son. Cela est dû à la présence d'un limiteur qui baisse automatiquement et drastiquement le son sur scène, lorsque celui-ci dépasse un certain nombre de décibels. Le but d'un tel dispositif est d'éviter les plaintes pour nuisances sonores. Dès lors, le sens local des pratiques chantées à l'International contrevient, en partie, à un certain idéal de subversion sonore, voire au souhait des groupes d'immerger le spectateur dans leur « univers », de l' « hypnotiser », etc.

[303] Son généralement très aigu et produit par rétroaction acoustique.

5.4.2. La scène de l'International

La minoration de la perception du sens des mots chantés par le public n'est pas seulement dépendante des caractéristiques techniques de la salle, telles qu'évoquées ci-dessus. Elle est aussi renforcée par le modèle « festif » (consommations alcoolisées abordables) et « ouvert » (gratuité de l'entrée) du lieu. Mais le fait de ne pas payer l'entrée semble aussi conduire à un faible engagement attentionnel du public qui « vient découvrir » ou simplement « prendre un verre ». Cette attitude exploratoire, assez récurrente de la part des spectateurs, n'implique pas de focalisation particulière vis-à-vis du chant, quelle que soit la langue, comme nous le verrons plus bas. Cela ne signifie pas qu'une partie du public ne prête pas attention aux paroles, mais celle-ci est particulièrement intermittente.

La scène est située en sous-sol du bar avec, au fond de la salle, la table de mixage entourée de barreaux de fer et le sol tâché. Elle participe donc pleinement d'une atmosphère voulue comme « alternative », c'est-à-dire non aseptisée et non corrompue par des logiques commerciales outrancières. Toutefois, cette atmosphère peut aussi paraître montée de toute pièce, de manière à créer un simulacre de subversion pour un public « bien sous tous rapports ». En effet, cette décoration tranche avec, par exemple, la faible puissance du son évoquée plus haut. De même, on observe très peu de conduites déviantes ou exubérantes à l'intérieur du lieu. Les gens restent très souvent assis à siroter leur verre et à discuter, et ce, même pendant les concerts. De ce fait, malgré les apparences, le lieu conserve une atmosphère de bistrot. Certes, il tend à valoriser les groupes amateurs, mais sans pour autant réussir à faire du *live* une expérience forte sur le plan émotionnel. L'authenticité de la pratique de l'anglais ou du français à l'International est donc fragile et fluctuante.

Comme l'illustre notre échantillon de groupes musicaux, il est rare d'y voir se produire des artistes qui suivent le modèle de la « variété » française[304]. Pour la plupart des groupes rencontrés, dont aucun n'est signé par un grand label, la « variété » constitue une forme de standardisation du contenu musical, une manière de le rendre trivial. Ainsi, divers indices

[304] Comme cela peut être le cas dans une salle comme L'Européen, à Paris, dont les dimensions sont équivalentes, mais qui propose une tout autre configuration scénique. Le public y est assis. La scène y est très élevée et plus large qu'à *L'International*.

concordent pour faire de l'International un espace ajusté aux groupes désirant exprimer une certaine authenticité « indépendante ».

La scène sur laquelle jouent les groupes de l'International est surélevée de seulement quelques dizaines de centimètres, donnant une impression de grande proximité avec le public. Cela rejoint les revendications d'authenticité que l'on retrouve dans les discours des groupes, notamment dans le fait de ne pas jouer seulement pour l'argent, mais aussi et surtout de rester physiquement proche de leur public, quand bien même ils seraient éloignés linguistiquement, en chantant dans une langue « étrangère » par exemple. En effet, dans sa disposition, cette petite scène n'est qu'à un pas du premier rang, donnant ainsi l'impression que n'importe qui peut y monter. Elle contribue à une forme de spatialisation spécifique de la pratique chantée, que l'on pourrait nommer « horizontale », c'est-à-dire où la place du chanteur est en partie désacralisée.

Toutefois, dans la plupart des concerts, hormis celui du groupe de rap Bon Gamin (durant lequel il arrivait que les membres du public prennent le micro), personne n'osait s'approcher trop près de la scène. Seul le public familier, c'est-à-dire qui connaissait le groupe et venait pour le soutenir, ainsi que certains fans, faisait l'effort de rompre la distance entre la scène et le premier rang. Les rappeurs, quant à eux, invitaient davantage le public à participer, à s'exprimer, voire même à monter sur scène, que les rockeurs (en anglais ou en français), dont l'équipement instrumental occupe souvent toute la place sur scène. Cette manière d'exclure le public était la plupart du temps involontaire. Pour une minorité, cependant, il y a bel et bien une volonté de limiter la dimension corporelle de leur prestation scénique, pour en faire une pure abstraction (le groupe de rock chantant en anglais Sobo). Malgré ces visées idéalistes, Sobo restait contraint d'assurer un concert techniquement similaire aux autres groupes : chanteur au milieu, face au public, batteur derrière, guitares et claviers sur les côtés. Le dispositif scénique de l'International est, en effet, quasi identique pour tous les groupes.

Si l'on peut voir dans l'horizontalité de la scène un moyen de susciter la participation active du public (bien que celle-ci ne soit jamais acquise d'avance), on remarque également une forme de standardisation du dispositif scénique, contraignant la pratique chantée. Il semble que les rappeurs et les groupes ayant déjà des fans sont ceux qui parviennent le plus à s'affranchir de cette contrainte, afin de se rapprocher physiquement du public lors du concert.

C'est donc par le biais de son association à une esthétique musicale précise, mais aussi à l'attachement préalable du public à l'artiste, que la pratique d'une langue permet véritablement de créer une connexion horizontale.

5.4.3. Les profils du public de l'International

La pratique d'une langue est, en partie, soumise à un certain niveau d'éducation et, dans le cas des langues dites étrangères, à un type d'environnement socioculturel plus ou moins cosmopolite. Le profil des spectateurs/clients de l'International, bien que nous ne disposions pas de données quantitativement fiables sur les visites dans cet espace, nous est apparu, au premier abord, comme relevant soit d'une frange dotée de ressources financières relativement importantes (jeunes cadres), soit de strates porteuses d'un certain capital culturel (étudiants de l'enseignement supérieur, travailleurs associatifs, assistants dans l'audiovisuel), soit de groupes cumulant les deux caractéristiques (cadres dans le secteur culturel et/ou médiatique). Le public français ou francophone, s'il ne parle pas systématiquement anglais couramment, semble globalement disposer de bonnes compétences dans cette langue et, surtout, d'une grande familiarité. Beaucoup de ceux que nous avons rencontrés avaient voyagé en Europe (Erasmus, tourisme, plus rarement pour des raisons professionnelles) ou dans d'autres régions du monde, utilisant systématiquement l'anglais pour communiquer. Le public étranger ou non francophone est plus restreint et utilise presque systématiquement l'anglais pour communiquer. On entend, plus rarement, de l'espagnol, de l'italien, voire de l'allemand. Bien que l'on puisse difficilement parler de « communauté » et encore moins d' « homogénéité », il existe, dans ce public, un lien et un consensus local autour de la pratique de la langue anglaise comme langue véhiculaire, qui en favorise aussi l'écoute et qui pourrait trouver son équivalent dans d'autres grandes villes européennes.

Si la pratique de différentes langues chantées semble avoir d'autant plus de sens dans un espace nommé l'International, cette salle reste un lieu de rendez-vous pour une population vivant principalement à Paris intra-muros, essentiellement blanche. Ce constat est d'autant plus flagrant si on le compare à la diversité ethnique du quartier, ainsi qu'à la clientèle de certains bars aux alentours, notamment lorsque l'on commence à monter la rue de Ménilmontant, à seulement quelques minutes de l'International. C'est uniquement lors du concert du groupe de rap en français Bon Gamin que l'on a pu observer une plus grande

diversité ethnique au sein des spectateurs. Pour les autres concerts, orientés pop ou rock, que l'on chante en anglais ou en français, le public « redevient » blanc. Cette partition implique une « adaptation » de la salle qui, d'un jour à l'autre, change complètement de clientèle. De fait, un musicien d'un groupe rock interrogé avouait que ses « potes de banlieue » avaient déjà été interdits d'entrée par le videur de l'International, lorsqu'ils avaient voulu venir le soutenir pendant son concert. Ce délit de faciès manifeste suggère que les publics non blancs et/ou banlieusards seraient autorisés à entrer librement uniquement lors des concerts rap. Le reste du temps, ils feraient l'objet de suspicions. Il y aurait donc une tendancielle partition ethnique et sociale du public, en fonction des genres de musique (rap *versus* pop/rock), qui recoupe aussi une certaine pratique de la langue (français rappé *versus* anglais et/ou français chantés).

5.4.4. La relation du public au chant

Les membres du public observés peuvent être classés en deux types : ceux qui viennent voir un groupe qu'ils connaissent déjà, constituant la majorité des présents en général, et ceux qui viennent prendre un verre et découvrir des groupes (les « simples spectateurs »). Dans le premier type, on peut repérer deux sous-catégories : ceux venant soutenir leurs proches qui se produisent sur scène (le « public familier ») et ceux appréciant le groupe sans en connaître les membres personnellement (les « fans »). Pour ces différents types de spectateurs, l'horizon d'attente et le rapport aux langues chantées sont contrastés.

Les « simples spectateurs » ne remettent pas en cause, en général, la pratique de la langue et les paroles. Ils semblent recevoir la musique « par bloc », sans excès de passion et sans en approfondir tel ou tel aspect. Ils ne connaissent ni la musique ni les membres du groupe avant le concert lui-même et ont tendance à juger plus froidement la performance. Ce public-là est d'ailleurs généralement en retrait. Il répond rarement corporellement à la musique. Il « examine » le concert. On retrouve fréquemment, dans cet auditoire parisien, des hommes entre vingt et trente ans, mélomanes et souvent connaisseurs, cosmopolites et parfois élitistes. Ils remettent peu en cause le choix de l'anglais car leurs propres goûts musicaux sont essentiellement composés de répertoires de groupes chantant dans cette langue. Ils considèrent comme un acquis le fait qu'un groupe français puisse chanter en anglais. Par contre, ils seront sensibles au sens des paroles chantées lors de leur « évaluation » des

spectacles, du peu qu'ils peuvent en comprendre. Dans la plupart des discussions avec ce type de spectateur, les paroles dites « niaises », « cul-cul » ou encore « neuneu » étaient les plus moquées ou condamnées, sur le mode de la représentation « triviale » de la langue. Cet auditoire se caractérise, en fait, par un profil proche des membres des groupes se produisant à l'International. Le statut de l'anglais l'emporterait alors en prestige et en impact. La critique possible de la qualité des paroles serait atténuée lorsque celles-ci sont en anglais. Il reste cependant complexe de déterminer, pour ce type de public, si l'écoute de chant dans telle ou telle langue génère véritablement une exigence forte ou faible vis-à-vis des paroles.

En revanche, le « public familier », parfois intime et ami avec le groupe sur scène, semble, quant à lui, bien plus attentif aux paroles et critique vis-à-vis de la pratique d'une langue perçue comme étrangère. Les personnes de ce public peuvent être considérées comme proches des groupes et il semble que cette proximité affective tend à les faire s'immiscer davantage dans les choix esthétiques et linguistiques du groupe. Autrement dit, ils se sentent plus légitimes de critiquer et de dire en quoi la musique pourrait être améliorée, notamment si l'on comprenait mieux les paroles ou si le chant était en français. Cet auditoire apparaît généralement moins connaisseur du marché musical indépendant et probablement plus sensible à l'esthétique musicale *mainstream*, c'est-à-dire à un modèle « variété » et « en français », avec des paroles claires et intelligibles. Il est alors souvent fait référence à « ce qu'il faudrait changer pour que ça marche », afin que le groupe ait du succès (diffusion radio et TV, plus grandes scènes, etc.) et cela implique potentiellement un changement de langue ou de manière de chanter. On retrouve également, dans ce « public familier », une minorité au profil « mélomane exigeant » qui ne remet pas toujours en cause la pratique chantée.

Enfin, les membres du public « fan », dont la proximité esthétique avec le style du groupe sur scène est plus forte, appréciant *a priori* sa musique, auront moins tendance à critiquer les paroles ou le choix de langue. Leur attitude vis-à-vis des paroles est aléatoire, pouvant aller jusqu'à une forme d'indifférence quant au contenu réel des paroles. Certains ne chercheront pas à disséquer les paroles. Ils « grappilleront » la signification des paroles en fonction de leur compétence en anglais, en interprétant, à leur manière, le reste du matériau musical, corporel et visuel. Ceux pour qui les paroles importent, par exemple ceux qui chantent en chœur, semblent être indifférents à la langue chantée.

5.4.5. Le langage de l'International

Nous avons observé comment la langue chantée pouvait être liée à une connotation « littéraire ». Celle-ci impliquait souvent une attitude négative vis-à-vis des institutions perçues comme productrices et garantes de la norme littéraire : l'école, la « chanson française », le milieu intellectuel parisien, etc. Or, au-delà du registre français courant, on remarque, au sein du public et de la clientèle de l'International, une prolifération d'un vocabulaire à caractère distinctif, très souvent emprunté au parler des banlieues, et à une mise en scène exhibitionniste de l'argot. Ces pratiques révèlent une volonté de différenciation, de création d'un « entre soi » jeune, voire « branché », à l'image du quartier Oberkampf. Dans ce lexique, se voulant résolument « hors-norme » tout en étant commun, on trouve par exemple très régulièrement des expressions comme « wesh », « chan-mé » (« bien »), « kiffer » (« aimer »), « ré-soi » (« soirée »), « chelou » (« bizarre »), « meuf » (« fille »).

L'International n'est pourtant pas un lieu particulièrement déviant, ni même véritablement alternatif, comme pourrait l'être un squat autogéré, par exemple. L'usage d'un français argotisé indique cependant que cette salle semble être vécue comme un lieu où l'on peut, en partie, « s'encanailler » et où les normes linguistiques « se relâchent », c'est-à-dire qu'elles y sont différentes de celles gouvernant les échanges dans d'autres espaces de vie (par exemple, au travail, en famille, à l'école, etc.). Ces pratiques linguistiques ressenties comme peu conventionnelles participent du désir commun de créer un « hors-lieu » et une « utopie concrète » (Tassin, *op.cit.*). De plus, dans les conversations en français s'insèrent des formes expressives en anglais. On note, par exemple, une récurrence d'expressions vulgaires comme « fuck » et « shit », qui s'ajoutent aux franchouillards « putain » et « merde ». Il arrive aussi d'entendre « bullshit ! » à la place d'expressions comme « tu déconnes ! », mais aussi des « yo ! », des « c'est fat ! » (« c'est puissant »), « c'est nice ! » (« c'est chouette ») ou « deal ! » (« ok », « ça marche », ou « marché conclu »). Cette stylisation à la fois distinctive et idéaliste du langage argotique populaire, par sa manière ostentatoire de contre-légitimité, oscille entre une désacralisation symbolique des valeurs dominantes (Bourdieu, 1982) et un conformisme culturel assez mécanique et communautaire (Dufour, 2007). Que ce soit en langue étrangère ou en français, prédomine, à l'International, une « ambiance linguistique », exprimant de façon plus ou moins spontanée un état d'esprit « branché », que l'on retrouve dans une certaine mesure, sur scène : le français de la « chanson française » (Où sont les

filles ?), le français populaire rappé (Bon Gamin), l'anglais des modèles musicaux anglo-américains réappropriés par des français (99lbs, Sobo, My Secretary, Dizzy Dance, etc.). Dans un tel cadre, le chant en anglais aura donc l'air approprié, voire « naturel », tout autant pour son caractère de langue inhabituelle, facilitant le vécu d'une « hors-norme » dans un cadre hexagonal, que par sa connotation convenue de « langue du rock ».

Conclusion

La pratique d'une langue chantée n'est ni neutre ni stable. Elle est soumise à un rapport sociohistorique ambivalent à l'égard de la culture mondialisée (comme nous l'avons vu, au chapitre 3), à des représentations plus ou moins normatives de la langue (parlée, écrite et chantée), et à des dispositifs spatiaux comme les salles de concert du type de l'International. Dans sa programmation, cette dernière ne préjuge pas de la langue dans laquelle les groupes chantent. Toutefois, elle sélectionne certaines pratiques spécifiques de la langue chantée, en anglais ou en français, plutôt orientées *indie pop* et rock, bien qu'il y ait quelques incursions de rap. Elle offre ainsi la possibilité de se produire sur scène à toute une série de groupes chantant en anglais, de se faire éventuellement remarquer, et de rencontrer un certain type de public, alors même qu'une partie du système juridique et médiatique français joue en leur défaveur sur le seul principe qu'ils ne chantent pas français. À ce titre, l'International participe de l'inscription, dans l'espace français, de l'anglais et du français chantés, sur un mode cosmopolite et bistrotier propre à la dynamique du quartier Oberkampf. Cela implique une concurrence larvée entre les groupes, qui entretiennent des rapports relativement distants et froids les uns avec les autres, bien que cordiaux en apparence. Cette indifférence étant généralisée, elle ne porte pas spécifiquement sur les groupes chantant dans telle ou telle langue. Par ailleurs, la configuration du lieu permet aux groupes de s'engager dans une certaine performance de la subversion et de l'authenticité musicale, bien qu'elle puisse vite atteindre ses limites. Celles-ci sont, d'ailleurs, criantes lorsque l'on compare la plupart des concerts pop/rock à ceux de rap, où l'ambiance est beaucoup plus extatique et dont le public est habituellement exclu de la salle. En cela, on peut réinscrire la pluralité des langues chantées à l'International dans la dynamique de gentrification du quartier Oberkampf dont la tendance à exclure certains groupes sociaux est patente.

Enfin, force est de constater que, bien que l'on n'oppose pas les langues dans l'absolu, les groupes ont tendance à développer des représentations antagonistes des différentes langues selon celle qu'ils pratiquent. Autrement dit, ils ont tendance à réifier les langues, voire à les opposer de manière artificielle, afin de justifier leur pratique créative et musicale. Par exemple, la compétence peut être un critère disqualifiant pour le français comme pour l'anglais : d'un côté, parce que le français demanderait un « niveau littéraire trop élevé », et,

de l'autre, parce qu'on se confronterait imaginairement à une « élite anglophone ». Ces différences ont directement à voir avec l'espace social dans lequel les groupes tendent à se positionner : marché français *versus* marché international, traditions musicales étatsuniennes *versus* tradition chansonnière française, abstraction corporelle *versus* esprit de camaraderie de quartier, etc.

Lorsque Pierre Bourdieu observait la crise du langage religieux et de son efficacité performative, cette crise ne se réduisait pas seulement à « l'écroulement d'un univers de représentations », elle accompagnait, en fait, « l'effondrement de tout un monde de relations sociales, dont [*l'efficacité symbolique des mots*] était constitutive » (Bourdieu, *op.cit.*, p. 119). La « crise » n'est, certes, pas aussi évidente à l'International, car l'anglais et le français partagent encore, bien qu'en partie seulement, de nombreux principes anthropologiques et esthétiques : rapport au texte, au sens, à la compétence, etc. Toutefois, il est aussi vrai que les différentes pratiques chantées sont en lien avec une reconfiguration, au moins partielle, des relations sociales sur le plan du genre et de l'ethnie par exemple, et des modes d'identification au mythe d'un État-nation supposé indivisible et unilingue. La langue française n'a plus le monopole de l'expression artistique sur son propre territoire (si tant est qu'elle l'ait eu un jour). Ces différentes pratiques de la langue chantée s'insèrent, ainsi, dans de nouveaux réseaux culturels et professionnels, où l'efficacité symbolique du chant est potentiellement aussi grande dans une langue que dans une autre. C'est là une marque de l'hybridation des dispositifs de production musicale à un niveau émergent et amateur.

CHAPITRE 6
RÉCEPTIONS DES LANGUES CHANTÉES DANS LES MUSIQUES POPULAIRES, UNE APPROCHE STATISTIQUE

Introduction

En France, la consommation culturelle se caractérise, de nos jours, par un brassage linguistique important, notamment entre l'anglais et le français. Les jeunes générations regardent de plus en plus de contenus audiovisuels en langue originale anglaise avec des sous-titres français[305]. Ils écoutent aussi davantage de variété internationale en anglais que leurs aînés :

> « L'anglais est également la langue dans laquelle les jeunes écoutent le plus volontiers de la musique (en 2008, 41 % des 15-29 ans déclarent écouter de la musique plutôt en anglais ou en américain contre 25 % en français, et là encore, la prédilection pour l'anglais les différencie de leurs aînés, qui sont 48 % à privilégier plutôt le français et seulement 11 % l'anglais) » (Octobre, 2014, p. 94).

Plus généralement, on estime que « l'anglais tient la première place parmi les langues étrangères utilisées dans les consommations culturelles » (Cicchelli et Octobre, 2017, p. 4)[306]. Toutefois, cette consommation massive n'est pas corrélée ni même corroborée, par un bon niveau d'anglais généralisé. Seulement 30% des jeunes déclarent maîtriser une autre langue que le français, dont l'anglais dans 50% des cas (*ibid.*, p. 4). Si l'anglais reste la langue étrangère la plus présente dans le cadre de l'évolution des pratiques culturelles, cette omniprésence témoigne aussi d'un changement plus profond dans notre rapport aux différentes langues :

> « Les jeunes distinguent de manière croissante compétence linguistique (comprendre les paroles d'une chanson, suivre sans sous-titres un film, etc.) et familiarité avec une langue : la langue originale (la VO) est préférée par goût des voix authentiques et des effets de réel des environnements sonores, mais également parce que la musique de la langue devient partie intégrante de l'œuvre elle-même, alors même que la compétence linguistique reste faible » (Cicchelli et Octobre, 2015, p. 104).

---

[305] « En 2008, plus de la moitié des 15-29 ans qui regardent la télévision dans une autre langue que le français le font en anglais » (Octobre, 2014, p. 94).

[306] « 91 % des consommations de musique en langue étrangère se font au moins partiellement en anglais, 43 % pour les films, 38 % pour les séries, 15 % pour la lecture de presse, 11 % pour la télévision comme pour la lecture de livre, 4 % pour la radio et pour la lecture de bandes dessinées. L'anglais est également la première langue de communication et d'échange pour les 18-29 ans dans leurs loisirs, puisque 30 % l'utilisent pour la consultation de sites web, 24 % pour les échanges sur les réseaux sociaux, 21 % pour jouer aux jeux vidéo » (Cicchelli et Octobre, 2017, p. 4).

Cette esthétique de la réception fait écho à la manière dont les langues sont appréhendées par le biais de représentations de l'authenticité, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, au travers de la pratique du chant chez les groupes de l'International. Cela montre aussi que la valeur locale d'une langue dépend de facteurs dépassant sa simple compréhension. Par ailleurs, on remarque que, malgré cette prégnance de l'anglais, les attitudes vis-à-vis des langues et des contenus étrangers varient grandement chez les jeunes. Parmi eux, on s'aperçoit que certains s'illustrent par leur rejet de la mondialisation culturelle et leur préférence nationale (en termes de répertoires, de modalités et d'imaginaires ; voir Cicchelli et Octobre, 2017, p. 11)[307]. D'autres, encore, seraient caractérisés par leur retrait culturel généralisé, voire leur passivité (*ibid.*, p. 12).

Dans ce chapitre, ce sont les pratiques d'écoute des musiques populaires qui vont nous intéresser. Notre problématique concerne la manière dont s'opère l'écoute de musique dans différentes langues. Nous nous demanderons si celle-ci suppose une forme d'ouverture et/ou une possibilité de renouveler la signification d'un ancrage local spécifique. En effet, comme nous l'avons vu, les langues sont des moteurs d'identification. Or, un tel argument doit pouvoir faire l'objet d'une observation empirique afin de déterminer les types d'identification qui sont en jeu, du point de vue de la réception. Par exemple, comme nous l'avons constaté précédemment, les langues sont communément associées à une appartenance nationale. Nous pouvons donc légitimement nous poser la question de l'existence de cette association dans le cadre de rituels d'écoute des musiques populaires. De plus, comme les musiques populaires sont largement internationalisées de nos jours, nous souhaitons interroger la teneur de l'expérience d'écoute d'une langue dite « étrangère » que l'on entend couramment en France : l'anglais. Par la même, nous chercherons à déterminer le rôle que joue ce statut de langue « autre » dans la manière dont les individus reçoivent la musique, en comparaison de la langue quotidienne et nationale qu'est le français.

[307] Ils représenteraient 11% des 15-29 ans et se distingueraient par une consommation culturelle relativement modérée. En matière de musique, leur écoute se centrerait sur les genres variété français, R'n'B et hip-hop), cohabitant avec les variétés internationales (ce qui n'est pas le cas pour leur consommation d'œuvres audiovisuelles). Ils seraient moins diplômés que la moyenne et plutôt de sexe féminin.

Pour cela, nous aurons d'abord recours à la notion de *cosmopolitisme* pour comprendre comment différentes cultures, ici les musiques chantées dans différentes langues, ne s'effacent pas les unes et les autres, mais s'inscrivent et se superposent localement selon des modalités distinctes. Plus précisément, en empruntant à Ulrich Beck sa définition du cosmopolitisme, c'est-à-dire le processus par lequel « l'altérité [*otherness*] de l'autre est intégrée dans notre propre identité et définition de nous-mêmes »[308] (Beck, 2003, p. 17), nous souhaitons interroger le rôle de la langue chantée dans l'expérience renouvelée de l'altérité.

Ensuite, nous aurons recours à une enquête par questionnaire qui traite des pratiques d'écoute lors de concerts à Paris, en fonction de la langue chantée (anglais *versus* français). Lorsque l'on fréquente régulièrement des concerts, il est surprenant de voir à quel point les individus s'investissent de manière variable dans la musique, bien qu'il y ait, par ailleurs, des dynamiques collectives (par exemple, ceux qui observent *versus* ceux qui dansent). En fait, les manières de vivre un concert sont innombrables et dépendent des sensibilités de chacun. On s'interrogera donc ici sur le rôle que peut jouer la langue dans la manière d'expérimenter la musique lors d'un concert au travers de trois variables : le chant en chœur, la danse et la compréhension des paroles. Chaque variable fera l'objet d'un traitement statistique en fonction de la langue qui était chantée lors des multiples concerts qui constituaient notre échantillon. De plus, comme nous savons que la langue chantée est toujours appréhendée conjointement à d'autres sphères de la vie sociale, nous contrôlerons ses interactions possibles avec d'autres variables classiques en sociologie (dites « sociodémographiques ») : âge, sexe, nationalité, etc. À cela s'ajoutent des représentations sociales plus spécifiques à notre travail et que nous avons déjà mentionnées, comme le degré d'identification à la nation, par exemple. Les résultats seront ensuite synthétisés et discutés.

[308] Notre traduction de « otherness of the other is included in one's own self-identity and self-definition ».

6.1. Attributs cosmopolites et écoute locale

6.1.1. Localiser le cosmopolitisme

Le cosmopolitisme peut être rattaché à diverses traditions de pensées, allant des stoïciens grecs aux républicains romains, en passant par les célèbres conceptions élaborées par Emmanuel Kant[309] et le marquis de Condorcet[310]. Ce dernier voyait dans le progrès le meilleur moyen de s'émanciper des identités « assignées », c'est-à-dire une forme de liberté émancipatrice signifiant un degré élevé de civilisation. Les individus, alors libres de leurs choix et jugements, devaient tendre naturellement vers la création d'une communauté universelle et rationnelle, en d'autres termes une communauté cosmopolite. En plus de l'idéal de progrès technique, cette conception s'appuyait sur la croyance en l'émergence possible d'une langue universelle capable de souder cette communauté.

Toutefois, en l'état actuel des choses, l'idée que les individus cosmopolites (imprégné de valeurs « universelles ») puissent se détacher entièrement des frontières nationales reste utopique ou ne concerne qu'une petite minorité. Cela est manifeste au niveau linguistique, où l'absence de législation joue en faveur de certains polyglottes ayant l'anglais dans leur répertoire, sans qu'ils ne remettent véritablement en question la légitimité de leur pratique de la langue. La plupart des chercheurs faisant usage du terme « cosmopolite » sont en désaccord sur la manière de l'opérationnaliser (Skrbis *et al.*, 2004), notamment en ce qui concerne le degré de conscience de l'individu vis-à-vis de son statut cosmopolite. De plus, il semble y avoir une démarcation claire entre, d'une part, les attitudes cosmopolites choisies et réfléchies, qui concernent souvent des élites éduquées et, d'autre part, le cosmopolitisme « de fait », c'est-à-dire la manière dont les individus font l'expérience, plus ou moins malgré eux, de l'altérité. Cette opposition ne doit pas nous amener à un type de raisonnement binaire, mais doit nous servir pour envisager le cosmopolitisme comme un type idéal, renvoyant, dans les faits, à une pluralité de situations. C'est en cela qu'il nous faut reconfigurer l'idée de cosmopolitisme en ne l'assignant pas à une simple collection valeurs abstraites.

---

[309] Dans *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* (1997 [1784]).
[310] Dans *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (2001 [1794]).

Selon nous, le cosmopolitisme n'est pas une notion que l'on pourrait aborder sans faire concrètement référence aux dimensions culturelles, politiques et économiques propres à l'espace et au temps que nous étudions. D'une part, nous vivons dans un monde globalisé où les échanges économiques s'accélèrent et où certaines barrières socioculturelles semblent s'atténuer, rendant nécessaire la prise en compte de nouvelles formes d'interdépendances. En effet, les individus contemporains sont marqués par leurs multiples appartenances identitaires mais aussi par la prise de conscience grandissante d'un sort mondial commun, notamment celui des « risques globaux » (Beck, 2002, p. 80) qui pèsent sur l'humanité : épidémies, climat, guerres, terrorisme, etc. On peut alors voir, dans un premier temps, le cosmopolitisme comme une conscience accentuée de ce monde complexe et interconnecté.

Selon John Urry, le cosmopolitisme s'apparente aussi à une forme d'éclectisme culturel doublé d'une mobilité géographique, auxquels s'ajoute une conscience réflexive dans l'appréciation de la culture de l'autre (Urry, 2012). En fait, bien que le cosmopolitisme soit aujourd'hui largement considéré comme une valeur positive, il n'en a pas toujours été ainsi, preuve de sa dépendance à un contexte socioculturel, politique et idéologique précis. Le qualificatif « cosmopolite » a, par exemple, longtemps été réservé à des franges considérées comme marginales, voire déviantes, de la société, comme les Juifs, les homosexuels, les artistes ou encore les aristocrates (Brennan, 1997).

S'il nous paraît difficile de cerner précisément le genre de « conscience réflexive » dont parle Urry, nous pouvons cependant, dans le cadre d'une enquête par questionnaire, nous accorder sur le fait que l'attitude cosmopolite primaire qui consiste à faire l'expérience de l'autre, c'est-à-dire à témoigner d'une forme d'ouverture, peut s'observer facilement par le prisme de l'écoute de la langue chantée. En effet, l'attitude vis-à-vis d'une langue étrangère chantée localement est un terrain idéal pour observer un genre de « cosmopolitisme banal » (Kuipers et de Kloet, 2009) ainsi que les dispositions sociales qui le favorisent ou non.

À partir de ces observations, il nous semble néanmoins délicat de corréler certaines dispositions cosmopolites à des formes plus élaborées d'ouverture sur le monde[311]. Cependant, en tant qu'attitude idéal-typique, il peut s'apparenter à l'omnivorisme (Peterson, 1992), c'est-à-dire à une posture sociologique définissant un rapport éclectique aux cultures. Il ne se réduit pas à un consumérisme bien-pensant et élitiste (Calhoun, 2002) qui relèverait d'un statut social distingué à l'ère de la mondialisation, comme l'était auparavant l'attitude « snob » vis-à-vis des contenus non savants. Notre objectif n'est pas d'appréhender le cosmopolitisme comme une notion fondamentalement bonne ou mauvaise, élitiste ou égalitariste, extraordinaire ou commune, mais de voir en quoi les attitudes qu'il recouvre peuvent nous permettre de mieux comprendre les manières de s'approprier la multiplicité des formes culturelles et linguistiques dans un monde global.

Nous réalisons combien l'expérience cosmopolite dépasse le cadre de l'étude que nous allons proposer ici sur la réception des langues chantées. Toutefois, la langue constitue un indicateur pertinent de l'expérience esthétique cosmopolite au niveau local, car elle nous permet d'observer comment l'individu évalue ou non « la différence entre ses codes esthétiques vernaculaires et ceux du produit culturel étranger […], avec ou sans hiérarchisation […], par le développement éventuel d'une compétence à manier [des] codes esthétiques différents […] et […], enfin, par le développement d'une intentionnalité à l'égard de la découverte de la culture dont le produit est issu » (Cicchelli et Octobre, *op.cit.*, p. 105-106). Selon nous, cela ne doit pas conduire à réifier de manière absolue les langues, en considérant certaines comme « étrangères » et d'autres comme « locales » par essence, mais simplement à distinguer, au sein d'un contexte donné, les variétés langagières chantées dans ce qu'elles produisent en termes d'écoute musicale. Dans la lignée du chapitre précédent, le contexte que nous avons choisi est celui des concerts parisiens, au sein duquel l'anglais et le français s'interpénètrent de manière structurante.

[311] Telle que la participation à une société civile internationale, par le biais d'organisations transnationales de défense des intérêts de tel ou tel groupe, par exemple.

6.1.2. Localiser l'écoute

La littérature traitant exclusivement et empiriquement de l'écoute et de la réception de musiques populaires, selon la langue chantée, est assez peu développée. Les travaux sur les rapports entre langues chantées et musiques populaires ont plutôt tendance à se placer du côté de la production, que ce soit en abordant le cas d'artistes dont le choix de langue est minoritaire ou ambivalent (Kahnke, *op.cit.* ; Till, 2008 ; Guibert, *op.cit.*), ou en traitant de genres musicaux qui illustrent les rapports de pouvoir linguistique et culturel propres à la mondialisation (Regev, *op.cit.* ; Larkey, *op.cit.* ; Benson, *op.cit.* ; Dal Yong et Woongjae, *op.cit.* ; Cepeda, *op.cit.*). La littérature traitant, plus généralement, des postures d'écoute, c'est-à-dire de la réception musicale dans son ensemble, a longtemps privilégié l'édification de typologies d'auditeurs, au travers d'un prisme qui opposait écoute passive et écoute active (Lilliestam, 2013). Ce schéma, largement biaisé par l'idéologie d'écoute pure héritée de la musicologie, a aujourd'hui laissé place à un paradigme d'écoute « située » et « parallèle », au sens où la manière d'écouter est socialement acquise (« située ») et que l'on est toujours en train de faire davantage que simplement écouter de la musique (« parallèle »). C'est en ce sens que nous avons choisi de « situer » notre étude dans la capitale française. De plus, afin de bien repérer socialement les publics enquêtés, il nous faut interroger leurs caractéristiques sociodémographiques. Par ailleurs, dans le but d'appréhender les éléments « parallèles » à l'écoute, il nous faudra envisager, autant que faire se peut, la situation matérielle et symbolique de l'écoute en question, celle du concert.

Une première manière d'aborder la réception d'une langue chantée consiste à s'intéresser à l'écoute des paroles (Marc Martínez, 2011). L'importance du sens de celles-ci varie en fonction du genre de musique et, surtout, en fonction du degré d'attention de la part de l'auditoire. À ce titre, le contexte d'écoute est déterminant, bien que l'on puisse difficilement prédire si telle situation favorise davantage l'écoute des paroles qu'une autre. Par exemple, on peut supposer qu'un concert entraîne une attention plus distraite des paroles, du fait des bruits et autres parasites environnants, qu'une écoute chez soi ou avec des écouteurs. Néanmoins, le sens de l'écoute ne réside pas seulement dans le contexte, mais plutôt dans le rapport localisé qu'entretient l'auditeur avec la musique. Ce rapport peut relever de différentes fonctions, dont la plus importante semble être l'émotion (Schubert, 2013). Notre première variable consistera donc à évaluer l'émotion ressentie lors de l'écoute des paroles.

Cette variable sera nommée « appréciation des paroles ». Si la compréhension littérale de celles-ci est importante pour analyser le rapport du public local à la langue chantée, elle ne peut donc en constituer la seule dimension. En effet, le rapport de compréhension et d'adhésion aux paroles est fondamentalement ambigu et indéterminé (Edwards et Singletary, 1984 ; Robinson et Hirsch, 1972). Toutefois, la dimension émotionnelle vécue dans l'écoute des musiques populaires reste, en partie, attachée à la voix et aux paroles, celles-ci fonctionnant donc comme des « structures de son » (Frith, 1989). C'est ce que suggère l'enquête de Kati C. Szego sur la réception de la langue en musique dans le cadre particulier d'une école à Hawaï (Szego, *op.cit.*). Elle s'intéresse à la réception de musique traditionnelle chantée par des écoliers. Cette musique est chantée dans une langue qu'ils ne maîtrisent pas : le Hawaïen traditionnel. L'auteur met en lumière la vulnérabilité de la dimension sémantique de la réception, tandis que la langue agit aux côtés d'autres sonorités pour exprimer une certaine forme d'authenticité culturelle (l'identité hawaïenne menacée). Cette authenticité vécue passe, notamment, par une écoute se focalisant sur d'autres éléments musicaux, tels la prosodie, la voix, le rythme, etc. Nous chercherons donc à appréhender l'écoute des langues chantées, non pas seulement en fonction du niveau d'appréciation des paroles, mais aussi au travers d'autres modalités, comme la propension du public à chanter en chœur avec l'artiste, par exemple. Or, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il est plus difficile de chanter en chœur dans une langue dite « étrangère » comme l'anglais, que dans la langue nationale.

Par ailleurs, n'importe quelle caractéristique matérielle de la salle de concert pourrait constituer une variable contextuelle interagissant avec l'écoute de la langue chantée : la taille de la salle, la qualité du son, le prix d'entrée, etc. Lors de nos observations, il nous a semblé que c'était surtout la qualité du son des concerts qui pouvait affecter l'écoute et, notamment, au détriment de la compréhension des paroles. Toutefois, comme nous l'avons suggéré plus haut, ce déficit de compréhension n'entame en rien la capacité du public à ressentir une émotion en écoutant les paroles. Si la qualité du son impactait l'écoute des paroles, elle le faisait de manière inconditionnelle, que le chant soit en anglais ou en français. Concernant les autres variables matérielles possibles, nous n'avons trouvé aucune justification pour qu'elles influencent l'appréciation des paroles.

À la différence des variables techniques et matérielles, les variables symboliques de la situation d'écoute nous intéressent particulièrement. Par exemple, dans nos observations,

l'attachement préalable de l'auditeur à l'artiste du concert, ainsi que les habitudes de concerts (le fait d'être un habitué des concerts *versus* un spectateur occasionnel), semblaient induire un rapport différent à la langue chantée lors du concert. Plus précisément, nous avons vu, au chapitre précédent, comment les publics, en fonction de leur familiarité avec le groupe ou artiste en question, semblaient plus ou moins attentifs aux paroles. De plus, les habitués des concerts avaient peu tendance à évoquer les paroles pour témoigner de leur appréciation ou dépréciation d'un concert, surtout lorsque celui-ci était en anglais. À l'inverse, les spectateurs occasionnels avaient beaucoup plus tendance à faire référence aux paroles comme critère d'appréciation, notamment en se plaignant de leur manque d'intérêt chez les groupes chantant en anglais.

Au-delà de ces dimensions situationnelles, nous nous interrogerons sur les éléments parallèles à l'écoute qui peuvent induire un certain rapport à la langue chantée. C'est le cas notamment de la danse qui, bien qu'elle ne comporte pas de dimension proprement linguistique, peut interagir avec la langue. Plus précisément, selon nos observations, les concerts en français semblaient favoriser une écoute moins dansée que les concerts en anglais. Or, danser n'est pas une simple réaction au rythme, c'est « réactiver » la musique (et donc la langue) « pour son propre compte » (Rouget, *op.cit.*, p. 184), c'est-à-dire lui redonner un sens local. Comme le suggère Rouget, une devise musicale comporte toujours trois facettes qui interagissent les unes avec les autres : linguistique, musicale et chorégraphique (*ibid*., p. 199).

Toujours dans les éléments parallèles à l'écoute concrète lors du concert, il nous parait important de prendre en considération certaines représentations sociales qui peuvent interagir avec l'écoute de la langue chantée. Lors de notre ethnographie à l'International, nous avons remarqué que des opinions patriotiques et nationalistes pouvaient être liées à des jugements de valeur spécifiques sur la langue chantée. Par exemple, les patriotes affichaient leur préférence pour les groupes chantant en français. Bien que de telles positions soient rares, elles suggèrent un lien entre représentations du politique et pratiques d'écoute de la langue chantée. Cela fait écho aux recherches traitant du lien entre les attitudes patriotiques ou chauvines des individus et leur préférence pour des produits culturels nationaux, en réponse à une mondialisation perçue comme menaçante (Bekhuis *et al*, 2013 ; Meuleman et Lubbers, 2013).

Enfin, les caractéristiques sociodémographiques peuvent interagir de diverses manières avec l'écoute de la langue chantée. Premièrement, on sait que le langage, dans toutes ses dimensions, c'est-à-dire autant dans sa production que dans sa réception, est en partie lié à l'expression d'une position sociale (Bourdieu, *op.cit.*). On verra donc si les manières d'écouter les langues chantées varient en fonction de certains attributs sociaux, notamment le niveau d'éducation. Deuxièmement, dans le cas de l'écoute des musiques populaires, on sait que la propension à préférer des musiques étrangères ou nationales renvoie à des différences sociales claires : par exemple, les individus aisés et éduqués tendent à consommer davantage de musique étrangère que les autres (Meuleman et Lubbers, 2014). Toutefois, ces études ne nous renseignent pas sur la manière dont l'écoute de la langue chantée intervient dans ces choix de consommation et quel sens les individus lui donnent dans le cadre d'une expérience culturelle plus large. Enfin, selon l'enquête sur les pratiques culturelles des Français de 2008, l'attrait pour les musiques en anglais serait plutôt l'apanage des jeunes, tandis que le français serait préféré à mesure que l'on avance en âge. En effet, selon l'enquête sur les pratiques culturelles des Français, seulement 3% des « 65 ans et plus » écoutent « principalement » de la musique en « anglais ou américain (*sic*) » (contre 44% pour les 15-19 ans), tandis qu'ils sont 57% à écouter principalement de la musique en français (contre 22% chez les 15-19 ans, voir Donnat, 2009, p. 5)[312].

Ainsi, nos trois hypothèses générales, pour l'établissement de cette enquête par questionnaire, sont les suivantes :

1) Le public chantera davantage en chœur lors des concerts en français plutôt que lors des concerts en anglais ;
2) Le public dansera davantage lors des concerts en anglais plutôt que lors des concerts en français ;
3) Le public appréciera davantage les paroles lors des concerts en français plutôt que lors des concerts en anglais.

[312] Le pourcentage restant des enquêtés pouvaient déclarer que la question de la langue n'avait pas d'importance pour eux, ou alors mentionner une autre langue.

6.2. Méthode : enquête par questionnaire et régressions

6.2.1. Remarques préalables sur la spécificité du terrain

Bien qu'une étude spécifique sur la réception des concerts, à l'International, aurait permis de faire le lien direct avec le chapitre précédent, il s'est avéré particulièrement difficile de mettre en place un protocole expérimental satisfaisant. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, les concerts à l'International se caractérisaient par leur gratuité, entrainant, de la part du public, un va-et-vient constant, une attention fluctuante, ainsi qu'un agglutinement au niveau du comptoir. Nos tentatives de discussion avec le public se heurtaient souvent au fait que les gens n'étaient pas venus pour voir le concert et qu'ils ne descendaient même pas voir les groupes. Quant à l'extérieur des concerts, où l'on peut d'habitude parler facilement avec les fumeurs – quand ceux-ci avaient pris la peine de voir les groupes jouer – nous nous sommes confrontés à une politique très stricte en termes de bruit, assurée par les videurs peu commodes de l'International. Cela rendait particulièrement difficiles les conversations avec le public car elles devaient se dérouler dans les parties sombres de la rue Moret. Notre approche perdait toute sa spontanéité. Dans ces conditions, l'idée même de faire passer des questionnaires était hors de propos.

Nous nous sommes donc résolus à observer la réception des langues chantées ailleurs et autrement, tout en restant dans le giron parisien. C'était l'occasion pour nous de faire écho à notre travail précédent sur les groupes à l'International, tout en dépassant le microcosme de cette salle. Toutefois, ce déplacement n'allait pas sans nouvelles interrogations et obstacles, notamment du fait de la diversité des concerts à Paris. Il nous faut donc présenter quelques spécificités propres à ce nouveau terrain d'enquête.

Les programmations des salles de concert parisiennes se distinguent par une surabondance des genres rock et électro, opposée à la part proportionnellement faible des genres rap et R'n'B (Picaud, 2013). Cela contraste, en partie, avec les résultats de l'enquête d'Olivier Donnat sur les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique (Donnat, 2009) : en 2008, à Paris intramuros, les genres de musique les plus écoutés étaient la chanson/variété française (53%), la musique classique (53%), puis le jazz et les musiques du monde (35%), pop/rock (32%) et musiques électroniques (20%). Ces résultats suscitent tout de même des

interrogations quant à l'inadéquation avec les programmations des salles parisiennes, preuve que le goût pour une musique n'implique pas forcément une pratique régulière des concerts. Notre population de concerts parisiens ne pourra donc être prise comme représentative d'une population plus large. Par ailleurs, il faut souligner que les genres de musique programmés dans les salles parisiennes sont particulièrement compartimentés (Picaud, *op.cit.*). Autrement dit, on retrouve régulièrement les mêmes genres programmés dans les salles : jazz/world, rock/électro, chanson/rock, classique, etc. En fait, on observe un marketing du mélange des genres de la part des salles de concert afin de multiplier les publics. Cela est en lien direct avec l'éclectisme cosmopolite propre à la capitale française et que nous avons déjà souligné dans le chapitre précédent.

Néanmoins, notre étude n'a pas vocation à s'insérer dans une sociologie de la domination où les différents genres musicaux correspondraient à une hiérarchie sociale. Notre cadre d'analyse va donc articuler autrement la question des genres musicaux. Hervé Glévarec et Michel Pinet montrent, notamment, combien « la restitution de la structure goût/indifférence/inappétence et des portefeuilles de préférences musicales indique la pluridimensionnalité du goût et de l'éclectisme musical » et « suggère […] de ne plus faire d'un comptage de goûts ou de pratiques le parangon de la description des rapports à la culture mais oblige à considérer enfin l'hétérogénéité des combinaisons » (Glévarec et Pinet, 2013, p. 479). De ce fait, nous n'envisageons pas les pratiques d'écoute comme des logiques de distinction mais des logiques d'existence et de différence (*ibid.*, p. 503).

Dans ce paradigme de la diversité des pratiques et des esthétiques, il nous a paru impossible de restreindre l'enquête à un seul « genre » musical, du fait de la perméabilité extrême des frontières entre genres. Nous avons donc choisi de nous intéresser aux concerts dont l'esthétique peut être qualifiée de généraliste, sans pour autant être indifférenciée. Notre seul critère de sélection portait, en fait, sur la présence relativement centrale du chant en anglais ou en français, tandis que les genres musicaux pouvaient s'apparenter au rock, au reggae, au R'n'B, au folk, etc. Par là nous agissons sur les données en supposant, pour le confort de l'enquête, que la manière dont la langue chantée agit sur l'écoute ne varie pas ou peu en fonction des styles musicaux. Cette suspension temporaire de l'effet du genre musical comporte évidemment des limites, mais elle permet, toutes choses égales par ailleurs, d'aplatir les esthétiques et de considérer les concerts comme des espaces-temps « en soi ».

Nous verrons cependant comment une discussion sur les esthétiques musicales est nécessaire pour interpréter nos résultats.

6.2.2. Remarques préalables sur la spécificité de l'outil statistique

Nous avons opté, à la différence du chapitre précédent, pour une méthode de collecte des données basée sur un questionnaire. Or, l'approche statistique qu'induit l'usage du questionnaire « transcrit » le monde social grâce à une série de variables supposément corrélées entre elles, mais nécessairement réductrices (De Maio, 2014). Il nous semble néanmoins possible de manier l'outil statistique avec suffisamment de précautions pour ne pas tomber dans les pièges d'une simple analyse de surface, du fait de notre travail historique préalable, ainsi que de notre première enquête de terrain. En outre, dans le but de lever un maximum de doutes sur notre usage des statistiques, il nous faut expliciter les limites potentielles de la technique que nous utiliserons ici, celle des analyses de régression.

Lorsque l'on cherche à comprendre le lien possible entre plusieurs aspects de la réalité sociale, nous devons identifier des « variables » qui relient potentiellement ces différents aspects. Si ces variables dépassent le nombre de deux, nous devons faire appel à des modèles dits « complexes », à savoir l'analyse factorielle ou la régression (Bugeja-Bloch et Couto, 2015). En ce qui concerne le premier modèle, les variables y sont considérées à niveau égal, permettant ainsi de représenter l'espace social sous forme « aplatie », telle une carte. Cette dernière rend visible des tendances, appelées facteurs, que le sociologue a la charge d'expliquer. Dans ce cas-là, le travail du sociologue consiste à embrasser un grand nombre de variables en même temps afin de comprendre comment elles peuvent s'articuler entre elles. Les régressions, quant à elles, permettent d'isoler l'effet d'une ou plusieurs variables dites « indépendantes » (ou « covariables ») sur une ou plusieurs autres variables dites « dépendantes ». Toutefois, ces liaisons statistiques potentielles ne peuvent se comprendre qu'à partir d'un raisonnement sociologique préalable. Autrement dit, elles n'ont pas de sens « en soi »[313] et doivent s'expliquer par des observations de terrain ou d'autres travaux

[313] Par calcul statistique, il est parfois possible de mettre en évidence des effets de corrélation qui n'ont aucun sens sociologique *a priori*, sur le principe de méthodes inductives. C'est ce que font, par exemple, les ingénieurs du *big data*, dont l'activité se prénomme *data mining* (Delort, 2015, p. 41).

sociologiques. Les régressions constituent, en outre, une forme de simulation qui vise à comparer deux cohortes identiques « à un facteur près, celui dont on cherche à mesurer l'effet » (Selz et Maillochon, 2009, p. 285). De ce fait, elles sont un outil particulièrement approprié à notre enquête puisqu'elles permettent de nous concentrer, toutes choses égales par ailleurs, sur une variable en particulier : la langue chantée. Cependant, cela ne doit pas nous faire oublier que les variables dites de « contrôle » ne peuvent être que partielles, puisqu'elles sont arbitrairement, bien que sociologiquement, intégrées à un « modèle statistique ». De la sorte, ce modèle n'épuise pas tous les facteurs pouvant jouer dans la réalité sociale et doit donc toujours laisser place à de nouvelles modélisations et interprétations.

6.2.3. Échantillon et variables

Afin de tester nos hypothèses, nous avons procédé à la passation d'un questionnaire (*cf.* annexe 4) à la sortie de différents concerts parisiens. Un total de $N = 208$ personnes (86 hommes contre 122 femmes[314], avec une moyenne d'âge [*M*] de 32,87 et un écart-type [*SD*] de 10,68), nichées dans $K = 70$ concerts parisiens de pop-rock chanté en anglais ou en français, ont été interrogées sur une base volontaire. Le nombre moyen de répondants par concert était de $n = 2{,}97$ (min. = 1 ; max. = 13). Les ressortissants français représentaient 94,2% de notre échantillon, tandis que 95,2% avaient le français comme langue première. La variable indépendante centrale de notre étude était la langue chantée du concert : 114 répondants ont assisté à un concert en anglais, contre 94 en français.

Nos variables dépendantes sont au nombre de trois :

- chant en chœur ;
- danse ;
- appréciation des paroles.

[314] Cette surreprésentation s'explique par le fait que certaines femmes ont été plus enclines à remplir un questionnaire en sortant d'un concert. Il ne s'agit en aucun cas d'une prédisposition naturelle, mais davantage d'un certain conformisme social. En effet, il arrivait fréquemment que, lorsque je m'adressais, à la sortie d'un concert, à un groupe de personnes composé d'hommes et de femmes, il y avait une « pression » pour que ce soit une des femmes qui se charge de remplir le questionnaire.

Pour évaluer le chant en chœur, nous avons utilisé un item. Sur une échelle allant de 1 « jamais » à 5 « sur la plupart des chansons », les répondants ont rapporté dans quelle mesure ils avaient chanté en chœur pendant le concert (*M* = 2.96 ; *SD* = 1.34). Pour évaluer la danse, nous avons utilisé un item. Sur une échelle allant de 1 « jamais » à 5 « sur la plupart des chansons », les répondants ont rapporté dans quelle mesure ils avaient dansé pendant le concert (*M* = 4.26 ; *SD* = 1.24). Pour évaluer l'appréciation des paroles, nous avons utilisé un item. Sur une échelle allant de 1 « pas du tout aimé » à 5 « très aimé », les répondants ont rapporté dans quelle mesure ils avaient apprécié les paroles pendant le concert (*M* = 4.51 ; *SD* = 0.80).

Pour chacune de ces variables dépendantes, nous avons évalué, en plus de la variable centrale (la langue du concert), les variables sociodémographiques et individuelles suivantes : sexe, âge, niveau d'éducation des parents, compétence en anglais, degré de patriotisme, attachement à l'artiste avant le concert, habitudes de concerts. Le niveau d'éducation des parents a été évalué sur une échelle allant de 1 « collège » à 7 « Bac+8 (doctorat) ». Étant admis que le niveau d'éducation de la mère est un indicateur plus pertinent que l'éducation du père pour déterminer l'appartenance de classe (Schultz, 2002), nous l'avons utilisé comme covariable (*M* = 3.53 ; *SD* = 1.90). La compétence en anglais a été évaluée avec une échelle allant de 1 « quelques mots » à 4 « bilingue » (*M* = 2.81 ; *SD* = 0.86). Les attitudes patriotiques ont été évaluées avec l'item suivant : sur une échelle allant de 1 « pas du tout » à 5 « tout à fait », les répondants ont rapporté dans quelle mesure ils ressentaient de la fierté vis-à-vis de leur nationalité (*M* = 3.63 ; *SD* = 1.18). L'attachement à l'artiste a été évalué avec l'item suivant : sur une échelle allant de 1 « jamais » à 5 « plus de 50 fois », les répondants ont rapporté le nombre d'écoutes de l'artiste au cours des six derniers mois (*M* = 3.77 ; *SD* = 1.30). Les habitudes de concert ont été évaluées avec l'item suivant : sur une échelle allant de 1 « aucun » à 5 « au moins une fois par semaine », les répondants ont rapporté le nombre de concerts auquel ils avaient assisté au cours des 12 derniers mois (*M* = 3.25 ; *SD* = 0.91).

En plus de ces variables individuelles, nous avons ajouté des variables contextuelles susceptibles, selon nous, d'interagir avec la langue chantée : la nationalité de l'artiste ainsi que le degré de célébrité. La nationalité des artistes a été évaluée à l'aide des sites officiels des artistes concernés. Au sein de notre échantillon, il y avait 64 artistes non français contre

144 artistes français. La célébrité des artistes a été évaluée avec le nombre de mentions « j'aime » de l'artiste sur le site de réseau social Facebook au moment du concert (*M* = 552416.28; *SD* = 1436228.33). Nous renvoyons le lecteur au tableau 3 pour un récapitulatif des variables utilisées, en plus de la variable principale (la langue chantée).

Tableau 3. Récapitulatif des variables utilisées dans l'enquête statistique

Variables individuelles	Variables contextuelles
Âge Attachement à l'artiste Sexe Niveau d'éducation de la mère Habitudes de concerts Compétence en anglais Attitudes patriotiques	Célébrité Nationalité de l'artiste

6.3. Résultats statistiques portant sur trois variables

6.3.1. Présentation des analyses multi-niveaux

Les présentes données étaient structurées hiérarchiquement de la manière suivante : les participants (unités de niveau 1) étaient nichées dans des concerts (unités de niveau 2). De ce fait, le modèle multi-niveaux était plus approprié que les analyses de régression traditionnelles (Hox, 2002). Nous avons suivi la procédure dite de « *Cross-Level Interaction Effects* » (Aguinis *et al.*, 2013) et les analyses ont été faites sous SPSS. Les effets aléatoires se sont révélés être non pertinents et n'ont donc pas été intégrés aux analyses (Bates, Kliegl, Vasishth et Baayen, 2015).

Chaque mesure de nos variables dépendantes (chant en chœur, danse et appréciation des paroles) a fait l'objet d'une régression linéaire sur notre variable indépendante de niveau 2 (la langue du concert, ici codée -0.5 pour l'anglais et +0.5 pour le français). De plus, nous avons inclus les covariables de niveau 1 suivantes comme prédicteurs : sexe du participant (codé -0.5 pour les hommes et +0.5 pour les femmes), l'âge du participant (centré[315]), le niveau d'éducation de la mère (centré), le niveau d'anglais (centré), le degré de patriotisme (centré), le niveau d'attachement à l'artiste (centré), les habitudes de concerts (centré). Enfin, nous avons aussi ajouté les covariables contextuelles de niveau 2 comme prédicteurs : la nationalité de l'artiste (codé -0.5 pour un artiste étranger et 0.5 pour un artiste français) et le niveau de célébrité (centré).

Pour chaque variable dépendante, nous avons mené deux séries d'analyses préliminaires. Premièrement, nous avons construit un modèle vide (sans prédicteurs) afin d'estimer le coefficient de corrélation intraclasse (ICC). Deuxièmement, nous avons mené une analyse complète de covariance afin de déterminer le besoin de contrôler les interactions de premier ordre avec notre variable indépendante centrale (la langue du concert ; voir Yzerbyt, Muller et Judd, 2004). Les résultats sont à retrouver dans le tableau 4. Ils seront, dans un premier temps, présentés à l'état « brut », avant d'être discutés et interprétés dans un deuxième temps.

[315] Les variables doivent être centrées dès lors qu'une interaction est testée, de façon à ce que les effets principaux correspondent aux effets moyens lorsque les autres variables sont fixées à la moyenne (c'est-à-dire zéro).

Tableau 4. Estimations des effets de la langue chantée et des covariables sur le chant en chœur, la danse et l'appréciation des paroles

	Chant en chœur		**Danse**		**Appréciation des paroles**	
	B	95% CI	*B*	95% CI	*B*	95% CI
Langue du concert	0.27	[-0.26, 0.81]	-0.48†	[-1.00, 0.03]	0.21†	[-0.03, 0.45]
Attachement à l'artiste	1.74***	[1.26, 2.22]	0.53*	[0.03, 1.03]	1.17***	[0.86, 1.47]
Âge	0.001	[-0.01, 0.02]	-0.01	[-0.03, 0.00]	0.01	[-0.01, 0.01]
Sexe	0.35*	[-0.05, 0.65]	0.59***	[-0.28, 0.90]	0.25*	[0.05, 0.45]
Célébrité	9.84	[-8.99, 2.87]	8.82	[-8.79, 2.64]	-1.55	[-9.17, 6.07]
Niveau d'éducation de la mère	-0.08	[-0.24, 0.72]	-0.15†	[-0.32, 0.01]	-0.03	[-0.14, 0.08]
Habitudes de concerts	-0.40	[-1.07, 0.27]	-0.31	[-1.01, 0.38]	-0.36	[-0.81, 0.08]
Compétence en anglais	0.13	[-0.22, 0.47]	-0.13	[-0.49, 0.23]	-0.08	[-0.32, 0.15]
Attitudes patriotiques	-0.20	[-0.44, 0.04]	-0.04	[-0.29, 0.22]	-0.09	[-0.26, 0.07]
Nationalité de l'artiste	-0.07	[-0.67, 0.52]	0.25	[-0.33, 0.83]	-0.02	[-0.27, 0.30]
Interaction : langue X sexe	n/a	n/a	0.58†	[-0.03, 1.19]	n/a	n/a

Note : ***p < .001, **p < .01, *p < .05, †p < 0.1 ; n/a signifie que les termes de l'interaction ne se sont pas révélés être significatif lors de l'analyse préliminaire, ils ont donc été exclus de l'analyse principale.

6.3.2. Différences entre individus en termes de chant en chœur

Concernant la variable « chant en chœur », le coefficient de corrélation intraclasse était de ICC = 0.37, signifiant que 37% de la variance du chant en chœur s'expliquait par des différences entre les concerts, en plus de celles entre individus. Par ailleurs, l'analyse préliminaire n'a pas permis d'observer des interactions significatives entre la langue du concert et nos covariables. De ce fait, les termes d'interaction n'ont pas été inclus dans la présente analyse. Le modèle final contenait dix prédicteurs : la langue du concert, l'âge, le sexe, le niveau d'éducation de la mère, le niveau d'anglais, l'attachement à l'artiste, les habitudes de concerts, le niveau de patriotisme, la célébrité de l'artiste et sa nationalité (*cf.* tableau 4, première colonne en partant de la gauche).

Contrairement à notre première hypothèse, nous n'avons pas observé d'effet de la langue sur le chant en chœur (B = 0.27, 95% CI [-0.25, 0.81], p =.310). Cependant, nous avons observé un effet positif de l'attachement à l'artiste sur le chant en chœur (B = 1.74, 95% CI [1.25, 2.22], p < .001). En d'autres termes, l'augmentation d'une unité d'attachement équivalait à une augmentation de 1.74 (sur un total de 5) du chant en chœur. En outre, nous avons observé un effet du statut sexuel sur le chant en chœur (B = 0.35, 95% CI [0.05, 0.65], p = .022), signifiant que les femmes (M = 2.14, SD = 1.34) ont rapporté qu'elles avaient davantage chanté en chœur que les hommes (M = 1.71, SD = 1.29).

6.3.3. Différences entre individus en termes de danse

Concernant la variable « danse », le coefficient de corrélation intraclasse était de ICC = 0.29, signifiant que 29% de la variance de la danse s'expliquait par des différences entre les concerts, en plus de celles entre individus. Par ailleurs, l'analyse préliminaire a permis d'observer une interaction significative entre la langue du concert et le sexe des participants. De ce fait, ce terme d'interaction a été inclus dans la présente analyse. Le modèle final contenait onze prédicteurs : la langue du concert, l'âge, le sexe, l'interaction de ce dernier avec la langue, le niveau d'éducation de la mère, le niveau d'anglais, l'attachement à l'artiste, les habitudes de concerts, le niveau de patriotisme, la célébrité de l'artiste et sa nationalité (*cf.* tableau 4, deuxième colonne en partant de la gauche).

En accord avec notre deuxième hypothèse, nous avons observé un effet négatif de la langue chantée sur la danse (B = -0.48, 95% CI [-.99, -0.3], p =.066). Autrement dit, les participants ayant assisté à un concert en français (M = 3.05, SD = 1.41) ont moins dansé que les participants ayant assisté à un concert en anglais (M = 3.44, SD = 1.05). En outre, nous avons à nouveau observé un effet positif du sexe (B = 0.59, 95% CI [0.27 0.90], p < .001), indiquant que les femmes (M = 3.52, SD = 0.99) ont davantage dansé que les hommes (M = 2.91, SD = 1.45). Toutefois, ces deux effets principaux n'étaient pas interprétables en l'état, du fait que les différences de danse entre hommes et femmes s'observaient seulement dans les concerts en français et, réciproquement, les différences entre les concerts en anglais et en français ne s'observaient que chez les femmes. En effet, l'interaction entre la langue chantée et le sexe du participant était différente de zéro (B = 0,58, 95% CI [-0.03, 1.19], p = .062 ; *cf.* Figure 1).

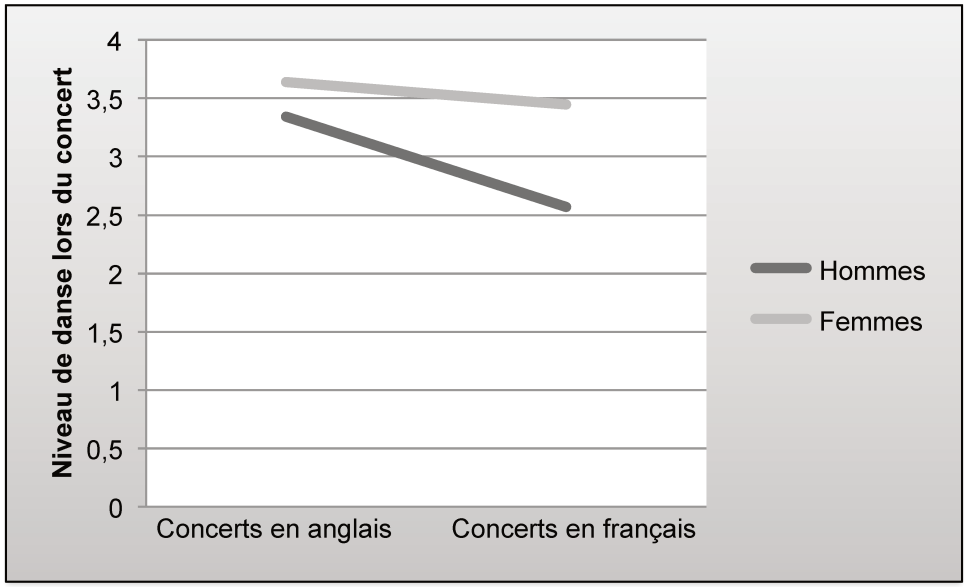


Figure 1. Niveau de danse en fonction de la langue chantée lors du concert et du sexe du participant

En outre, l'attachement à l'artiste a eu un effet positif sur la danse (B = 0.53, 95% CI [0.03, 1.03], p = .037). En d'autres termes, à l'augmentation d'une unité de l'attachement correspondait une augmentation de 0.53 (sur un total de 5) de la variable danse. Enfin, l'éducation de la mère s'est révélée avoir un effet négatif sur la danse (B = -0.15, 95% CI [-

0.32, 0.01], p = .072). Autrement dit, à l'augmentation d'une unité du niveau d'éducation de la mère correspondait une baisse de 0.15 (sur un total de 5) de la variable danse.

6.3.4. Différences entre individus en termes d'appréciation des paroles

Concernant la variable « appréciation des paroles », le coefficient de corrélation intraclasse était de ICC = .075, signifiant que 7,5% de la variance de l'appréciation des paroles s'expliquait par des différences entre les concerts, en plus de celles entre individus. Par ailleurs, l'analyse préliminaire n'a pas permis d'observer des interactions significatives entre la langue du concert et nos covariables. De ce fait, les termes d'interaction n'ont pas été inclus dans la présente analyse. Le modèle final contenait dix prédicteurs : la langue du concert, l'âge, le sexe, le niveau d'éducation de la mère, le niveau d'anglais, l'attachement à l'artiste, les habitudes de concerts, le niveau de patriotisme, la célébrité de l'artiste et sa nationalité (*cf*. tableau 4, troisième et dernière colonne en partant de la gauche).

En accord avec notre troisième hypothèse, nous avons observé un effet positif de la langue sur l'appréciation des paroles (B = 0.20, 95% CI [-0.03, 0.44], p = .084), signifiant que les participants qui ont vu un concert en français (M = 3.59, SD = 0.68) ont rapporté avoir davantage aimé les paroles que ceux ayant vu un concert en anglais (M = 3.45, SD = 0.89). Par ailleurs, l'attachement à l'artiste s'est à nouveau révélé avoir un effet positif (B = 1.17, 95% CI [0.86, 1.47], p < .001). En d'autres termes, une augmentation d'une unité de l'attachement à l'artiste correspondait à une augmentation de 0.86 (sur un total de 5) de la variable « appréciation des paroles ». De même, nous avons observé un effet positif du sexe sur notre variable dépendante (B = 0.25, 95% CI [0.05, 0.45], p = .015). Cela signifie que les femmes (M = 3.63, SD = 0.74) ont rapporté avoir davantage apprécié les paroles que les hommes (M = 3.34, SD = 0.86).

6.4. Discussion des résultats

6.4.1. Absence de corrélation entre la langue et le chant en chœur

Tout d'abord, nous nous attendions à observer un effet de la langue chantée sur la propension des publics à chanter en chœur, en nous appuyant sur l'idée qu'il serait plus facile pour le public parisien de chanter dans la langue nationale. Toutefois, nous n'avons pas observé un

tel effet. Cela peut s'expliquer de plusieurs manières. Premièrement, par le fait que la pratique du chant en chœur n'implique pas forcément de répéter les mots exacts qui sont chantés par l'artiste, permettant ainsi au public de suivre une mélodie sans forcément se soucier du sens des mots. De ce fait, la pratique du chant en chœur pourrait être considérée comme relativement asémantique, bien qu'elle soit une activité langagière. Le fait que la compétence en anglais n'ait pas eu d'effet positif sur le chant en chœur lors des concerts en anglais conforte cette interprétation. Cela n'empêche pas, cependant, que cette pratique ait un sens local particulier, celui d'une émotion partagée sur le mode d'une vibration collective. Deuxièmement, on peut prendre en compte la nature hégémonique de l'anglais. Celle-ci implique une certaine familiarité des publics français vis-à-vis du chant en anglais de par l'écoute, même passive, de la radio, des publicités, etc. Dès lors, cela les rendrait capables d'en reproduire ou imiter les sons (sans forcément les comprendre). Cette appropriation, qui peut être perçue comme *a minima*, serait toutefois suffisante pour que le public atteigne un certain degré émotionnel, ayant la sensation de communier avec l'artiste et le reste du public.

Par ailleurs, nous avons remarqué que les variables « sexe » et « attachement à l'artiste » prédisaient le chant en chœur lors des concerts en anglais et en français. En ce qui concerne la variable « sexe », nous avons remarqué que les femmes ont davantage chanté lors des concerts. D'une part, cela pourrait s'expliquer par un avantage tendanciel des femmes à reconnaître des mélodies familières vis-à-vis des hommes (Miles *et al.*, 2016). Toutefois, cet avantage, supposément de nature cognitive, invite à la prudence afin de ne pas être essentialisé. D'autre part, il est possible d'avancer un argument de nature plus sociale. Chanter en chœur est une manifestation émotionnelle particulièrement forte, comme nous l'avons mentionné plus haut. Or, on sait qu'afficher ses sentiments en public est traditionnellement associé à une performance stéréotypée de la féminité (Marini, 1990). De ce fait, on peut avancer l'idée que cette démonstration émotionnelle contredit une certaine norme masculine. Le chant en chœur tendrait donc à être évité et/ou moins reporté par les hommes.

Quant à l'effet de la variable « attachement à l'artiste », on remarque que le fait d'avoir écouté l'artiste avant le concert prédit une augmentation du chant en chœur. Selon nous, cela correspond à un schéma typique de la réception des musiques populaires (Meyer, 1903 ; Peretz *et al.*, 1998 ; Gardiner *et al.*, 1996 ; Oura et Hatano, 1988). Plus l'on aime un artiste,

plus l'on écoute sa musique, plus l'on se souvient des paroles et/ou des mélodies, plus l'on est apte à chanter lors du concert.

À l'inverse, nous remarquons qu'un certain nombre de variables, en l'occurrence la fierté nationale, l'âge, les habitudes de concert, la nationalité de l'artiste et la célébrité de ce dernier, n'ont pas eu d'effet significatif sur le chant en chœur. En ce qui concerne la fierté nationale, cela peut s'expliquer par une correspondance faible, en France, entre les pratiques musicales chantées et l'expression de la fierté nationale. Par exemple, il n'existe pas de tradition de chants nationalistes transmise à l'école. De même, lors de chaque Coupe du monde de football, on observe à quel point le statut de l'hymne national reste controversé. On peut donc affirmer que si le sentiment de fierté nationale peut interagir avec la langue chantée, cela ne se fait pas par la pratique du chant en chœur, et encore moins lors des concerts de musiques populaires. Concernant l'âge, nous nous attendions à voir les jeunes répondants chanter davantage en chœur lors des concerts en anglais, du fait de la plus grande propension des jeunes adultes à consommer des contenus audiovisuels en langue anglaise. Nous n'avons pas observé de tels effets. Cela peut s'expliquer par le fait que nos participants se situant au-dessus de la moyenne d'âge de l'échantillon (32-33 ans) restent dans une catégorie d'âge où la familiarisation avec la musique en anglais est forte, suffisamment forte pour ne pas chanter moins en chœur que les plus jeunes lors des concerts en anglais. Concernant les habitudes de concert, nous attendions de voir ceux qui fréquentent peu les concerts chanter davantage que ceux qui y vont régulièrement, du fait de l'attitude souvent défensive ou évaluative de ces derniers, surtout lors des concerts en français, comme nous l'avions observé à l'International. En effet, ceux-ci se considéraient comme des connaisseurs, avec des standards musicaux relativement élevés, impliquant une attitude « snob » vis-à-vis des réactions du reste du public. Or, il nous semblait que cette attitude s'amplifiait lors des concerts en français, car la compréhension des paroles les rendait davantage sceptiques et confortait leur position d'évaluateur distancié. Toutefois, nous n'avons pas observé un tel effet. Cela peut s'expliquer par une simple différence de nature des publics interrogés ici. À l'International, il s'agissait d'une scène « *indie* », dont les modes de différenciation sociale sont proches de ceux qui ont cours dans les musiques savantes (Hibbett, 2005), tandis que les enquêtés de la présente étude ne faisaient pas partie d'une scène musicale spécifique.

En ce qui concerne la nationalité de l'artiste, on pouvait penser que les publics chanteraient moins en chœur lors des concerts interprétés en anglais par des chanteurs français du fait d'une moindre maîtrise de la langue vis-à-vis des artistes internationaux. Cependant, nous n'avons pas observé un tel effet, indiquant que les Français chantant en anglais n'ont pas plus de difficulté à faire chanter le public que les non Français. Enfin, en ce qui concerne la célébrité de l'artiste, nous n'avons pu observer d'impact significatif de celle-ci sur la propension des participants à chanter en chœur. Par exemple, les « grands » artistes chantant en anglais ne parviennent pas à faire davantage chanter en chœur le public que les « grands » artistes chantant en français. Il en va de même pour les « petits » artistes.

6.4.2. Le chant en anglais, le sexe et l'attachement comme prédicteurs de la danse

Nous nous attendions à observer un effet de la langue chantée sur la propension des gens à danser lors du concert. En effet, notre idée, suivant le principe d'esthétique de l'incompréhensibilité, était que l'attention portée sur les paroles serait diminuée lorsque le concert serait en anglais et, ceci, au bénéfice d'une expression corporelle plus marquée. De fait, nous avons observé un effet négatif de la langue chantée, signifiant que les participants étant allés à un concert en français ont moins dansé que ceux étant allés à un concert en anglais. Cela peut s'expliquer de différentes manières.

Une première interprétation, de type purement linguistique, porte sur les différences de structure des deux langues en relation au rythme et, par extension, à la danse. Certains linguistes remarquent que la cadence de la langue anglaise dépend des intonations (c'est une langue « *stress-timed* ») contrairement au français dont la cadence dépend des syllabes (« *syllable-timed* » ; voir Otake *et al.*, 1993). Cette différence implique un rapport au rythme dont l'effet pourrait être à l'avantage de l'anglais, en ce qui concerne la réponse corporelle des publics. Toutefois, nous avons déjà longuement insisté sur la manière dont les langues s'inscrivent localement par le biais de pratiques ritualisées. L'interprétation d'un effet corporel direct de certaines langues (par rapport à d'autres) sur les publics ne peut donc nous satisfaire entièrement.

Une autre interprétation pourrait être associée à l'héritage de la chanson française sur les musiques chantées en français. En effet, la chanson, en tant que genre légitime au sein de

l'espace musical francophone, a fait du raffinement et de la clarté des paroles des critères d'authenticité majeurs (*cf.* chapitre 3), contrairement à la pop dite « internationale », dont la tendance est de privilégier le rythme, le *groove* et la mélodie. Cette opposition se retrouve, indirectement, dans la manière dont la production musicale française a longtemps été sujette au « grand partage » entre, d'une part, les contenus rock anglo-américains perçus comme authentiques et, d'autre part, la production française de type variété, telle que nous l'avons évoqué au chapitre 3. La tradition française en matière de musique pourrait donc se retrouver dans la manière dont elle induit une écoute moins corporelle que les musiques en anglais de type « international », même lorsque ces musiques sont le fait d'artistes français. Le fait que la nationalité française des artistes n'ait pas eu d'effet significatif sur la propension à danser des participants semble confirmer cette interprétation. Toutefois, il nous est impossible de savoir s'il faut voir ici une spécificité française ou une tendance générale des langues nationales – hors pays anglophones – à se caractériser par une écoute moins dansée, c'est-à-dire par un rapport au corps atténué. Une étude comparée de plusieurs pays serait nécessaire afin d'y voir plus clair.

En outre, de la même manière que pour la variable dépendante précédente (« chant en chœur »), nous avons observé un effet positif de la variable « sexe » sur la variable « danse ». En ce qui concerne l'effet du statut sexuel, non seulement avons-nous remarqué que les hommes ont moins dansé que les femmes, mais ils l'ont encore moins fait lorsque le concert était en français. De ce fait, notre explication en termes de stéréotype genré (les hommes éviteraient de montrer leurs émotions en public) est insuffisante pour expliquer l'interaction du statut sexuel et de la langue du concert. En effet, si les hommes ont tendance, en général, à moins danser que les femmes, on peut se demander pourquoi cette tendance est accentuée lorsque le concert est en français. En prenant en considération les liens complexes qui existent entre genre et langage, deux interprétations nous semblent possibles.

Concernant la première, rappelons la manière dont la langue française a historiquement fait l'objet d'une pratique poétique peu dansante, cristallisée par une poignée de figures

masculines mythiques (*cf.* chapitre 3)[316]. On pourrait alors comprendre l'écoute « distanciée » (faiblement dansée) comme une attitude masculine historiquement et tendanciellement associée à la manière de chanter le français ; tandis que l'écoute de l'anglais renverrait à une performance corporelle plus accentuée et moins différenciée en termes de genre. La deuxième interprétation contredit, en apparence, la première et nécessite de revenir sur la représentation genrée de la langue telle que nous l'avons observée lors de nos entretiens à l'International (*cf.* chapitre 5). Certains musiciens enquêtés voyaient le chant en français non seulement comme inférieur et ringard, mais aussi comme peu viril. De la sorte, on peut supposer que les concerts chantés en français, lorsqu'ils comportent une dimension dansante, sont perçus par certains publics masculins comme potentiellement « dévirilisant ».

Par ailleurs, nous avons également observé un effet significatif des variables « attachement à l'artiste » et « éducation de la mère » sur la danse. Concernant l'effet de la variable « attachement à l'artiste », on remarque que plus les participants sont attachés à l'artiste, plus ils ont dansé lors du concert, que ce dernier soit en anglais ou en français. Ce résultat s'explique, selon nous, par un schéma logique de la réception musicale : plus l'on aime un artiste, plus l'on recherche une expérience émotionnelle forte lors du concert, plus l'on va se « lâcher » corporellement lors du concert. Concernant l'effet de l'éducation de la mère, on remarque que plus celle-ci est élevée et moins les participants dansent lors des concerts. Une explication possible consisterait à y voir une forme de distinction sociale dans l'usage du corps (Bourdieu, 2000 ; Wacquant, 2002). En effet, bien que la danse soit une pratique répandue dans les milieux de musiques populaires, elle est possiblement un facteur de socialisation moindre dans certaines sphères éduquées de la société, celles-ci étant davantage centrées sur des postures d'écoute musicale statiques. Cette tendance reste, cependant, marginale et non liée au chant dans une langue ou dans une autre.

[316] Cela ne signifie pas, pour autant, qu'il n'y ait pas de femmes employant le français dans cette forme « parleuse » et poétique, mais elles restent relativement marginales lorsqu'il s'agit de célébrer la « chanson française » dite « sérieuse » (Cordier, *op.cit.*).

6.4.3. La langue française comme prédicteur de l'appréciation des paroles

Nous nous attendions à observer un effet de la langue du concert sur l'appréciation des paroles, en nous appuyant sur l'idée qu'il devrait être plus simple d'apprécier les paroles lorsque l'on connaît bien la langue dans laquelle elles sont chantées. De fait, nous avons remarqué que les participants ayant assisté à un concert en français ont davantage apprécié les paroles que ceux ayant vu un concert en anglais, ce qui confirme partiellement notre hypothèse. Toutefois, il nous faut noter que nos analyses préliminaires ont montré que la variable « compétence en anglais » n'était pas significativement associée à une appréciation différenciée des paroles, selon que les concerts soient en anglais ou en français. En d'autres termes, même lorsqu'ils avaient de bonnes compétences en anglais, les participants ont moins apprécié les paroles des concerts en anglais.

Une interprétation possible consiste à envisager l'écoute de la musique en anglais comme tendanciellement moins portée sur l'évaluation des textes, et ce, non pas par déficit de compréhension, mais par adoption d'une posture d'écoute davantage corporéisée, comme nous l'avons observé plus haut. À l'inverse, on peut voir dans les pratiques d'écoute de la musique en français une disposition locale dont la spécificité consiste à évaluer davantage la qualité des paroles, accréditant l'idée qu'il y aurait une spécificité nationale à « disséquer » les paroles, comme l'évoquaient nos enquêtés du chapitre précédent. Encore une fois, il nous faudrait pouvoir comparer afin de déterminer si c'est là une spécificité française ou si l'on retrouve cela dans d'autres cadres nationaux où l'opposition entre musique en anglais et musique en langue nationale est manifeste.

En outre, nous avons observé, à nouveau, un effet significatif de la variable « sexe ». Plus précisément, les femmes ont tendance à apprécier davantage les paroles que les hommes, que le concert soit en anglais ou en français. Une explication possible consisterait à y voir l'écho, plus ou moins lointain, de la socialisation particulière des femmes à la lecture (Parmentier, 1988 ; Donnat, 1998 ; Albenga, 2007), voire, éventuellement, à un supposé « avantage » des femmes dans la « cognition verbale » (Kimura, 1999 ; Halpern 2013). Bien que ces explications ne nous semblent pas complètement satisfaisantes, le fait que la variable n'interagisse pas avec la langue du concert ne nécessite pas que nous poursuivions plus en avant l'interprétation de cet effet.

De plus, nous avons observé un effet positif de la variable « attachement à l'artiste » sur l'appréciation des paroles. En d'autres termes, plus les participants étaient attachés à l'artiste, plus ils appréciaient les paroles lors du concert, qu'elles soient en anglais ou en français. Cela s'explique par un schéma typique de l'écoute des musiques populaires : plus l'on apprécie un artiste, plus l'on connaît les paroles de celui-ci, plus l'on est en mesure de les apprécier lorsqu'on les entend en concert.

Néanmoins, nous n'avons pas observé d'effet sur l'appréciation des paroles pour les variables suivantes : éducation de la mère, âge, fierté nationale, célébrité ou encore habitudes de concerts. Concernant l'éducation de la mère, nous nous attendions à retrouver l'effet positif de ce facteur tel qu'il avait été observé dans le cadre de l'étude sur la consommation de biens étrangers (Meuleman et Lubbers, *op.cit.*). Toutefois, si le facteur « éducation des parents » peut permettre de prédire la consommation de musique étrangère en anglais, elle ne semble pas augurer une appréciation plus positive des paroles lors des concerts en anglais par rapport aux concerts en français. Cela peut s'expliquer par le fait que, si le niveau d'éducation des parents peut effectivement induire la consommation de certains produits culturels, l'appréciation de ces mêmes produits se fait de manière plutôt autonome. En effet, quand bien même les individus héritent d'un certain capital culturel, ils cherchent aussi à se distancier des goûts de leurs parents dans une certaine mesure. En ce qui concerne l'âge, on imaginait que les publics pouvaient, en vieillissant, privilégier une écoute attentive des paroles, avec une préférence pour celles en français. Nous n'avons pas observé un tel effet. Selon nous, la raison est identique que pour l'absence d'effet sur le chant en chœur : les participants se situant au-dessus de la moyenne d'âge étaient déjà suffisamment familiarisés avec la musique internationale en anglais pour rendre inepte la différence avec les plus jeunes, ce qui n'aurait sans doute pas été le cas sur un échantillon plus large (comme celui de l'enquête sur les pratiques culturelles des Français). De plus, comme nous l'avons déjà mentionné, la musique en langue nationale a fait l'objet d'un *revival* dans les années 1990 (Achterberg *et al.*, *op.cit.*) et est toujours forte aujourd'hui. Ce n'est donc pas une surprise que les « jeunes » n'apprécient pas davantage que les « vieux » les paroles en anglais.

Si l'on considère la langue française comme un symbole national, on peut légitimement s'interroger sur la nature du lien entre l'identification nationale de nos enquêtés et la langue chantée lors du concert. Par exemple, on aurait pu imaginer que la variable « fierté

nationale » interagisse avec la variable « langue chantée », de manière à ce que les non-patriotes apprécient davantage les paroles lorsque celles-ci sont en anglais. Toutefois, nous n'avons pas observé un tel effet. Le fait qu'aucune de nos trois variables dépendantes (chant en chœur, danse et appréciation des paroles) ne soit affectée par la variable « fierté nationale » nous laisse penser que le lien entre nationalisme et réception musicale est flou. Il nous faudrait, alors, affiner la manière d'évaluer le sentiment de fierté nationale ou trouver d'autres modalités d'appartenances comme variables dépendantes.

Concernant la célébrité de l'artiste, on pouvait s'attendre à ce que les publics apprécient davantage les paroles lors des concerts en français par des artistes célèbres, du fait de leur plus grande propension à suivre le modèle de la « chanson française » (favorisant l'écoute des paroles), par rapport aux artistes « indépendants » chantant en français. Si nous n'avons pas observé d'effet significatif, cela peut s'expliquer par le fait que les chanteurs indépendants employant le français sont, malgré leur désir d'indétermination, jugés à l'aune de la qualité de leurs paroles. Enfin, concernant les habitudes de concert, il nous semblait que, lors de notre enquête à l'International, les « habitués » des concerts avaient tendance à juger plus négativement les paroles des groupes chantant en français. Si l'on n'a pas retrouvé ce résultat ici, cela peut, encore une fois, tenir à la différente nature des publics interrogés (scène « indépendante » *versus* public généraliste).

Conclusion

Nous voyons que, sur l'ensemble de nos trois variables dépendantes visant à appréhender la réception musicale lors des concerts, ce sont les variables « sexe » et « attachement à l'artiste » qui ont le plus d'incidence, suivie de la variable « langue chantée ». Si l'on rapporte ces résultats aux questionnements sur le cosmopolitisme, il est évident que nos trois variables dépendantes n'occupent pas du tout les mêmes rôles en termes d'intégration de l'altérité linguistique (l'anglais).

Premièrement, dans le cas ici présent, le chant en chœur se donne à voir comme une pratique d'écoute non seulement active, car communielle, mais également insensible à la différence entre anglais et français. En ce sens, elle est une pratique favorisant un cosmopolitisme « équitable », c'est-à-dire une expérience de l'altérité linguistique qui n'induit pas, dans le cas présent, de dichotomie entre l'anglais et le français. Si elle n'était pas en lien avec une différence sociale majeure (le statut sexuel), on pourrait la percevoir comme une pratique d'écoute « pure », c'est-à-dire associée à une expérience esthétique relativement autonome. En cela, elle est la pratique d'écoute la plus proche de ce que l'on peut imaginer être un idéal cosmopolite, puisqu'elle permet de faire, localement et d'un point de vue linguistique, l'expérience de l'autre sans pour autant affaiblir l'expérience renouvelée qu'un individu peut faire de « sa » langue chantée. Reste à savoir dans quelle mesure le statut hégémonique de l'anglais favorise cette situation et si celle-ci est reproductible avec d'autres types de langues (régionales, de l'immigration, etc.).

Deuxièmement, malgré sa dimension faiblement sémantique, la pratique locale de la danse semble aussi entretenir un lien particulier avec l'expérience que l'on fait de l'altérité en relation avec la langue. En l'occurrence, la pratique dansée est davantage associée à la musique en langue étrangère hégémonique, ici l'anglais, produisant ainsi une forme corporéisée et accentuée de l'expérience cosmopolite. Autrement dit, l'altérité linguistique chantée renvoie ici à une inscription corporelle locale des auditeurs plus intense. De plus, cette intériorisation dansée de l'altérité semble se produire sur une base genrée, en diminuant les différences entre femmes et hommes, tandis que la langue nationale (des auditeurs) produirait le phénomène inverse. Cela nous indique à quel point l'expérience interculturelle,

dont la langue chantée fait partie, implique un rapport au corps important, notamment du point de vue des différences situées entre hommes et femmes.

Troisièmement, comme nous l'avions anticipé, la pratique d'écoute qui consiste à évaluer la qualité des paroles est en faveur de la langue nationale, ici le français. Toutefois, cette tendance à valoriser la dimension textuelle de la musique ne semble pas dépendre seulement de la faculté des individus à comprendre la langue en question. Elle ne semble pas non plus dépendre d'opinions politiques nationalistes ou patriotiques, bien qu'une étude plus fine sur la question reste à envisager. Quoi qu'il en soit, elle constitue une pratique d'écoute ayant un sens national plus aigu que le chant en chœur ou la danse. Néanmoins, en l'état actuel des choses, il nous est impossible de savoir si c'est là une spécificité française, par exemple due à l'institutionnalisation très forte d'une culture de l'écrit, ou si on la retrouve dans d'autres contextes nationaux européens et extra-européens où la tradition orale serait plus forte.

On voit donc à quel point les langues chantées occupent des rôles ambivalents au sein de la globalisation musicale, selon que l'on considère les différentes manières d'écouter qui ont lieu lors d'un concert. Si l'on pense à d'autres manières d'écouter la musique dans d'autres contextes (à la maison, en festival, seul ou avec des amis, etc.), on imagine à quel point les significations du français, de l'anglais ou d'autres langues peuvent changer. Toutefois, il reste que les langues n'agissent pas « en soi », mais en relation, justement, avec les dimensions situationnelles et pragmatiques de l'écoute musicale. Celles-ci vont des plus évidentes (l'attachement à un artiste) aux plus enracinées historiquement (la performance genrée). En montrant ici le poids de certaines de ces dimensions, nous ne prétendons pas qu'elles agissent de la même manière sur toutes les situations d'écoute, cependant nous estimons que toute discussion à venir sur l'inscription locale des langues chantées devra les prendre en considération.

CHAPITRE 7
CHANT RÉGIONAL, UNE PRATIQUE MINORITAIRE ET GLOBALE

Introduction

Au 1er janvier 2016, la fusion des régions Midi-Pyrénées et Languedoc-Roussillon aboutit à un nouvel espace régional français : l'Occitanie. Ce nom, largement plébiscité à 44,90% lors du suffrage, ne fait bien évidemment pas l'unanimité, autant du côté des républicains qui ont le communautarisme comme hantise que du côté des autres minorités culturelles de la région, notamment les Catalans[317]. Néanmoins, ce nom constitue, pour d'autres, une reconnaissance de la spécificité culturelle occitane sans précédent, même si la nouvelle région ne recouvre qu'une partie du territoire linguistique en question[318]. C'est la conséquence d'un long processus au cours duquel se sont affrontées les idéologies nationalistes centralisatrices et les autres (régionalistes, séparatistes, multiculturalistes, etc.). Dans ce processus, la musique et la langue ont joué un rôle particulièrement fort puisque, loin d'incarner simplement les différentes parties du débat politique, elles en ont aussi constitué une alternative, voire les ont renouvelées.

Le lien entre langue, musique et identité régionale est souvent pris comme allant de soi, à partir du moment où il est envisagé dans sa seule dimension traditionnelle ou folklorique. Or, les groupes de musique non traditionnels remettent *de facto* en cause ce lien, par une pratique originale de la langue ou encore par le recours à des esthétiques musicales transnationales perçues comme « étrangères ». Loin de se cantonner à des entités autonomes, les cultures régionales coexistent et interagissent constamment avec des cultures nationales et même globales. C'est particulièrement le cas des musiciens populaires que nous avons rencontrés qui, par leur pratique, contestent indirectement et tout à la fois l'utopie d'une République indivisible sur le plan national et celle d'une communauté régionale homogène, solidaire et pré-républicaine. En ce sens, ils construisent des identités plurielles et ouvertes, comme l'avait théorisé Félix Castan (1984). Si certains des groupes musicaux que nous allons étudier ici se revendiquent explicitement de ce dernier, nous chercherons à comprendre comment

[317] Gagnebet Philippe, « Occitanie, le rêve d'une French California », *Le Monde*, 12 décembre 2016.
[318] L'aire linguistique occitane s'étend dans tout le tiers sud de la France, débordant sur la Guardia Piemontese en Italie et sur le Val d'Aran en Espagne.

l'ensemble de la scène occitane négocie ce statut pluriel dans le cadre français et quel rôle y joue la pratique du chant en occitan.

La particularité du cas français à partir duquel nous étudions la scène occitane est d'avoir été un empire colonial et donc d'avoir principalement projeté l'altérité en dehors de ses frontières, reléguant les musiques régionales locales à un espace indéfini (Cestor, 2005). De la sorte, les musiques régionales peinent, de manière récurrente, à correspondre aux horizons d'attente plus ou moins stéréotypés du public, c'est-à-dire, d'un côté, un folklore inoffensif et, d'un autre côté, une esthétique plus contemporaine de type variété. Cependant, malgré les nombreuses contraintes qui découlent de cette polarisation des horizons d'attente, c'est dans l'entre-deux que les musiques populaires régionales trouvent, selon nous, leur véritable impulsion créative. C'est en tout cas de cet entre-deux, c'est-à-dire d'un va-et-vient constant entre passé et présent, que la plupart des musiciens se réclament, et ce malgré une tendance minoritaire assumant un discours puriste sur l'identité occitane.

L'impulsion créative en occitan que nous allons étudier ici constitue, selon nous, un processus de subjectivisation puissant permettant aux individus de trouver leur place à la fois culturellement, en combinant des registres mondialisés et locaux (rock, rap, musiques brésiliennes, musiques traditionnelles occitanes), et collectivement, étant donnée l'inscription de ces processus dans des rituels de socialisation (concerts, bals, etc.) et des collaborations institutionnelles (labels, associations, mairies, régions, etc.). En cela, ces dynamiques sociales occitanes rejoignent ce que l'on observe dans d'autres zones du monde où émergent, aussi, de nouvelles pratiques musicales faisant le lien entre traditions locales et esthétiques globales (Larraburu et Etcheverry-Ainchart, *op.cit.* ; Lopez Moya *et.al.*, 2014, Loureiro-Rodríguez, *op.cit.*, Fenn et PeruIIo, 2000, Dunbar-Hall et Gibson, 2000).

7.1. Langue et musique en région : un état des lieux

7.1.1. Les langues minoritaires ou régionales

Une langue n'est jamais minoritaire « en soi » ; elle l'est par rapport à une autre langue dans un espace social donné. En France, les langues régionales peuvent être considérées comme minoritaires du fait de leur position vis-à-vis de la langue officielle, c'est-à-dire la langue française. Cette dernière dispose, comme nous l'avons vu, d'un arsenal institutionnel qui lui permet d'exister en tant que norme dominante. Force est de constater qu'en ce qui concerne les langues régionales, le dispositif institutionnel les soutenant en est réduit, depuis longtemps, à la portion congrue, et ce au plus grand bénéfice de la pratique du français. Cette dimension « désinstituée » ou « sous-instituée » ne les empêche pourtant pas de continuer à exister, bien que de manière variable sur le territoire hexagonal :

« Parmi les langues régionales, c'est l'alsacien qui se conserve *a priori* le mieux d'une génération à la suivante […]. À l'inverse, la pratique du breton a fortement chuté ces dernières décennies. En Alsace, l'alsacien est parlé en moyenne par quatre adultes sur dix et cette proportion est d'autant plus forte lorsque les répondants sont nés dans la région. En Bretagne, seul un adulte sur dix estime encore converser aujourd'hui en breton. Cette tendance à la baisse concerne dans l'ensemble toutes les langues régionales mais dans des proportions assez variables […]. Le recul assez rapide des langues régionales s'est fait au profit de la langue française. […] Les deux guerres mondiales ont en outre favorisé le développement d'un sentiment patriotique […] ; et [le Français] est devenu au cours du XX^{ème} siècle la langue de l'ascension sociale » (Filhon, *op.cit.*, §9-10).

En France, l'existence des langues régionales reste donc relativement fragile. De ce fait, beaucoup de recherches les concernant portent sur les tentatives de revitalisation et, plus précisément, sur les obstacles et les solutions possibles (Fishman, 2001). Concernant les solutions, on peut certes noter l'importance des initiatives citoyennes et militantes, mais il nous faut mentionner que ces dernières évoluent dans un cadre légal que l'on pourrait qualifier de « coexistence » avec le français :

« La reconnaissance des autres langues de France s'amorce à partir des années 1950 par l'intermédiaire d'une législation sur les langues minoritaires et régionales. La loi du 11 janvier 1951, dite "loi Deixonne", a deux objectifs : préserver la langue française et reconnaître l'existence des langues régionales […]. La deuxième étape dans la reconnaissance des langues régionales date de 1975. Il s'agit là de la loi Haby qui va réformer l'enseignement en France par l'introduction du collège unique. Sur la question des langues, un article stipule qu'à la demande des minorités régionales, les établissements scolaires doivent organiser un enseignement de

cette langue. Cette nouvelle place accordée aux langues régionales est liée en particulier au regain régionaliste des années 1970. Auparavant, ce phénomène était marginal et restait associé à une bourgeoisie traditionaliste de droite. Puis, à compter de 1968, un tournant radical s'opère. Les revendications régionalistes ne sont plus seulement portées par une minorité conservatrice prônant une société rurale et patriarcale […], elles s'étendent à une frange plus large de la population. Avec l'émergence de l'écologie, les thèmes de la nature et de la tradition sont notamment repris par la gauche […] » (Filhon, *op.cit.*, § 19).

Grâce à ce cadre juridique, l'école républicaine, qui avait longtemps été synonyme de destruction des patois, peut redevenir un lieu d'apprentissage des langues régionales de la maternelle au supérieur[319]. En Occitanie, les premières écoles bilingues, nommées *calandretas*, ouvrent dans les années 1980. Cependant, la non-ratification de la Charte européenne des langues régionales et minoritaires par la France constitue une blessure symbolique pour tous les partisans d'une revalorisation plus large de ces langues. Cela est d'autant plus incapacitant que cette non-ratification est due à un rejet du texte par une des plus hautes instances de l'État, le Conseil Constitutionnel, sur le principe d'une incompatibilité avec la Constitution et d'un risque de division de la République[320]. En 2008, l'article 75-1 inscrit finalement les langues régionales dans la Constitution, mais au simple titre de « patrimoine ».

Dans ce cadre, la problématique de l'authenticité de la pratique langagière devient particulièrement prégnante (Adkins 2013), puisque, d'une part, on observe des tensions permanentes avec d'autres pratiques langagières (la langue nationale officielle, le parler des jeunes, les jargons professionnels, l'anglais, etc.) et que, d'autre part, la norme occitane n'est pas « assurée » par une autorité précise[321]. Il existe, de fait, de nombreuses variantes au sein des langues régionales (« diglossie », voir Ferguson, 1959), comme l'Occitan ou le Breton, auxquelles s'ajoute généralement une version standardisée ou pseudo-officielle. Si l'homogénéisation ou l'unification linguistique fait partie du processus naturel des langues, répondant à ce que Jean Laponce nomme la loi de Babel (Laponce, 2006), on remarque que,

---

[319] Pour des données plus précises sur l'enseignement bilingue en France, voir Loyer, 2002.
[320] Décision N° 99-412 DC du 15 juin 1999.
[321] On retrouve cela jusque dans les premières querelles occitanes, dont la teneur linguistique et politique n'avait finalement aucun écho au-delà des petits cercles de poètes amateurs, du fait de l'inexistence d'institutions fortes (Martel, 2012).

dans le cas régional français, de nombreux locuteurs se méfient des entreprises d'institutionnalisation de la langue, considérant cette dernière comme fondamentalement hétérogène (Adkins, *op.cit.*, p. 62-63), et ce même s'ils ont longtemps eu tendance à percevoir leur langue régionale comme moins légitime que le français qu'on leur apprenait à l'école. En réalité, les raisons de ce rejet de la standardisation peuvent être très multiples : parfois jugée comme une modernisation arbitraire (visant à disqualifier certaines pratiques « impropres »), d'autre fois comme une expression inauthentique (coupée d'un ancrage local véritable). Quoi qu'il en soit, on constate à quel point la situation linguistique régionale est conflictuelle et que ses enjeux de définition sont avant tout idéologiques (Costa et Gasquet-Cyrus, 2012). Aujourd'hui, dans le cas occitan, ce phénomène se manifeste, en partie, par un déplacement de la pratique courante de la langue régionale vers un nouveau type de locuteur :

« Ces derniers sont désormais de plus en plus susceptibles d'être issus des classes moyennes, de ne pas voir une grande partie de leur parole sociale particulièrement condamnée, d'être dotés d'un capital culturel important, et d'avoir appris une variété d'oc autrement que par une transmission linguistique au sein du foyer » (Costa, 2012, §6).

Cette tendance est typique des régimes que l'on nomme « post-vernaculaires », c'est-à-dire dans lesquels la pratique d'une langue demande à être justifiée autrement que par sa fonction de compréhension (Shandler, 2006). En d'autres termes, dans ce type de régime, la pratique d'une langue particulière revêt autant, si ce n'est plus de sens que ce qui est dit. En cela, la langue devient particulièrement propice à diverses formes de fétichisation identitaire ou politique :

« Dans le climat actuel de valorisation de la diversité, les langues sont extrêmement commodes : plus consensuelles que les notions d'ethnie ou de race, les catégories linguistiques peuvent plus facilement faire l'objet de promotions militantes, médiatiques, politiques » (Costa, 2013*a*, p. 7).

En effet, les débats sur les langues régionales sont en lien direct avec les représentations ambivalentes de la mondialisation (inquiétude *versus* ouverture identitaire), de la répartition locale du pouvoir (horizontal *versus* vertical, voir Costa, *op.cit.*, §87), voire même de la redistribution économique (classes moyennes cosmopolites *versus* populations rurales démunies, voir Costa, 2013*b*). Cela se concrétise par des discours contradictoires au sujet de la langue régionale, réactualisant, dans l'espace public, les débats qui avaient lieu au moment du *revival* régional des années 1960, sous l'impulsion de l'Institut d'Estudis Occitans (IEO),

et, au XIX^{ème} siècle, au moment du Renaissantisme d'oc. Philippe Martel montre, notamment, comment les débats autour de l'occitan permettent, aussi, de confronter des positionnements politiques (gauche/droite, royalistes/républicains, gouvernance provençale/languedocienne, etc., voir Martel, 2010). Cependant, ce chapitre n'a pas vocation à faire état de ces débats, sauf lorsqu'ils seront en prise directe avec les pratiques chantées que nous allons étudier[322].

De nos jours, l'occitan retrouve une visibilité publique grâce à la mise en place, dans certaines villes, de signalisation bilingue. Cette dernière n'a certainement que peu d'impact en termes d'orientation, elle constitue néanmoins une grande avancée symbolique, surtout lorsque l'on pense aux nombreuses réappropriations dont peuvent faire l'objet ces panneaux dans le cadre d'interactions familiales. Notons toutefois que ce bilinguisme public est régulièrement vivement critiqué, comme l'illustre l'introduction de l'occitan dans le métro toulousain en 2009[323]. Par ailleurs, on peut noter l'émergence, bien que modeste, de médias occitans (*Ràdio País, Ràdio Lengadòc* et *Ràdio Occitània)* concomitante de l'essor des radios libres, ainsi que quelques incursions occitanes sous-titrées en français au sein de l'édition régionale des programmes de France 3. Internet occupe également une place importante, avec la présence de nombreux sites personnels, blogs ou encore forums consacrés à la culture occitane.

En termes de locuteurs, on remarque la très grande proportion d'adultes ayant « reçu » l'occitan « habituellement » (610 000) ou « occasionnellement » (1 060 000), loin devant d'autres langues régionales (le breton représenterait moins de la moitié de ces effectifs, voir Héran *et al.*, *op.cit.*). Toutefois, il est particulièrement difficile de savoir dans quelle mesure l'occitan est pratiqué quotidiennement, du fait de l'absence de statistiques sérieuses sur le sujet. Une des difficultés réside dans le fait que la pratique de cette langue peut aller d'une simple compréhension à un raffinement poétique, selon les locuteurs. Cependant, on peut s'accorder sur le fait que l'occitan n'est jamais une pratique monolingue, mais qu'elle existe toujours à côté du français. En termes géographiques, les locuteurs sont répartis sur un large

[322] Pour une synthèse critique de ces débats, voir Costa, *op.cit.* et Martel, *op.cit.*
[323] « Un héritage diglossique lourd à porter », Site officiel du l'université Paul Valery (Montpellier 3), URL : http://www.univ-montp3.fr/uoh/occitan/une_langue/co/module_L_occitan_une%20langue_31.html (consulté le 17 janvier 2017).

territoire allant du Val d'Aran en Espagne aux vallées du Piémont italien, en passant par les régions françaises suivantes : Auvergne, Aquitaine, Languedoc-Roussillon, Limousin, Midi-Pyrénées, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Centre, Poitou-Charentes et Rhône-Alpes (Bec, 1994). Une enquête réalisée en région Midi-Pyrénées en 2010[324] atteste que 4% de la population déclare être bilingue, tandis que 32% déclarent avoir des notions. Cette compétence est majoritairement le fait d'une transmission familiale (71%) et minoritairement le fait d'un enseignement à l'école (10%, bien que l'on remonte à 36% pour la tranche 15-29 ans). En termes de représentations, on remarque que 74% des sondés déclarent être en faveur d'une sauvegarde de l'occitan.

Pour finir, il nous faut replacer ces réalités dans le contexte plus large des mutations sociales qui ont eu lieu dans le sud de la France ces dernières années. L'aspect le plus important semble être le recul généralisé de l'agriculture paysanne, celle-ci ayant longtemps été le terrain privilégié de la pratique de l'occitan (Alcouffe, 1980, p. 61). Par ailleurs, la culture rurale occitane n'a pas laissé place à une culture ouvrière qui aurait pu perpétuer l'essence populaire de la pratique de l'occitan, étant donné que les bassins industriels comme la Ciotat, qui concentraient à leur manière une culture occitane urbaine, n'ont pas survécu au déclin général (*ibid.*, p. 64). C'est davantage le secteur tertiaire, et plus particulièrement le tourisme, qui est devenu le cœur de l'économie du sud de la France (Halbert *et al.*), contribuant soit à une folklorisation de la culture occitane, soit à son évincement pur et simple.

7.1.2. Les musiques en langue minoritaire ou régionale

En France, l'instrumentalisation des cultures régionales par le régime de Vichy (Faure, 1983) pèse lourdement sur les représentations des musiques dites traditionnelles après la Seconde Guerre mondiale. C'est ce même fardeau qui poussera à l'émergence de nouvelles initiatives culturelles et intellectuelles, telles que la création de l'Institut des études occitanes (IEO), en 1951. Parallèlement, l'explosion du yéyé, dans les années 1960, enterre les musiques régionales désormais connotées comme « ringardes ». À cela s'ajoute, comme nous l'avons

[324] « Présences, pratiques et perceptions de la langue occitane en région Midi-Pyrénnées », *Région Midi-*Pyrénnées, Décembre 2010, URL : http://www.midipyrenees.fr/IMG/pdf/EnqueteOccitan.pdf (consulté le 17 janvier 2017).

déjà mentionné, l'urbanisation croissante après la Seconde Guerre mondiale, qui entraine un choc du mode de vie dans les régions françaises. L'intervention de l'État, depuis Paris, dans l'organisation administrative des régions, est croissante, sans parler de la focalisation presque exclusive de l'action du ministère de la Culture sur la production savante urbaine qui est vécue comme un rejet des cultures régionales. Cela est particulièrement visible dans les activités de promotion du ministère à l'étranger (*cf.* chapitre 3) et, plus globalement, dans les programmes d'éducation culturelle (Lebovics, 1999).

Il faut attendre l'arrivée du *folk* et du *protest song* étatsunien, ainsi que l'effervescence contre-culturelle de la fin des années 1960, pour que la donne change. Les cultures régionales françaises vont rapidement endosser le rôle de remparts crédibles au capitalisme mondial et à la technocratie, perçus comme délétères par une frange de la population. Les musiques dites « régionales », c'est-à-dire en langue régionale ou inspirées par des revendications régionalistes, sont pour la plupart adaptées, dans un premier temps, du *protest song* étatsunien provenant d'artistes comme Bob Dylan, mais aussi du répertoire traditionnel français qui avait été entretenu par les scoutes (Bouzard, 2008), puis mis à l'honneur sous Vichy. Le *revival folk* dont il s'agit ici constitue une véritable fracture du point de vue de la création, puisque les mélodies anciennes vont être jouées sur des instruments nouveaux, notamment la guitare (Charles-Dominique, 2011, p. 138-139) puis remaniées pour aboutir à des compositions dites originales, parfois même soumises au droit d'auteur moderne.

Paradoxalement, les musiques régionales de la fin des années 1960, bien qu'elles soient perçues comme porteuses d'une authenticité rurale, sont en fait majoritairement produites et jouées en ville et/ou par des citadins (Nentwig, 2011, p. 74-75). C'est le cas des nombreuses personnes qui investissent les zones rurales, répondant à l'appel du pionnier du mouvement *folk* étatsunien Pete Seeger, afin de collecter ce qu'il reste du patrimoine musical régional français (Rouvière, 2002). Cette vaste entreprise de collecte jettera les bases d'un renouveau musical et instrumental :

« Redoutant la perte et l'oubli d'une façon de vivre ancestrale, le processus de patrimonialisation dans les années 1970 se construit autour de questionnements sur ce qui doit être conservé, restauré, valorisé, loin de la volonté nationaliste du début du XX^{ème} siècle. Les collectages n'ont plus uniquement pour fonction d'agrémenter les répertoires et les compositions, mais participent à la structuration des manières de jouer des musiciens débutants à l'époque, en jouant un rôle très important au sein du mouvement traditionnel.

Transformées et classées ces musiques collectées deviennent objets de patrimoine et de mémoire, les chansons et morceaux ainsi récupérés sont stockés, puis analysés et mis à la disposition de tout un chacun » (Nentwig, *op.cit.*, p. 89-90).

D'aucuns qualifieraient ce type collecte comme une « réécriture du passé » (Hennion, 2011, §26), puisqu'il est fait sur la base d'une authenticité culturelle passée par le filtre nostalgique de ces nouveaux acteurs des musiques régionales. Plus important encore, l'entreprise de collecte devient rapidement un véritable enjeu politique censé permettre l'expression d'une identité régionale nouvelle ou renouvelée. En cela, elle se démarque de la logique étatique qui avait prévalu au XIX^{ème} siècle, visant justement à contrebalancer les insuffisances de l'État en matière culturelle.

Les nouveaux musiciens « traditionnels » s'émancipent alors de la simple fonction d'accompagnement lors des bals folkloriques qui prévalait auparavant. Ils montent désormais sur scène, sur la base d'un principe rituel musical moderne : le concert. Ce à quoi on peut ajouter une nouveauté fondamentale : l'enregistrement en studio et la commercialisation de disques, tandis qu'auparavant les musiques « traditionnelles » n'existaient qu'en dehors des studios, sur des bandes de *field recording.* Toutefois, cette commercialisation des musiques régionales se fait sur un mode d'abord « contre-culturel », comme nous le verrons plus en détail, c'est-à-dire en opposition au consumérisme forcené et à l'élitisme institutionnel (Charles-Dominique et Defrance, 2008, p. 16). C'est ainsi que naissent les premières structures musicales indépendantes, en Occitanie et en Bretagne, par exemple (Cestor, 2005, p. 141), incarnant une pratique musicale qui se veut « éthique ». Ailleurs, au Pays Basque, c'est le mouvement d'opposition au régime franquiste adoubé par les Occidentaux qui pousse une poignée de jeunes à faire du basque une langue chantable sur des rythmes modernes (Larraburu et Etcheverry-Ainchart, 2001) ; d'abord en adaptant des classiques basques de manière plus rythmée (le groupe Etxahun), puis par la traduction de succès anglo-américains (le groupe Soroak).

En ce qui concerne la production discographique, sauf à quelques rares exceptions, ce sont les labels « indépendants » qui en sont le moteur principal. Ils contribuent ainsi à une représentation authentique des musiques dites « traditionnelles », faussement immunisées contre les codes convenus du marketing musical. Comme toute économie de ce type, les risques sont importants et les succès toujours relatifs, surtout lorsqu'on les compare avec les

ventes de certains artistes des majors du disque. Quoi qu'il en soit, la production reste quantitativement massive si l'on pense au peu de couverture médiatique dont elle bénéficie. Par ailleurs, tout comme pour les concerts, on peut noter à quel point les musiques traditionnelles de France sont en compétition avec celles d'ailleurs (*ibid.*, p. 117).

À partir des années 1980, les musiques régionales vont bénéficier, avec l'accession au pouvoir de François Mitterrand, des lois sur la décentralisation. Les régions deviennent des entités ayant force de proposition et d'investissement en matière de culture. On voit alors émerger des festivals, des associations, mais aussi des formations diplômantes, au sein même des conservatoires. Cela ouvre une brèche pour un nouveau secteur professionnel, notamment l'enseignement, qui ne rend plus les musiciens dépendants du statut d'intermittent, tout en laissant place à un très vaste secteur amateur (Nentwig, *op.cit.*, p. 104-105). Pour autant, les musiques traditionnelles françaises semblent en partie noyées dans l'offre de « musique du monde » (celtique, tsigane, flamenco, capverdienne, etc.) dont l'exotisme attire davantage de public. On les retrouve épisodiquement programmées dans certains festivals comme Banlieues bleues en région parisienne, Musiques métisses à Angoulême, Nuits métis à Marseille. En termes de performances *live* des musiques traditionnelles, subsistent encore des bals dans certaines régions, lors desquels la danse et la convivialité intergénérationnelle sont à l'honneur. Ces deux éléments sont importants pour deux raisons. Premièrement, la danse s'est faite rare, voire impossible, au sein du renouveau des musiques traditionnelles. En effet, lors des concerts ayant lieu dans des salles prévues pour les « musiques actuelles », l'espace n'est pas configuré pour danser. De plus, de nombreux artistes repoussent volontairement les limites des différents répertoires, notamment en changeant le tempo, rendant difficile la danse. Deuxièmement, la convivialité intergénérationnelle renvoie à une fonction sociale importante : celle de la « transmission du répertoire et des techniques instrumentales » (*ibid.*, p. 114). Afin d'éclairer le cas des musiques occitanes, nous proposerons, dans un premier temps et à titre comparatif, une synthèse des travaux sur un autre type de musique régionale. Plus spécifiquement, nous verrons comment la pratique de la langue chantée a participé de la reconstruction d'une forme de localité dite « régionale » en Bretagne.

7.1.3. Régionalisme culturel et modernité musicale : le cas du *revival* breton

Dès le départ du *revival folk*, certains musiciens régionalistes bretons comme Alan Stivell ou Tri Yann ont l'ambition de créer une musique dite « moderne ». En effet, il y a, chez eux, une volonté de ne pas rester focalisé sur le patrimoine musical existant et sur la défense exclusive de la langue, mais, au contraire, de médiatiser l'identité bretonne au travers de créations originales. Cette ambition est principalement due au choc qu'a été la découverte du rock anglo-américain et le *folk* de Bob Dylan ou encore Joan Baez[325], comme nous l'avons mentionné. Toutefois, cela ne se fera pas toujours sans contradiction pour Stivell, puisque sa discographie va consister en un aller-retour constant, sur des périodes parfois très courtes, entre le patrimoine traditionnel breton (*Renaissance de la harpe celtique* [1972]) et des chansons aux influences plus contemporaines (*The Wind of Keltia / Pop Plinn*, [1972]).

En dépit de nombreuses représentations essentialistes, chez les régionalistes, concernant la « vraie » musique régionale bretonne et la « bonne » manière de la jouer, Stivell croit en une essence dynamique de l'identité musicale bretonne. Plus précisément, pour Stivell, cette identité, bien qu'elle soit attachée à l'existence de certains instruments (bombarde, biniou, etc.) et de normes de jeu qui en découlent, peut être adaptée à d'autres instruments, électriques notamment (synthétiseurs, guitares, etc.). Il en va ainsi de même avec la langue, puisqu'elle est considérée comme un élément important mais non essentiel de la culture bretonne. Le premier album de Stivell, *Reflets* (1970) est, par exemple, chanté en français et non en breton. Cet album est décisif, par son succès public et critique, et ce malgré l'absence de diffusion radiophonique. Au-delà du fait qu'il soit chanté en français, *Reflets* conserve son statut de dénominateur commun des musiques dites bretonnes, grâce à ses nombreuses références au celtisme traditionnel, romancé, voire éculé, tel qu'il se manifeste dans les textes et l'imagerie du disque.

L'opposition idéologique entre régionalistes et l'État s'accentue dans les années 1970, lors de la lutte du Larzac, à laquelle participe un nombre important de musiciens, dont Stivell. Cette opposition politique polarise également les expressions culturelles rurales et urbaines. Stivell

[325] Lautentin Emmanuel, « La fabrique de l'histoire : la pop », *France Culture*, le 28 janvier 2014. URL : https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/la-pop-24 (consulté le 14 avril 2015).

fait l'objet de vives critiques lorsqu'il prend un virage musical radical, délaissant temporairement la harpe celtique au profit d'expérimentations électriques, proches de la musique rock psychédélique. Ces nouvelles sonorités sont perçues comme impérialistes par le public régionaliste (Briggs, *op.cit.*, p. 102), malgré la place centrale accordée, cette fois, au chant en breton (Stivell ayant pris conscience du recul progressif et dramatique de sa pratique en Bretagne). Toutefois, Stivell cède aux critiques après *Chemins de terre* (1973), son album le plus rock, reconnaissant que la langue ne peut constituer à elle seule l'identité bretonne, d'autant plus si elle n'est pas accompagnée d'un environnement sonore également empreint d'accents bretons, comme sur *Pop Plinn*, où la guitare électrique suit une mélodie traditionnelle bretonne. On peut donc dire que, dans un premier temps, avec l'album *Reflets*, Stivell affirme une forme d'identité bretonne chantée en français, avec une place centrale de la harpe dans la musique et des symboles celtiques idéalisés frôlant le kitsch ; tandis que la langue bretonne seule échoue à recréer cette identification, lorsqu'elle est chantée sur une musique rock classique.

De manière originale, le groupe nantais Tri Yann, en reprenant des airs traditionnels bretons à l'aide d'une guitare acoustique et d'un banjo, dans un élan teinté de *folk* étatsunien, connaît aussi un large succès public. Leur particularité est de parvenir à faire une musique perçue comme authentiquement bretonne, mais chantée en français. Cela est dû à la position géographiquement marginale de leur ville d'origine (Nantes) au sein de la Bretagne, où les langues bretonnes et françaises y sont traditionnellement pratiquées sans dogmatisme. Cette pratique dynamique des langues chantées, chez Tri Yann, va de pair avec un sentiment anti-xénophobe explicitement exprimé dans leur musique (*ibid.*, p. 108), comme à la fin de l'album *Suite Gallaise* (1974) et sur le morceau « La découverte ou l'ignorance » (1976).

La carrière de ces artistes, bien que marquée par de nombreux succès, n'est toutefois pas l'unique révélateur de la place accordée à la langue dans l'ensemble du mouvement régionaliste breton des années 1970. En effet, l'association Dastum, dont la création est contemporaine du succès de Stivell, se donne aussi pour but de préserver et transmettre la culture bretonne, par la collecte de chants notamment. Toutefois, à la différence de Stivell, elle vise à mettre en avant une forme essentiellement rurale, considérée comme plus pure et authentique, de l'identité bretonne. L'accent est donc mis sur une forme de nostalgie, en dépit de la jeunesse des activistes qui composent l'association. Malgré certaines contradictions,

comme l'usage de technologies modernes d'enregistrement pour préserver cette culture rurale, l'existence de celle-ci servira effectivement de socle d'inspiration pour de nombreux musiciens dits traditionnels ou folkloriques. La musique dite « bretonne » devient ainsi productrice d'histoire, elle « ne nait pas ancienne, elle le devient » (Hennion, 2008, p. 62). Pour ainsi dire, elle est tiraillée entre son pendant « folklorique » (qui a été pratiquée puis qui ne l'a plus été, et qui l'est aujourd'hui grâce à une « reconstitution hypothétique » plus ou moins figée) et sa dimension « traditionnelle » (qui évolue sans cesse sur la base d'une croyance en sa propre stabilité). De fait, son existence dépend d'un « compromis créatif », c'est-à-dire une démarche visant à ne pas laisser le patrimoine « tel quel », ni le traduire de manière trop moderne, mais faire en sorte qu'on « l'entende juste assez » pour le comprendre et qu'on le « comprenne assez peu pour l'entendre » (*ibid.*, p. 70). Quoi qu'il en soit, en mettant l'accent sur une vie en communauté solidaire et paisible, le *revival* de musiques traditionnelles régionales fournit une réponse symbolique aux angoisses du monde d'aujourd'hui.

7.1.4. Régionalisme culturel et modernité musicale : le cas du *revival* occitan

On date généralement l'origine du *revival* occitan de la fin des années 1960, avec l'émergence d'un nouveau style musical, la *Nòva Cançon,* dont le représentant emblématique est Marti (Martel, 2013). Ce style se veut avant tout contestataire et minimaliste, dans la lignée du *folk* étatsunien, éloigné des codes yéyés et fièrement chanté en « patois ». Il écrase ainsi le répertoire dit « folklorique », c'est-à-dire celui des chansons popularisées par des groupes en costume qui lui préexistait, et s'inspire davantage des poètes occitans contemporains. Marti, quant à lui, comme de nombreux autres militants occitans de l'époque, est un jeune intellectuel de gauche qui deviendra enseignant et refusera toujours de se professionnaliser, c'est-à-dire de vivre uniquement de la musique. On retrouve un parcours similaire chez Los de Nadau ou encore Patric. En fait, la non-professionnalisation devient assez rapidement une norme au sein de cette nouvelle scène, aboutissant au discrédit de ceux qui voudraient signer un contrat avec un grand label ou demander l'intermittence.

Les concerts de ces artistes commencent généralement par un débat politique et sont entrecoupés de nombreuses interventions en français afin d'expliquer de quoi parlent les chansons, puisque tout le monde n'a pas la capacité de comprendre les paroles en occitan.

Les témoignages concordent pour dire que face à cette prise de micro en « patois », l'émotion du public est extrêmement vive, car cela constitue une véritable revalorisation publique d'une identité minorisée (*ibid*., §18). Cela fait écho, comme nous l'avons déjà évoqué, au caractère post-vernaculaire de cette langue car, si elle est encore parlée dans certains villages, sa pratique est majoritairement passive. Or, ici, c'est moins la compréhension que le geste de prendre la parole en occitan sur scène qui se joue. On le perçoit notamment à travers le caractère fruste et littéral des paroles, loin du niveau de raffinement des poèmes de Robert Lafont. Par ailleurs, bien que les paroles jouent un rôle ambivalent, il nous faut souligner à quel point ces dernières plaident pour une défense des opprimés, un éveil citoyen face aux mensonges de l'histoire (Estève, 2010).

Le disque joue un rôle fondamental dans cette revitalisation culturelle, étant donné la possibilité d'avoir accès aux paroles chantées et de les reprendre en chœur ensuite. De fait, les disques de Marti sortent à partir de 1969 sur le label Ventadorn, celui-ci étant une émanation associative de l'Institut d'Études Occitanes (IEO), basée à Béziers. Fabriqués à Paris, ces disques sont distribués dans toute la France, par le biais de réseaux informels, du fait de l'absence de promotion et de diffusion médiatique. Après Marti, suivront de nombreux autres, bien que tous les musiciens composant cette nouvelle scène ne parviennent pas à sortir un disque. De fait, Ventadorn doit adopter, en 1973, un modèle commercial (SARL), afin de suivre la cadence (Zerby-Cros, 2010). Cette transition se fait cependant dans l'esprit d'une coopérative. Les musiciens occitans restent tous des gens ordinaires qui travaillent à côté de leur activité chansonnière, concrétisant un modèle dit de « pluri-activité » (Hannecart, 2014).

Il y a donc bien un « âge d'or » de ce *revival* occitan. Les musiciens se produisent jusqu'à Paris, devant la diaspora occitane, mais aussi parfois en Espagne, en région catalane, et surtout lors de fêtes militantes, comme celle du Larzac. Malgré tout, comme la plupart des musiques politisées explicites, la Nòva Cançon est considérée comme « redondante ». En effet, les discours revendicateurs finissent par lasser, ce à quoi s'ajoute une trop faible qualité de production des disques, voire même de la composition, comparée aux standards de la variété (Cestor, 2005). Le public, après avoir vu et entendu ce cri occitan nouveau, demande davantage, et notamment de l'amusement, de la danse (Martel, *op.cit*., §42). Afin d'expliquer le déclin de la Nòva Cançon et la relative confidentialité des productions occitanes comparées à celles d'autres régions, Elisabeth Cestor rappelle qu'il n'y a pas, pendant longtemps, de

politique éditoriale autre que celle de produire des musiques en langue occitane. Cela conduit à la sortie de nombreux disques de faible qualité. Les labels non occitans, qui sont le plus souvent basés à Paris et qui disposent de plus de moyens, sont perçus comme une menace, car associés à la marchandisation à la domination culturelle. De plus, avec l'arrivée au pouvoir du Parti socialiste en 1981, la dénonciation de la domination culturelle, qui est le cœur des paroles des chanteurs occitans, perd de sa force : « Les chanteurs à la guitare, soutenus pour leur engagement et plus rarement pour des raisons de goût, n'ont plus pu contourner les conditions d'une professionnalisation » (Cestor, 2010, §9).

La Nòva Cançon, sans pour autant disparaître complètement, laisse place à un répertoire folklorique revisité, davantage instrumental et dansant, quitte à tomber parfois dans la nostalgie d'un passé rural idéalisé, en accord avec l'imaginaire écologiste de l'époque (François, 2011). C'est aussi le moment où la « revitalisation » prend ses lettres de noblesse, puisque les premières écoles bilingues vont ouvrir. Certains instruments, comme la cabrette ou la vielle à roue, vont être à nouveau pratiqués et fabriqués. Par ailleurs, cette tendance à employer des mélodies et instruments traditionnels va accentuer la scission avec les secteurs musicaux non occitans (organisateurs de spectacles, journalistes, etc.), ces derniers considérant les musiques occitanes comme figées dans le passé et dénuées de créativité (Cestor, 2010 ; Cestor, 2005). C'est donc davantage dans le secteur institutionnel (conservatoires, universités, etc.), plutôt que commercial, que va s'ancrer la pratique instrumentale occitane, tout en étant parallèlement développée par les milieux amateurs, associatifs et militants. Cela correspond bien à une des grandes tendances sociologiques des années 1980 (Christin et Donnat, 2014) : appropriation savante de genres musicaux qui étaient auparavant populaires (jazz ou, en l'occurrence, musiques occitanes) et hybridation d'institutions qui étaient traditionnellement élitistes et centralisées (dans notre cas, conservatoire et université).

7.1.5. Les nouveaux troubadours, ruptures et continuités de la revitalisation occitane

Vers la fin des années 1980, une nouvelle génération d'artistes s'empare de la culture occitane, mais, cette fois, avec une approche militante plus réfléchie, notamment dans sa manière de se lier à la pratique musicale (Cestor, *op.cit.*, p. 201). Ces musiciens seront

particulièrement attentifs aux esthétiques de leur temps, telles qu'elles circulent mondialement, et chercheront à les pratiquer « à la mode occitane », c'est-à-dire à trouver des formes de médiation plus nuancées avec la langue occitane, afin de fédérer un public local autour d'une identité nouvelle, régionale, mais ouverte sur le monde. En effet, il faut insister sur la capacité de ces groupes, notamment Massilia Sound System (MSS) et Fabulous Trobadors (FT) à construire idéologiquement un lien horizontal entre les cultures minoritaires du monde entier.

Fabulous Trobadors se forme à la fin des années 1980. Il est composé d'Ange B et Claude Sicre. Le premier vient plutôt du milieu rap toulousain, tandis que le second est un ancien ethnomusicologue de l'IEO. Leur premier enregistrement, *Èra pas de faire*, sort en 1992, suivi de trois autres, en 1995, 1998 et 2003. L'esthétique musicale du groupe emprunte beaucoup au rap de l'époque, comme en témoigne l'élocution rapide, le *beatbox* et les mélodies très simples. Elle a aussi fortement à voir avec la musique du Nord-Est brésilien, à base de tambourin et de duels vocaux improvisés sur les places publiques. Toutefois, elle s'inscrit aussi dans une longue tradition occitane, celle des troubadours[326], dans laquelle on retrouve des éléments des cultures musicales précitées : les joutes oratoires, le raffinement constant de la langue avec utilisation d'argot, ou encore le minimalisme de l'instrumentation. Une spécificité des troubadours du Moyen-Âge que l'on retrouve beaucoup chez les Fabulous Trobadors, c'est la pratique du *sirvente*, c'est-à-dire une forme poétique composée spécialement pour une occasion et qui entre directement en résonnance avec la situation du moment, généralement par le biais d'un jugement moral ou politique (Gross et Mark, 2001).

En l'occurrence, les Fabulous Trobadors ne manquent jamais une occasion de rappeler à quel point ils exècrent les institutions officielles et préfèrent la proximité du peuple. Pour eux, c'est par le peuple que l'on fait vivre la culture et la langue, tandis que les institutions ont davantage tendance à les figer et les tuer. Ils embrassent de nombreuses activités associatives au quotidien, afin de ne jamais être déconnectés de cette vitalité populaire qui est leur moteur.

[326] Ce terme fait référence aux poètes, compositeurs et chanteurs de langue d'oc à l'époque médiévale. Ils sont connus pour avoir popularisé les thèmes de l'amour courtois, bien que leur pratique soit également reconnue pour sa grande musicalité (Zumthor, 2017).

Ces activités ont pour principe de toujours se dérouler en face à face et visent à permettre l'émergence de communautés humaines soudées. Ce sont notamment des festivals, des fêtes de quartier ou encore des repas solidaires. Claude Sicre crée par ailleurs le concept Linha Imaginòt, dont le nom est un détournement du projet militaire visant à réunir plutôt que tenir éloignées les autres cultures. Il fait référence à la pensée de Félix Castan sur la décentralisation culturelle et les particularismes identitaires envisagés dans une dimension cosmopolite (Castan, *op.cit.*). Le nom de l'auteur est d'ailleurs régulièrement cité dans les chansons. Cet aspect cosmopolite est reflété dans la dynamique multiculturelle du quartier toulousain Arnaud Bernard où vit Sicre. En effet, ce quartier concentre une forte immigration, dont le multilinguisme infuse la pratique chantée des Fabulous Trobadors, comme on peut le constater sur leurs premiers albums (mélange de français, d'occitan et d'anglais, inclusion d'éléments d'arabe et d'italien, comparaison de Toulouse avec Babylone, au sens biblique entendu par les rastafaris, voir Cestor, 2005, p. 84). Tout cela s'inscrit largement à l'encontre de la tendance, forte dans le sud de la France, à opter pour un mode de pensée communautaire, comme en témoigne le fort taux de vote pour le Front national.

Malgré leurs réticences à intégrer un circuit commercial, les Fabulous Trobadors finissent par enregistrer leur premier disque avec Roker Productions, le label du groupe Massilia Sound System, qui avait lancé le groupe de rap IAM et qui visait à promouvoir le multiculturalisme méditerranéen. Ce premier album est un succès et permet de toucher un public bien plus vaste que tout ce qu'ils auraient pu faire en une vie de concerts de rues. Ils n'hésiteront pas, par la suite, à signer un contrat avec Mercury, filiale de la multinationale Polygram, afin de bénéficier de meilleurs moyens de promotion, tandis que Dupain, autre groupe occitan contemporain de Fabulous Trobadors, signe chez Virgin, et que Massilia Sound System est au firmament. Malgré tout, les Fabulous Trobadors finissent par revenir à un plus petit label dans les années 2000, Tôt ou tard, qui n'est pas spécialisé sur les musiques occitanes[327]. On peut voir là un moment spécifique de l'histoire des industries musicales françaises durant lequel la scène occitane a bénéficié temporairement de l'attention des grands labels, du fait qu'elle soit associée à la « sono mondiale ».

[327] On retrouve sur ce label parisien de nombreux artistes de la chanson, de la variété ou du rock et du rap français, tels que Dick Annegarn, Shaka Ponk, Vianney, Mathieu Boogaerts, Cats on Trees, James Delleck.

Du point de vue de la langue chantée, les Fabulous Trobadors débutent leur carrière avec essentiellement de l'occitan pour s'ouvrir progressivement au français, tandis qu'on observe l'inverse chez le groupe « frère » qu'est Massilia Sound System, fondé en 1984 à Marseille. D'abord influencé par le rap et le raggamuffin, Massilia Sound System se tourne peu à peu vers la tradition occitane. La filiation aux troubadours restera ensuite constante pour les deux groupes. Si l'on pense à l'origine du terme troubadour (trouver), on comprend mieux leur volonté de retrouver un sens de la communauté et de la convivialité qui s'est perdu ou considérablement affaibli. Cette volonté renvoie à la thèse principale de Sicre concernant le rôle des musiques populaires qui l'ont influencé : on ne peut expliquer le succès mondial de la musique populaire étatsunienne uniquement par le statut hégémonique, tant militaire qu'économique, des États-Unis ; ce sont des musiques qui portent en elles une dimension fraternelle. Or, les musiques produites en France ont perdu leur filiation folklorique, c'est-à-dire celle relative au peuple « d'en bas », du fait de la centralisation culturelle élitiste, ce qui explique en partie leur faiblesse face aux productions étatsuniennes. Il faut donc repartir de la base, de la rue, du quartier, pour reconstruire du lien par la pratique musicale, en intégrant aussi les nouvelles minorités issues de l'immigration dans ce processus.

Pour cela, outre les initiatives déjà mentionnées, c'est un véritable réseau de coopération qui se met en place entre les différents groupes, à travers des « rencontres artistiques (résidences, concerts, formation de groupes éphémères...) mais aussi avec l'entreprise de nombreux chanteurs qui créent des structures pour valoriser et vivifier la culture d'oc, pour amener différentes cultures musicales à s'écouter et à créer ensemble lors de festivals ou de résidences » (Cestor, 2010, §32). En plus de son label, Massilia Sound System crée la *Chourmo*, une association qui regroupera jusqu'à 1500 adhérents pour organiser des fêtes de quartier, notamment celui de la Plaine à Marseille, mais aussi des bals populaires (*balètis*). De son côté, le groupe niçois Nux Vomica (qui chante également en « patois ») lancera un carnaval dans son quartier de St-Roch. Manu Théron, autre musicien de cette scène occitane, se concentre, quant à lui, sur l'organisation d'ateliers chorale polyphonique à Marseille. Ce foisonnement d'initiatives se double d'une capacité à attirer des publics jeunes, notamment dans le cas de Massilia Sound System dont la musique, inspirée du dub jamaïcain, se donne à voir de manière particulièrement festive lors des concerts : chant en chœur, danse, pogo, distribution de pastis, consommation récréative de cannabis, convivialité (Haines, 2004 ;

Martel, 2014). Si Massilia Sound System est le groupe qui touche le plus de public, Fabulous Trobadors attire une audience plus diverse, notamment en termes d'âge, du fait des aspects plus traditionnels et moins assourdissants de leur musique, mais aussi du raffinement prononcé de leurs paroles. Quoi qu'il en soit, ces groupes sont l'auteur d'un véritable coup de force linguistique, puisqu'ils sont à l'origine d'une revalorisation de l'occitan et de la popularisation relative de certaines expressions qui étaient tombées en désuétude, comme « *aïoli, boulègue collègue, pébron, òai* » (Gasquet-Cyrus, 2001, §15). Leur musique est en ce sens reconnue pour avoir une véritable valeur pédagogique (Touchard et Van den Avenne, 1999).

Il existe donc, tout au long des années 1990 et du début des années 2000, une véritable effervescence occitane, avec d'autres groupes comme La Talvera, Mauresca, Bombes 2 Bal, Dupain, etc. Certains d'entre eu*x* connaitront un succès important. C'est le cas, par exemple, de Lo Còr de la Plana et La Mal Coiffée qui, en proposant des polyphonies occitanes accompagnées essentiellement par des percussions, partiront en tournée nationale et internationale dans les festivals généralistes et de « musiques du monde »[328], et recevant des critiques dithyrambiques dans les médias étrangers[329]. Il est important de rappeler que les polyphonies ne sont pas des pratiques très répandues sur le territoire occitan. Elles ont donc fait l'objet d'une véritable adaptation de la part du leader du groupe, Manu Théron. De plus, on peut remarquer que le groupe n'a pas de contrat avec une grande maison de disque, ce qui exemplifie la possibilité d'une mondialisation « par le bas » (Stokes, 2014, p. 35).

Malgré leur engagement très fort dans certaines esthétiques musicales transnationales et dans la réhabilitation de la culture occitane, ces musiciens se font avant tout les apôtres de l'hybridité contre la pureté. Au sein de cette scène, on observe que la pratique chantée

---

[328] Pour Lo Còr de la Plana : New York Global Fest, Fes Festival of World Sacred Music in Morocco, Konya Mystic Music Festival in Turkey, Yokohama National University in Japan, Solin World Music Festival in Croatia. Pour La Mal Coiffée : Planète Musique à Paris, les Vieilles charrues, Sziget à Budapest, Les Suds à Arles, Estivada de Rodez, Babel Med Music à Marseille, Fira del arrel tradicional à Manresa, et aussi une tournée en Mongolie avec l'association Champs de l'homme.

[329] Pareles Jon, « To See (and Hear) the World in Five Hours : Unique Sounds Ripe for Import », *New York Times*, le 15 décembre 2008. URL : http://www.nytimes.com/2008/01/15/arts/music/15webs.html (consulté le 10 avril 2014) ; Da Fonseca-Wollheim Corinna, « Ancien Roots, Twisting Together in Easy Harmony », *New York Times*, le 14 décembre 2012. URL : http://www.nytimes.com/2012/12/16/arts/music/lo-cor-de-la-plana-yousif-sheronick-and-garth-knox.html (consulté le 9 avril 2014).

devient, finalement, assez peu dogmatique sur le plan linguistique, ce qui relèverait d'une évolution nette par rapport à la première génération du *revival* occitan :

« Tous ces exemples ne sont pas symptomatiques d'un refus progressif d'une forme d'"occitanité" mais ils rendent compte plutôt d'une maturité de l'expression en oc. La langue d'oc devenant une langue comme une autre, qui s'affranchit du passage, obligé jusqu'alors, par la revendication identitaire. Ces attitudes ne sont pas spécifiques à tous les chanteurs en langue d'oc, mais leur existence, notamment auprès de musiciens les plus investis dans la création artistique en oc et les plus reconnus dans le milieu musical, signifie un tournant dans l'histoire musicale contemporaine en oc » (Cestor, *op.cit.*, §26).

Un tel argument complexifie l'idée que nous aurions à faire, dans le cas occitan, à un régime « post-vernaculaire ». En effet, on remarque que les formations les plus récentes qui s'inspirent de la culture occitane, comme celles issues du collectif La Nòvia, basé au Puy-en-Velay, le font sans aucune revendication identitaire et davantage dans le cadre d'expérimentations musicales. Autrement dit, la langue occitane et, notamment, le répertoire de chants traditionnels sont davantage utilisés comme des ressources esthétiques qui ont vocation à exister, plus que jamais, dans un espace social et musical non strictement occitan, régional ou traditionnel, sans s'accompagner de discours sur le sauvetage culturel ni de positions victimaires. De fait, on estime que la pratique de l'occitan est, de nos jours, soit marginale, soit impossible à saisir du fait de son éclatement en de nombreuses variantes (Blanchet, 2007).

7.1.6. Une approche empirique de la pratique locale de l'occitan

Médéric Gasquet-Cyrus, dans son enquête sur le quartier de la Plaine à Marseille, nous offre un bon aperçu de comment la pratique musicale des groupes est enchâssée dans des formes de sociabilités « occitanes » :

« Le 14/04/00, MSS sortait son nouvel album et avait organisé pour cela un ensemble de festivités sur la Plaine. Un groupe hétéroclite d'environ 70 personnes (avec notamment des supporters de l'OM) suivait en marchant quelques musiciens qui allaient d'un bar à l'autre du quartier où l'on servait gratuitement des tournées de pastis en écoutant des extraits du nouvel album. Le drapeau des MTP flottait à l'entrée du Bar de la Plaine. La fête se poursuivait officiellement hors du quartier aux Docks, près du port, pour une soirée appelée "Café d'Oc". À l'entrée, des étalages proposaient à la vente livres, revues, matériel sonore, entièrement ou partiellement en occitan. On notait aussi la présence de figures intellectuelles occitanistes (journalistes, universitaires) qui parfois conversaient en occitan. Le lieu était décoré de croix occitanes, mais aussi de banderoles de l'OM ("Yankees Nord", "Ultras", "MTP"). Le concert de MSS était précédé d'interventions de Jean-Marie Carlotti, de Manu

Théron (chanteur de Gacha Empega) accompagné de deux musiciens maghrébins ; de Dupain ; du groupe La Talvera (musique traditionnelle du Tarn et de l'Aveyron en occitan). Après le concert de MSS, un *balèti* était ouvert avec une prestation des "Mounines", groupe féminin composé de membres du Tipi… de la Plaine. Nous avons pu retrouver à cette soirée de nombreuses personnes présentes à la Plaine dans l'après-midi ; ainsi, le réseau MSS avait permis la circulation en ville de fans/sympathisants/militants qui véhiculaient avec eux leurs pratiques sinon leurs discours sur la langue » (Gasquet-Cyrus, *op.cit.*, §30).

Nous avons là une preuve tangible de la manière dont notre terrain exemplifie la notion de « régime post-vernaculaire », c'est-à-dire d'un espace social où l'expression d'une langue compte moins pour l'intercompréhension des personnes présentes, que comme un artefact symbolique permettant l'identification commune. En effet, Gasquet-Cyrus insiste sur le fait que, malgré certaines initiatives, l'occitan, ici dans sa forme provençale, est extrêmement peu parlé, mais qu'il est présent sur de nombreuses affiches de concert, banderoles de supporters de l'Olympique de Marseille, ou d'autres documents présents dans l'espace public. Il devient ainsi le symbole d'une appartenance à la ville et à des formes de solidarités qui devraient en découler. Une de nos problématiques consistera donc à nous demander dans quelle mesure la pratique de l'occitan par d'autres groupes de musiques et dans d'autres endroits s'inscrit ou non dans la même dynamique d'identification.

De plus, si les musiciens peuvent être considérés comme des passeurs culturels, nous chercherons à remonter le fil de leur propre pratique chantée, afin de comprendre comment celle-ci a été rendue possible en premier lieu. Cette genèse sera couplée à une réflexion plus approfondie sur les médiations musicales possibles de la langue occitane, selon les différents types d'espaces sociaux auxquelles se confrontent les musiciens. En effet, nous postulons que l'espace occitan suit des logiques spécifiques, selon le niveau d'urbanité *versus* ruralité notamment. Toujours au sujet des médiations musicales de la langue, nous explorerons la manière dont se déroule concrètement la composition musicale, puisque celle-ci implique forcément une tension entre les répertoires traditionnels occitans et les références musicales non occitanes. De même, nous interrogerons les possibles interactions entre le français et l'occitan, non seulement au niveau musical, mais aussi dans leurs liens avec les formes de parler au quotidien. Pour cela, nous nous intéresserons, en partie, aux paroles de chanson, afin d'observer la spécificité des représentations sociales de la langue et de l'appartenance occitane qui sont liées à la pratique chantée des groupes.

Enfin, en tant que culture minoritaire, le cas des musiques occitanes nous intéresse aussi pour ses dynamiques d'intégration au sein d'un champ musical plus large. La langue chantée conditionne en partie la professionnalisation, l'organisation de tournée, la réception des médias et du public. Sans toutefois réduire la pratique chantée à une question de stratégie de carrière, il nous semble important d'observer comment les musiciens négocient constamment avec des contraintes sociales plus larges, en fonction des représentations qu'ils se font du monde extérieur. Cela implique notamment une discussion à propos du statut du droit d'auteur au sein des musiques régionales.

7.2. La place de la langue chantée chez les groupes occitans

7.2.1. Méthodologie de l'enquête

Du fait de la dispersion des groupes occitans dans le sud de la France, il ne nous a pas été possible d'observer directement la manière dont la pratique chantée s'inscrit à un niveau microsocial, comme nous l'avions fait pour l'International. Nous avons donc fait le choix d'opter pour une enquête par entretien sans observation ethnographique auprès de musiciens occitans. Toutefois, il nous faut rappeler l'existence de « plusieurs festivals, comme l'Estivada de Rodez, [qui] proposent une programmation occitane conséquente, et quelques scènes nationales comme l'Estive, à Foix, [qui] intègrent des spectacles d'expression occitane à leur programmation » (Gardy, 2007, p. 9).

Pour cette enquête, nous avons, dans un premier temps, obtenu le contact d'un musicien occitan amateur par le biais de notre réseau personnel. Nous avons effectué un premier entretien exploratoire avec lui afin d'évaluer le terrain et les connexions possibles avec le travail que nous avions déjà effectué. Suite à cela et en collaboration avec notre enquêté, nous avons dressé une liste des groupes et artistes en activité qui se situent hors de la scène traditionnelle ou folklorique. Bien que nous ne prétendions pas avoir épuisé tous les groupes de la scène occitane, il semble que nous en ayons contacté les principaux représentants, ainsi

que quelques groupes amateurs qui existent actuellement[330]. Ainsi il n'y a pas eu de choix à faire. Les seuls membres notables que nous n'avons pas réussi à interviewer sont ceux des groupes Lo Còr de la Plana et La Mal coiffée.

Au total, nous nous sommes entretenus avec 18 membres de groupes occitans, entre octobre 2013 et mai 2014. Ces groupes étaient tous actifs au moment des entretiens, mais ils peuvent être divisés en plusieurs catégories, notamment générationnelles. En premier lieu, le groupe Nadau appartient à la première génération de chanteurs occitans. Il a démarré quelques années après Marti. C'est le seul de notre échantillon à occuper cette place et nous verrons combien cela constitue un facteur important dans leur manière d'envisager la langue chantée. Ensuite, nous avons les groupes Massilia Sound System et Fabulous Trobadors, qui font partie de la seconde génération, auxquels on pourrait rajouter Mauresca qui, bien que plus jeune, se réclame l'héritier direct des deux autres groupes. Enfin, la troisième catégorie regroupe toutes les formations musicales des quinze dernières années. Elle est aussi la plus hétérogène musicalement, puisqu'on y retrouve pêle-mêle du ska, du metal, du punk, du rock, du rap, etc. Par ailleurs, il nous faut souligner que certains groupes se rapprochent des musiques traditionnelles ou folkloriques par leur pratique instrumentale, mais leur démarche artistique nous a semblé suffisamment singulière pour les inclure dans notre échantillon. C'est le cas par exemple du groupe Artús mais aussi du chanteur-instrumentiste Jacques Puech. En termes de statut professionnel, une petite minorité détenait le statut d'intermittent du spectacle, tandis que les autres occupaient un emploi à côté. Pour la grande majorité, ce dernier était directement en lien avec la pratique musicale (professeur d'occitan ou professeur d'instrument traditionnel).

7.2.2. Guide d'entretien

Pour élaborer le guide d'entretien, nous avons procédé à la passation et l'analyse d'un entretien non directif avec un musicien occitan amateur, à partir du thème général : la langue

[330] Pour chaque groupe/artiste, un e-mail a été envoyé. Chaque entretien a eu lieu par téléphone ou par Skype. Bien que ce ne soit pas des conditions idéales pour interviewer une personne, nous avons bénéficié du fait que les artistes sont familers de cette pratique. De fait, tous les artistes avec lesquels nous avons parlé nous ont paru à l'aise et se sont livrés de la même manière que les musiciens rencontrés à l'International.

chantée au sein de la scène occitane. Nous l'avons couplé aux grands thèmes que nous avions déjà utilisés lors de l'enquête à l'International, pour aboutir finalement aux mêmes 7 grands thèmes, mais déclinés en des questions légèrement différentes (*cf.* tableau 5).

Tableau 5. Guide d'entretien de l'enquête sur la scène occitane

Questions	Thèmes correspondants
Comment avez-vous commencé à pratiquer la musique ? Comment la pratique musicale s'est-elle insérée dans votre situation sociale (professionnelle, familiale, etc.) ?	Parcours social et musical
Comment présentez-vous habituellement votre groupe ? D'où vient votre nom de groupe et quelles sont vos influences musicales et extramusicales ? Y a-t-il un « propos » auquel vous vous identifiez de près ou de loin ? Quel rapport à la musique « folk » ?	Définition et identification du projet esthétique
De quelle manière composez-vous et répétez-vous ? Comment les textes sont-ils incorporés à la musique ?	Travail des paroles
Quelle est votre langue maternelle ? Comment en êtes-vous venus à chanter dans telle langue ? Quelle est votre relation à cette langue, dans la musique mais aussi en dehors de la musique ?	Relation à la langue chantée
À quel niveau de développement professionnel en êtes-vous (label, tourneur, manager, etc.) ? À quel niveau de professionnalisation aspirez-vous et	Professionnalisation

dans quelle mesure la langue chantée fait-elle partie de vos préoccupations ? Quel rapport entretenez-vous avec le reste du milieu des musiques occitanes ?	
Comment est-ce que vous communiquez sur votre musique, dans quelle langue ? Quelle relation avez-vous avec les médias ? Est-ce que l'on vous pose des questions sur la langue chantée ?	Communication-médiatisation
Quel rapport entretenez-vous avec le public occitan et non occitan? Quels retours avez-vous sur la langue chantée ?	Rapport au public

Le contenu de chaque entretien a été soumis à une analyse thématique (Ghiglione *et al.*, *op.cit.*), sur le mode de ce que nous avons présenté au chapitre 5. Le tableau rassemblant les spécifications des entretiens est à retrouver en annexe.

7.3. Genèse d'une pratique : le musicien face à la langue

7.3.1. La rencontre avec l'occitan

Presque aucun des musiciens enquêtés ne peut être considéré comme un locuteur « naturel » de l'occitan, c'est-à-dire pour qui la transmission se serait faite dans le giron familial depuis plusieurs générations. En cela, ils se démarquent sensiblement d'autres cultures régionales européennes au sein desquelles la pratique de la langue reste vivace, comme en catalogne, au pays basque, etc. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, c'est le plus jeune de nos enquêtés qui semble avoir l'occitan le plus fluide, voire le plus « naturel », puisqu'il a fait l'école *calandreta* et qu'il l'a parlé avant le français, notamment grâce à son père qui faisait partie des pionniers du *revival* occitan et qu'il avait appris la langue pour chanter. Dans des genres similaires, on note que quelques autres enquêtés faisant partie de la troisième génération ont des liens familiaux ayant permis la pratique précoce de la langue, à des

niveaux plus ou moins prononcés. Par exemple, le père d'un enquêté est professeur à la faculté d'occitan de Montpellier. Un autre a des parents militants occitanistes qui le parlent à la maison. Cependant, pour la plupart et toute génération confondue, l'apprentissage et la pratique de l'occitan chanté sont relativement disjoints. Le chant intervient sur le tard, à l'adolescence ou à l'âge adulte. Autrement dit, l'occitan est une langue qu'ils se sont appropriée progressivement, généralement après une expérience musicale forte, à laquelle s'ajoute souvent une filiation familiale minimale (sensibilité culturelle des parents, grands-parents locuteurs, etc.) :

« À 18 ans, je vais voir Jimmy Page et Robert Plant en concert à Toulouse pour l'album *No Quarter* avec mes potes metalleux. Le concert commence par un solo de vielle à roue super long. C'était gigantesque, tout le monde était scotché sur le cul, moi le premier. Et là mes potes ils sont là : "mais qu'est-ce que c'est cet instrument ? C'est dingue !" Et moi je leur dis : "mais c'est une vielle à roue les gars !" C'est là que je me suis aperçu que mes potes [ne] connaissaient pas. C'est con, c'était tard, j'avais 18 ans. Alors que c'est un des instruments des mythes des Landes ! Et là j'ai dit : "mais c'est incroyable vous [ne] connaissez pas ça ?" Pour moi c'était une évidence, alors que c'est mes potes avec qui j'ai grandi, avec qui j'étais à l'école depuis gamin. Et là je me dis que c'est quand même dément cet instrument. Je rentre chez mon père et je lui dis : "bon, passe-moi une vielle". J'ai commencé comme ça » (Romain, joueur de vielle du groupe Artús, février 2014).

« Je suis prof de maths et à 25 ans je découvre le chanteur occitan qui s'appelle Marti, et que lui il chante en patois, comme ma grand-mère. Qu'est-ce qui se passe ? Il faisait de l'haltérophilie, il était tout seul avec sa guitare et il disait : "pourquoi on m'a pas parlé à l'école de la langue de mon pays ?" Il pose cette question. Et donc je me rends compte qu'il y a toute une partie de mon histoire qui m'a été cachée, et quand on tire le fil d'un tricot, il y a tout le tricot qui vient. J'ai passé toute ma vie à remonter ce ruisseau comme un saumon » (Michel, chanteur du groupe Nadau, mars 2014).

Il y a donc une représentation « musicale » de la langue occitane qui constitue souvent le déclic de la réappropriation, voire de la création d'un mythe identitaire. On la retrouve même pour ceux qui, comme Sam Karpienia, se sont familiarisés avec la langue par le biais de cours à l'école :

« Non non, nous on est normands, moi je suis né à Rouen […]. Tout mon caractère provençal, je l'ai forgé en dix ans de pratique. Mais très tôt j'ai été attiré vers ça, au collège je m'étais inscrit pour des cours de provençal pendant midi. Au lycée j'ai continué en option. C'était un attachement, je [ne] sais pas […]. En fait c'est d'apprendre la langue qui m'a… à la fin de chaque cours on chantait une chanson. C'est comme ça que j'ai chanté. C'est là que c'est devenu mon instrument, j'ai réussi à passer le cap de devenir chanteur grâce au fait

que j'apprenais la langue occitane. C'est cette langue qui m'a amené par la suite à chanter » (Sam Karpienia, chanteur, février 2014).

On peut donc envisager l'éducation formelle (option occitan au lycée, cours du soir, faculté d'occitan, etc.) comme compatible avec la représentation musicale de la langue, bien qu'elle soit minoritaire comparée au rôle perçu de la famille de tous ceux qui, au préalable, possédaient un « bagage » occitan :

« J'avais des grands-parents qui parlaient, mais quand ils s'engueulaient, ou quand ils se retrouvaient avec des gens de leur région. Sinon ils s'en foutaient. Donc moi j'avais entendu un peu tout ça. Dans la campagne, tout ça » (Claude Sicre, chanteur des Fabulous Trobadors, février 2014).

« En fait mon père m'a pas vraiment parlé occitan […], mais dans leur famille, mes grands-parents parlaient l'oc naturellement au village, et à mes parents, on [ne] leur a pas forcement transmis, c'est le chainon qui a été brisé […]. J'ai eu de très bons rapports avec mon grand-père parce que j'arrivais à échanger en provençal. Mon père n'a jamais pu me le parler, il [n']a pas réussi, ça [ne] lui venait pas. Au final, ce [n]'est pas plus mal parce que je l'ai fait tout seul. J'y suis venu par moi-même. Cette langue était quelque part en moi, et quand j'ai voulu m'y intéresser, et la musique y est pour beaucoup, Massilia etc., ça a été le déclic, puis je me suis mis à parler avec mon père, puis après j'ai pris des cours au lycée, etc. C'est venu vite en fait, dès que je m'y suis mis » (Chab, membre de Mauresca, janvier 2014).

Souvent, la famille et l'école sont des entités qui se renforcent l'une et l'autre en ce qui concerne l'apprentissage de la langue : on décide de faire de l'occitan à l'école car on a des racines occitanes, puis ce qu'on apprend à l'école est réinjecté chez les parents ou les grands-parents, pour ensuite confronter le parler des « anciens » à celui du professeur, et ainsi de suite. D'ailleurs, on remarque que ce sont surtout les grands-parents qui remplissent le rôle de passeurs. Bien qu'ils n'aient pas toujours activement transmis leur langue, ils en sont les ultimes garants : ils la symbolisent. C'est donc vers eux que l'on peut se tourner pour réapprendre. Les parents, quant à eux, occupent une place plus ambiguë puisque les enfants cherchent souvent, notamment à l'adolescence, à se démarquer de leurs parents :

« C'était marrant, mon père nous parlait patois dans la rue et français à la maison, histoire de faire son intéressant. Et en fait, comme c'était le truc des parents, il y a un moment où tu le nies, tu dis *fuck* et tu fais ta crise d'adolescent, tu fais des tags, tu fumes des spliffs et tu vas draguer des meufs, donc l'occitan ça [ne] sert pas à ça. Même si tu te rends compte que quand tu parles occitan, avec les filles ça marche » (Yellow, membre de Doctors de Trobar, décembre 2013).

Mais ce sont parfois ces mêmes parents qui ont pu vouloir se démarquer de la culture occitane de leurs propres parents, c'est-à-dire des grands-parents de nos enquêtés :

« Clairement, mes grands-parents, le rapport qu'ils avaient c'était la danse, le bal musette, avec un côté un peu régionaliste. Ils sont de cette époque. Que leur petit fils joue de la cabrette c'était génial. Par contre, mes parents, pas du tout. Ils [ne] m'ont pas découragé non plus, mais ils auraient préféré que je fasse du saxo comme tous les autres. Dans ma famille proche, il [n']y avait pas cette musique [*occitane*], c'était pour les vieux » (Jacques Puech, membre de Faune, décembre 2013).

Toutefois, les origines familiales semblent compter au moins autant que le rapport au territoire imaginé de l'Occitanie et de ses locuteurs. Cela est particulièrement visible chez ceux qui ne sont pas du cru mais qui, par des rencontres avec les occitanistes (militants pour la cause occitane), se sont construit une véritable « carte mentale » dans laquelle la langue devait nécessairement jouer un rôle. Cette carte mentale est évidemment empreinte de ruralité, de fêtes de village, de paysages, sans pour autant être contradictoire avec une certaine urbanité, surtout quand celle-ci parvient à conserver les valeurs de convivialité et de solidarité. Chez les autres, on retrouve aussi cette dimension territorialisée à travers l'idée d'une quête initiatique qui passe nécessairement par une connaissance de la région, de son histoire et de son peuple, puis de la langue :

« J'ai été le musicien d'un conteur, pendant plus de 5 ans, qui ne parlait qu'en patois, même quand il rencontrait les gens. Il faisait de la musique comique […]. C'était comme si j'étais noir-américain du sud. J'allais dans des campagnes perdues. Des mecs venaient, il y avait du foin, c'était incroyable. Et les gens venaient hein. Il y avait juste un micro. Des fois, c'était dans des granges, et ils étaient contents. Moi je faisais guitare banjo, flute, de la fourche, des trucs agricoles, 50 000 trucs. C'est là que j'ai élaboré certaines chansons des Fabulous, en patois. C'était en 83-88. Je l'entendais tout le temps [*le patois*]. On allait manger chez des gens, c'était en patois. Il [*le conteur*] vendait ensuite ses cassettes. Personne ne parlait français » (Claude Sicre, chanteur des Fabulous Trobadors, février 2014).

La recherche d'identication occitane relève moins d'un retour aux racines traditionnelles « pures » que d'une construction bricolée, sans cesse remise en cause, et qui est fondamentalement marquée par le monde contemporain (amplification et électrification de la musique, emprunts linguistiques, mélanges avec d'autres esthétiques musicales, refus de tout dogmatisme culturel). Elle est une manière de revenir à soi, parfois après de nombreuses années d'errements, en offrant une cause, un engagement, un combat, ainsi qu'un écosystème social solidaire, bien qu'il puisse avoir ses défauts comme nous le verrons. En réalité, il s'agit

moins d'une grande communauté occitane (« c'est pas parce que tu chantes occitan qu'on est pote ») que d'une série de microcosmes au sein desquels se construisent des formes de sociabilité autour de l'héritage occitan (« dans cette langue repose la mémoire des ancêtres »). Or, ces formes de sociabilité occitanes peuvent autant prendre place dans les familles que dans les organisations politiques (CNT, parti occitan, etc.), les institutions scolaires (faculté d'occitan) et bien sûr les groupes de musique. À cela s'ajoute le challenge que représente l'apprentissage d'une langue régionale. Tous nos enquêtés s'accordent sur la difficulté de la chose, même lorsqu'ils disposent d'un « bagage linguistique ». Ils soulignent, par exemple, les nombreuses variantes dialectales ou prononciations. L'investissement linguistique participe donc de la fierté identitaire, ce que Cestor considère être un « acte politique » par le langage (Cestor, *op.cit.*, §17). Toutefois, la contrepartie de cet investissement est qu'il est à l'avantage de ceux qui en ont déjà les moyens. En effet, l'écrasante majorité de nos enquêtés est diplômée du supérieur et possède un bagage familial. Les deux seuls qui n'ont pas un tel parcours sont, par contre, très impliqués dans des mouvements politiques, peut-être par volonté de compensation de la connaissance formelle dispensée dans les institutions scolaires locales.

7.3.2. L'occitan au quotidien

Tous nos enquêtés ne parlent pas occitan. Plus précisément, certains ne le pratiquent pas en dehors du chant, comme Jacques Puech et Simon du groupe Baal. On peut expliquer cela de diverses manières. Premièrement, ce sont des musiciens qui ne composent pas de textes mais utilisent ceux du répertoire traditionnel. Il y aurait donc une exigence linguistique moindre que ceux qui composent, doublée d'une représentation plutôt esthétique de la langue. Cette idée va de pair avec le fait que ces musiciens sont ceux qui revendiquent le moins la défense de la langue de manière explicite. Deuxièmement, il se peut qu'il y ait des facteurs géographiques en jeu : Jacques Puech vit par exemple dans une zone où l'on rencontre peu de locuteurs.

Plus généralement, chez ceux qui savent manier la langue, on observe que la fréquence de sa pratique dans la vie de tous les jours est extrêmement variable. Elle est d'abord conditionnée au niveau d'aisance que chacun entretient avec les standards de discussion : une minorité d'enquêtés ose peu participer aux conversations, de peur de se tromper. Pour les autres qui la

maitrisent, ce peut être une langue de travail, notamment pour la composition musicale (Artús), ou pour ceux qui travaillent dans des milieux occitans (associations pour Sylvain de Papà Gahús, médias pour Yellow de Doctors de Trobar, écoles pour Aurélien d'Enlòc). C'est aussi une langue familiale : certains pratiquent avec leurs grands-parents ou leurs enfants s'ils en ont, plus rarement avec leurs parents. Toutefois, il ne suffit pas de savoir parler pour pratiquer l'occitan. En effet, si certains provoquent des situations qui les amènent à parler occitan (Lou Dàvi), d'autres les voient disparaître :

« Après, dans la vie de tous les jours… Je l'utilisais pas mal quand j'étais à la fac parce que j'étais avec des mecs qui parlaient en oc. Après, je l'utilisais pour le boulot et maintenant pour la musique. Mais globalement, dans la vie quotidienne, pas tellement. À moins de tomber sur un mec avec qui tu puisses parler. Le nombre de locuteurs est déjà vachement réduit. Les mecs qui parlent patois à Montpellier je les connais, en tout cas les mecs avec qui j'ai envie de parler. Et puis à force de passer des soirées, de faire des trucs et des machins, il y a un moment où tu passes en français quoi. Donc en gros, on [ne] l'utilise pas des masses quoi » (Yellow, membre de Doctors de Trobar, décembre 2013).

En dehors de certaines régions rurales spécifiques (Béarn), ainsi que des lieux et des moments spécifiquement dédiés à la culture occitane (faculté d'occitan, bals, réunions), on entend très peu l'occitan dans l'espace public. Pourtant, parler occitan en public ne semble pas particulièrement condamné par les non Occitans qui y voient plutôt une occasion d'écouter la langue traditionnelle de la région ou qui restent admiratifs devant les capacités d'alternance codique de certains occitanophones. Aucun de nos enquêtés n'a été qualifié de communautariste en s'exprimant en occitan en public. En fait, ce qui conditionne avant tout la restriction de l'emploi de cette langue, c'est la présence ou non de personnes qui ne le comprennent pas : l'occitan doit ségréguer le moins possible.

Malgré une telle faiblesse dans les interactions, il ne faut pas sous-estimer le pouvoir imaginaire que permet ou qu'a permis la pratique de l'occitan chez nos enquêtés, comme le rappellent Jean Le Du et Yves Le Berre : « Les langues ne se rencontrent pas seulement dans la réalité directement observable. Leurs contacts dans l'imaginaire sont également complexes et importants à connaître » (Le Du et Le Berre, 1987, p. 18 ; cité dans Gasquet-Cyrus, *op.cit.*, p. 48). En l'occurrence, et au-delà de la « carte mentale » qui émane de sa pratique, l'occitan est un moyen d'entrer dans des mondes dits alternatifs (anarchistes, punk, écologistes, etc.) avec lesquels il se superpose. Ces mondes sont des manières de ne pas fétichiser à l'extrême

la langue et l'identité occitane, cette dernière étant avant tout un particularisme et non un séparatisme. À ce titre, elle est perçue comme pouvant enrichir la culture nationale voire internationale. Si les termes utilisés par nos enquêtés pour caractériser la situation de l'occitan peuvent être extrêmes (« génocide »), il y a un rejet assez partagé de la position victimaire. Aucun ne se satisfait du discours revanchard qui voudrait que l'État français soit le seul responsable de la situation actuelle de l'occitan.

Toutefois, les avis sur les positions que l'État devrait adopter vis-à-vis de la culture occitane divergent énormément entre, d'une part, ceux qui se méfient comme de la peste des entreprises de « sauvetage culturel », voyant en elles une manière d'achever la créativité des individus ; et, d'autre part, ceux qui attendent davantage de subvention et de reconnaissance de la part des institutions républicaines, voyant en elles les seules instances suffisamment légitimes pour que la culture occitane existe à nouveau dans l'espace public, malgré les risques d'instrumentalisation par les réactionnaires et xénophobes locaux. Pour la plupart de nos enquêtés, pratiquer la langue au quotidien et en musique est déjà un acte militant. Nul besoin de porter le drapeau ou d'autres symboles. La langue, selon eux, « appartient à tout le monde », malgré les tentatives conservatrices de se l'approprier. Utiliser la langue dans une pratique culturelle comme la musique, c'est la faire vivre et cela vaut plus que n'importe quel discours. Néanmoins, nos enquêtés adoptent une attitude particulièrement négative vis-à-vis de ceux qu'ils estiment être des profiteurs, c'est-à-dire des chanteurs occitans sans talent qui parviennent à obtenir des subventions en jouant la carte victimaire. On peut nommer cette tendance « opportuniste ».

Enfin, on observe une scission au sein de nos enquêtés entre ceux qui entretiennent un rapport décomplexé au terme « patois » (Claude Sicre, Yellow) et les autres qui parlent de « langue » gasconne, provençale ou occitane, en référence à une civilisation passée. Cette scission en recoupe, en fait, une autre, celle d'une attitude plus ou moins déférente vis-à-vis de la norme linguistique. En effet, ceux qui parlent de « patois » sont les plus enclins à malmener la langue, à lui faire dire des choses inhabituelles ou grossières, comme nous le verrons plus loin.

7.3.3. Formats compositionnels

Au sein des musiques populaires, les modes de composition peuvent varier infiniment si l'on s'intéresse aux détails. Toutefois, on peut également s'intéresser aux représentations communes qui en guident l'action. Dans un premier temps, nous observons chez nos enquêtés une tendance très forte à envisager la composition de manière mimétique, c'est-à-dire en improvisant à partir d'un cadre esthétique préétabli (de type rock ou reggae par exemple). Autrement dit, les morceaux ne sont jamais écrits à l'avance, par le biais d'une partition par exemple, comme dans la musique classique. On retrouve cette tendance autant dans les musiques à tendance « traditionnelle » (provenant d'une culture orale) que dans celles caractérisées comme « amplifiées ». La pratique en groupe ne s'inscrivant pas directement dans un cadre académique, on peut décrire la composition comme relevant d'un modèle d'identification à des musiques de « référence », constamment imitées et distanciées. Or, dans ce domaine, les références peuvent être autant occitanes qu'étrangères :

« On a commencé à reprendre les morceaux du premier Artús [*un groupe qui joue une musique expérimentale avec des instruments traditionnels occitans*]. On se disait "qu'est-ce qu'on peut faire ?" Ça [ne] donnait absolument rien […]. Et le premier morceau qu'on ait fait, c'est "Sweet Dreams" de Marylin Manson, parce que Valentin est fan de Marylin Manson. Et on s'est débloqué avec cette musique. Donc à partir de là, on a commencé à composer. » (Jordan, membre de Hitilh, janvier 2014)

Nous percevons trois grands modes d'identification par style qui guident la composition parmi nos enquêtés : rock, reggae/rap, musiques traditionnelles ou folklorique. Ce ne sont pas des entités hermétiques, car comme nous le verrons, elles peuvent dialoguer selon les groupes.

Pour le rock, c'est évidemment la ligne de guitare qui prime (Enlòc, Gojats of Hedas [GoH], Goulamas'k, Papà Gahús). Sur celle-ci est posée une « ligne de chant ». Le texte est écrit, la plupart du temps, sur le moment ou après la répétition (« Je peux y passer cinq minutes à le faire comme des mois », Aurélien, chanteur de Enlòc, janvier 2014). Le texte est généralement écrit seulement par le chanteur, comme nous le verrons plus loin. De plus, il y a souvent une vraie dynamique collective dans l'élaboration de la base instrumentale. Au-delà du format rock « classique » (guitare, basse et batterie) et du chant en occitan, l'instrumentation de ces groupes peuvent s'ajouter des instruments traditionnels occitans

(vielle à roue pour Hitilh) ou des mélodies traditionnelles jouées par les instruments rock (Goulamas'k et Papà Gahús).

Pour le reggae/rap, c'est le texte et le flow qui priment. Les artistes écrivent généralement des textes à l'avance et se considèrent moins comme des musiciens (Chab de Mauresca, Tatou de MSS, Yellow de Doctors de Trobar, Lou Dàvi). Le support musical est souvent un riddim[331] ou un sample, qui peut parfois les inspirer pour un texte. Au-delà du chant en occitan, ce type de composition peut se coupler à un format traditionnel occitan, celui des joutes verbales et des jeux de langage hérités des troubadours :

« Il y avait une discipline qui s'appelait le "trobar clus". En français c'est la poésie fermée, c'est-à-dire si tu lis le texte tu [ne] comprends rien. En gros, ça travaille vachement sur la rime, sur les assonances et les allitérations. Et donc on s'est dit qu'on allait faire un truc comme ça. On a un morceau qui dure une minute trente où on raconte que des trucs qui ne veulent rien dire mais qui sont vachement sur l'allitération, sur l'assonance, donc voilà. En gros le jeu est là : délirer avec les codes des troubadours, sans forcément aller que vers ça, parce que la réalité du Moyen Âge n'est pas celle de 2012 » (Yellow, rappeur dans Doctors de Trobar, décembre 2013).

Afin de signifier l'occitanité, on peut également ajouter l'utilisation de samples d'instruments traditionnels occitans ou alors de personnes parlant occitan (souvent des personnes âgées). Ces enregistrements peuvent également être utilisés par des groupes rock (Papà Gahús, dont le leader est collecteur pour l'IEO).

Pour les musiques traditionnelles, souvent, tout part d'une mélodie ou d'un texte issu du répertoire traditionnel (Artús, Stille Volk, Faune). Ces derniers sont ensuite complètement réarrangés. De nouvelles paroles peuvent être ajoutées à un texte qui existait déjà, si l'on a envie de raconter une histoire différente, alors que cela est perçu comme une altération du répertoire par les orthodoxes des musiques traditionnelles. De plus, l'usage des instruments traditionnels s'éloigne souvent des normes de jeu des groupes traditionnels occitans (branchement de la vielle à roue sur des amplis de guitare et des pédales d'effet chez Artús). Inversement, des d'instruments non traditionnels sont utilisés pour jouer des mélodies

[331] Terme provenant du patois jamaïcain, adapté de l'anglais « rythme », et désignant une séquence musicale préenregistrée que l'on utilise et réutilise comme base d'un morceau.

traditionnelles occitanes (guitare à six cordes chez Stille Volk). Entre les deux, il existe également de nombreuses possibilités, comme avec le groupe Faune, où le chant peut suivre les standards traditionnels, mais avec un arrangement expérimental fait de bourdon sonore et d'effets de guitare électrique. Les structures des morceaux traditionnels peuvent aussi être entièrement défaites, raccourcies ou étendues, tout en gardant un élément ou un motif du morceau originel (Faune et Artús).

7.3.4. La compétence linguistique

Dans la plupart des cas, les groupes tendent à respecter le même modèle que dans certaines musiques populaires non occitanes, c'est-à-dire d'écrire les paroles en s'inspirant d'une base instrumentale improvisée ou échantillonnée :

« Tout vient avec la musique. Je [ne] sais pas écrire sans musique, je [ne] suis pas poète. Je [n']ai même pas l'idée d'écrire un texte qui n'est pas chanté. C'est le rythme et la mélodie qui m'indiquent tout. Après, j'ai mes idées générales qui passent par là, mais ça doit passer par une forme qui m'est inspirée par la musique » (Claude Sicre, chanteur des Fabulous Trobadors, février 2014).

Cette représentation musicalisée de la langue vise principalement à une meilleure harmonie entre le texte et la mélodie, dans une langue occitane avec laquelle ils ne sont pas toujours très à l'aise. Le plus souvent, ils se retrouvent à « bricoler » la langue au moment de l'écriture des textes et peuvent, pour certains, faire appel à des locuteurs chevronnés :

« Au début j'écrivais des textes sans trop savoir la langue. Je me rappelle, j'avais le dictionnaire, je cherchais des mots… Je jonglais comme je pouvais, il y avait des tournures pas très bienvenues. Mais j'ai appris en créant » (Chab, membre de Mauresca, janvier 2014).

« C'était un peu compliqué, lui [*le conteur traditionnel avec qui il travaillait*] m'a aidé justement. J'ai demandé à d'autres aussi. Même s'ils comprenaient pas mon style, donc c'était difficile. Je me suis toujours fait aider par des spécialistes de la langue » (Claude Sicre, chanteur des Fabulous Trobadors, février 2014).

On retrouve là une marque de la représentation de la « compétence linguistique ». Toutefois, une telle compétence n'est pas forcément un frein à la pratique. Au contraire, elle la motive, au sens où elle force les musiciens à apprendre, à progresser. Ils peuvent se sentir, dès lors, plus légitimes. Par ailleurs, nos enquêtés témoignent de la bienveillance de certains locuteurs vis-à-vis de leur démarche de perfectionnement, même lorsque la musique n'est pas leur tasse de thé. Cet échange permet de construire des liens intergénérationnels. Toutefois, la langue

peut aussi être envisagée avant tout comme un outil esthétique, sans volonté de la défendre, ni même d'apprendre à la parler :

« Moi je ne parle pas occitan. Le truc c'est que je chante et il n'y a pas de soucis. C'est une langue que j'ai entendu étant gamin […]. Donc je la comprends. J'ai les sons dans la tête. Il y a un truc sonore. Je le lis. Je pourrais presque le traduire. Par contre, le parler couramment, c'est l'étape d'après que je n'ai pas. En fait, actuellement, il n'y a pas assez de locuteurs, notamment sur Clermont-Ferrand. Il n'y a personne qui le parle. Je n'ai pas eu, non plus, un attrait phénoménal, même si j'aime beaucoup cette langue. Je ne suis pas un occitaniste convaincu, je crois […]. Après, ça me touche parce que c'est la langue de ma famille, mais voilà. C'est de là où je viens. Mais je n'en fais pas un étendard. Je chante aussi bien en français qu'en occitan, et je peux dire des choses fortes aussi bien dans l'une que dans l'autre. Il y a aussi le fait que je me rends compte que je donne des cours de chant, notamment en occitan, et que la langue que je parle est vraiment propre à moi, qui est fait de ce que j'entendais étant gamin, ce que j'ai entendu par la suite, et ce que je vois dans les collectages. Donc je connais des chansons de Haute-Loire, du Cantal, des Cévennes. Or, l'occitan n'est pas le même. Il y a des différences de prononciation et, moi, je suis un mélange de tout ça. Et les gens, quand je leur donne des cours, je leur dis que c'est mon occitan, c'est très fonctionnel, ça me sert juste à chanter » (Jacques Puech, membre de Faune, décembre 2013).

En outre, ce challenge linguistique est, pour nos enquêtés, largement compensé par la musicalité particulière de l'occitan. En effet, sa prononciation, notamment, s'inscrit plus ou moins harmonieusement selon les esthétiques musicales :

« J'ai remarqué qu'on faisait plus de morceaux en occitan sur des rythmes ska, j'ai l'impression que ça sonne mieux. Le punk rock implique un chant un peu saccadé et je trouve que parfois l'occitan s'y prête moins bien du fait peut-être des paroxytons [*accentuation sur l'avant-dernière syllabe d'un mot*] qui entraînent parfois un "décalage" et qui se prêtent moins à ce genre-là. Après c'est juste un sentiment. Par contre, je trouve que l'occitan sonne très bien sur des musiques comme le reggae ou le ragga » (Aurélien, chanteur de Enlòc, janvier 2014).

« On a une facilité avec l'occitan gascon, je crois que c'est facile de faire sonner le rock […]. Je rentre dans des détails hein, mais ce n'est pas le hasard si t'as une connexion reggae sur Marseille et rock en Gascogne, c'est la langue qui veut ça. Faire sonner du reggae en gascon, c'est gai comme la mort, je te promets. C'est une langue qui rappe beaucoup, comme le basque, avec des rrr, des tch, que t'as pas dans le provençal. Donc ce n'est pas étonnant que Massilia ait fait du reggae et nous autres du punk. On a des clés différentes au niveau du dialecte » (Sylvain, chanteur de Papà Gahús, mai 2014).

Sans tomber dans un tel déterminisme linguistique des genres musicaux pratiqués, nous observons qu'il y a une représentation « dialectale » de l'occitan chanté, conduisant à

différents types de médiations musicales. Autrement dit, cette représentation peut être envisagée dans sa relation à différentes formes de parlers vernaculaires auxquelles les musiciens se raccrochent et qu'ils adaptent en fonction de leur esthétique musicale.

Jusqu'ici nous avons essentiellement abordé la question de « l'intégration » de l'occitan dans la matière musicale, sans approfondir véritablement les esthétiques musicales à partir desquelles les musiciens travaillent. Nous allons donc voir maintenant comment nos enquêtés s'approprient ou non certains modèles de chant, qu'ils soient traditionnels ou globalisés.

7.3.5. Authenticité

Si le degré d'inspiration vis-à-vis du chant traditionnel occitan varie beaucoup selon nos enquêtés, nous pouvons cependant voir une ligne directrice : tous considèrent qu'il est souvent pratiqué de manière trop policée et orthodoxe :

« On était très critique du folk, qui nous paraissait un enjolivement de quelques mélodies mal comprises, sous-musique de sous-musique savante, ou variété. On cherchait des musiques plus *roots*. En fait, moi je cherchais les trucs les plus sauvages dans les musiques occitanes, qui correspondaient aux musiques que j'écoutais. C'est surtout ça que j'ai cherché, des formes qui pouvaient être actuelles. J'étais tellement marqué par le *blues*, que le folk ça m'ennuyait. Le folk bien léché là… Moi j'aime les musiques sales » (Claude Sicre, chanteur des Fabulous Trobadors, février 2014).

Cette représentation « folklorique » du chant occitan amène évidemment à des « réponses » différentes. Il s'agit soit, premièrement, d'abandonner complètement l'aspect « folk » et de le remplacer par autre chose (FT qui s'inspire de la musique du Nord-est brésilien, MSS qui reprend les *riddims* jamaïcains, etc.) ; soit, deuxièmement, de le réactualiser de manière radicale (Faune, Artús et Stille Volke qui puisent dans le répertoire traditionnel, adaptant le style vocal occitan à des instrumentations expérimentales, fusion ou metal). Dans les deux cas, il s'agit de sortir des cadres rigides de ce « folklore », de retrouver une pratique plus « spontanée ». Par exemple, pour ce qui est du rap en occitan, les standards « folk » doivent être entièrement dépassés, afin d'aboutir à une pratique entièrement renouvelée de la langue, en dehors de tout répertoire préexistant.

Les musiciens n'hésitent pas à puiser leurs références au sein du champ des musiques populaires mondialisées afin de compenser cela. Toutefois, ils ne se servent pas vraiment de celles qui sont les plus facilement accessibles, comme les variétés nationales ou

internationales, mais plutôt d'esthétiques plus ou moins minoritaires et transfrontalières qui font écho avec leur appartenance occitane : metal, rap, reggae, etc. Or, cette tendance à « piocher ailleurs » s'explique aussi pour des raisons liées à la « technique » de la langue chantée qu'il faut réinventer. En l'occurrence, pour le rap en occitan, la différence de prosodie avec le français ou l'anglais rendait impossible l'inspiration à partir des seuls rap français et étatsuniens, il a fallu aller chercher des modèles de « *flow* » alternatifs :

« La langue occitane est une langue tonique, comme l'italien, le portugais, comme d'une certaine façon le sicilien ou le catalan. Et le français est une langue assez plate. Même si t'as un accent méditerranéen ou un accent méridional assez marqué, le français c'est quand même assez plat. La musique de la langue occitane va faire que tu vas être obligé d'épurer ton texte, mettre moins de mots dans tes phrases pour que ça puisse rentrer dans la mesure, pour que tu puisses travailler sur le *flow* aussi. Ça, c'était chiant aussi parce qu'on avait aucune référence pour ça, donc on est allé chercher chez les rappeurs latinos, italiens, brésiliens, voir comment les mecs faisaient pour faire sonner » (Yellow, rappeur dans Doctors de Trobar, décembre 2013).

Cette démarche artistique est intéressante puisqu'elle pousse les musiciens à se décentrer. Cela ouvre un espace de dialogue avec d'autres expressions minoritaires qui sont également à la marge du marché mondial des musiques populaires. On retrouve une telle démarche chez plusieurs enquêtés, notamment ceux qui revendiquent un esprit « punk » (Papà Gahús s'est inspiré du punk basque et Enlòc du ska/punk espagnol). Quand bien même ils ne maîtrisent pas parfaitement les langues en question, ces groupes punk peuvent occasionnellement chanter en catalan ou en basque, dans le cadre d'une « internationale » des cultures « d'en bas », sans pour autant exclure totalement le français ou l'anglais, par exemple lorsque le thème d'une chanson s'y prête.

Quoi qu'il en soit, cet attrait pour des cultures et des langues étrangères est en accord avec la représentation « hors norme » de l'occitan chez nos enquêtés. En effet, alors que le français est la langue de tous les jours, chanter l'occitan permet de « sortir de la banalité ». À ce titre, il occupe un rôle similaire à celui de l'anglais chez les groupes de l'International : il peut apparaître comme moins lisse et moins politiquement correct que le français. L'occitan peut ainsi être à « double emploi », allégeant indirectement la part sémantique de la musique, tout en fournissant une matière plus authentique, plus « sauvage » :

« Je n'ai pas été élevé à la chanson française. Ce n'était pas un truc chez nous… Bon, tu vois, c'était d'abord le rock en anglais, donc j'avais l'habitude d'écouter la musique sans comprendre les paroles. Ma formation

musicale, c'est d'entendre la musique sans comprendre. C'était du yaourt. D'ailleurs, je chantais un peu comme ça au début. Et pour moi l'occitan c'était une sorte d'anglais. Ce n'était pas ma langue, c'était une langue extérieure, qui avait un certain exotisme » (Claude Sicre, chanteur des Fabulous Trobadors, février 2014).

Plus encore, chanter en occitan est aussi une manière de se débarrasser d'une certaine « pression » sémantique qui serait à l'œuvre lorsqu'on chante en français. En d'autres termes, le français est parfois perçu comme induisant des manières de chanter et des sujets à propos desquels il faudrait ou non chanter. Lorsqu'on pratique l'occitan sur des musiques non traditionnelles, le terrain est en quelque sorte vierge et le sentiment de liberté artistique plus grand. Il y a là un désir d'effraction vis-à-vis du sens des paroles, bien qu'il ne soit que partiel et temporaire. En effet, tout comme l'anglais, l'occitan donne l'impression de s'affranchir de la sémantique et d'explorer une pure matière sonore, ce qui le rend propice à l'expérimentation musicale. Toutefois, cet affranchissement n'est que temporaire, puisque la plupart de nos enquêtés mettent un point d'honneur à formaliser les paroles selon des critères linguistiques validés par des experts de la langue, comme nous l'avons vu plus haut.

Une des différences notables qu'il existe entre la pratique de l'occitan et celle de l'anglais, c'est qu'à l'inverse de cette dernière, l'étrangeté libératrice que peut représenter l'occitan pour les musiciens est contrebalancée par le gouffre que cela creuse avec le public potentiel :

« Il y a une plus grande liberté en occitan. Parce que si tu veux, l'occitan n'a pas été… Les discours sont moins formatés. Surtout les discours artistiques. Il y a moins de modèles. T'as une liberté… Tu n'as pas de pression. Après, la rançon, c'est que tu n'as personne qui écoute » (Claude Sicre, chanteur des Fabulous Trobadors, février 2014).

Il ne s'agit pas ici d'opposer l'occitan et le français sur un mode binaire (hors-norme/étrange *versus* normal/banal), puisque l'on remarque, aussi, comment certains chanteurs, les plus expérimentés notamment, parviennent à réduire cette opposition en « occitanisant » le chant en français, c'est-à-dire à le chanter d'une manière spécifique et sur des thèmes faisant partie ou ayant vocation à faire partie de la culture occitane :

« Dans la culture occitane on a aussi beaucoup de chansons traditionnelles en français, qui ont été ramenées par des soldats […]. Il y a une chanson qui s'appelle "Mon Dieu je suis à mon aise", qu'on chante parce qu'elle est magnifique, en français, mais qui a deux cents ans […]. Toute la chanson française qu'on entend à la radio est calquée sur le même moule du même accent. Or, moi […], c'est le contraire, par provocation j'ai tendance à

exagérer mon accent plutôt que l'inverse. C'est une manière de dire "je vous emmerde" » (Michel, chanteur de Nadau, mars 2014).

Il y a donc une manière non dogmatique d'alterner le français et l'occitan, et ce, même pour ceux qui s'inspirent du répertoire traditionnel occitan, puisque ce dernier contient également de nombreux textes en français. Néanmoins, si va-et-vient il y a, il ne se fait pas au hasard. Pour une majorité de nos enquêtés, le début de carrière est essentiellement en occitan (Nadau, Fabulous Trobadors, Artús, Sam Karpienia), prenant la forme d'un retour aux racines, voire d'une exploration initiatique, généralement accompagnés de formes de militantisme en faveur de la langue[332]. Ces débuts évoluent généralement vers une proposition artistique intégrant du français, de manière certes hybride, mais stabilisée et assurée, où la langue compte moins que la manière « occitane » de la pratiquer. Cette manière correspond à la pratique « locale » du français, au sens où elle permet de s'adresser à un public, de le toucher, voire de le créer en tant qu'entité culturelle.

Ainsi, tout l'enjeu pour nos enquêtés est de conserver le sentiment de liberté de créer que procure la langue occitane, soit en le transférant progressivement sur le français (Fabulous Trobadors, Sam Karpienia), soit en trouvant un public de niche pour qui la pratique de l'occitan ne sera pas rebutante (Artús, Faune).Cet engagement artistique profond visant à renouveler les formes vernaculaires et authentiques de chanter s'illustre par une territorialisation particulière, comme nous l'avons évoqué plus haut avec les variations dialectales. Autrement dit, l'authenticité occitane n'est pas exprimée de la même manière partout et tout le temps. Chez nos enquêtés, elle varie avec les esthétiques musicales pratiquées (rap/reggae, punk/rock, traditionnel expérimental), mais aussi avec le type d'urbanité ou de ruralité dans lequel prend place la pratique chantée, et où l'on retrouve des formes dialectales différentes. Au-delà de cette intrication formelle, nous verrons plus loin quels en sont les contenus, donnant à l'occitan une consistance identificatoire plurielle. Avant cela, voyons comment la pratique locale de l'occitan chanté passe par un rapport au public particulier.

---

[332] À l'inverse, pour Massilia Sound System, c'est le cheminement inverse qui a eu lieu, puisqu'ils ont commencé en français, avant de s'orienter progressivement vers l'occitan.

7.3.6. Rapport au public

Le public, comme toute autre dimension de l'activité musicale, est l'objet de représentations sociales spécifiques qui participent de la pratique chantée en occitan. Dans un premier temps, chez nombre de nos enquêtés, le public est pensé comme un groupe d'individus qu'il faut sensibiliser à la cause occitane, soit car ce sont des individus directement concernés (des occitans qui s'ignorent), soit car ce sont des individus extérieurs dont on attend la reconnaissance. De ce fait, pour beaucoup d'artistes, l'accent est mis, d'une part, sur la pédagogie, c'est-à-dire sur une manière de chanter qui donne explicitement des outils pour se réapproprier la culture occitane, et, d'autre part, sur l'auto-référencement positif, c'est-à-dire sur la valorisation constante de ce qu'est ou devrait être la culture occitane.

Cette représentation pédagogique du public induit un travail spécifique sur les paroles dans lequel les langues française et occitane sont amenées à coexister et se compléter. En effet, pour les groupes qui revendiquent de faire « passer un message » au public, la question de la compréhension est inévitable et implique une réflexion profonde sur la manière d'alterner l'occitan et le français :

« Avec Massilia on avait un cahier des charges : comment on fait une chanson ? Qui ça doit intéresser ? À qui ça parle ? Qu'est-ce qui ne faut pas faire ? Etc. C'est Massilia qui m'a appris à faire ça, et ça reste. C'est de la mécanique. Ce n'est pas directement lié à l'inspiration. C'est plus artisanal. Je parle pour moi mais je pense qu'avec les autres membres, on l'applique à chaque fois qu'on fait quelque chose. On applique cette recette, même si stylistiquement c'est très différent. Et la recette, en fait, c'est de te positionner. C'est savoir la posture que tu as dans la société, dans ton univers, dans le truc autour de toi. Faire des chansons qui vont être facilement personnalisables par les gens, qu'ils vont facilement se les approprier. Par exemple, le travail sur la langue, et pas seulement sur l'occitan, sur la langue populaire autour de toi, faire attention, toujours chanter pour le plus grand nombre de gens possibles. C'est toujours des choses auxquelles on s'est attaché. Faire des chansons qui vont plaire à ton fils et à ta mère » (Tatou, membre de Massilia, mars 2014).

On peut suggérer que cette pratique du « cahier des charges » a largement contribué au succès de Massilia. En effet, la réputation de ce groupe est directement liée à sa faculté d'exprimer une ambiance et une identité localisée (celle de Marseille). Or, faire en sorte que la manière de chanter résonne avec les parlers vernaculaires, en les sublimant, et ce dans un contexte culturel minoritaire, cela signifie, pour le public local, reprendre le contrôle sur les représentations de l'identité le concernant. En même temps, cette sublimation dépasse le

simple contexte marseillais puisqu'elle parvient à toucher un public national, par ses aspects « exotiques mais pas trop » (alternance de l'occitan et du français pour que personne ne se sente exclu), mais aussi conviviaux et modernes (musique reggae dans l'air du temps et bénéficiant d'une réputation de décontraction).

Dans un genre musical très différent, on retrouve une représentation du public assez similaire chez Nadau. En effet, la dimension pédagogique de leur musique est manifeste, puisqu'elle vise à « conter » la culture occitane à un public qui en aurait perdu le fil. Cependant, à la différence de Massilia, Nadau n'alterne jamais les langues au sein des chansons, ce sont des chansons en occitan qui sont introduites en français, afin de sensibiliser le public sur ce qui est en train d'être chanté. La médiation de l'identité occitane est ici davantage extramusicale :

« Faut dire qu'on a un public à part, car la majorité qui vient, ce sont des gens qui vont à aucun autre concert. Pas tous, mais la majorité. Donc s'ils se déplacent, c'est qu'on est autre chose que des artistes. On travaille sur la mémoire, sur leur mémoire […]. En fait, notre spectacle, c'est un spectacle bilingue occitan-français. Il faut qu'on ait un public francophone, sinon ça nous décale. Et il y a autre chose que de la chanson, il y a aussi du conte, on fait de la chanson-conte » (Michel, chanteur de Nadau, mars 2014).

On peut donc noter que chanter en occitan ne se suffit pas du tout pour signifier l'appartenance occitane. La pratique chantée doit faire l'objet de toute une série de médiations pour exprimer quelque chose au niveau local. Autrement, si l'on se contente de chanter occitan, seul une partie du public des musiques traditionnelles occitanes, qui est déjà très restreint, va s'y intéresser. À l'inverse, dès que l'on commence à ouvrir la pratique à d'autres publics, en intégrant par exemple des éléments de français, l'impact sur le public change du tout au tout. C'est par exemple ce qui est arrivé aux Fabulous Trobadors. Au début, leur public était plutôt rural et réduit. Le public « intello » et « branché » s'est intéressé à eux quand ils ont commencé à mélanger avec du français. Cela a même permis de toucher un public professionnel, comme certains journalistes qui aimaient pouvoir creuser les textes et avoir quelque chose à écrire.

Ces différentes tactiques, conscientes ou non, pour performer différemment l'identité occitane et en marquer l'authenticité auprès du public, s'imposent presque d'elles-mêmes. Ceux qui pensaient pouvoir chanter en occitan « sans se prendre la tête », « au *feeling* » ou « sans se poser de question », alternant avec le français de manière un peu aléatoire, ont vite

été rattrapés par l'exigence de consistance de la part du public. C'est le cas de ceux, par exemple, qui se sont confrontés aux publics occitanistes, ces derniers critiquant le fait de défendre la langue tout en chantant en français. Cela a, par exemple, conduit le groupe Mauresca a lancé un nouveau projet de rap entièrement en occitan (Doctors de Trobar). À l'inverse, les publics non occitans se désintéressent en partie du discours militant et sont davantage attentifs au propos musical. Cette situation est complètement assumée par certains qui refusent généralement, lors des concerts, de justifier leur pratique de la langue, voire même d'expliquer quoique ce soit qui y serait lié (Jacques Puech).

Il a donc fallu que certains groupes réfléchissent davantage l'alternance des langues, qu'ils en trouvent une logique, voire une stratégie, en fonction des différents publics. Trouver une telle stratégie est d'autant plus un challenge pour ceux qui se revendiquent des musiques traditionnelles, mais qui ne sont pas reconnus comme tels par les publics locaux, car trop avant-gardistes, et qui peinent à être reconnus dans les milieux non occitans :

« Pour être musicien trad', il faut que les gens d'ici en Gascogne, des Landes et du Béarn, nous reconnaissent comme faisant partie intégrante de leur culture, que quand on joue ils se reconnaissent totalement dedans, il faut qu'il y ait un caractère social, tu dois le savoir. Et avec Artús ce n'est pas du tout le cas. Quand on joue, les trois quarts des gens ici ne comprennent pas du tout. Et puis, ils n'en ont rien à foutre, ça ne les touche pas plus que ça. Donc si tu veux, c'est ça, d'un côté on a vraiment ce rapport de filiation, d'héritage qu'on nous a transmis […]. Et le paradoxe de ça c'est qu'on n'est pas des musiciens populaires. Donc c'est un drôle de rapport […]. Quand on faisait du bal, on avait un groupe qui s'appelait Moussu. Là oui, on faisait danser les gens, les gens se reconnaissaient, oui. Mais si on parle d'Artús, qui est notre projet phare, bah lui non, il est vraiment […] une pratique de musiques actuelles amplifiées, où ça a peu d'impact qu'on chante en occitan ou qu'on joue de la vielle ou de la cornemuse. Ici les gens ils prennent ça comme un groupe de musique barrée » (Romain, joueur de vielle du groupe Artús, février 2014).

Cela illustre les déséquilibres dont est frappée la scène occitane, avec d'un côté des musiciens qui font du travail mémoriel et nostalgique attirant les foules, et de l'autre des propositions extrêmement originales qui ne trouvent pas leur public à l'échelle locale. On remarque cependant que ces dernières (Artús, mais aussi les groupes du label La Nòvia) parviennent de plus en plus à trouver un public extérieur à la scène occitane, un public pour lequel le sens

des paroles importe moins, un public d'initiés recherchant des sonorités nouvelles ou extrêmes[333]. En d'autres termes, un public citadin et mélomane. Lors de ces concerts (Faune, Artús, 1primate, Super Parquet), s'il n'y a pas d'étendards occitans ou de discours ouvertement militants, les silences entre les chansons peuvent tout de même être utilisés pour expliquer, en français, de quoi il s'agit (références mythologiques occitanes qui sont mobilisées, par exemple).

7.3.7. L'identité de la scène occitane

Jusqu'ici, nous nous sommes arrêtés sur des questions relatives à l'articulation de la langue et de la musique, sans nous intéresser véritablement au contenu musical, c'est-à-dire à l'identité occitane qui est projetée musicalement et linguistiquement. Nous employons ici le terme identité au singulier tout en nous gardant bien de le réifier. Là où un usage du pluriel tend à déconstruire, à juste titre, un attribut idéologique, il conduit aussi à une vision trop descriptive de ce que font les acteurs avec leur identité. Plus précisément, cette vision aboutit souvent à une juxtaposition des positions individuelles, sans parvenir à les articuler les unes avec les autres. Nous employons donc ici le terme d'identité occitane de manière localisée, c'est-à-dire circonscrite à la scène que nous étudions.

Il y a, premièrement, une très forte représentation « nostalgique » de la culture occitane, notamment chez nos enquêtés les plus anciens (Nadau, le « saumon remontant la rivière »), dont la pratique musicale se veut dépositaire d'un héritage rural ancestral. Si, en début de carrière, ce sentiment nostalgique se doublait de discours revendicateurs, d'abord sur la défense de l'occitan, mais aussi sur la paix entre les peuples, sur le communisme, aujourd'hui ce n'est plus le cas. C'est une nostalgie apaisée, mais qui peut paraître quelque peu figée ou idéalisée, et qui, aux yeux de certains autres de nos enquêtés (les rockeurs), demande à être dépassée :

---

[333] Carpentier Laurent, « La Nòvia fait du neuf avec la vielle », *Le Monde*, le 13 février 2016. URL : http://www.lemonde.fr/musiques/article/2016/02/13/la-novia-fait-du-neuf-avec-la-vielle_4864851_1654986.html (consulté le 15 février 2016) ; Lamm Olivier, « La Nòvia, expérience sonore à terroirs », *Libération*, le 14 avril 2015. URL : http://next.liberation.fr/culture/2015/04/14/la-novia-experience-sonore-a-terroirs_1241138 (consulté le 15 février 2016).

« Voilà, on n'est pas Nadau. Il y a des choses qui me gênent avec Nadau, c'est cette main mise sur la musique occitane. Je [ne] sais pas, il y a quelque chose… Il y a eux, puis les autres […]. C'est difficile d'en parler parce qu'on te dit tout de suite que t'es jaloux. Mais ils ont un statut de dinosaures de la musique occitane, qui remplissent les salles […]. Il y a 50 ans, dans nos campagnes, il y avait des veillées avec le grand-père, la grand-mère, le tonton, la tatan. Au coin du feu, ils mangeaient des châtaignes en buvant du vin chaud. Nadau c'est la mise en abîme de ça, et qui sont encore dans la conscience collective. Donc voilà, on vient écouter des histoires d'une époque qui n'existera plus. C'est le grand-père que tu n'as plus, ou avec qui t'es fâché […]. Ils surfent sur… euh… sur un vivre ensemble qui n'existe plus, ils en font un fond de commerce. Faut pas aller cherche midi à quatorze heure […]. À travers ton groupe tu incarnes une culture, et tu te places comme le messie… Bon, c'est flippant » (Sylvain, chanteur du groupe Papà Gahús, mars 2014).

De ce point de vue, la pratique nostalgique de la musique occitan peut être perçue comme une forme de variétisation, puisqu'elle s'accompagne aussi d'une simplification musicale. Elle contribue, dès lors, à une image passéiste de l'identité occitane pour une partie de la scène, même si c'est aussi celle qui attire, de loin, le plus de public à l'intérieur de la scène, comme nous le verrons ensuite.

Pour nos enquêtés qui sont dans la branche rap/reggae (Fabulous Trobadors, Massilia, Mauresca, Lou Dàvi), il y a, premièrement, une volonté de faire du « nouveau folklore », c'est-à-dire de dépeindre le mode de vie enjolivé et populaire, qui serait propre au sud de la France :

« Tout ce bain culturel… On allait à Toulouse, à des repas de quartier. À Marseille, au quartier de la Plana. On était très là-dedans. Forcément, on a écrit des chansons sur cette vie, sur ce discours de se réapproprier cette langue, d'en faire un nouveau folklore […]. Être ensemble, la convivialité, la pluralité culturelle, le fait de le faire en patois, c'était gage d'une France multiple » (Chab, membre de Mauresca, janvier 2014).

Cela correspond aussi à une dynamique « populiste » typique de certaines musiques populaires, qui se perçoivent comme autonomes, et qui visent à (re)valoriser un mode de vie érigé en appartenance identitaire plurielle. Il est donc logique qu'elle fasse référence à des musiques extraoccitanes, mais qui, selon nos enquêtés, entretiennent un même type de rapport à l'espace social dans lequel ils évoluent :

« Ça a toujours été à l'image des Jamaïcains. Même si je [ne] possédais pas complètement leur langue, je comprenais de quoi ils parlaient. C'était une optique d'illustration, c'était du hip-hop en fait. Donc il y a toujours ce côté de parler de tes collègues, de ta rue, du quartier, de la ville, c'est un côté illustrateur […]. Ça nous a renvoyés à nos pratiques traditionnelles ici. Et beaucoup de ceux qui ont fait de la musique trad' comme

Manu Théron, c'est tous des gens qui viennent quand même du hip-hop, du rock, etc. C'est ça leur culture de base et c'est ça qui nous a poussés vers la tradition » (Tatou, membre de Massilia, mars 2014).

« On peut se prendre en main, se sortir de là où on est. C'est hyper positif. On peut tout faire depuis la base. On peut bouleverser le monde. Faut avoir peur de personne, de rien » (Claude Sicre, chanteur des Fabulous Trobadors, février 2014).

Si l'axe d'écriture choisi se veut très souvent « proche du réel », cela oscille entre une forme de célébration d'un mode de vie communautaire (« Anam manjar » de Mauresca et Bartàs, « Au marché du soleil » de Massilia) et des formes de contestation (« Stéréotype » de Mauresca et Bartàs). On retrouve cette oscillation chez les groupes punk, qui utilisent l'occitan pour défendre l'occitan, mais aussi pour critiquer la politique, pour dénoncer certains conflits armés ou pour raconter des luttes sociales passées :

« La plupart du temps c'est politique, voire tout le temps. Ça va toucher à tout, ça va parler d'Occitanie parce qu'on chante en occitan, mais ça peut parler de la Palestine, d'antifascisme. On touche un peu à tout » (David, chanteur de Gojats of Hèdas, décembre 2013).

Parce que la position victimaire n'est pas la bonne (« Toulousain » des Fabulous Trobadors), les paroles véhiculent logiquement un message de prise en main de son sort et de son quotidien, faisant la part belle à la capacité d'agir des individus[334]. Cette démarche est poussée à son paroxysme par Doctors de Trobar, puisque le parti pris est d'évacuer toute contestation pour rapper à propos du quotidien fantasmé des jeunes d'aujourd'hui, dans une forme narcissique « à l'américaine », légèrement « *thug* » (voyou) mais sans le côté gangster :

« On raconte qu'on fait la fête, qu'on drague des meufs, qu'on fume des spliffs, qu'on boit du rhum, que quand on était petit on se baladait dans la campagne et c'était super. Enfin tu vois ce [n]'est pas très intéressant, mais au moins il y a la langue qui fait que c'est plus intéressant. Il y a aussi cette espèce de jeu que tu peux faire avec la langue. C'est vraiment l'élément déclencheur de pourquoi je voulais écrire en occitan : qu'est-ce que je peux raconter d'absolument banal avec cette langue qui est… en soi c'est surprenant » (Yellow, membre de Doctors de Trobar, décembre 2013).

[334] Claude Sicre chante « Je ne crois pas en Bourdieu » dans « Toulousain ».

Ce choix de la légèreté, alors que tout semble indiquer qu'il faut crier pour défendre l'occitan, est à considérer comme une forme détournée d'engagement politique. En effet, on peut voir une telle proposition musicale comme une « niche » nécessaire pour répondre à un conflit idéologique de la scène occitane. En l'occurrence, il s'agit surtout de montrer que l'on peut utiliser l'occitan pour faire autre chose que défendre l'occitan, que l'on peut faire du rap « standard » entièrement en occitan, c'est-à-dire évoquer des choses triviales ou vulgaires. Autrement dit, cette démarche, que l'on retrouve chez d'autres musiciens de notre corpus[335], vise à lutter contre la représentation « sacrée » de la langue occitane qui est présente à la fois chez certains musiciens folkloriques, mais aussi chez certains militants puristes, tout en utilisant des techniques langagières occitanes (celles des troubadours décrites plus haut).

On retrouve cette tendance à désacraliser la langue chez ceux qui sont le plus proche du monde des musiques folkloriques (Artús, Stille Volk, Faune). Cela passe, par exemple, par le choix de répertoires peu connus, traitant de thèmes obscurs, vulgaires, voire pornographiques. Ce sont des textes qui ont parfois été « bannis » des répertoires folkloriques officiels :

« Des collecteurs nous envoyaient des textes parce qu'aucun autre groupe de trad' [ne] veut les jouer, parce que trop sombres. Certains nous ont sortis des vieilles pistes audio avec des bobines, des vieux magnétos, des trucs invendables qui parlent du diable, de la mort… Beaucoup nous ont filé des collectages faits par les curés, sur le paganisme des campagnes. On a ce genre de trucs qui remontent et ça nous plait ce côté sulfureux, interdit, notamment parce que personne d'autre [ne] veut les chanter » (Florant, membre de Stille Volk, mars 2014).

« Dans les chansons trad', il y a des trucs bien salés en occitan, je [ne] me verrais pas les chanter en français, ça ferait bizarre […]. Il y a des chansons en français, des bourrés, qui sont crues comme ce [n]'est pas permis. Et en fait, quand t'es cru en occitan, le peu qui comprennent ça les fait sourire, il y a comme un jeu. C'est moins frontal qu'en français. En occitan, il y a un niveau de dissimulation. Après, il y a aussi beaucoup de trucs violents, de la mort, du viol, de l'inceste » (Jacques Puech, membre de Faune, décembre 2013).

Le caractère profane de certains textes se mêle donc à un jeu de complicité avec une partie du public occitanophone. Il crée une sphère de connivence en partie basé sur la compréhension du texte, bien qu'il reste accessible pour d'autres, grâce au fait que les musiciens tendent à présenter les chansons avant de les jouer.

---

[335] Sylvain de Papà Gahús évoque, par exemple, son plaisir à « égratigner la langue ».

On remarque que cette tendance à aborder la part sombre de l'identité occitane est circonscrite géographiquement. Comme nous l'avons déjà mentionné, elle recouvre partiellement les variations dialectales ancestrales : du côté rural (gascon ou auvergnat), on observe davantage de réappropriation des thématiques obscures (Hitilh), païennes (Artús), voire sataniques (Stille Volk), que du côté urbain et méditerranéen (provençal), où l'on note une omniprésence de thèmes sociaux réalistes : vie ouvrière (Sam Karpienia, Moussu T e lei jovents), vie de quartier et rapport à l'altérité et à l'identité (Mauresca, Massilia, Fabulous Trobadors). Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, bien que les instruments diffèrent, il y a une volonté constante de décentrer le regard sur l'identité occitane. Ce décentrement s'effectue par une pratique non dogmatique de l'occitan et par des esthétiques musicales relocalisées, mais aussi par des relations plus ou moins conflictuelles avec les réseaux professionnels, comme nous allons le voir maintenant.

7.3.8. Faire carrière en occitan

D'un point de vue purement structurel, nous pourrions diviser nos enquêtés en deux catégories : les amateurs et les professionnels. Les amateurs sont ceux qui ne vivent pas ou ne souhaitent pas vivre de leur musique. C'est par exemple le cas des groupes punk, dont les revenus sont réinvestis dans les activités du groupe (tournées, matériel, etc.) ou carrément envoyés à des associations caritatives ou militantes. Sans surprise, leur musique est entièrement autoproduite et diffusée par internet ou par des réseaux alternatifs de distributions (« distro »). Par ailleurs, ils jouent principalement dans des bars ou des squats, et exceptionnellement lors de fêtes occitanes. On peut remarquer qu'au sein de cette première catégorie, une majorité de nos enquêtés dispose d'un emploi en lien avec la culture occitane (professeur d'occitan, collecteur pour l'IEO ou encore journaliste pour médias régionaux occitans), bien que certains fassent véritablement partie de la classe populaire (le chanteur de Gojats of Hedas est boucher, par exemple).

La seconde catégorie est composée des professionnels, c'est-à-dire principalement des intermittents du spectacle. Notons tout d'abord que peu d'entre eux obtiennent ce statut grâce à l'activité d'un seul groupe. En fait, pour un certain nombre d'entre eux, ce sont leurs prestations dans d'autres groupes, notamment ceux officiant dans le milieu traditionnel occitan, qui leur permettent de compléter, voire de constituer la majeure partie de leur

intermittence. Par ailleurs, outre les Fabulous Trobadors et Stille Volk, tous les groupes ont leur propre label ou participent fortement à l'activité du label qui sort leur musique (Faune pour La Nòvia, Artús pour Pagans, Massilia pour Roker, Sirventes pour Du Bartàs, Nadau pour Nadau). Parmi ces initiatives, il faut tout de même différencier celles qui ont la vocation de construire un collectif « au service » d'une partie de la scène occitane, où les logiques de coopérations se déploient entre différents groupes (Pagans, La Nòvia, Roker), et celles qui ne visent qu'à assurer le fonctionnement administratif d'un seul groupe. À ce titre, le groupe Nadau dispose d'une organisation suffisamment originale pour qu'on la détaille ici. Nadau est un groupe entièrement autonome. Il a sa propre équipe technique et il est son propre label (enregistrement, production, distribution, promotion, booking). Son travail sur la mémoire occitane lui apporte, encore aujourd'hui, une véritable renommée capable de remplir l'Olympia de Paris ou le Zénith de Pau. Chaque concert est un grand moment de communion occitane. Pourtant, d'aucuns les accuseraient, comme nous l'avons déjà mentionné, d'avoir « mis le grappin » sur l'identité occitane, en l'enfermant dans un « cliché » et en n'en faisant « bénéficier » personne d'autre. En effet, leur démarche peut être perçue comme très solitaire, comme le confirme notre entretien avec le chanteur de Nadau :

« - À un moment donné on voulait produire quelqu'un parce qu'on y croyait. Mais pendant l'enregistrement ça s'est effondré donc non, on n'a produit personne. On s'occupe de nos affaires, ça marche très bien […]. Aujourd'hui, la production ce n'est pas le problème. Quelqu'un qui veut faire un disque, il le fait, ça coûte pas grand chose […].

- Nous : *Mais il y un effet de parrainage, non ?*

- Non mais, de toute façon, moi je n'y crois pas à ça. Tu peux le faire mais, au bout d'un moment, tu es devant le public, que ce soit avec un disque ou un concert. Et il en veut ou pas. Et t'as beau être parrainé par tartempion ou Nadau, les gens vont acheter ou pas. Ils vont venir ou pas. Et là, il y a quelque chose d'éternel qui est la qualité d'une chanson, de son rythme, de son texte, de son interprète. On est dans l'arène, là. C'est l'heure de vérité » (Michel, chanteur de Nadau, mars 2014).

En fait, on constate que cet isolement de Nadau recouvre une fragmentation plus large de la scène occitane, selon ses différentes générations de musiciens/labels : Nadau représente la première génération ; Roker la seconde, bien qu'aujourd'hui le label n'existe plus et que l'ensemble de l'activité soit transféré à Manivette Records ; et enfin Pagans et La Nòvia représentent la troisième génération (ils travaillent d'ailleurs régulièrement ensemble).

Pour les groupes professionnels, les concerts se déroulent, la plupart du temps, dans des salles labellisées SMAC ou Zénith, en passant par d'autres petites salles intimistes et pouvant aller jusqu'aux squats d'artistes pour les musiciens d'avant-garde (Jacques Puech et Romain Beaudoin). Pour les groupes rap/reggae, après le succès de Massilia, les opportunités ont été nombreuses, dans le sud de la France, que ce soit lors des « *ragga baleti* » (fêtes de quartiers) ou des festivals généralement occitans mais pas seulement. Dans cette catégorie, une minorité politiquement engagée et dont la musique est festive (Mauresca, Goulamas'k et Massilia), joue aussi parfois dans des fêtes militantes (fête de l'Huma, fêtes occitanistes, soirées de soutien).

À l'inverse du patrimoine oral, les musiques populaires contemporaines se caractérisent, en partie, par leur rapport au droit d'auteur. Plus précisément, ces dernières fonctionnent à partir de l'idée que les chansons sont des productions originales méritant rémunération lorsqu'elles sont réutilisées par d'autres, tandis que les musiques traditionnelles piochent dans un répertoire qui appartient à tout le monde. Cette différence génère donc elle aussi des tensions entre nos enquêtés, avec, d'une part, ceux qui se rapprochent le plus du modèle du droit d'auteur, assumant et préférant une rémunération par la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) et, d'autre part, ceux qui se rapprochent davantage du modèle traditionnel, c'est-à-dire hostile à une privatisation des mélodies, des paroles, etc. Cette division en recoupe une autre, d'ordre esthétique, puisque les premiers sont ceux qui proposent une musique occitane plus « accessible », c'est-à-dire ayant vocation à circuler largement et dont les profits devraient logiquement revenir aux artistes (Fabulous Trobadors, Massilia, Lou Dàvi, etc.), tandis que les autres évoluent dans un univers de niche, plus expérimental et avant-gardiste (Artús, Hitilh, Faune), n'ayant en quelque sorte rien à perdre à ce que leur musique se diffuse et qu'elle soit réappropriée par tous, puisque la mélodie et les paroles comptent *moins pour elles-mêmes que pour leur manière d'être jouées et incarnées*.

Comme nous l'avons déjà évoqué, nos enquêtés se représentent le milieu des musiques traditionnelles occitanes comme relativement fermé sur lui-même, comme un monde qui « tourne en rond ». Certains l'ont fréquenté pendant longtemps, notamment dans le cadre de la pratique d'instruments ou du chant traditionnel (Romain d'Artús, Florant de Stille Volk, Jacques Puech de Faune, Sylvain de Papà Gahús), mais ils ont fini par s'en détourner partiellement ou totalement. Généralement, la tension provient de l'incapacité du milieu

traditionnel à accepter la nouveauté musicale (brancher des instruments traditionnels sur des pédales d'effet, jouer des mélodies traditionnelles sur des instruments non traditionnels, etc.) ou tout simplement son désintérêt pour toute forme d'expérimentation. Plus précisément, ce qui semble conditionner la relation avec le milieu de musiques traditionnelles, c'est le rapport au répertoire. Si celui-ci n'est pas respecté, c'est-à-dire joué « tel qu'il a été collecté » avec les instruments « de l'époque », cela génère inévitablement des tensions :

« C'est une liberté qui nous est reproché, alors qu'en réalité, historiquement, c'est ce que tout le monde faisait. C'est pour ça que t'as 30 versions différentes de certaines chansons. C'est paradoxal, on nous reproche un truc qui fait partie de ce milieu. Ça nous énerve complètement de voir que les gens qui se revendiquent de quelque chose de populaire, spontané, en font une doxa. C'est pour ça que moi après faire du baloche pendant des années, j'ai vachement pris de distance. Je n'en pouvais plus. Moi j'aime bien faire du folk avec de la guitare, et on me disait que je nepouvais pas le jouer parce que la guitare n'est pas un instrument traditionnel » (Florant, membre de Stille Volk, mars 2014).

Le milieu des musiques traditionnelles se confronte au fait que les groupes de nos enquêtés, bien qu'ils fassent parfois fuir les plus puristes, ramènent aussi de nouveaux publics et, ceci, d'autant plus lorsqu'ils ont acquis une notoriété en dehors de la sphère occitane (Stille Volk joue au Hellfest[336], Faune et Artús dans le milieu des musiques expérimentales, Goulamas'k dans le milieu ska/punk, etc.). Il arrive régulièrement que le milieu traditionnel, davantage subventionné, constitue une source de revenus non négligeable pour nos enquêtés, compensant ainsi le manque à gagner de la pratique non traditionnelle. Occasionnellement, de vraies relations de coopération se créent entre nos enquêtés et des musiciens traditionnels (« Identitats », fruit de la collaboration entre Romain Beaudoin et Jean-François Tisnèr). De plus, comme nous l'avons déjà évoqué, certains experts de la langue et de la culture occitane conseillent les groupes avec bienveillance, notamment en ce qui concerne la langue (Sylvain de Papà Gahús, Claude Sicre des Fabulous Trobadors, Florant de Stille Volk). À l'inverse, certains de nos enquêtés qui ont tenté de jouer avec des musiciens traditionnels se sont parfois confrontés au fait que ces derniers peinent à jouer sur d'autres rythmes que ceux du répertoire. Néanmoins, au-delà de ces concerts et des collaborations éphémères, aucun

[336] Le Hellfest est le plus grand festival de metal en France.

groupe n'a véritablement « intégré » le milieu des musiques traditionnelles, que ce soit au travers du magazine *Trad* ou les labels spécialisés.

En outre, il arrive que nos enquêtés, même ceux qui, hormis la langue, n'ont aucun lien avec les esthétiques traditionnelles occitanes (Gojats of Hèdas, Doctors de Trobar, Enlòc, Papà Gahús), soient invités à jouer dans des festivals ou soirées occitanistes, la plupart du temps dans l'espoir d'attirer un public jeune. Ces tentatives de décloisonnement ne se passent jamais sans tension, notamment lorsque les groupes invités débutent et ne maîtrisent pas tout à fait la langue (Arnapi, Stille Volk, Goulamas'k). Les reproches qui leur sont adressés sont parfois d'une grande violence. En effet, pour des groupes qui débutent et qui sont invités à jouer sur des grandes scènes de fêtes occitanes, le décalage entre leurs aspirations artistiques et le conservatisme du public est immense (Arnapi). Toutefois, un esprit de coopération avec les milieux occitanistes peut se créer avec le temps et dans certaines circonstances, par exemple lorsque les groupes commencent à être connus localement (Mauresca, Gojats of Hèdas). Malgré certaines confrontations avec des puristes du milieu (nationalistes, réactionnaires, identitaires), le milieu occitan est très vivace ; vouloir l'éviter à tout prix serait impossible et contre-productif. On peut facilement considérer nos enquêtés comme jouant un rôle de contrepoids au sein des milieux occitanistes, c'est-à-dire contre les tendances xénophobes et réactionnaires qui peuvent y être exprimées. De plus, les possibilités de jouer avec des jeunes formations de musiques traditionnelles, plus ouvertes d'esprit, sont nombreuses. Pour Mauresca, cela les amène souvent à jouer sur des « plateaux décloisonnant » en termes esthétiques (partage de l'affiche avec des groupes de punk, de rock ou de bal réunis autour de la culture occitane). Goulamas'k est, quant à lui, devenu le groupe emblématique des événements occitanistes d'aujourd'hui.

D'autres, à l'inverse, se tiennent loin de ces milieux où l'on fait jouer des groupes seulement parce qu'ils sont occitans et non parce qu'ils sont « bons » musicalement. Cette logique « nombriliste » favoriserait, pour certains de nos enquêtés, la médiocrité musicale et finirait par desservir le milieu occitan qui souffre déjà d'une image ringarde. Par exemple, le groupe Artús était invité à jouer au festival Garorock, un grand festival de musiques dites « actuelles » qui attire un large et jeune public, mais ils devaient jouer sur une scène « occitane » à part dans le festival. Se sentant instrumentalisés dans le but d'incarner une sorte de caution « occitane » (car le festival reçoit des subventions régionales s'il programme

des groupes occitans), ils ont finalement refusé d'y aller. Cette décision radicale partait aussi du constat que ces milieux de musiques « actuelles » se désintéressent complètement des musiques régionales. On voit donc ici que les parcours de carrière sont semés d'embûche, entre d'un côté les occitanistes qui risquent l'enfermement musical et identitaire, et de l'autre côté les musiques actuelles qui snobent les expérimentations esthétiques régionales. Toutefois, c'est aussi cet entre-deux qui permet aux nouveaux groupes de créer leurs propres normes esthétiques, donc d'être créatifs.

Conclusion

Il nous est possible de conclure en rappelant à quel point les différentes parties développées ici sont en fait entremêlées : la compétence linguistique, le rapport au public et aux musiques traditionnelles, les logiques de carrière, les esthétiques musicales, etc. Autrement dit, la pratique de l'occitan n'existe pas en soi, mais fait l'objet de multiples appropriations. Celles-ci sont, dans une certaine mesure, assez peu différentes de celles que l'on retrouve chez d'autres groupes sociaux minoritaires (Gilroy, *op.cit.*, Hall, *op.cit.*) : redéfinition constante de son champ d'action identitaire, opposée et liée à la fois aux conceptions puristes de l'identité et à la culture hégémonique, que cette dernière soit nationale/centralisée ou internationale/marchande.

Dans ce contexte d'expression culturelle régionale, une des questions récurrentes concerne « l'authenticité ». Si cette dernière est souvent implicitement associée à un ancrage territorial, on se rend compte qu'il s'agit davantage d'un territoire mental aux limites floues et dont les formes d'expressions varient énormément. Les identités musicales exprimées par les artistes « traditionnels » ne sont pas des essences figées, mais des positions sociales visant, avant tout, une reconnaissance symbolique dans l'espace public. Ces identités s'appuient le plus souvent sur des registres communs, comme les répertoires ou l'imagerie régionale, par exemple, auxquels s'ajoutent des médiations de nature différente (techniques d'enregistrement, arrangements, production au sein d'un label, etc.). Quoi qu'il en soit, la particularité des identités est de se constituer à la fois contre et avec de l'altérité (Hall, *op.cit.*). C'est ce que l'on retrouve dans les musiques régionales qui sont toujours empreintes de tradition et de modernité, de particularismes et d'éléments populaires. Cela est visible dans la manière dont certains artistes « du cru » rompent les traditions musicales en suscitant le rejet ou l'adoration[337]. En d'autres termes, la scène occitane ici étudiée lutte constamment contre

[337] Tandis que des artistes étrangers peuvent parvenir à s'approprier des traditions musicales régionales de manière plus ou moins orthodoxe, parfois pour le plus grand bonheur des publics locaux, comme dans le cas de Led Zeppelin cité plus haut. Plus globalement, contrairement à d'autres traditions musicales comparables

l'assimilation culturelle et économique, afin de développer ses propres rites et institutions, bien qu'elle soit aujourd'hui encore relativement confinée. Toutefois, c'est ce même confinement qui permet à la scène occitane d'expérimenter autant, de proposer des créations toujours plus originales et variées, faisant de la pratique de l'occitan bien plus qu'un gadget folklorique. À l'inverse, d'autres perçoivent ce confinement comme la marque d'un échec de la revitalisation occitane :

« La dernière cornemuse landaise est morte avec son joueur en 1955 et, 20 ans après, le Perlinpinpin Fòlc ressuscite ça. On doit être à plus de 400 joueurs [aujourd'hui], ça veut dire que la cornemuse est sauvée. Dans plein d'endroits, il y a plein de gens qui ont travaillé, des jeunes qui apprennent l'accordéon, le haut bois… Il y a plein de jeunes que ça intéresse. Après, ils font des groupes de danse, de folk, de traditionnel… Mais voilà, ils restent un peu dans ça. Je trouve qu'au niveau de la création en occitan, c'est un peu léger, ce qu'il y aujourd'hui. Il n'y a pas grand-chose, pas grand monde qui chante en occitan dans une chanson moderne […]. Je trouve ça dommage. Je n'ai pas l'impression que la relève est là. Il y a des jeunes que j'essaye de former, mais, à un moment donné, il faut toucher les gens. Il y a une contradiction aujourd'hui dans le fait qu'il y a beaucoup de jeunes qui apprennent la musique populaire et qui font d'un instrument, mais populaires ils ne le sont pas, parce que les gens ne vont pas les voir. Donc ça reste dans un univers fermé, folkeux ou *underground*, et ils se revendiquent populaires mais ne le sont pas. C'est un constat que je fais, pas une critique. Il n'y a pas grand-chose aujourd'hui qui m'enthousiasme » (Michel, chanteur de Nadau, mars 2014).

S'il ne nous est pas possible d'accepter un tel constat, ce n'est pas tellement sur la base d'un désaccord que du fait que nous envisageons la scène occitane avant tout comme une manière d'articuler des questions politiques, esthétiques et sociales, plus précisément des questions de reconnaissance et de redistribution, au sein desquelles la langue joue ou est censée jouer un rôle précis. Évaluer le succès ou l'échec d'une telle entreprise reste encore à faire, si tant est que ce soit possible. Nous sommes d'avis qu'aucun consensus n'est jamais atteint sur ce type de questions, ces dernières étant simplement réarticulées sous des formes nouvelles, dans lesquelles la pratique de la langue occupera toujours une place de choix.

(reggae, flamenco, etc.), la musique traditionnelle occitane n'a pas fait l'objet d'une réappropriation massive par des artistes non occitans.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'approche critique que nous souhaitons développer en conclusion constitue un enjeu propre à la sociologie, mais dont le carburant est, en partie, extérieur au domaine sociologique. La question est de savoir comment notre travail s'inscrit dans la société et quels intérêts il peut servir (De Munck, 2011). En effet, au-delà de l'aspect descriptif et analytique des recherches présentées ici, l'activité scientifique peut être considérée comme nécessairement emboîtée dans le réel, c'est-à-dire prise dans des faisceaux d'intérêts contradictoires visant à changer le monde social. Prendre cela en considération nécessite de penser la société dans son ensemble, non pas de manière descriptive et empirique, mais de manière *normative* et *pratique*. Autrement dit, l'approche critique « ne peut faire l'économie d'une théorie de la démocratie et de ses conditions actuelles de réalisation » (*ibid.*, §13). Ce n'est que de cette manière que le sociologue peut sortir du positivisme sans pour autant faire l'impasse sur les jugements moraux qu'il produit ou qu'il contribue à produire.

Pour cela, il nous faut expliciter la base normative à laquelle raccrocher les idées développées au cours de ce travail. Cette base repose sur le concept de diversité culturelle et linguistique, dont nous allons chercher à restituer ici la complexité :

« À la fin des années 1990, la notion de diversité devient un point focal important d'ancrage des réflexions et projets divers dans les discours institutionnels. L'UNESCO fait ainsi de la diversité culturelle le cœur de son projet "La Décennie mondiale du développement culturel" qui débouche sur le Rapport Pérez de Cuéllar et sur la Conférence mondiale de Stockholm en 1998. La Francophonie s'inscrit dans la même logique en développant un axe de recherche consacré à la diversité linguistique et culturelle. Il en est de même pour l'Union Européenne qui fait du plurilinguisme le cœur de son dispositif symbolique et politique. L'idée que partagent ces institutions est celle de construire des sociétés selon un leitmotiv : "l'unité dans la diversité". Ce projet est toujours accompagné de propos incantatoires, par exemple "encourager la diversité créatrice qui est la plus grande richesse de l'espèce humaine", "aider les peuples du monde à mieux vivre ensemble". Pour ces institutions, la diversité apparaît comme une ressource de gestion de sociétés pluriethniques […]. En fait, on peut être mené à penser que parfois, l'institutionnalisation critériée de la diversité peut malheureusement conduire à une négation de la diversité. C'est dire que cette perspective conduit finalement à une logique managériale néolibérale mue par le souci de productivité » (Feussi, 2014, p. 6-7).

La diversité n'existe pas « en soi », mais renvoie à une dynamique sociale que nous ramènerons à des enjeux de redistribution économique et de reconnaissance culturelle (Fraser,

2011, p. 20-21). Ces deux enjeux constitueront nos axes normatifs. Dans la réalité, ils sont constamment en tension, aboutissant à des « dilemmes ». D'une part, une reconnaissance culturelle spécifique s'accompagne toujours du risque de réifier les groupes sociaux et de les diviser ; d'autre part, une organisation économique supposée neutre tend à nier la spécificité culturelle de certains groupes. Comme le suggère la notion étendue de « sphère publique » (Fraser, 2001)[338], nous admettrons que les pratiques musicales participent de plein droit, bien que plus ou moins directement, à la vie citoyenne, et que les enjeux normatifs susmentionnés peuvent aisément s'appliquer à elles. Afin de surmonter les dilemmes inhérents à ces enjeux, nous allons tenter d'embrasser conjointement les deux dimensions qui les composent : culturelle et économique (Fraser, *op.cit.*, p. 31-32). Comme nous le verrons, chacune de ces dimensions peut impliquer deux réponses résolument différentes à la question de la diversité. La première, dite « corrective », et la seconde, dite « transformatrice ». Dans un premier temps, nous appliquerons cette grille de lecture à l'ensemble de nos résultats empiriques, afin d'en fournir une synthèse critique. Dans un second temps, nous aborderons, dans une perspective éthique, les réponses des acteurs publics et, plus précisément, celle de l'État.

La langue chantée comme instrument de reconnaissance

Les pratiques chantées dans les musiques populaires sont toujours en attente de reconnaissance publique. Les groupes et artistes performent donc ce qu'ils estiment être une musique authentique localement et audible nationalement ou internationalement. En effet, la situation locale dans laquelle se situent les groupes de musique est à la fois micro et macro-locale. Leur pratique de la langue oscille donc entre plusieurs échelles, générant de multiples tensions. C'est le cas lorsque les musiques anglo-américaines deviennent un objet d'identification pour la jeune génération des années 1960. Cette identification se fait en tension avec l'ancrage national français. Les acteurs privés comme les labels et les musiciens

[338] Ce concept provient d'une critique de la neutralité axiologique inhérente à la définition « classique » de l'espace public établie par Jurgen Habermas (1988). Elle vise à dépasser l'idée que l'exercice démocratique reposerait seulement sur un principe délibératif universel, mais intégrerait aussi d'autres formes de « discussions » informelles, voire des expressions culturelles spécifiques. En cela, elle conceptualise une nouvelle forme de subjectivité politique, basée sur la remise en cause perpétuelle de la naturalisation des appartenances.

ont répondu à cette tension par une approche dite « corrective » (au sens de Fraser) consistant à mettre en valeur leur différence linguistique, tout en conservant les traits instrumentaux, les gestes et l'imagerie de la culture « autre » (« américaine »). C'est ce que nous avons observé avec les yéyés dont la spécificité rock'n'roll traduit en français a fini par constituer un canevas redondant (*cf.* chapitre 3), aboutissant à un nouveau type de variété française et à une marginalisation du rock. Sous une forme différente, nous avons retrouvé cette approche « corrective » chez certains groupes français chantant en anglais. En effet, en pratiquant l'anglais sur un mode très mimétique, c'est-à-dire en cherchant à correspondre au modèle anglophone, comme dans le cas du death metal par exemple (*cf.* chapitre 4), les chanteurs ont pu contribuer à accentuer la séparation entre metal français (nécessairement accolé à des symboles français éculés) et metal international. À ces approches « correctives » nous pouvons en opposer une autre, dite « transformatrice », qui correspond le plus souvent à une performance « incomparable » de l'authenticité musicale. Elle consiste à brouiller les différences culturelles de manière durable. Par exemple, dans le cas des différences entre Français et non Français, le cas du rap est éclairant[339]. Les rappeurs non blancs ont réussi à proposer, dans une certaine mesure, de nouvelles définitions de l'appartenance française, en s'appropriant à la fois la langue d'une manière contre-hégémonique et en utilisant les codes du hip-hop afro-américain (*cf.* chapitre 4).

Ces deux approches de la diversité musicale et langagière sont aussi liées à des formes d'organisation économique. Toutefois, ce n'est pas parce qu'une approche est « corrective » ou « transformatrice » sur le plan symbolique qu'elle l'est aussi sur le plan économique. Une approche est dite « corrective » au sens économique lorsqu'elle propose de nouveaux acteurs sur un marché musical sans pour autant remettre en cause les structures économiques existantes. C'est le cas du rap qui, même s'il est parvenu à constituer une véritable alternative culturelle pendant un temps, a largement intégré les circuits commerciaux hégémoniques, conduisant à une production en partie stéréotypée. Un autre exemple de production musicale originale ou émergente qui parvient à intégrer, exceptionnellement, les grandes maisons de disque, est celui du groupe Mano Negra (*cf.* chapitre 3). Dans ce cas précis (signature de

[339] Il est évident que nous ne nous référons pas, ici, aux nationalités administratives, mais aux formes d'identification.

Mano Negra sur le label Virgin), on remarque à quel point elle relevait d'une intégration partielle et superficielle des esthétiques « alternatives » et « multilingues » au marché hégémonique. En effet, les grandes maisons de disque ne s'intéressaient à ce groupe que parce qu'il disposait déjà d'un succès public et non pour son inventivité musicale et langagière, comme en atteste le fait que la signature d'un tel groupe soit restée une exception. De plus, au même moment, l'intérêt des grandes maisons de disque portait principalement sur les expressions musicales en français (VRP, les Wampas, les Sattelites) tout en poussant constamment les groupes vers des formes de « variétisation », similaires à ce que nous avons décrit pour les yéyés, tandis que les autres musiques alternatives de l'époque, celles des mouvances thrash, metal, hardcore[340] qui s'exprimaient le plus souvent en anglais, étaient délaissées.

Il en va tout autrement de l'approche « transformatrice » qui, sur le plan économique, vise à organiser collectivement la redistribution des ressources afin de créer une entraide qui ne repose pas sur la maximisation du profit ou sur des formes de charité publique et de privilèges. En termes linguistiques, une telle approche cherche à concilier des pratiques alternatives de la langue au sein d'un collectif d'artistes plus ou moins solidaires, rassemblés autour d'un idéal ou d'une esthétique et opposés aux logiques marchandes perçues comme homogénéisantes. En théorie, elle évite de stigmatiser les groupes selon la langue chantée et tente d'intégrer au contraire une pluralité de pratiques. C'était ce que l'on observait, dans une certaine mesure, avec des labels *do it yourself* comme Bondage ou Boucherie (*cf.* chapitre 3).

Il est possible de transposer cette grille d'analyse aux pratiques amateurs contemporaines, telles que nous avons pu les observer à l'International. Pour cela, il nous faut revenir sur la conjoncture locale dans laquelle s'inscrivent ces pratiques. Cette conjoncture se caractérise

---

[340] Cet autre héritier du punk renvoie à une ambivalence politique (entre extrême gauche et extrême droite) dans un canevas musical très anglo-saxon (*hardcore new school*, voir Hein, 2003, pp. 97-98 et le plus souvent chanté en anglais. Cette base idéologique et linguistique est accentuée par l'échec politique du punk et s'exprime, musicalement, par une radicalisation des éléments punk (rapidité, agressivité et hurlements deviennent les éléments fondateurs du genre) : « What this version of punk illustrates is how an aesthetic rooted in foreign models became a method of defending concepts of nationalism during a period when globalization challenged notions of Frenchness. Like post-punk music, hardcore was a response to the failures of the ideals of punk and a rearticulation of the concept of authenticity based on idealized notions of working-class culture » (Briggs, *op.cit.*, p. 176).

en premier lieu par la perméabilité extrême des frontières nationales, du fait des possibilités de diffusion très étendues permises par internet. Toutefois, elle se caractérise aussi par l'ancrage national et urbain des lieux de musique comme les salles de concert. Celles-ci sont soumises à des normes spécifiques, notamment en termes de sécurité et de nuisances sonores. De plus, elles sont censées assurer un mode de rémunération établi nationalement. À l'inverse des médias, les salles de concert sont libres de programmer les groupes qu'elles souhaitent, sans restriction en termes d'expression non francophone. On peut donc considérer cette situation comme « neutre » du point de vue linguistique, c'est-à-dire perméable aux influences étrangères. Or, une telle neutralité ne garantit en rien l'accès de n'importe quel groupe/artiste à la programmation. Nous n'essayons pas de défendre ici une conception pure de la diversité linguistique à laquelle devraient tendre les salles de concert. Nous cherchons plutôt à déterminer le type de diversité des pratiques de la langue chantée qui s'inscrit localement à l'International, à défaut de nous en tenir à un comptage des langues chantées dans ce même lieu.

Comme nous l'avons montré, le quartier dans lequel se situe la salle incarne déjà fortement un type de socialité festive et cosmopolite propre à une classe moyenne blanche. À cela s'ajoute le modèle économique de la salle qui transige, au même titre que beaucoup d'autres salles, au principe de présomption de salariat, ce dernier étant considéré comme intenable vis-à-vis de la volonté de faire jouer de nombreux artistes non professionnels. En principe, une telle situation profite aux acteurs français peu insérés dans le marché musical et participe donc d'une première étape dans leur quête de reconnaissance ainsi que dans leur affirmation identitaire. Notons cependant qu'une telle reconnaissance, même minime, n'est possible qu'au regard des critères en vigueur au sein de cette salle, c'est-à-dire des critères correspondant, au moins partiellement, à des esthétiques déjà « en place » dans les instances légitimes que sont les médias consultés par la programmatrice (*Les Inrocks*, *Pitchfork*, etc.). De plus, malgré son modèle économique « alternatif » qui permet à des petits groupes d'émerger, l'International reste tout de même un espace à caractère commercial. Il sert indirectement de tremplin pour une insertion future des groupes dans les réseaux professionnels standard. On peut alors considérer cette situation comme représentative de la pratique amateur et cosmopolite de la langue chantée à l'International.

Bien qu'elles relèvent de cette inscription locale spécifique, les pratiques de la langue chantée par les groupes de l'International sont porteuses d'un sens plus complexe, lié à leur performance scénique, à leurs modalités compositionnelles, ainsi qu'à l'expression d'une authenticité spécifique. C'est ce que tentait de déterminer notre enquête par entretiens. Premièrement, ce que l'on peut dire à leur sujet est que la langue chantée n'est jamais, comme nous l'avons défendu dans notre premier chapitre, le produit d'un simple choix rationnel. C'est le chanteur qui, le plus souvent, propose sa langue chantée au reste du groupe. Elle se distingue de la langue parlée dans la mesure où elle dépend avant tout de la socialisation musicale du chanteur, celle-ci étant situé sur un continuum allant d'une socialisation entièrement « nationale » à une socialisation principalement « étrangère » permise par la diffusion internationale des musiques populaires (disques, mp3, tournées d'artistes étrangers, etc.), ainsi que par des liens familiaux ou amicaux. Bien que certaines études accréditent le fait que la préférence étrangère soit plutôt la marque des groupes sociaux éduqués (Meuleman et Lubbers, 2014), tandis que les groupes défavorisés seraient davantage portés sur la culture nationale, voire « enfermés » dans celle-ci (Cicchelli et Octobre, 2017), il nous semble difficile d'appliquer mécaniquement cette partition à nos enquêtés, tant les parcours de vie diffèrent. De plus, si la pratique d'une langue chantée est forcément associée à un type de socialisation musicale qui lui précède, elle est aussi une performance produisant de la nouveauté. Cette nouveauté réside dans la manière dont la socialisation musicale de celui qui chante est activée localement, c'est-à-dire comment elle résout la tension entre les spécificités de son ancrage et les horizons d'attente des publics. Plus concrètement, cela s'exprime, par exemple, par la manière dont certains groupes chantent en anglais malgré leur ancrage français, tandis que d'autres chantent en français malgré leur inscription dans un espace économique et symbolique mondialisé. Dans ces deux cas, la pratique de la langue est tout sauf « pure ». Elle est constamment réactualisée et relocalisée.

Les groupes évoluent donc dans un cadre à la fois national et international qui structure leur pratique de la langue chantée. Premièrement, on constate que la pratique du français est, de ce point de vue, minoritaire à l'International, où nous avons effectué notre enquête par entretien. À ce titre, les groupes chantant en français peuvent revendiquer, bien que de manière artificielle, une forme d'authenticité « française » face à l'hégémonie anglaise.

Celle-ci ne se suffisant pas à elle-même, elle demande, pour être efficace localement, à ce que les groupes l'enrobent d'une esthétique correspondant de près ou de loin à une représentation commune de la France. La plus évidente est la « chanson française », dont le contenu reste associé à quelques grandes figures mythiques. Cependant, malgré son statut légitime au niveau national, sa focalisation sur la poésie du texte chanté ne la rend pas toujours propice à l'appropriation par des publics non francophones et complique donc sa diffusion en dehors du cadre national ou francophone. Or, les groupes chantant en français à l'International aspirent aussi à une reconnaissance au titre d'artistes pop internationaux. Ils ont donc recours, sans toujours y parvenir, à une pratique rythmée de la langue française, de manière à la rendre accessible au-delà des barrières linguistiques[341]. Dans le cas du groupe Où sont les filles ?, il s'agit aussi d'adopter une attitude sexy et joueuse, portée par des voix volontairement faiblardes, parfois chuchotées, dont la reconnaissance dans le monde est déjà bien établie, grâce au couple Gainsbourg/Birkin. Une telle esthétique pourrait donc légitimement faire l'objet d'une poursuite de carrière internationale et ainsi exprimer une forme de diversité linguistique, bien qu'elle prenne le risque de s'enfermer dans un certain « cliché français ». Hypothétiquement, ce risque augmenterait à mesure que le groupe se rapprocherait des structures économiques déjà en place (étrangères ou françaises), par le biais d'un marketing bien senti. En effet, sur le marché international, une telle pratique du français serait présentée comme « exotique », relevant de la carte postale. Sur le plan national, elle fonctionnerait davantage sur le mode de la nostalgie rassurante. Dans les deux cas, elle prendrait le risque de renforcer le folklore national plutôt que de le transformer.

Sortons momentanément de notre corpus pour interpréter ce rapport à l'exportation, en nous appuyant sur les chiffres de vente des artistes français à l'étranger[342] (bien que l'on ne sache pas s'il s'agit de pays francophones ou non). La pratique du français, telle qu'elle existe dans la variété ou le pop/rock ne semble qu'occasionnellement en mesure de susciter un

---

[341] Bien qu'ils ne soient pas représentatifs de l'ensemble du marché musical français, aucun des groupes interrogés à l'International n'était encore parvenu à s'exporter durablement.

[342] « Ils ont rythmé l'année 2016 à l'export » (rapport), *Site officiel du Bureau Export*, janvier 2017. URL : http://www.french-music.org/tl_files/fichiers%20telechargeables/docs_bureauexport_FR/communique_bureauexport_ils_ont_rythme_l_annee_2016_a_l_export.pdf (consulté le 3 février 2017).

engouement à l'international non francophone[343], à moins de jouer la carte rétro-nostalgique du vieux Paris. Pensons, par exemple, à la chanteuse Zaz, dont le « swing » fait « songer à Piaf »[344] et qui remporte un franc succès en dehors de l'hexagone, de même que la chanteuse Indila avec son *single* « Dernière danse » (2013). De plus, nous remarquons que les artistes francophones qui vendent le plus à l'étranger sont les mêmes qui ont du succès nationalement : Maître Gims, Kendji Girac, Louane, etc. Autrement dit, ce sont ceux qui bénéficient d'une promotion accrue de la part des maisons de disque françaises ainsi que du soutien du Bureau Export. Cela attesterait l'hypothèse que le subventionnement public, en matière d'exportation musicale, bénéficie avant tout aux acteurs les mieux en place. En outre, il semble aussi que cette exportation soit parfois liée à l'activité d'enseignement du français à l'étranger par les Alliances françaises, comme en témoignent les commentaires de vidéos Youtube de certains de ces artistes[345]. Par ailleurs, une des formes francophones originales qui semble également bien s'exporter aujourd'hui est celle de l'électro-pop synthétique, telle que pratiquée par Stromae ou encore Yelle, dans laquelle la langue claque et se danse, et dont l'esthétique visuelle s'apparente davantage à l'univers coloré de la pop mondiale. On peut rapprocher ce type d'univers de celui, enchanté, des yéyés, dont la pratique ludique et enjouée du français, quant à elle, sied bien aujourd'hui aux ambiances de bistrots branchés du monde entier. Enfin, nous remarquons que les talents français qui vendent le mieux à l'étranger restent, la plupart du temps, ceux qui chantent en anglais (Jain, Imany, David Guetta, Petit Biscuit pour 2016) ou qui sont d'essence plutôt instrumentale/électronique (Kungs, Feder, Tez Cadey pour 2016 également)[346].

---

[343] On pense par exemple au succès important du groupe Indochine au Pérou. Voir Desmond-Salinas Victoria, « Le jour où Indochine a mis le Pérou à feu et à sang », *Noisey*, le 27 juillet 2016. URL : https://noisey.vice.com/fr/article/indochine-tournee-perou-dieux-du-stade (consulté le 18 septembre 2016).

[344] Grandjanin Annie, « Le swing ébouriffant de Zaz », *Le Figaro*, 5 juin 2010.

[345] Au sujet du clip « Sur ma route » (2014) de l'artiste Black M, les commentaires qui comportent le plus de mentions « j'aime » sont les suivants : « anyone here because of french class » ; « cool, my French teacher showed us this in class and it's stuck in my head and that's how I ended up here ». URL : https://www.youtube.com/watch?v=U-Z_bZS8t3M (consulté le 14 septembre 2016).

[346] « Ils ont rythmé l'année 2016 à l'export » (rapport), *Site officiel du Bureau Export*, janvier 2017. URL : http://www.french-music.org/tl_files/fichiers%20telechargeables/docs_bureauexport_FR/communique_bureauexport_ils_ont_rythme_l_annee_2016_a_l_export.pdf (consulté le 3 février 2017).

À l'inverse et bien que l'on n'ait pu l'observer à l'International, il existe en France des initiatives *underground* et non commerciales, comme celles du collectif la Souterraine, qui constituent une véritable alternative langagière contribuant à la diversité. Cette initiative part, comme pour les groupes chantant en français à l'International, d'une réaction à l'hégémonie anglophone dans la pop française, mais vise une reconnaissance de la langue française comme langue d'expérimentation pop, loin des modèles déjà en place. Le collectif de la Souterraine aspire ouvertement à rendre visible les musiques *underground* francophones, qu'elles soient françaises ou d'ailleurs, d'influence traditionnelle auvergnate ou du Québec[347], par exemple. Le collectif échappe ainsi au risque de réification nationale. De plus, la démarche se veut avant tout solidaire et accessible à tous, en reprenant par exemple le modèle des « *mixtapes* » (compilations de rap) qui se téléchargent gratuitement et qui circulent facilement. Ce militantisme linguistique porte ses fruits pour l'instant, puisqu'il a même reçu l'attention de médias anglophones leaders d'opinion en matière de musiques *underground*[348]. Si le français chanté joue ici aussi sur son exotisme pour être reconnu dans le monde, c'est en regardant davantage vers le futur que vers le passé, dans une démarche que l'on peut difficilement qualifier d'opportuniste, tant les forces du marché tendent à figer la pratique du français ou à externaliser les coûts du « passage » à l'anglais chanté[349].

Si l'on revient aux pratiques du français à l'International (la salle), on remarque que le rapport à la chanson, voire à une forme d'identification spécifiquement française, est parfois plus distancié. C'est le cas des rappeurs que nous avons rencontré. Leur pratique du français rappé oscille entre vernaculaire banlieusard ou jeune et ambition poétique, sans être associée à une revendication nationale ou à des figures culturelles canoniques. Leur rap met en scène des modes de vie urbains et son esthétique musicale est en grande partie influencée par le rap étatsunien. Il y a aussi, chez eux, l'intention de sortir des clichés banlieusards et

---

[347] Perrin Jean-Éric, « Chanson française : la voie souterraine », *Libération*, le 7 octobre 2016. URL : http://next.liberation.fr/musique/2016/10/07/chanson-francaise-la-voie-souterraine_1520437 (consulté le 9 octobre 2016).

[348] Mansuy Anthony, « Unearthing the Future of French Pop », *Pitchfork*, le 9 septembre 2015. URL : http://pitchfork.com/features/article/9717-unearthing-the-future-of-french-pop/ (consulté le 10 septembre 2016).

[349] Cela se traduit, notamment, par une attitude opportuniste des labels qui, ne prenant pas de risque en signant un contrat avec un groupe/artiste français qui chante en anglais, attend que ce dernier obtienne une certaine reconnaissance publique avant de s'y intéresser.

misérabilistes du rap français, mais aussi d'en renouveler les formes. Comme nous l'avons vu au chapitre 4, le français rappé a pu participer, à un moment donné, d'une quête de reconnaissance d'envergure avant tout nationale, dont l'enjeu consistait notamment à pourvoir l'espace public français de nouvelles représentations des minorités non blanches. Toutefois, on peut se demander si une telle pratique du français est condamnée à rester « enfermée » dans un cadre strictement national, alors même que son essence culturelle est transnationale (la culture hip-hop afro-américaine). Deux scénarios de « sortie » du cadre national sont envisageables. Le premier, peu probable, verrait les rappeurs français « se convertir » à l'anglais et tenter leur chance sur le marché international des musiques hip-hop, sans en changer véritablement les canons ou les structures économiques. Dans le meilleur des cas, leur spécificité française serait reconnue en façade, au même titre que l'a été la *French Touch*, mais ils n'incarneraient qu'une forme limitée de diversité, du fait de leur intégration au même marché hégémonique du rap dont les codes sont relativement uniformisés. Un deuxième scénario consisterait à aller plus loin dans la logique transformatrice qui a pu prévaloir à certaines époques du rap français, en participant, par exemple, à la création ou la consolidation de structures transnationales représentants des rappeurs francophones non Français (burkinabés, québécois, maliens, etc.), dont la pratique de la langue pousse plus loin le décentrement esthétique. S'il fallait placer les rappeurs que nous avons rencontrés à l'International entre ces deux scénarios, nous pencherions plutôt pour le deuxième, sans pour autant être très assertif. En effet, il y a chez ces rappeurs une volonté affichée de tisser des liens avec des rappeurs francophones belges par exemple, sur un modèle d'entraide. De plus, leur forme organisationnelle s'inspire des étatsuniens d'Odd Future, autrement dit d'une forme collective et solidaire (dans laquelle chaque artiste peut travailler en solo par ailleurs). Toutefois, le premier scénario n'est jamais loin non plus, puisque les rappeurs évoquent, par exemple, leur préférence pour l'anglais si jamais ils devaient chanter un jour, suivant ainsi un schéma relativement commun. Quoi qu'il en soit, leur pratique du français au niveau de l'International constitue, de manière évidente, une forme de diversité, du fait du brassage ethnique du public lors de leur concert, mais aussi du fait de l'intensité rituelle de ce dernier.

Pour d'autres groupes rencontrés à l'International, chanter en anglais, notamment dans les genres rock, peut représenter une réaction au cadre culturel national, lorsque celui-ci est perçu comme trop guindé, rigide, littéraire ou scolaire. Le plus souvent, une telle réaction

correspond, dans notre typologie, à une approche « corrective » sur le plan culturel. Elle consiste à rejeter la langue française et les traditions chantées en français, pour lui opposer des esthétiques considérées comme plus authentiques et/ou plus ouvertes sur le monde. C'est le cas par exemple des groupes qui rejettent en bloc la variété française et ce qu'elle représente, c'est-à-dire le marché musical français dont la préférence est, nous l'avons vu, largement francophone et consensuelle. Toutefois, une telle approche prend le risque de fétichiser et idéaliser le modèle « étranger ». Nous le voyons par exemple avec ces groupes de l'International dont l'authenticité musicale repose avant tout sur le respect d'un modèle pop, rock ou folk étatsunien. Cela ne signifie pas pour autant que ces groupes n'ont aucune créativité, mais celle-ci est, d'une certaine manière, circonscrite à une norme esthétique étrangère, dont la langue anglaise fait partie intégrante. Cela explique la prégnance de la représentation « compétence » de la langue chez ces groupes, c'est-à-dire la nécessité de maîtriser la langue non seulement dans sa dimension grammaticale, mais aussi dans l'accent avec lequel elle est chantée, ce dernier devant correspondre au modèle « d'origine ». De plus, si le fait que de tels groupes s'expriment selon des codes et une langue étrangère n'est pas en soi une atteinte à la diversité culturelle et linguistique, ils échouent à transformer véritablement la culture locale (française) à l'origine de leur production artistique. Cet échec se fait sur deux plans.

Premièrement, leur devise musicale peine à s'inscrire efficacement au niveau local du fait des logiques de marché qui les mettent en concurrence directe avec les artistes qui sont leurs propres sources d'inspiration. Même s'ils développaient leur propre structure de production indépendante, comme cela est le cas chez certains de nos enquêtés, cela ne pourrait éliminer l'effet de concurrence plus large qu'impose le marché[350]. En effet, il existe, à Paris, des salles comparables à l'International (comme l'Espace B par exemple) où viennent jouer des groupes se situant à la pointe des tendances internationales. De même, il existe des salles plus grandes où viennent jouer les pointures des genres appropriés localement par les groupes français. Deuxièmement, l'éloignement artistique et linguistique ne facilite pas le contact avec le public local qui, s'il répond relativement présent lors des concerts à l'International,

[350] Nous avons retrouvé cela dans le discours de nos enquêtés qui, même s'ils assumaient leur pratique de l'anglais, semblaient parfois découragés ou frustrés à cause du manque de reconnaissance public.

adopte une posture davantage passive et évaluative[351]. En effet, les standards musicaux et langagiers que s'imposent les groupes locaux à eux-mêmes sont souvent difficilement atteignables et induisent inévitablement des formes de déception ou de complaisance chez le public. Les groupes qui entrent dans cette catégorie semblent majoritaires à l'International.

Cette situation est d'ailleurs récurrente en dehors de l'International, bien que certains groupes ou artistes parviennent à « faire illusion ». Ceux-là correspondent tellement bien au modèle dont ils s'inspirent qu'ils en intègrent le réseau économique (production, diffusion, tournée) et délaissent presque tout lien avec leur ancrage local ou national initial. Si nous n'avons pas pu observer cela au sein de notre échantillon de l'International, c'est pourtant le cas de certains groupes français. Nous pensons par exemple au groupe Chunk! No, Captain Chunk!, originaire de Meudon, qui fait carrière dans le monde entier en étant signé sur le label étatsunien Fearless Records, sans pour autant être reconnu en France (ni même comme Français)[352]. Nous revenons là sur la même problématique que pour nos groupes de l'International : bien qu'ayant relevé le défi de la « concurrence » internationale, l'esthétique de Chunk! No, Captain Chunk! (*easycore*, mélange de *punk hardcore* et de pop hédoniste) échoue à se constituer comme véritablement alternative ou à exprimer une forme poussée de diversité, du fait de son insertion dans des réseaux de diffusion hégémoniques et de sa faible résonance nationale. Dans d'autres pays, comme la Suède par exemple, on observe que cette propension à « faire illusion » est particulièrement répandue. D'aucuns attribuent cela à leur bon niveau d'anglais, à un accès facile à des technologies de pointe, ainsi qu'à un solide système de subventions et d'apprentissage musical[353].

---

[351] C'est ce que nous avons pu observer directement lors de notre ethnographie, mais cela émanait également des discours de nos enquêtés lorsqu'il s'agissait de qualifier l'attitude des publics parisiens.

[352] Saint-Guily Sylla et Chavigner Sébastien, « Comment réussir en Amérique : les conseils de Chunk! No, Captain Chunk! », *Noisey (Vice)*, le 18 mai 2015. URL : https://noisey.vice.com/fr/article/comment-reussir-en-amerique-interview-chunk-no-captain-chunk?fb_comment_id=388000497991497_388018301323050 (consulté le 19 mai 2015).

[353] De Boisseau Églantine et Guesde Catherine, « Que cache le succès mondial de la pop suédoise ? », *Sens public*, le 20 juillet 2012. URL : http://www.sens-public.org/article981.html (consulté le 11 avril 2016) ; Norén Gunilla, « Comment la Suède s'est transformée en usine à tubes pop… grâce à une décision politique », *Atlantico*, le 5 novembre 2013. URL : http://www.atlantico.fr/decryptage/comment-suede-est-transformee-en-usine-tubes-pop-grace-decision-politique-gunilla-noren-889865.html (consulté le 11 avril 2016).

Ne faut-il voir dans ces approches « correctives » (des groupes chantant en anglais) que des formes amoindries, voire contre-productives, de diversité culturelle et linguistique ? Considérons la possible perméabilité de notre raisonnement, au vu des exemples qui le contredisent au sein même du secteur musical français. Certaines formations françaises anglophones parviennent à toucher le grand public français, même si rien ne les distingue, à première écoute, de leurs homologues non Français[354]. On pense à des exemples comme les chanteuses pop Marina Kaye et Jain, le duo folk Cocoon ou le groupe de rock Skip the use, auxquels s'ajoutent les groupes dont les chanteurs sont binationaux (The Dø, Lilly Wood & The Prick, etc.). Tous ont connu le succès d'abord nationalement, sans être adoubés par la presse et le public étrangers. Sont-ils, pour autant, de simples « copies », produites en France par de grands labels dont la volonté serait de fournir des versions françaises (mais anglophones) qui reproduisent en grande partie les normes esthétiques internationales ? Dans ce cas, il s'agirait d'un cas évident d'homogénéisation, voire d'appauvrissement de la diversité culturelle, liée à la mondialisation. Toutefois, un tel raisonnement ne tient pas si l'on considère l'histoire des musiques populaires en France. Nous savons que, depuis les yéyés (*cf.* chapitre 3), la stratégie nationale des grands labels a davantage été de produire des versions francophones des musiques mondialisées, dont l'instrumentation est identique en tout point (sans vraiment les égaler). On imagine mal quelle possibilité de profit il y aurait à produire, en France, des versions ou copies anglophones de musiques mondialisées (déjà chantées en anglais). Les artistes français chantant en anglais sont nécessairement porteurs d'une dimension locale qui les distingue de leurs homologues internationaux et qui ne réside pas seulement dans leur filiation à des structures de production et de diffusion françaises. Cela peut s'expliquer de plusieurs manières. D'abord, il est possible que la pratique de l'anglais chanté se soit « indigénisée » au point de rendre les artistes français capables de concurrencer leurs homologues internationaux, sans que leur production/diffusion par les canaux de l'industrie musicale française ne leur permette d'exploser au niveau mondial[355]. Bien que les différences musicales et linguistiques vis-à-vis des esthétiques globales soient parfois faibles,

[354] Par exemple, aucun ne chante avec un fort accent français assumé.
[355] De fait, certains d'entre eux s'exportent assez bien en Europe, comme Jain par exemple, sans pour autant atteindre les niveaux de vente des pointures internationales.

d'autres types de médiation servent sans doute à compenser « l'éloignement esthétique » que constitue le chant en anglais, afin de nouer un lien spécifique avec le public français ou francophone. Nous pensons par exemple à la capacité des publics à s'attacher à un groupe du fait de sa proximité géographique, mais aussi à la possibilité pour les journalistes francophones d'aborder plus facilement ces artistes, ou encore aux échanges en français entre l'artiste et le public (lors des concerts, sur les réseaux sociaux, etc.). Quoi qu'il en soit, il existe bien des éléments, même minimes et non musicaux, qui les distinguent des artistes étrangers au point de leur conférer une résonance nationale particulière autre que la langue. Dans ce cas-là, une étude plus approfondie des fans de groupes français chantant en anglais serait la bienvenue, afin de mieux comprendre le sens local de leur attachement. Ces éléments pourraient former la base d'un contexte que l'on pourrait nommer « pré-vernaculaire », puisqu'il se rattache à la pratique d'une langue dont la compréhension est encore fluctuante et peu institutionnalisée, mais dont le sens réside davantage dans le fait même d'utiliser ou non la dite langue (l'anglais).

À rebours de l'approche esthétique développée ci-dessus, on en trouve une autre, à la fois plus marginale et plus radicale, dite « transformatrice », qui consiste à brouiller plus frontalement les oppositions de type étranger *versus* français, international *versus* national. Cette démarche répond généralement à une quête de reconnaissance particulière qui vise à la fois l'ici et l'ailleurs, le national et l'international, le plus souvent en alliant, en mélangeant, voire en bricolant des éléments de la culture internationale, sans pour autant « effacer » l'ancrage spécifiquement local. D'une part, cela peut passer par une tendance à s'approprier des cultures transnationales qui sont contre-hégémoniques à un moment donné (punk, rap, électro, etc.) ou à détourner complètement les esthétiques hégémoniques. D'autre part, cela peut passer par la pratique d'une langue originale (différente des standards internationaux), voire par un « détournement » de la langue anglaise. À l'International, cela s'exprime, comme nous l'avons vu, par la pratique assumée et non subie de l'anglais avec accent français, incarnée par le groupe Le Vasco. Une telle pratique cherche à brouiller partiellement les logiques de représentation anglophone *versus* francophone, surtout lorsqu'elle est cultivée pour elle-même avec constance et non pas de manière « accessoire » (sur un refrain ou une chanson, pour se moquer, etc.). En l'occurrence, une telle pratique de la langue s'accompagne, chez le groupe étudié, d'un amalgame original d'esthétiques plus ou moins

minoritaires, pour un résultat à la fois sombre et ambiancé. Toutefois, nous remarquons que la marque explicite de la « francité » de cette pratique chantée, c'est-à-dire l'accent, n'entretient pas véritablement de lien logique avec le reste de l'esthétique musicale du groupe. Autrement dit, nous pouvons nous demander quelle place cette francité chantée en anglais peut légitimement revendiquer (et à quel titre) sur le marché des musiques globales. L'identité française ici contenue dans la pratique de l'anglais (avec accent) est-elle « minoritaire » au point de prétendre à être reconnue mondialement ? Le Vasco n'endosse pas une telle position de revendication nationale, que ce soit en entretien, dans les paroles, l'imagerie, ou la communication du groupe. Même si cela avait été le cas, nous voyons mal en quoi leur mélange esthétique foutraque viendrait appuyer cette reconnaissance, étant entendu qu'il ne correspond pas aux clichés de la France à l'étranger (Conti, 2016). En réalité, l'enjeu d'une telle pratique spécifique de la langue est de renverser de tels clichés en fournissant de nouvelles représentations de l'appartenance française. Dans le cas de Le Vasco, celle-ci est en partie portée par la performance de genre de la chanteuse. En effet, la part sombre de la musique vient contraster avec la tendance mièvre des variétés françaises hégémoniques chantées par des femmes[356], tandis que la part rythmée accentue la robustesse et la puissance de la prestation vocale, dont le propos se veut d'inspiration féministe. À cela s'ajoute la performance d'un corps féminin hors-norme. L'identité française contenue dans la pratique de l'anglais n'a donc de sens, en l'occurrence, que si l'on prend aussi en considération son enjeu en termes de genre[357]. L'anglais chanté peut donc être considéré, dans certains cas, comme une manière d'affirmer sa position minoritaire et alternative dans l'espace des musiques populaires mondialisées.

---

[356] Cette tendance est également l'objet d'une représentation relativement structurante au sein de notre corpus d'entretiens à l'International et, plus précisément, chez Le Vasco.

[357] Le milieu *underground* ou indépendant anglophone, en intégrant des ancrages nationaux différenciés, représente donc une profond vivier de représentations alternatives de la féminité. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'on retrouve ce type de pratique hybride de l'anglais chez d'autres chanteuses françaises dont l'identité de genre est ambiguë et qui aspirent à une reconnaissance mondiale (Christine and the Queens, Le Prince Miiaou, etc.). À l'inverse, les chanteuses qui pratiquent une langue dans son format standard ont davantage tendance à s'adapter aux canons de la beauté féminine, notamment dans le domaine des variétés. Cette dynamique sociale se rapproche ainsi de ce que nous avons évoqué en introduction à propos des chanteuses asiatiques (Benson, *op.cit.*).

Nous remarquons ainsi que, dans le cadre d'une approche « transformatrice », la spécificité nationale est rarement le seul objet de la quête de reconnaissance. Tout l'enjeu d'une telle approche est de signifier sa spécificité géographique sans pour autant s'y réduire, en se couplant le plus souvent à d'autres enjeux identitaires comme nous venons de le voir. Nous l'observons aussi avec le succès d'artistes provenant de pays non anglophones qui, tout en chantant en anglais, parviennent à être internationalement reconnu pour leur spécificité culturelle. Autrement dit, malgré le chant en anglais, ces artistes dépassent le simple stade où ils « font illusion » au sein des esthétiques hégémoniques. Si ces artistes sont reconnus pour leur spécificité nationale (suédoise, allemande, brésilienne, etc.), c'est-à-dire pour leur inscription locale particulière, celle-ci ne consiste pas seulement à rendre publique la nationalité de l'artiste. Il faut voir en quoi cette appartenance constitue une matière artistique qui, bien que chantée en anglais, produit une forme de diversité culturelle reconnue par le public. Or, pour ne pas tomber dans le folklore national, ces artistes ont souvent tendance à déjouer partiellement les représentations typiques de leur propre culture. Ils contribuent à pourvoir l'espace public mondial de nouvelles représentations de leur appartenance, soit par le biais d'une pratique du chant « marquée » (l'artiste islandaise Björk qui entretient son accent), soit par la mise en avant de nouveaux enjeux identitaires (le duo suédois The Knife ou l'artiste française Christine and the Queens et leur esthétique *queer*), soit les deux. Ce n'est que comme cela qu'ils contribuent véritablement à une forme de diversité culturelle et linguistique.

Modalités de la reconnaissance à travers la langue

Jusqu'ici, nous avons passé en revue différentes postures que pouvaient adopter, par le biais d'une certaine pratique de la langue, les acteurs engagés dans des dynamiques de reconnaissance dont la substance est à la fois culturelle et économique. Toutefois, si nous nous en étions seulement tenus à cela, nous n'aurions eu aucun aperçu concret des modalités possibles de la reconnaissance en question, notamment vis-à-vis du rôle qu'y joue le public. Estimant que la présence de public lors d'un concert constitue un facteur d'une telle reconnaissance, nous avons pu analyser plusieurs variables constituant les pratiques d'écoute lors des concerts en fonction de la langue chantée. Ces pratiques peuvent se manifester, selon nous, de différentes manières. Nous avons choisi trois variables qui nous semblaient les

caractériser au mieux : le chant en chœur, la danse et l'appréciation des paroles. Les langues chantées étaient le français et l'anglais.

Dans le cadre de notre étude circonstanciée des concerts parisiens, le chant en anglais favorisait plutôt une écoute asémantique. Autrement dit, les publics écoutaient moins les paroles en anglais et ce, même lorsqu'ils connaissaient bien cette langue. Le sens local de l'appréciation des musiques en anglais est donc à chercher dans d'autres sphères esthétiques que celle des paroles. C'est notamment dans la danse que nous avons trouvé un mode d'appréciation particulier de l'anglais chanté, tandis que la pratique du chant en chœur ne semblait favoriser aucune des deux langues. Ces résultats sont en accord avec le fait que les esthétiques musicales francophones les plus légitimes sont moins portées sur l'expression corporelle. Face à ce constat, nous comprenons que la volonté des groupes de sortir du carcan national se fasse par une pratique de l'anglais revendiquant un rapport au corps plus intense, bien qu'une telle pratique soit parfois indexée sur un rapport mimétique trop poussé pour véritablement changer la situation, comme nous l'avons vu à l'International. Nous comprenons aussi tout l'enjeu qui puisse exister à renouer avec une pratique dansante du français, au risque de voir cette langue se confiner dans une pratique uniquement poétique, tandis que l'anglais conserverait le monopole des musiques dansées, aboutissant *de facto* à une diminution de la diversité culturelle et linguistique. Nous le voyons, par exemple, avec la tendance exacerbée, dans la manière de composer des groupes de metal, à réduire le français à du « parler », et à privilégier l'anglais pour chanter/crier (*cf.* chapitre 4). Cela s'observe aussi dans la variété française contemporaine au sein de laquelle il existe une tendance à faire ce que l'on pourrait appeler du « *code-switching* calibré », c'est-à-dire des chansons dont les couplets sont systématiquement chantés en français sur des instrumentations légères, tandis que les refrains sont chantés en anglais sur des instrumentations très denses en poussant l'expression émotionnelle à son paroxysme. Nous pensons par exemple à « J'ai cherché » (2016) et « On dirait » (2016) de Amir, « Paris-Seychelles » (2013) de Julien Doré, « Mon Everest » (2016) de Soprano feat. Marina Kaye, « Le Temps qu'il faut » (2016) et « Are We Awake » (2016) de Tal, ou encore « Open Season (Une autre saison) » (2015) de Josef Salvat. Un tel schéma n'est pas une atteinte à la diversité en soi, mais on sait à quel point il peut devenir une routine et réduire la pratique des langues françaises et anglaises à cette opposition mécanique. À notre connaissance, une des rares chansons de variété française

faisant exception à cet état de fait (tout en confirmant la règle), ces dernières années, est « Jimmy » (2015) de Cats on Trees *feat*. Calogero, dont les couplets sont bilingues anglais-français et dont le refrain est en français. Par ailleurs, nous ne pouvons que constater la manière dont la pratique dansante du français qui existe aujourd'hui est en grande partie liée à des esthétiques inspirées d'Afrique ou des Antilles. Pensons aux succès colossaux d'artistes comme Maître Gims (« Bella » [2013], « Sapés comme jamais » [2015], etc.) ou Magic System (« Tu es fou » [2014], « Chérie coco » [2011], etc.). Toutefois, si cela constitue, au premier abord, une forme de diversité culturelle et linguistique, celle-ci est tempérée, selon nous, par sa possible « variétisation » excessive (c'est-à-dire son enfermement dans un canevas esthétique redondant) et par sa tendance, dans le cas du R'n'B par exemple, à user de clichés concernant les minorités ethniques et les femmes (Ramdani, 2011).

Reconnaissances régionales

En France, les cultures et langues régionales ont alternativement fait l'objet de dénigrement et de célébration (*cf*. chapitres 2 et 7). Si la pratique parlée des langues régionales est aujourd'hui très marginale, ces dernières constituent un réservoir potentiel de diversité culturelle, à la fois au sein de l'espace national qui les a longtemps occultées, mais aussi au niveau international. Tout comme à l'International (la salle), les chanteurs occitans ici étudiés étaient engagés dans une quête de reconnaissance dont le cadre est à la fois national et international. Par exemple, la première génération de chanteurs occitans s'était manifestée grâce à l'étincelle du *revival folk* étatsunien. Toutefois, on remarque comment cet appel à prendre les armes du folklore régional a pu aussi se figer en jouant sur la corde nostalgique au point de n'intéresser que la communauté culturelle en question. L'approche de Nadau, par exemple, qui vise, avec les meilleures intentions du monde, à revaloriser l'image de l'Occitanie, en permettant notamment au public de renouer avec ses supposées racines ainsi que sa langue, induit par ailleurs une forme de cloisonnement de l'identité occitane. La langue chantée y est avant tout un objet de pédagogie et de nostalgie, sans pour autant établir de véritables ponts avec les non Occitans. Chaque chanson est entièrement chantée en occitan et est donc censée exprimer la culture véritable du passé (fonction nostalgique), tandis que le français introduit les morceaux et explique de quoi il s'agit, afin que le public puisse se réapproprier la culture qu'il aurait « perdue » (fonction pédagogique). Une telle pratique

s'insère logiquement dans une économie de niche bien rodée, dont le cloisonnement vis-à-vis du reste du marché musical français ou mondial est patent. Ainsi, une telle dynamique, bien qu'ayant un intérêt indéniable en termes de reconnaissance de l'identité occitane auprès de la population locale, échoue à transformer véritablement l'organisation de la scène occitane en vue d'une intégration plus large de ses nouvelles expressions musicales, tout en courant le risque de figer l'identité qu'elle cherche à défendre.

La seconde génération de chanteurs occitans (Fabulous Trobadors, Massilia Sound System), en s'appropriant des esthétiques extrarégionales (reggae, musique du Nord-est brésilien) et en alternant le chant entre français et occitan, est parvenue à pénétrer davantage l'espace public non Occitan. D'une part, elle a creusé son sillon au sein des musiques populaires, notamment au sein de la scène raggae/dub alternative en France, dans laquelle elle occupait une place à la fois festive, militante et originale sur le plan artistique. D'autre part, elle a permis de redéfinir les contours de l'identité occitane en la « défolklorisant » partiellement, voire en effaçant, à tort ou à raison, presque toutes les références à la tradition musicale occitane (instruments, mélodies, etc.), ne conservant que la langue et les joutes verbales comme marqueurs. De plus, par le biais d'une démarche solidaire, non seulement vis-à-vis d'autres groupes de musique, mais aussi de la population locale, la musique des groupes de cette deuxième génération en est venue à incarner une forme de solidarité et de convivialité sans frontière ni limite d'âge, autrement dit une identité à la portée de tous, même ceux n'ayant pas de racines ou de sang occitan. Cette transformation n'a été possible qu'au prix d'une pratique très « négociée » de la langue chantée où l'alternance des langues se faisait moins sur le mode d'une dichotomie entre, d'un côté, le français qui introduit les chansons et, de l'autre, l'occitan qui véhicule la culture occitane « véritable », mais plutôt sur un mode hybride où les langues pouvaient se mélanger à l'intérieur d'une même chanson afin que la musique puisse parler à tout le monde. Même quand la langue occitane n'était pas utilisée, le français était chanté avec un accent suffisamment fort pour contraster avec les chansons de variété ou de pop/rock français, situant immédiatement l'action dans le sud de la France.

Cependant, comme tout marqueur identitaire qui parvient à s'institutionnaliser, celui-ci est à double tranchant. Lorsqu'il flirte avec l'industrie musicale hégémonique, c'est souvent pour produire les mêmes tubes d'été ensoleillés véhiculant une représentation idyllique du sud de la France (ce qui n'était pas le cas de nos enquêtés). Inversement, la variété peut offrir un lieu

d'expression privilégié à une identité sudiste alternative d'apparence inoffensive. On le voit par exemple avec la chanson de Zebda « Tomber la chemise », dont l'immense succès public en 1999 relève certes d'une expression festive que le sud de la France est enclin à incarner, mais qui a aussi indirectement contribué à exposer davantage l'engagement politique que le groupe menait par ailleurs (celui d'une lutte pour la reconnaissance des populations immigrées, voir Gaulier, 2015).

La génération suivante, qui commence à partir des années 2000, est beaucoup plus éclatée. Elle englobe des initiatives très amateurs qui s'accordent bien avec le militantisme des scènes anarcho-punk par exemple, et d'autres, plus professionnelles et festives, qui s'accordent davantage avec les milieux occitans subventionnés. La pratique de l'occitan peut alors faire l'objet d'un militantisme indépendantiste ou anticapitaliste. Pour les groupes punks, elle s'ajoute le plus souvent à une pratique plus conventionnelle du français ou de l'anglais, voire du basque ou du catalan, dans un modèle identitaire revendiqué comme ouvert (multiculturel). C'est surtout dans son aspect festif, mélangé à des références de musique traditionnelle, que cette pratique chantée prend de l'ampleur, comme dans le cas du groupe Goulamas'k qui joue à la fois sur de grandes scènes occitanes et dans des festivals de musique grand public ou orientés ska. Dès lors, chanter en occitan peut permettre de rassembler un nouveau public, plus jeune notamment, lors de fêtes occitanes où se mêlent musique de bal et ska-punk. On peut voir là l'aboutissement de l'engagement associatif qu'avait impulsé l'enseignement bilingue français-occitan dans les années 1980 et qui produit aujourd'hui une culture vernaculaire certes minoritaire mais vivace, avec des jeunes qui parlent et chantent occitan. Toutefois, le fait que cette culture s'exporte relativement peu laisse toutefois planer le spectre du repli identitaire ou, au moins, du confinement, dont la teneur (xénophobe, nationaliste, etc.) reste à explorer dans de futures études[358].

Parallèlement, on observe des initiatives tout aussi militantes, mais dont l'engagement porte moins sur la prise de position politique explicite (par le biais de discours revendicateurs par

[358] De fait, le ska est une musique appréciée par certaines franges réactionnaires du mouvement skinhead (Lescop, 2003). La question de l'inadéquation possible entre les valeurs défendues par les artistes, comme Goulamas'k, et celles de leurs publics, est donc légitime.

exemple) que sur le geste musical. Portée essentiellement par les collectifs La Nòvia et Pagans, auxquels s'ajoute le groupe Stille Volk, ce type d'initiative s'inscrit dans une démarche radicale de transformation esthétique, dans laquelle la pratique de la langue chantée est singulière. En termes esthétiques, il s'agit de réactualiser profondément la tradition musicale occitane, sans pour autant faire une croix dessus, c'est-à-dire en gardant certains instruments traditionnels et certaines mélodies, pour les tordre au point de les faire entrer dans un territoire musical inexploré. Cette torsion ou ce détournement se fait à l'aide d'autres traditions musicales minoritaires, comme le metal ou la *noise*, pour un résultat résolument avant-gardiste. La pratique de la langue s'insère dans la même dynamique, puisque les textes du répertoire traditionnel occitan sont mobilisés, parfois altérés ou complétés, et que le style de chant traditionnel occitan est également fondu dans cette esthétique hybride. Toutefois, cette pratique n'est pas dogmatique sur le plan linguistique. Elle peut intégrer du français occasionnellement ou de manière récurrente, dont la manière d'être chanté reste relativement proche de celle de l'occitan. Ainsi, que ce soit en français ou en occitan, une telle pratique chantée s'inscrit dans une forme de diversité indéniable, en troublant durablement les traditions musicales et la représentation de l'identité occitane. Cela est permis, en partie, par une reconnaissance acquise dans les milieux d'avant-garde non Occitans, dans lesquels les groupes sont régulièrement plébiscités, même s'ils entretiennent, par ailleurs, une relation conflictuelle avec les tenants de la culture occitane. En effet, un tel détournement des codes de représentation musicale de l'identité occitane ne pouvait aller sans friction. Néanmoins, l'organisation réticulaire, horizontale et solidaire de ces groupes les rend en partie autonomes et imperméables vis-à-vis des structures déjà en place (labels et médias *folk*) qui ne soutiendraient pas leur démarche. Cela leur permet d'ailleurs de tisser des liens avec des structures du même type, comme celle de la Souterraine dont nous parlions plus haut, ou des réseaux internationaux de niche.

L'impossible neutralité de la langue

Nous souhaitons maintenant confronter l'ensemble de ces résultats à une approche éthique normative[359], afin d'évaluer en quoi la diversité des pratiques de la langue chantée relève de questionnements moraux inscrits dans l'organisation de nos sociétés. En cela, une telle approche interroge, d'un point de vue théorique[360], ce que l'on est en droit d'attendre, en vertu d'une certaine conception de la justice, en termes de droits linguistiques. Dans ce domaine philosophique, l'unité d'analyse fondamentale, pour l'organisation des sociétés, est l'individu. Dans un État de droit, les individus jouissent d'un ensemble de libertés fondamentales (d'expression, de conscience, etc.) que l'État est censé défendre et garantir. Ces libertés correspondent à un idéal d'autonomie qui, pour ces individus, s'exprime dans les choix qu'ils exercent au quotidien au nom de leur propre conception du bien :

« C'est donc l'individu et non l'État qui décide de la conception de la vie bonne qu'il fera sienne. Dans ce schéma de base, l'État libéral est neutre et encadre une société libérale comprenant une variété ou pluralité de choix de la vie bonne. À partir de ces prémisses libérales, il est typique de dériver un ensemble de droits individuels comme la liberté d'expression, d'association, de religion, de conscience, ainsi que la vie privée. Ces droits individuels sont censés faciliter et mettre en valeur l'autonomie individuelle » (Sonntag, 2010, p. 18).

De ce point de vue général et libéral, l'État porterait en lui-même un devoir de neutralité, au sens où il devrait empiéter le moins possible sur les libertés des individus et, dans la mesure du possible, favoriser des libertés égales pour tous (Rawls, 2009). Toutefois, une objection est régulièrement faite à cette conception. Elle concerne la neutralité de l'État en matière culturelle et linguistique. En effet, ce dernier peut difficilement parvenir à établir les règles de vie en société sans les imprégner de certaines valeurs. Cela est particulièrement vrai lorsque l'on s'intéresse de plus près à la langue, que l'on peut considérer comme un bien premier

[359] Celle-ci est une branche de la philosophie politique, en grande partie théorique, qui s'intéresse à la question du pouvoir par le biais de notions morales universelles comme la justice, la liberté, l'égalité, etc. Sa pratique remonte jusqu'à l'Antiquité, avec les philosophes qui interrogent la nature de l'État (Aristote, Platon), et se poursuit jusqu'à aujourd'hui, à travers toutes les réflexions sur sa justification et sa finalité (John Stuart Mill, John Rawls, Robert Nozick, etc.). Pour une description plus détaillée des différents courants et auteurs au sein de cette discipline, voir Éric Weil (2017).

[360] Du fait de la complexité des différents modèles de gestion de la diversité culturelle (Martiniello, 2011, p. 63-84), nous resterons volontairement, ici, à un niveau de généralité relativement élevé, avec des implications pratiques qui concernent essentiellement le domaine des musiques populaires françaises.

dans l'exercice de notre autonomie. Même si c'était sa volonté première, un État ne pourrait garantir des conditions d'accès équitables pour toutes les langues pratiquées sur son territoire, qu'elles soient « natives » (qu'elles précèdent la création de l'État) ou « importées » (par exemple par une diaspora naturalisée). Il devrait choisir une langue officielle ou, éventuellement, un nombre restreint de langues, et en assurer les conditions d'accès. Lorsqu'un État opte pour une langue officielle, cela implique, comme nous l'avons vu au chapitre 2, un biais en faveur de ceux qui la pratiquent au niveau national vis-à-vis de ceux pour qui elle n'est qu'une seconde langue. En termes de politique linguistique, la question de la neutralité de l'État se pose donc de manière extrêmement aigüe :

> « S'il est possible que l'État soit neutre, en matière de religion par exemple, il doit utiliser une ou des langues pour communiquer avec ses citoyens. En choisissant une langue, voire plusieurs langues, l'État laisse apparaître un parti pris. La plupart du temps, ce parti pris est favorable à la majorité linguistique ou aux groupes dominants. Tandis que les libéraux procéduraux reconnaissent que l'État doit utiliser une ou des langues pour communiquer avec ses citoyens, ils ont tendance à embrasser une idéologie linguistique qui conçoit la langue comme un moyen de communiquer plutôt qu'un marqueur d'identité » (Sonntag, *op.cit.*, p. 20).

De ce fait, est-il juste que des individus soient désavantagés ou marginalisés à cause de leur appartenance à une communauté linguistique qui n'est pas celle de l'État ? L'adoption d'un multilinguisme étatique pour contrer cette difficulté n'irait pas sans poser d'autres problèmes, notamment celui de l'évaluation des crédits alloués à l'apprentissage des langues minoritaires. Pour cela, il faudrait compter les locuteurs et attribuer des sommes en fonction de leur nombre (Patten, 2003 ; cité dans Sonntag, *op.cit.*, p. 20). Outre la mise en œuvre complexe que cela susciterait, on ne règlerait pas le problème de la langue dans laquelle s'exercerait le pouvoir, c'est-à-dire la langue de l'administration, des débats publics, etc. Comment faire en sorte que la pratique d'une langue ne soit pas désavantagée par rapport à une autre ? Faudrait-il assurer à chaque citoyen la possibilité d'être traduit, au moins dans la langue majoritaire, lorsqu'il souhaite participer à la vie citoyenne ? Quelles sont les limites de l'activité citoyenne ? Intègre-t-elle le cas des pratiques chantées ?

La conception dite « libérale culturaliste » de ces problèmes impliquerait des mesures dirigées, à tort ou à raison, vers le soutien des cultures minoritaires présentes sur le territoire, plutôt que vers le renforcement d'un seul code linguistique (lié à une culture nationale dominante). Cependant, de telles mesures de protection posent question :

« Face aux revendications identitaires et aux demandes éventuelles de maintien d'une spécificité culturelle et religieuse, les réponses politiques ne vont pas de soi. Elles posent la question de la possibilité même d'une citoyenneté multiculturelle dans les démocraties européennes et nord-américaines. Plus précisément, celle de concilier une citoyenneté indivisible basée sur des droits individuels avec les demandes de reconnaissance d'une spécificité ethnique, culturelle et religieuse émanant de groupes minoritaires » (Martiniello, 2011, p. 10-11).

En faisant indirectement la promotion des langues minoritaires et des identités qu'elles portent, elles se confrontent à l'idéal libéral d'autonomie de l'individu qui découle de la neutralité étatique et, plus largement, contre le principe du laissez-faire cher aux « libéraux procéduraux ». En effet, selon eux, le problème du soutien aux cultures minoritaires est que l'on ouvre la porte à des formes d'unilinguisme possiblement antagonistes au sein de la communauté nationale. Ce genre de soutien peut limiter les choix possibles d'un citoyen unilingue dans une société multilingue, comme en Belgique ou au Canada. Une réponse serait donc, malgré tout, de maintenir le principe de neutralité de la langue officielle commune, bien qu'il soit biaisé, afin que les communautés linguistiques minoritaires, par un choix rationnel, s'assimilent sur le long terme à la langue et à la culture officielles, en délaissant ou non leur langue minoritaire (Pogge, 2003 ; Weinstock, 2003). Or, nous avons dans quelle mesure le concept de « choix rationnel » ne parvenait pas à rendre compte de la diversité des pratiques langagières. Ainsi, il n'y a pas, pour l'instant, de réponse claire et satisfaisante, dans la théorie politique, concernant la manière la plus juste de régir la pratique de la langue dans un cadre étatique.

Si nous tentons de nous extraire du prisme national, en adoptant une approche cosmopolite, la question se complique encore davantage, du fait de l'inexistence d'une autorité mondiale centralisée visant à réguler l'ensemble des échanges et, par extension, la pratique des langues. Lorsqu'il est respecté, le principe de non-ingérence fait qu'aucune langue ne peut être imposée dans un État par un autre État. Mais, au niveau mondial, il n'existe aucun mécanisme de protection externe officiel qui permette aux États de bénéficier d'un soutien pour la défense de leur langue. Ceux-ci doivent s'organiser par eux-mêmes s'ils veulent mettre en place des mécanismes de contrainte interne, c'est-à-dire faire preuve de protectionnisme linguistique, comme c'est le cas en France avec les quotas de chansons d'expression française. De par leur caractère peu libéral, ces contraintes internes sont

toujours débattues et combattues au moment de la signature d'accords commerciaux internationaux (Benhamou, *op.cit.* ; Gagné *et al.*, 2004 ; Martigny, 2016).

Enfin, si nous nous plaçons au niveau mondial et continuons d'utiliser l'individu comme unité d'analyse (comme dans la théorie politique), se pose à nouveau la question épineuse de la neutralité de la langue utilisée pour la délibération et la construction démocratique internationale. Les instances mondiales qui existent aujourd'hui fonctionnent principalement grâce à l'anglais. La pratique de l'anglais qui y prédomine est souvent perçue comme neutre, institutionnelle, et non marquée par une identité particulière, c'est-à-dire comme un simple instrument de communication. C'est cette même représentation de la neutralité linguistique qui guide l'idéal démocratique et libéral d'institutions comme l'OCDE, l'OMC ou encore l'ONU. Malgré cette neutralité perçue et voulue, on ne peut faire fi de l'hégémonie culturelle et économique qui a conduit à cette situation. Nous revenons alors à la critique de départ de la théorie libérale concernant la tension inhérente à la pratique d'une langue « officielle » entre neutralité et marqueur d'identité hégémonique, mais cette fois appliquée au cadre mondial. En effet, l'existence de l'anglais institutionnel perçu comme un instrument de communication n'implique pas des formes d'imposition linguistique fondamentalement injustes. Le même constat est valable pour les musiques de type « variétés internationales ». La pratique locale de la langue anglaise globale, qu'elle soit institutionnelle ou chantée, est certes le produit dérivé d'une hégémonie culturelle, qui est elle-même le fruit d'une conjoncture historique spécifique. Mais dans quelle mesure contrevient-elle à l'existence d'une diversité linguistique dans le reste du monde, à partir du moment où elle est constamment relocalisée ? Doit-elle être combattue par le biais de mesures coercitives ?

Nancy Fraser insiste sur la faible efficacité de telles mesures (qu'elle nomme « contraintes internes »), comme celles prises par les gouvernements : réallocation superficielle de fonds en direction de certaines associations de locuteurs ou reconnaissance officielle de certaines langues, etc. Pour elle, ces mesures relèvent d'une démarche « corrective » et ne permettent pas véritablement de surmonter les questions de diversité linguistique. En effet, comme l'activité langagière est constamment relocalisée et donc transnationale, elles reportent les injustices culturelles et leurs coûts sur les exclus du cadre linguistique national. Or, une démarche véritablement transformatrice consisterait à faire porter les efforts de diversité linguistique avant tout sur la société civile, par le biais de formes d'organisation

transnationales marchandes et/ou non marchandes (comme des labels ou collectifs musicaux, dans notre cas). Sans pour autant prétendre à une langue universelle, de telles structures se fixeraient des objectifs linguistiques dépassant le strict territoire national.

Ainsi, en ce qui concerne l'activité sociologique, il n'y aurait pas à trancher entre les deux conceptions de la langue officielle (neutre *versus* marqueur d'identité), mais il conviendrait de mesurer les enjeux idéal-typiques qu'elles représentent pour les acteurs publics et privés situés nécessairement à l'intérieur et à l'extérieur de territoires nationaux :

- au niveau national, une politique de la langue officielle neutre (qui laisse les individus s'adapter à la norme) fait face à un décalage potentiel vis-à-vis de la diversité des pratiques réelles, tandis qu'une politique de la langue multiculturelle donnant des droits linguistiques à des groupes minoritaires prend le risque d'une fragmentation de la vie publique[361] ;
- au niveau international, une politique étatique neutre (perméable aux influences étrangères) risque de créer un espace public à plusieurs niveaux et de désavantager une partie de la population qui ne maitriserait pas les différentes langues, tandis qu'une politique de défense de la langue nationale, dont l'objectif serait de disposer d'une culture sociétale stable et unifiée, fait courir le risque de l'isolement vis-à-vis des tendances linguistiques internationales.

Concernant le cas des politiques linguistiques et culturelles en France, nous avons vu qu'il était caractérisé par une contradiction entre ses dimensions intérieures et extérieures (*cf.* chapitre 2). Sur le plan intérieur (national), l'État prend des mesures comme les quotas de diffusion francophone afin de corriger le supposé déséquilibre linguistique qui existerait dans les médias, du fait de l'hégémonie anglophone. En ce sens, l'État crée une enclave médiatique francophone au sein du marché international, sans pour autant complètement

[361] « Que ce soit à l'échelon national ou à l'échelon supranational, la persistance d'une diversité ethnique, culturelle, religieuse et identitaire dans des systèmes politiques occidentaux qui se pensaient volontiers en termes d'homogénéité s'accompagne d'un retour d'idéologies et de pratiques sociales et politiques inspirées par des formes exacerbées de nationalisme, de localisme, voire de racisme – autant de menaces pour l'ordre démocratique. La diversité ethnique et culturelle effraie, suscitant parfois la recherche de certitudes dans des communautés locales, nationales, voire raciales présentées comme naturelles et protectrices » (Martiniello, 2011, p. 10).

soutenir la diversité des langues existantes sur le territoire national, c'est-à-dire les langues régionales métropolitaines[362], les langues d'outre-mer ou encore les langues de l'immigration. Il désavantage par ailleurs les groupes français chantant dans d'autres langues que le français. Ces derniers ont, de fait, moins accès aux structures médiatiques nationales dont la préférence va aux artistes francophones. À l'inverse de cette logique d'enclavement linguistique, l'État finance, par le biais du Bureau Export et de l'Institut français, la promotion extérieure d'artistes produits en France, mais sur la base d'une neutralité linguistique (*cf.* chapitre 2). De fait, nombreux sont les artistes chantant en anglais à bénéficier de ce soutien sous le label « *made in France* » (l'emploi de l'anglais, ici, n'est pas anodin). Selon nous, dans le domaine musical actuel, cette démarche reste peu efficace à cause du manque d'homogénéité ou de consistance des esthétiques mises en avant. Elle tombe de fait dans une forme d'artificialité avec laquelle les artistes doivent s'accorder[363], à moins d'endosser pleinement la logique de *soft power* à laquelle ils participent. Malgré tout, le bénéfice économique et symbolique d'une tournée de concerts à l'étranger subventionnée suffit à faire accepter ce label à nombre d'artistes. Quoi qu'il en soit, ce type d'aide publique à l'export semble relever, selon notre typologie (empruntée à Fraser), d'une démarche corrective, de même que les quotas radiophoniques.

Comme nous l'avons déjà évoqué, les mesures dites « correctives » ont tendance à n'affecter qu'en surface la question qui nous préoccupe ici, celle de la diversité des pratiques de la langue chantée. Premièrement, si elles cherchent à conserver une forme de pluralité de contenus renvoyant à « l'identité française », elles en affaiblissent la consistance, comme dans le cas du « made in France ». Dans ce cas, l'aide à l'export se transforme en simple outil au service de l'industrie musicale française. Deuxièmement, si elles font la promotion d'une identité particulière, en l'occurrence française, elles prennent le risque de la réifier ou de la réduire. C'est, par exemple, ce que l'on observe sur le territoire national, avec les quotas radiophoniques qui réduisent la culture française (qu'il faut protéger face à l'hégémonie

[362] Bien que les quotas concernent également les langues régionales, celles-ci ne semblent pas bénéficier d'une meilleure exposition médiatique.
[363] Un suivi ethnographique et médiatique des groupes subventionnés à l'export serait nécessaire pour étayer notre propos.

anglaise) à une catégorie linguistique, sans pour autant garantir la pluralité des pratiques de la langue existantes en France. Dans ce dernier cas, les quotas tendent à fétichiser la langue et réduisent le concept de diversité à un comptage des langues. Or, une même langue peut renvoyer à des pratiques chantées tout à fait distinctes, allant de la pop *mainstream* aux genres les plus *underground* et contestataires. L'anglais, notamment, est autant la langue des artistes qui saturent certaines ondes radio que celle d'esthétiques musicales alternatives et transnationales (metal, punk, etc.). De même, le français peut être perçu comme une « solution de facilité » dans le but de « percer » nationalement, mais aussi comme une manière d'exprimer une authenticité non hégémonique. Le rôle d'une sociologie des langues chantées est donc de revenir constamment, comme nous avons tenté de le faire, sur ces différentes pratiques dans ce qu'elles expriment de local, c'est-à-dire dans la manière dont elles constituent des enjeux d'identification propres à la sphère publique.

Redéfinir la diversité linguistique

Envisager les langues chantées comme des activités pratiques (plutôt que comme des objets dont on ferait usage) a constitué une première étape pour éviter la réification des groupes qui chantent en différentes langues. Cet effort théorique visait à mettre en évidence la substance politique, voire idéologique des pratiques de la langue, au sein des musiques populaires[364]. En d'autres termes, il visait à montrer que les débats au sujet des langues chantées recouvraient, en fait, des questions d'ordre social. Parmi ces questions, nous avons retrouvé notamment celle de l'institutionnalisation des langues, c'est-à-dire la manière dont une langue en vient, aux côtés d'autres éléments, à assurer et symboliser l'unité sociale sur une base locale, en fournissant un ressort à la fois politique et identitaire. Or, nous savons que tout positionnement identitaire est le produit d'un processus en cours, ambivalent, jamais achevé, jamais total, qui tend à absorber certains éléments (modèles, fantasmes, idéaux) et à en exclure d'autres. L'identité symbolisée par une langue ne peut donc être que stratégique et positionnelle (Hall, 2008). Elle n'est jamais un moi véritable, stable dans le temps. De ce fait,

[364] Cette substance concerne les pratiques mais aussi leur analyse sociologique, comme nous l'avons mentionné au début de notre conclusion générale.

dans la société, les identités sont toujours fragmentées et fracturées, dans un processus permanent de changement. C'est ce que nous avons pu observer, par exemple, avec le cas du latin qui, du fait de sa sacralisation par une élite sociale, est devenu le symbole de l'exclusion d'une partie de la population vis-à-vis de son droit à participer à la vie communautaire (*cf.* chapitre 1). Légitimement, la réponse qui a été apportée par les protestants visait, d'une part, à désacraliser le latin, en rendant possibles les chants liturgiques en langue vulgaire, ce qui constitue le volet culturel de la réponse ; et, d'autre part, à donner la possibilité aux individus de s'enrichir au prix d'une vie ascétique (Weber, 1998), ce qui en constitue le volet économique.

Si nous avons mis en valeur, au cours de ce travail, les logiques dites transformatrices de la langue chantée, ce n'est pas là le signe d'un fétichisme du changement, de la subversion et de la contestation. Cela signifie plutôt que nous nous appuyons sur une définition de la diversité des pratiques chantées qui refuse l'absolutisme culturel et repose avant tout sur une forme de contingence, c'est-à-dire une dynamique dans laquelle les individus peuvent ou non s'engager lorsqu'ils se représentent leurs institutions sociales comme dysfonctionnelles. En cela, il ne peut exister de conception pure ou ex-nihilo de la diversité (que l'on pourrait mesurer à l'aide d'un indicateur aussi superficiel que le nombre de langues). Une des ambitions de ce travail consistait donc à contribuer à une redéfinition du concept de diversité, afin de sortir des logiques comptables. En effet, une véritable politique de la diversité devrait davantage favoriser la capacité des individus à transformer et renouveler les formes culturelles et langagières hégémoniques lorsqu'ils considèrent celles-ci comme obsolètes, plutôt que maintenir un statu quo linguistique.

Nous ne nous opposons pas, par principe, à toutes les logiques d'institutionnalisation culturelle ou économique, car celles-ci ne sont que les conséquences naturelles de l'activité des humains en société. Toutefois, nous ne croyons pas non plus en la possibilité de parvenir à des institutions parfaitement justes et neutres, capables de satisfaire l'ensemble des individus. En effet, les institutions étant le produit de l'activité humaine, elles sont à l'image des hommes, c'est-à-dire partiales et perfectibles. Pour cela, il est nécessaire d'être attentifs aux facteurs déterminant les modalités de changements possibles de ces institutions, notamment dans leur dimension langagière. Cela concerne, par exemple, les initiatives musicales visant à plus de justice ou à des formes de reconnaissance culturelle légitimes dans

un cadre démocratique, dont nous espérons avoir contribué à l'éclaircissement dans le cadre de notre travail.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ACHARD Pierre, 1993, *La sociologie du langage*, Paris, PUF.

ACHTERBERG Peter, HEILBRON Johan, HOUTMAN Dick, et AUPERS Stef, 2011, « A Cultural Globalization of Popular Music? American, Dutch, French, and German Popular Music Charts (1965 to 2006) », *American Behavioral Scientist*, vol. 55, n° 5 : 589-608.

ADKINS Madeleine, 2013, « Will the real Breton please stand up? Language revitalization and the problem of authentic language », *International Journal of the Sociology of Language*, vol. 2013, n° 223. URL : https://www.degruyter.com/view/j/ijsl.2013.2013.issue-223/ijsl-2013-0044/ijsl-2013-0044.xml

ADORNO Theodor W., 1964, « L'industrie culturelle », *Communications*, vol. 3, n° 1 : 12-18.

AGAWU Kofi V., 1984, « The Impact of Language on Musical Composition in Ghana: An Introduction to the Musical Style of Ephraim Amu », *Ethnomusicology*, vol. 28, n° 1 : 37-73.

AGUINIS Herman, GOTTFREDSON Ryan K., et CULPEPPER Steven A., 2013, « Best-Practice Recommendations for Estimating Cross-Level Interaction Effects Using Multilevel Modeling », *Journal of Management*, vol. 39, n° 6 : 1490-1528.

ALBENGA Viviane, 2007, « Le genre de "la distinction" : la construction réciproque du genre, de la classe et de la légitimité littéraire dans les pratiques collectives de lecture », *Sociétés & Représentations*, vol. 24, n° 2 : 161-176.

ALCOUFFE Alain, 1980, « Une industrie dominée », *Autrement*, n° 25 : 61-66.

ALIM Samy H. et PENNYCOOK Alastair, 2007, « Glocal Linguistic Flows : Hip-Hop Culture(s), Identities, and the Politics of Language Education », *Journal of Language, Identity & Education*, vol. 6, n° 2 : 89-100.

ANDERSON Benedict, 1996, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte.

ANDERSON Kirk, 2015, « Song "adaptations" and the globalisation of French pop, 1960-1970 », *French Cultural Studies*, vol. 26, n° 3 : 330-342.

ANDROUTSOPOULOS Jannis et SCHOLZ Arno, 2003, « Spaghetti Funk : Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe », *Popular Music and Society*, vol. 26, n° 4 : 463-479.

ASCENCIO CEDILLO Efraín et DE LA CRUZ LÓPEZ MOYA Martín, 2012, « Música, Jóvenes y Alteridad. Rock indígena en las culturas urbanas del Sur de México. », *Contemporanea | comunicação e cultura*, vol. 10, n° 3 : 705-724.

ASSAYAS Michka (dir.), 2001, « Les Variations », *in Dictionnaire du rock*, Paris, Robert Laffont.

ATIENZA José Luis, 2003, « L'émergence de l'inconscient dans l'appropriation des langues étrangères », *Ela. Études de linguistique appliquée*, vol. 3, n° 131 : 305-328.

AUER Peter (dir.), 2003, *Code-switching in conversation: language, interaction and identity*, Londres, Routledge.

AUGROS Joël, 2008, « Glocalisation, runaway et local production. Deux ou trois choses que je sais d'elles », *Questions de communication*, n° 13 : 225-238.

AUSTIN John Langshaw, 1962, *How to do things with words*, Cambridge, Harvard University Press.

AUTISSIER Anne-Marie, 2006, « Politiques culturelles des États européens : pour une nécessaire refondation », *Espaces Temps.* URL : http://www.espacestemps.net/articles/politiques-culturelles-etats-europeens/

AVANZA Martina et LAFERTÉ Gilles, 2005, « Dépasser la "construction des identités" ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, vol. 4, n° 61 : 134-152.

BAAYEN Harald, DAVIDSON Douglas, et BATES Douglas, 2008, « Mixed-effects modeling with crossed random effects for subjects and items », *Journal of Memory and Language*, vol. 59, n° 4 : 390-412.

BAKHTINE Mikhail, 1998, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

BALIBAR Renée, 1985, *L'institution du français: essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*, Paris, PUF.

———, 1993, *Le colinguisme*, Paris, PUF.

———, 1999, « L'école de 1880 le français national : républicain, scolaire, grammatical, primaire. », *in* Gérald Antoine et Robert Martin (dir.), *Histoire de la langue française 1880-1914*, CNRS Éditions : 255-293.

BARBIER Julien, 2012, « Animation culturelle et Volontariat International : une expérience à l'Institut Français de Valence », *Synergies Espagne*, n° 5 : 243-248.

BARCLAY Eddie, 1988, *Que la fête continue*, Paris, Robert Laffont.

BARKO Ivan, 2000, « L'Alliance française : les années Foncin (1883-1914). Contexte, naissance, mutations », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, vol. 25. URL : https://dhfles.revues.org/2948

BARRET Julien, 2009, *Le rap ou l'artisanat de la rime : stylistique de l'egotrip*, Paris, L'Harmattan.

BASTIDE Roger, 1974, « Le Sacré sauvage », *in Le Besoin religieux*, Neuchâtel : 123-145.

BASTIDE Roger, 2010, « Le Sacré sauvage », *SociologieS*. URL : http://sociologies.revues.org/3238

BAUMAN Richard et SHERZER Joel (dir.), 1989, *Explorations in the ethnography of speaking*, New York, Cambridge University Press.

BEC Pierre, 1994, *La langue occitane*, Paris, PUF.

BECK Ulrich, 2000, « The cosmopolitan perspective: sociology of the second age of modernity », *The British Journal of Sociology*, vol. 51, n° 1 : 79-105.

———, 2003, « Rooted Cosmopolitanism: Emerging from a Rivalry of Distinctions », *in* Ulrich Beck, Natan Sznaider, et Rainer Winter (dir.), *Global America?: the cultural consequences of globalization*, Liverpool, Liverpool University Press.

BECK Ulrich et SZNAIDER Natan, 2006, « Unpacking cosmopolitanism for the social sciences: a research agenda », *The British Journal of Sociology*, vol. 61, n° 1 : 1-23.

BÈGUE Dominique, 1983, « Ellipse et sens littéral chez Searle », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 5, n° 1 : 135-141.

BEKHUIS Hidde, LUBBERS Marcel, et VERKUYTEN Maykel, 2014, « How Education Moderates the Relation between Globalization and Nationalist Attitudes », *International Journal of Public Opinion Research*, vol. 26, n° 4 : 487-500.

BEKHUIS Hidde, MEULEMAN Roza, et LUBBERS Marcel, 2013, « Globalization and Support for National Cultural Protectionism from a Cross-National Perspective », *European Sociological Review*, vol. 29, n° 5 : 1040-1052.

BELHADDAD Souâd, 2004, *Manu Chao et la Mano Negra*, Paris, Librio.

BELL David A., 1995, « Lingua Populi, Lingua Dei: Language, Religion, and the Origins of French Revolutionary Nationalism », *The American Historical Review*, vol. 100, n° 5 : 1403-1437.

BÉNARD Nicolas, 2007, *Le Hard Rock en France, des années 1970 à nos jours. Conditions d'émergence, développement et radicalisation*, Thèse de doctorat, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 613 p.

———, 2009, « Les mythologies hard rock et métal : bricolage identitaire ou récit original ? », *Sociétés*, vol. 104, n° 2 : 65-72.

BENHAMOU Françoise, 2006, *Les dérèglements de l'exception culturelle : plaidoyer pour une perspective européenne*, Paris, Seuil.

BENNETT Andy, 2005, *Cultures of popular music*, Maidenhead, Open Univ. Press.

BENSIGNOR François, 2015, « Le Raï fête ses 30 ans », *Hommes et migrations*, vol. 1312 : 150-155.

BENSON Phil, 2013, « English and identity in East Asian popular music », *Popular Music*, vol. 32, n° 1 : 23-33.

BENVENISTE Émile, 2006, « Catégories de pensée et catégories de langue », *in Problèmes de linguistique générale (tome 1)*, Paris, Gallimard : 63-74.

BÉRA Matthieu et LAMY Yvon, 2011, *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin.

BERNIER Ivan, 2001, « La préservation de la diversité linguistique à l'heure de la mondialisation », *Les Cahiers de droit*, vol. 42, n° 4 : 913-960.

BERNISSAN Fabrice, 2013, « Discours volontaristes et effets réels. La situation de l'occitan », *Lengas*, n° 73. URL : https://lengas.revues.org/95

BERNOUSSI Mohamed et FLORIN Agnès, 1995, « La notion de représentation : de la psychologie générale à la psychologie sociale et la psychologie du développement », *Enfance*, vol. 48, n° 1 : 71-87.

BERTHO Catherine, 1980, « L'invention de la Bretagne: Genèse sociale d'un stéréotype », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 35, n° 1 : 45-62.

BÉRU Laurent, 2006, « Popularisation et récuperation d'un marginalisme artistique : Le rap, une liberté d'expression mort-née ou mort vivante ? », *Questions de communication*, n° 9 : 251-266.

BÉTHUNE Christian, 1999, *Le rap : une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement.

———, 2004, « Le franchissement de l'Atlantique », *Volume!*, vol. 3, n° 2 : 19-27.

BILLIG Michael, 1995, *Banal nationalism*, Londres, Sage.

BIRGY Philippe, 2012, « "Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer" : Le yéyé et l'importation de la contre-culture américaine », *Volume!*, vol. 9, n° 1 : 151-167.

BLANCHET Philippe, « Une ou plusieurs langue(s) d'oc ? », *Bulletin de l'observatoire des pratiques linguistiques*, n° 10. URL : http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Langue-francaise-et-langues-de-France/Observation-des-pratiques-linguistiques/Langues-et-cite/Langues-et-cite-n-10-l-occitan

BOCQUET José-Louis et PIERRE-ADOLPHE Philippe, 1997, *Rap ta France*, Paris, Flammarion.

BOGAARDS Paul, 2007, « Le château de cartes de la défense de la langue française », *Le Débat*, vol. 144, n° 2 : 177-192.

BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Eve, 1999, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.

BONNET Gilles (dir.), 2013, *La chanson populittéraire: texte, musique et performance*, Paris, Kimé.

BORDES Jean-Marc, 2014, *L'exposition de la musique dans les médias*, Ministère de la culture et de la communication.

BOROWICE Yves, 2010, « Linda de Suza », *in* Yves Borowice (dir.), *Les femmes de la chanson : deux cents portraits de 1850 à nos jours*, Paris, Textuel.

BOUMEDINI Belkacem, 2009, « Le français dans le raï, une réalité linguistique par rapport à un phénomène social », *Synergies Algérie*, n° 4 : 123-131.

BOURDIEU Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.

———, 2000, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil.

BOURDIEU Pierre et BOLTANSKI Luc, 1975, « Le fétichisme de la langue », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 4 : 2-32.

BOURREAU Marc et GENSOLLEN Michel, 2006, « L'impact d'internet et des technologies de l'Information et de la Communication sur l'industrie de la musique enregistrée », *Revue d'économie industrielle*, n° 116 : 31-70.

BOUTET Josiane, 2016, « Langues et enquêtes quantitatives. Introduction », *Langage et société*, vol. 155, n° 1 : 7-14.

BOUTET Josiane et GADET Françoise, 2003, « Pour une approche de la variation linguistique », *Le français aujourd'hui*, vol. 143, n° 4 : 17-24.

BOUZARD Thierry, 2008, « Comment le courant folk des années 70 a bénéficié des décisions prises à Vichy en 1940 », *in Elans nationaux et patriotiques autour de la Seconde Guerre mondiale : son impact sur les mouvements idéologiques et musicaux*, Poitiers, MSHS de l'université de Poitiers.

BRANDL Emmanuel, 2009, *L'ambivalence du rock, entre subversion et subvention: une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris, Harmattan.

BRÉAL Michel, 2009, « Le langage et les nationalités », *in* Ernest Renan, Michel Bréal, et Antoine Meillet (dir.), *Langue française et identité nationale*, Limoges, Lambert-Lucas.

BRENNAN Timothy, 1997, *At home in the world: cosmopolitanism now*, Cambridge, Mass, Harvard University Press.

BRIGGS Jonathyne, 2015, *Sounds French : globalization, cultural communities, and pop music, 1958-1980*, Oxford, Oxford University Press.

BRY Alain, 1999, *La Cendrillon culturelle du Quai d'Orsay : Avril 1945-décembre 1998*, Paris, A. Bry.

BUCH Esteban, 2014, « A propos d'un certain jargon de l'authenticité musicale », *Noésis*, vol. 22-23 : 57-72.

BUGEJA-BLOCH Fanny et COUTO Marie-Paule, 2015, *Les méthodes quantitatives*, Paris, PUF.

BULLICH Vincent, 2010, « Des reprises aux compositions originales : l'évolution des normes d'actions communicationnelles dans la musique populaire américaine », *Volume!*, vol. 7, n° 2 : 15-29.

BUTLER Judith, 1990, *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, Londres, Routledge.

CABANEL Patrick, 2002, *La république du certificat d'études : histoire et anthropologie d'un examen (XIXème-XXème siècles)*, Paris, Belin.

CAILLOIS Roger, 1988, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard.

CALENGE Pierric, 2002, « L'industrie de la musique en France : géographie économique d'un secteur en mutation », *Volume!*, vol. 1, n° 2 : 101-118.

CALHOUN Craig, 2002, « The Class Consciousness of Frequent Travelers: Toward a Critique of Actually Existing Cosmopolitanism », *South Atlantic Quarterly*, vol. 101, n° 4 : 869-897.

CALIO Jean, 1998, *Le rap : une réponse des banlieues ?*, Lyon, Aléas.

CALVET Louis-Jean, 1985, « La chanson comme métissage », *Vibrations*, vol. 1, n° 1 : 71-80.

———, 2016, « Pratiques des langues en France. Oui, mais de quoi parlons-nous ? », *Langage et société*, vol. 155, n° 1 : 39.

CAMERON Deborah, 2008, « Language endangerment and verbal hygiene: History, morality and politics », *in* Alexandre Duchêne (dir.), *Discourses of endangerment: ideology and interest in the defence of languages*, Londres, Continuum : 268-285.

CANUT Cécile, 2009, « De la langue à la parole », *Vacarme*, vol. 48, n° 3 : 26-29.

———, 2010, « "À bas la francophonie !" De la mission civilisatrice du français en Afrique à sa mise en discours postcoloniale », *Langue française*, vol. 167, n° 3 : 141-158.

CARADEC François et WEILL Alain, 2007, *Le café-concert : 1848-1914*, Paris, Fayard.

CASTAN Félix-Marcel, 1984, *Manifeste multi-culturel et anti-régionaliste : interventions critiques*, Montauban, Cocagne.

CASTELLS Manuel, 2002, *La galaxie Internet*, Paris, Fayard.

CAZAL Yvonne, 1998, *Les Voix du peuple/Verbum Dei. Le bilinguisme Latin/langue vulgaire au Moyen Âge*, Genève, Droz.

CEPEDA Maria Elena, 2003, « Mucho Loco for Rick Martin ; or The Politics of Chronology, Crossover, and Language within the Latin(o) Music "Boom" », *in* Harris M. Berger et Michael Thomas Carroll (dir.), *Global pop, local language*, Jackson, University Press of Mississippi.

CERTEAU Michel de, JULIA Dominique, et REVEL Jacques, 2002, *Une politique de la langue : la Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire*, Paris, Gallimard.

CESTOR Elisabeth, 2005a, « Minorités actives dans le milieu musical régional », *Volume!*, vol. 4, n° 2 : 51-60.

———, 2005b, *Les musiques particularistes : chanter la langue d'oc en Provence à la fin du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan.

———, 2010, « Les nouvelles dynamiques de la création musicale contemporaine en occitan », *Lengas*, n° 67 : 83-98.

CHABAUD Sylvan, 2013, « Le chant en occitan, une expérience récente et originale de prise en main d'une culture et d'une langue », *Lengas*, n° 74. URL : https://lengas.revues.org/375

CHALVIDANT Jean et MOUVET Hervé, 2001, *La belle histoire des groupes de rock français des années 60*, Paris, Fernand Lanore.

CHAN Brian Hok-Shing, 2009, « English in Hong Kong Cantopop : language choice, code-switching and genre », *World Englishes*, vol. 28, n° 1 : 107-129.

CHANSOU Michel, 1983, « Politique de la langue et idéologie en français contemporain », *Mots*, vol. 6, n° 1 : 59-77.

———, 1997, « Les politiques de la langue et la législation linguistique en France (1966-1994) », *Mots*, vol. 52, n° 1 : 23-35.

CHARLES-DOMINIQUE Luc, 2011, « Les emblèmes instrumentaux régionaux du revival français », *in* Jeremy Price, Licia Bagini, et Marlène Belly (dir.), *Langue, musique, identité: actes du colloque tenu à Poitiers, du 21 au 23 novembre 2007*, Paris, Publibook.

CHARLES-DOMINIQUE Luc et DEFRANCE Yves, 2008, « Réhabiliter, repenser, développer l'ethnomusicologie de la France », *in* Luc Charles-Dominique et Yves Charles-Dominique (dir.), *L'ethnomusicologie de la France: de l'ancienne civilisation paysanne à la globalisation: actes du Colloque « L'ethnomusicologie de la France », 15-18 novembre 2006*, Paris, Harmattan.

CHASTAGNER Claude, 1998, *La loi du rock : ambivalence et sacrifice dans la musique populaire anglo-américaine*, Castelnau-le-Lez, Climats.

CHEPP Valerie, 2015, « Black Feminism and Third-Wave Women's Rap : A Content Analysis, 1996–2003 », *Popular Music and Society*, vol. 38, n° 5 : 545-564.

CHERVEL André, 2008, *Histoire de l'enseignement du français du XVIIème au XXème siècle*, Paris, Retz.

CHEVALIER Maurice, 2012, *« Dans la vie faut pas s'en faire » : mémoires*, Paris, Omnibus.

CHISS Jean-Louis, 2009, « Les humanités entre langue, littérature et culture », *Le français aujourd'hui*, vol. 167, n° 4 : 27-33.

———, 2011, « Les linguistes du XIXème siècle, l'"identité nationale" et la question de la langue », *Langages*, vol. 182, n° 2 : 41-53.

CHRISTIN Angèle et DONNAT Olivier, 2014, « Pratiques culturelles en France et aux États-Unis. Éléments de comparaison 1981-2008 », *Culture Etudes*, vol. 1, n° 1 : 1-16.

CICCHELLI Vincenzo et OCTOBRE Sylvie, 2015, « Sur le cosmopolitisme esthétique chez les jeunes », *Le Débat*, vol. 183, n° 1 : 101-109.

———, 2017, « Les cultures juvéniles à l'ère de la globalisation : une approche par le cosmopolitisme esthético-culturel », *Culture Études*, vol. 1 : 1-21.

———, 2017, *Le cosmopolitisme esthétique-culturel chez les jeunes*, Paris, Documentation Française.

CLÉMENT Pierre-Alain, 2015, « La signification du politique dans le rap. L'exemple du "rap de fils d'immigrés" (1997-2012) », *Culture & Conflits*, vol. 1, n° 97 : 123-141.

CLERVAL Anne et FLEURY Antoine, 2009, « Politiques urbaines et gentrification, une analyse critique à partir du cas de Paris », *L'Espace Politique*, n° 8. URL : https://espacepolitique.revues.org/1314

COHEN Paul, 2000, « Of Linguistic Jacobinism and Cultural Balkanization: Contemporary French Linguistic Politics in Historical Context », *French Politics, Culture & Society*, vol. 18, n° 2 : 21-48.

———, 2003, « L'imaginaire d'une langue nationale : l'État, les langues et l'invention du mythe de l'ordonnance de Villers-Cotterêts à l'époque moderne en France », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 25, n° 1 : 19-69.

COLLINOT André et MAZIÈRE Francine, 1997, *Un prêt à parler : le dictionnaire*, Paris, PUF.

CONDORCET Jean Antoine Nicolas de Caritat de, 2001, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, Flammarion.

CONTI Jacopo, 2016, « Che suono fa, la Francia? Breve ricognizione su come la musica deve "suonare" per essere considerata francese », *Vox Popular*, vol. 1, n° 1. URL : http://www.voxpopular.it/che-suono-fa-la-francia/#more-9

CORDIER Adeline, 2014, *Post-War French popular music: cultural identity and the Brel-Brassens-Ferré myth*, Farnham, Surrey ; Burlington, VT, Ashgate Publishing Limited.

COSTA James, 2013a, « Enjeux sociaux de la revitalisation linguistique. Introduction », *Langage et société*, vol. 145, n° 3 : 7-14.

———, 2013b, « Sauver la langue ? Deux siècles de renaissantismes linguistiques en Provence », *Langage et société*, vol. 145, n° 3 : 15-34.

———, 2012, « De l'hygiène verbale dans le sud de la France ou Occitanie », *Lengas*, n° 72 : 83-112.

———, 2015, « New speakers, new language: on being a legitimate speaker of a minority language in Provence », *International Journal of the Sociology of Language.*, n° 231 : 127-145.

COSTA James et GASQUET-CYRUS Médéric, 2012, « Introduction », *Lengas*, n° 72 : 9-21. URL : http://lengas.revues.org/109

CRU Josep, 2015, « Bilingual rapping in Yucatán, Mexico: strategic choices for Maya language legitimation and revitalisation », *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism* : 1-16.

CRYSTAL David, 2012, *English as a global language*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.

CUCHE Denys, 2013, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte.

CULAT Robert, 2007, *L'âge du metal*, Rosières-en-Haye, Camion blanc.

CUTLER Cece, 2000, « "Chanter en yaourt": Pop music and language choice in France », *Popular Music and Society*, vol. 24, n° 3 : 117-133.

DAGENAIS Diane et DAY Elaine, 1999, « Home Language Practices of Trilingual Children in French Immersion », *Canadian Modern Language Review*, vol. 56, n° 1 : 99-123.

DAUPHIN Claude, 2011, « La Querelle des Bouffons : crise du goût musical et scission du royaume sous Louis XV », *Synergies*, n° 4 : 139-153.

DAVID Sylvain, 2011, « Une chic aventure électrique : la p(r)ose punk française », *Études françaises*, vol. 47, n° 1 : 93-111.

DE FIGUEIREDO Eduardo H. Diniz, 2015, « English identity and Manguebeat in Brazil: English identity and Manguebeat in Brazil », *World Englishes*, vol. 34, n° 3 : 456-470.

DE MAIO Fernando, 2014, « Regression Analysis and the Sociological Imagination: Regression Analysis and the Sociological Imagination », *Teaching Statistics*, vol. 36, n° 2 : 52-57.

DE MUNCK Jean, 2011, « Les trois dimensions de la sociologie critique », *SociologieS*. URL : https://sociologies.revues.org/3576

DELORT Pierre, 2015, *Le big data*, PUF.

DEN TANDT Christophe, 2012, « La Culture rock entre utopie moderniste et construction d'une industrie alternative », *Volume!*, vol. 9, n° 2 : 15-30.

DENISOFF R. Serge et PETERSON Richard A, 1972, *The sounds of social change: studies in popular culture*, Chicago, Rand McNally.

DENORA Tia, 2010, *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press.

DERRIDA Jacques, 1996, *Le Monolinguisme de l'autre, ou, La prothèse d'origine*, Paris, Galilée.

DESHAYES Eric et GRIMAUD Dominique, 2008, *L'underground musical en France*, Marseille, Le Mot et le reste.

DOISE Willem et PALMONARI Augusto, 1986, « Caractéristiques des représentations sociales », *in* Willem Doise et Augusto Palmonari (dir.), *L'étude des représentations sociales*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.

DONNAT Olivier, 1998, *Les pratiques culturelles des Français: enquête 1997*, Paris, Documentation Française.

——— (dir.), 2003, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, Documentation française.

———, 2009, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : éléments de synthèse 1997-2008*, Paris, Découverte ; Ministère de la culture et de la communication.

DORIN Stéphane, 2005, « La globalisation du rock vue de Calcutta », *Volume!*, vol. 4, n° 1 : 139-150.

DUBUISSON Michel, 1984, « La traduction en grec des concepts romains et la vision grecque de Rome : problèmes et perspectives », *in* Pierre Achard, Max-Peter Gruenais, et Dolores Jaulin (dir.), *Histoire et linguistique: actes de la table ronde, Paris, 28, 29, 30 avril 1983*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme : 213-224.

DUCHÊNE Alexandre, 2008, *Ideologies across nations : the construction of linguistic minorities at the United Nations*, Berlin, Mouton de Gruyter.

———, 2011, « Néolibéralisme, inégalités sociales et plurilinguisme : l'exploitation des ressources langagières et des locuteurs », *Langage et société*, vol. 136, n° 2 : 81-108.

———, 2016, « Investissement langagier et économie politique », *Langage et société*, vol. 157, n° 3 : 73-96.

DUFOUR Dany-Robert, 2007, *Le divin marché : la révolution culturelle libérale*, Paris, Denoël.

DUNBAR-HALL Peter et GIBSON Chris, 2000, « Singing about nations within nations : Geopolitics and identity in Australian indigenous rock music », *Popular Music and Society*, vol. 24, n° 2 : 45-73.

DUNETON Claude, 1998, *Histoire de la chanson française*, Paris, Seuil.

DUNN Christopher, 2001, *Brutality garden : Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

DURKHEIM Émile, 1991, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, Presses universitaires de France.

———, 1996, *Sociologie et philosophie*, Paris, PUF.

EASTMAN Carol M. (dir.), 1992, *Codeswitching*, Clevedon, Multilingual Matters Ltd.

ECO Umberto, 1997, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil.

EDWARDS Emily D. et SINGLETARY Michael W., 1984, « Mass media images in popular music: An examination of media images in student music collections and student attitudes toward media performance », *Popular Music and Society*, vol. 9, n° 4 : 17-26.

ELOY Jean-Michel, 1997, « “Aménagement” ou “politique” linguistique ? », *Mots*, vol. 52, n° 1 : 7-22.

ERRINGTON James Joseph, 2008, *Linguistics in a colonial world : a story of language, meaning, and power*, Malden, Blackwell.

ESTEVE Joan-Danièl, 2010, « Les chanteurs de la revendication occitane », *Lengas*, n° 67 : 11-54.

ESTIVAL Dominique et PENNYCOOK Alastair, 2011, « L’Académie française and Anglophone language ideologies », *Language Policy*, vol. 10, n° 4 : 325-341.

EVERIST Mark, 2007, « Le drame musical français au XIXème siècle : structures sociales et contextes artistiques », *in* Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle.*, Arles, Actes sud ; Cité de la musique.

FABBRI Franco et GARCIA QUIÑONES Marta, 2014, « Listening to The Shadows, Forty-Eight Years Later, and for the First Time », *Volume!*, vol. 11, n° 1 : 208-223.

FABIANO Andrea, 2005, « Introduction », *in* Andrea Fabiano (dir.), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris, CNRS éditions.

FARCHY Joëlle, 2004, « L’exception culturelle, combat d’arrière-garde ? », *Quaderni*, vol. 54, n° 1 : 67-79.

FAURE Christian, 1983, « Le renouveau du folklore et de l’ethnologie pendant le régime de Vichy », *Bulletin du centre d'Histoire économique et sociale de la région lyonnaise*, n° 1 : 5-14.

FELD Steven, 1984, « Communication, Music, and Speech about Music », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 16 : 1-18.

FELOUZIS Georges, FOUQUET-CHAUPRADE Barbara, et CHARMILLOT Samuel, 2015, « Les descendants d’immigrés à l’école en France : entre discontinuité culturelle et discrimination systémique », *Revue française de pédagogie*, vol. 2, n° 191 : 11-27.

FENN John et PERULLO Alex, 2000, « Language choice and hip hop in Tanzania and Malawi », *Popular Music and Society*, vol. 24, n° 3 : 73-93.

FERGUSON Charles A., 1959, « Diglossia », *WORD*, vol. 15, n° 2 : 325-340.

FERMENT Fabrice, 2001, *40 ans de tubes: 1960-2000 : les meilleures ventes de 45 tours & CD singles*, Clichy, Éditions Larivière.

FEUSSI Valentin, 2014, « Pluralités linguistiques et culturelles : les tendances actuelles de la recherche en sociolinguistique », *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, vol. 5, n° 1 : 5-22.

FILHON Alexandra, 2010, « Transmission familiale des langues en france: évolutions historiques et concurrences », *Annales de démographie historique*, vol. 1, n° 119 : 205-222.

FILHON Alexandra, DEAUVIEAU Jérôme, DE VERDALLE Laure, PELAGE Agnès, POULLAOUEC Tristan, BROUSSE Cécile, MESPOULET Martine, et SZTANDAR-SZTANDERSKA Karolina, 2013, « Un projet de nomenclature socioprofessionnelle européenne : une construction savante face aux variations nationales de représentation du monde social », *Sociologie*, vol. 4, n° 4 : 373-393.

FISHMAN Joshua A., 1965, « Who speaks what language to whom and when? », *La Linguistique*, vol. 2 : 7-88.

———, 1971, *Sociolinguistique*, Bruxelles, Labor.

——— (dir.), 2001, *Can threatened languages be saved?: reversing language shift, revisited: a 21st century perspective*, Clevedon ; Buffalo, Multilingual Matters.

FLEURY Antoine, 2003, « De la rue-faubourg à la rue "branchée" : Oberkampf ou l'émergence d'une centralité des loisirs à Paris », *L'Espace géographique*, vol. 3, n° 32 : 239-252.

FOUCAULT Michel, 2008, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

FOUQUET-CHAUPRADE Barbara, 2014, « Bien-être et ressenti des discriminations à l'école. une étude empirique en contexte ségrégué », *L'Année sociologique*, vol. 64, n° 2 : 421-444.

FRANCFORT Didier, 2004, *Le chant des nations: musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette littératures.

FRANÇOIS Stéphane, 2012, *L'écologie politique, une vision du monde réactionnaire ? Réflexions sur le positionnement idéologique de quelques valeurs*, Paris, Les Éditions du Cerf.

FRASER Nancy, 2001, « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », *Hermès*, vol. 31 : 125-156.

———, 2011, *Qu'est-ce que la justice sociale ? Reconnaissance et redistribution*, Paris, La Découverte.

FRITH Simon, 1981, *Sound effects : youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*, New York, Pantheon Books.

———, 1989, « Why do songs have words? », *Contemporary Music Review*, vol. 5, n° 1 : 77-96.

———, 1996, « Music and Identity », *in* Stuart Hall et Paul du Gay (dir.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage : 108-127.

———, 2001, « Pop music », *in* Simon Frith, Will Straw, et John Street (dir.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press : 91-108.

FUNG A. et CURTIN M., 2002, « The anomalies of being Faye (Wong): Gender politics in Chinese popular music », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 5, n° 3 : 263-290.

GADET Françoise, 2004, « Le style comme perspective sur la dynamique des langues: Introduction », *Langage et société*, vol. 109, n° 3 : 1-8.

GADET Françoise et LUDWIG Ralph, 2015, *Le français au contact d'autres langues*, Paris, Ophrys.

GAGNÉ Gilbert, CÔTÉ René, et DEBLOCK Christian, 2004, *Les récents accords de libre-échange conclus par les États-Unis : une menace à la diversité culturelle*, Montréal, Centre d'études internationales et mondialisation.

GAL Susan, 2011, « Polyglot nationalism. Alternative perspectives on language in 19th century Hungary », *Langage et société*, vol. 136, n° 2 : 31.

GALLORO Piero-D., 2015, « "Je suis rital et je le reste…" Expertise de l'inclusion italienne (en)chantée ou la transformation spectaculaire d'un monstre », *Volume!*, vol. 12, n° 1 : 35-53.

GARDIN Bernard, 1975, « Loi Deixonne et langues régionales : représentation de la nature et de la fonction de leur enseignement », *Langue française*, vol. 25, n° 1 : 29-36.

GARDINER John M., KAMINSKA Zofia, DIXON Maureen, et JAVA Rosalind I., 1996, « Repetition of previously novel melodies sometimes increases both remember and know responses in recognition memory », *Psychonomic Bulletin & Review*, vol. 3, n° 3 : 366-371.

GARDY Philippe, « La création en langue occitane », *Bulletin de l'observatoire des pratiques linguistiques*, n° 10. URL : http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Langue-francaise-et-langues-de-France/Observation-des-pratiques-linguistiques/Langues-et-cite/Langues-et-cite-n-10-l-occitan

GARFINKEL Harold, 2009, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF.

GASQUET-CYRUS Médéric, 2001, « Étude sociolinguistique d'un quartier : le provençal ("occitan") à la plaine (Marseille) », *Cahiers de sociolinguistique*, vol. 6, n° 1 : 48-63.

GASTAUT Yvan, YAHI Naïma, et SPANU Michael, 2015, « Introduction », *Volume!*, vol. 12, n° 1 : 9-19.

GAULIER Armelle, 2015, « La musique du groupe Zebda entre configurations identitaires et pouvoir symbolique », *Transposition*, n° 5. URL : http://transposition.revues.org/1398

GAUTHIER Cécile, 2011, « Changer de langue pour échapper à la langue ? L'"identité linguistique" en question », *Revue de littérature comparée*, n° 338 : 183-196.

GAYRAUD Agnès, 2015, « Français deuxième langue », *Audimat*, n° 4 : 39-66.

GEORGE Brian, 2016, « Rapping at the Margins: Musical Constructions of Identities in Contemporary France », *in* Vanessa Knights et Ian Biddle (dir.), *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*, London, Routledge.

GERBOD Paul, 1980, « L'institution orphéonique en France du 19e au 20e siècle », *Ethnologie française*, vol. 10, n° 1 : 27-44.

GHIGLIONE Rodolphe, BEAUVOIS Jean-Léon, TROGNON Alain, et CHABROL Claude (dir.), 1990, *Manuel d'analyse de contenu*, Paris, Armand Colin.

GHIO Maria Bettina, 2014, « Le rap français et la langue française : antinomie ou attraction ? », *Fabula-LhT*, n° 12. URL : http://www.fabula.org/lht/12/ghio.html

GILROY Paul, 2010, *L'Atlantique noir*, Paris, Amsterdam.

GIORDAN Henri, 2002, « Le pouvoir et la pluralité culturelle », *Hérodote*, vol. 105, n° 2 : 178-190.

GLEVAREC Hervé et PINET Michel, 2013, « De la distinction à la diversité culturelle. Éclectismes qualitatifs, reconnaissance culturelle et jugement d'amateur », *L'Année sociologique*, vol. 63, n° 2 : 471-508.

GLISSANT Édouard, 1996, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.

GODART Frédéric, 2011, *Penser la mode*, Paris, IFM : Éd. du Regard.

GOFFMAN Erving, 1974, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit.

———, 2010, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Minuit.

GOODY Jack, 1979, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Editions de Minuit.

GOUDAILLIER Jean-Pierre, 2001, *Comment tu tchatches ! : dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose.

GRAVEREAU Sophie, 2012, « Art et activisme dans le quartier parisien de Belleville », *L'Information géographique*, vol. 76, n° 3 : 52-67.

GRIMA Jérémie., 2013, *SUP, Supuration: trace écrite*, Rosières-en-Haye, Camion blanc.

GROSS J. et MARK V., 2001, « Regionalist accents of global music: the Occitan rap of Les Fabulous Trobadors1 », *French Cultural Studies*, vol. 12, n° 34 : 77-94.

GUEMRICHE Salah, 1985, « 1. Sapho, Karim Kacel, Carte de séjour : le Maghreb d'en France ? », *Vibrations*, vol. 1, n° 1 : 139-151.

GUÉRANGER Prosper, 1883, *Institutions liturgiques*, Paris, Société générale de librairie catholique.

GUIBERT Gérôme, 2000, « L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme », *Mouvements*, n° 11 : 54-59.

———, 2003a, « "Chantez-vous en français ou en anglais ?" : Le choix de la langue dans le rock en France », *Volume!*, vol. 2, n° 2 : 83-98.

———, 2003b, « From rock in France to French rock : Towards the formation of an autonomous expression », *in Practising Popular Music. Proceedings from IASPM-International Conference*, Montreal, McGill University.

———, 2005, « Les musiques populaires : commerce, loisir, underground ou tiers-secteur », *Cahiers de psychologie politique*, n° 7. URL : http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1153

———, 2006, *La production de la culture: le cas des musiques amplifiées en France*, Nantes/Paris, Mélanie Séteun/IRMA.

———, 2009, « Versailles and the French Touch. When a virtual local scene becomes real », *Conference paper IASPM conference proceedings*.

GUIBERT Gérôme et BELLAVANCE Guy, 2014, « Présentation », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 57 : 5-15.

GUIBERT Gérôme, HEIN Fabien, et TOUCHÉ Marc, 2007, « Metal. Une culture de la transgression sonore », *Volume!*, vol. 5, n° 2.

GUMPLOWICZ Philippe, 2001, *Les travaux d'Orphée: deux siècles de pratique musicale amateur en France, 1820-2000 : Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier.

HABERMAS Jürgen, 1988, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot.

HÄGERDAL M., HARP J. R., et SIESJÖ B. K., 1975, « Influence of changes in arterial PCO2 on cerebral blood flow and cerebral energy state during hypothermia in the rat », *Acta Anaesthesiologica Scandinavica. Supplementum*, vol. 57 : 25-33.

HAINES John, 2004, « Living Troubadours and Other Recent Uses for Medieval Music », *Popular Music*, vol. 23, n° 2 : 133-153.

HALBERT Ludovic, CICILLE Patricia, PUMAIN Cécile, et ROZEMBLAT Céline, 2012, « Quelles métropoles en Europe ? Analyse comparée. Synthèse », *Travaux en ligne*, n° 11. URL : http://www.parisgeo.cnrs.fr/spip.php?article6243&lang=fr

HALL Stuart, 2008, « Nouvelles ethnicités », *in Identités et cultures*, Paris, Amsterdam.

HALPERN Diane F., 2012, *Sex differences in cognitive abilities*, New York, Psychology Press.

HANNECART Claire, 2014, *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective*, Thèse de doctorat, Université de Lille 1.

HANUS Philippe, 2015, « "Douce France" par Carte de Séjour. Le cri du "Beur" ? », *Volume!*, vol. 12, n° 1 : 123-137.

HARGREAVES Alec G. et MCKINNEY Mark (dir.), 1997, *Post-colonial cultures in France*, New York, Routledge.

HARGUINDÉGUY Jean-Baptiste et COLE Alistair, 2009, « La politique linguistique de la France à l'épreuve des revendications ethnoterritoriales », *Revue française de science politique*, vol. 59, n° 5 : 939-966.

HATCHUEL Françoise, 2006, « Une autre langue : l'ailleurs comme protection de l'espace intérieur ? », *Ela. Études de linguistique appliquée*, vol. 4, n° 144 : 493-512.

HEBDIGE Dick, 2007, *Cut'n'mix : culture, identity and Caribbean music*, Londres, Routledge.

———, 2008, *Sous-culture: le sens du style*, Paris, Zones.

HEIN Fabien, 2003, *Hard rock, heavy metal, metal : histoire, culture et pratiquants*, Nantes/Paris, Mélanie Séteun/IRMA.

———, 2012, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », *Volume!*, vol. 9, n° 1 : 105-126.

HELLER Monica, 2011, « Du français comme "droit" au français comme "valeur ajoutée" : de la politique à l'économique au Canada », *Langage et société*, vol. 136, n° 2 : 13-30.

HENNION Antoine, 2008, « Présences du passé : le renouveau des musiques "anciennes". Sources et retours aux sources », *in* Luc Charles-Dominique (dir.), *L'ethnomusicologie de la France : de l'ancienne civilisation paysanne à la globalisation: actes du Colloque « L'ethnomusicologie de la France », 15-18 novembre 2006*, Paris, L'Harmattan.

———, 2011, « Présences du passé : le renouveau des musiques « anciennes » : Sources et retours aux sources », *Temporalités*, n° 14. URL : https://temporalites.revues.org/1836

———, 2013, « La Production du succès : une anti-musicologie de la chanson de variétés », *Volume!*, vol. 10, n° 1 : 47-73.

HENRI Daniel, 2015, « La gratuité à l'école : portée et limites d'un principe républicain », *L'Archicube*, n° 18 : 49-58.

HÉRAN François, FILHON Alexandra, et DEPREZ Christine, 2002, « La dynamique des langues en France au fil du XXe siècle », *Population & Sociétés*, n° 376 : 1-4.

HERMET Guy, 1996, *Histoire des nations et du nationalisme en Europe*, Paris, Seuil.

HIBBETT Ryan, 2005, « What Is Indie Rock? », *Popular Music and Society*, vol. 28, n° 1 : 55-77.

HIGONNET Patrice L.-R., 1980, « The Politics of Linguistic Terrorism and Grammatical Hegemony During the French Revolution », *Social History*, vol. 1, n° 5 : 41-69.

HOWELL Peter, CROSS Ian, et WEST Robert (dir.), 1985, *Musical structure and cognition*, Londres, Orlando Academic Press.

HOX Joop J., 2010, *Multilevel analysis: techniques and applications*, New York, Routledge, Taylor & Francis.

HUET Armel, COTTEREAU Régis, et PÉRON René, 1977, « Le disque », *in* Armel Huet (dir.), *La Marchandise culturelle*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique.

HUSSERL Edmund, 2002, *Recherches logiques*, Paris, PUF.

JABLONKA Frank, 2009, « Styles sociaux communicatifs et alternance codique dans le raï. Passages transculturels », *Philologie im Netz*, vol. 50 : 1-22.

JAFFE Alexandra, 2008, « Parlers et idéologies langagières », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 3 : 517-526.

JEAN Karine, 2013, *Le marché de la musique française au Japon*, Mémoire de Master 2 : Expertise et médiation culturelle, Université de Lorraine, Metz.

JEANCOLAS Jean-Pierre, 1993, « Blum-Byrnes, l'arrangement, 1945-1948 », *1895, revue de l'AFRHC*, n° 13 : 33-45.

JIN Dal Yong et RYOO Woongjae, 2014, « Critical Interpretation of Hybrid K-Pop : The Global-Local Paradigm of English Mixing in Lyrics », *Popular Music and Society*, vol. 37, n° 2 : 113-131.

JODELET Denise, 1976, « Représentations sociales : phénomènes, concept et théorie », *in* Serge Moscovici (dir.), *Psychologie sociale*, Paris, Presses universitaires de France.

——— (dir.), 1989, *Les représentations sociales*, Paris, PUF.

JOURDAIN Stéphane, 2015, *French touch, 1995-2015: une épopée électro*, Bègles, Le Castor Astral.

JULY Joël, 2013, « La chanson mayonnaise : comment la chanson par sa performance ré-enchante le populaire », *in* Gilles Bonnet (dir.), *La chanson populittéraire : texte, musique et performance*, Paris, Kimé.

KAHN-HARRIS Keith, 2007, *Extreme metal: music and culture on the edge*, Oxford, Berg.

KAHNKE Corinna, 2013, « Transnationale Teutonen : Rammstein Representing the Berlin Republic », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 25, n° 2 : 185-197.

KAISER Marc, 2012, *Les politiques publiques liées aux musiques populaires en France : la dimension culturelle en question*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris.

KANT Immanuel, 1997, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, Paris, Bordas.

KIMURA Doreen, 2000, *Sex and cognition*, Cambridge, MIT Press.

KLEIN Jean-Claude, 1985, « Emprunt, syncrétisme, métissage : la revue à grand spectacle des Années folles », *Vibrations*, vol. 1, n° 1 : 39-53.

KOUKOUTSAKI-MONNIER Angeliki, 2008, « Enjeux de mémoire et identités nationales: Autour d'un manuel grec d'histoire », *Questions de communication*, n° 13 : 303-322.

———, 2013, « Pour une approche pluridimensionnelle de l'identité nationale », *¿ Interrogations ?*, n° 16. URL : http://www.revue-interrogations.org/Pour-une-approche,289

KRATZ Corinne Ann, 2010, *Affecting performance : meaning, movement, and experience in Okiek women's initiation*, Tucson, Arizona, Wheatmark.

KRAUSE Till, 2008, « "Amerrrika ist wunderrrbarrr" : promotion of Germany through Radio Goethe's cultural export of German popular music to North America », *Popular Music*, vol. 27, n° 2 : 225-242.

KRISTEVA-JOYAUX Julia, 2009, « Le message culturel de la France et la vocation interculturelle de la Francophonie, Avis et rapports du Conseil économique, social et environnemental, séance des 23 et 24 juin 2009 », *Journal Officiel*.

KUIPERS Giselinde et DE KLOET Jeroen, 2009, « Banal cosmopolitanism and The Lord of the Rings: The limited role of national differences in global media consumption », *Poetics*, vol. 37, n° 2 : 99-118.

LABOV William, 1976, *Sociolinguistique*, Paris, Minuit.

LACAN Jacques, 1966, *Écrits*, Paris, Seuil.

LAMANTIA Frédéric, 2005, *L'opéra dans l'espace français*, Paris, Connaissances et Savoirs.

LAPONCE Jean A., 2006, *Loi de Babel et autres régularités des rapports entre langue et politique*, Québec, Presses de l'Université Laval.

LARKEY Edward, 1992, « Austropop : popular music and national identity in Austria », *Popular Music*, vol. 11, n° 2 : 151-185.

LARRABURU Colette et ETCHEVERRY-AINCHART Peio, 2001, *Euskal rock'n'roll: histoire du rock basque*, Biarritz, Atlantica.

LE FORESTIER Laurent, 2004, « L'accueil en France des films américains de réalisateurs français à l'époque des accords Blum-Byrnes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 4, n° 51 : 78-97.

LE GOFF Jean-Pierre, 2007, *Mai 68 : l'héritage impossible*, Paris, La Découverte.

LE GUERN Philippe, 2007, « En arrière la musique ! sociologies des musiques populaires en france. La genèse d'un champ », *Réseaux*, vol. 141-142, n° 2 : 15-45.

LE VAGUERESSE Emmanuel, 2012, « Travestis, transsexuels et homosexuels dans le cinéma espagnol de la Transition démocratique (1975-1982): une interrogation à la nation », *Mélanges de la Casa de Velasquez*, vol. 2, n° 42 : 125-141.

LEBRUN Barbara, 2005, « Mind over Matter: The Under-Performance of the Body and Gender in French Rock Music of the 1990s », *French Cultural Studies*, vol. 16, n° 2 : 205-221.

———, 2009a, *Protest music in France : production, identity and audiences*, Farnham, Ashgate.

———, 2009b, « René, Ginette, Louise et les autres : nostalgie et authenticité dans la chanson néo-réaliste », *French Politics, Culture & Society*, vol. 27, n° 2 : 47-62.

——— (dir.), 2012, *Chanson et performance: mise en scène du corps dans la chanson francaise et Francophone*, Paris, Harmattan.

LECHEVREL Nadège, 2012, « Langues en danger et écologie du langage », *Cahiers de l'Observatoire des pratiques linguistiques*, n° 3 : 33-40.

LECLERC Jacques, 2007, « France », *L'aménagement linguistique dans le monde*.

LE GUERN Philippe et GUIBERT Gérôme, 2008, « Faire l'histoire des musiques amplifiées en France », *in* Hugh Dauncey et Philippe Le Guern (dir.), *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/Grande-Bretagne*, Puceul/Paris, Mélanie Séteun/IRMA.

LESCOP Gildas, 2003, « « Honnie soit la Oi ! » Naissance, émergence et déliquescence d'une forme de protestation sociale et musicale », *Volume!*, vol. 2, n° 1 : 109-128.

LESUEUR Daniel, 1999, *Hit-Parades 1950 - 1998*, Paris, Alternatives.

LÉVY Jacques, 2004, « Globish », *EspacesTemps.net*.

LIDDICOAT Anthony J. et BRYANT Pauline, 2001, « Language Planning and Language Revival : A Current Issue in Language Planning », *Current Issues in Language Planning*, vol. 2, n° 2-3 : 137-140.

LIDOV David, 2005, *Is language a music ? : writings on musical form and signification*, Bloomington, Indiana University Press.

LILLIESTAM Lars, 2013, « Research on music listening: From Typologies to Interviews with Real People », *Volume!*, vol. 10, n° 1 : 109-110.

LIST George, 1963, « The Boundaries of Speech and Song », *Ethnomusicology*, vol. 7, n° 1 : 1-16.

LLEDO Eugène, 2017, « Rock progressif et musique planante », *Encyclopædia Universalis*. URL : www.universalis.fr/encyclopedie/rock-progressif-et-musique-planante/

LOMAX Alan, 1978, *Folk song style and culture*, New Brunswick, N.J, Transaction Books.

LOOSELEY David, 2013, « Outside looking in: European popular musics, language and intercultural dialogue », *Journal of European Popular Culture*, vol. 4, n° 1 : 19-28.

LOOSELEY David L., 2003, *Popular music in contemporary France : authenticity, politics, debate*, Oxford, Berg.

LÓPEZ MOYA Martín de la Cruz, ASCENCIO CEDILLO Efraín, et ZEBADÚA CARBONELL Juan Pablo, 2014, *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*, México D.F., Juan Pablos.

LOUBINOUX Gérard, 2005, « Substrat anthropologique et tatônnements idéologiques dans les textes de la "Querelle des Bouffons », *in La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris, CNRS éditions.

LOUREIRO-RODRÍGUEZ Verónica, 2013, « "If We Only Speak Our Language by the Fireside, It Won"t Survive': The Cultural and Linguistic Indigenization of Hip Hop in Galicia », *Popular Music and Society*, vol. 36, n° 5 : 659-676.

LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, 2008, « Le théâtre français et le "partage du chant" », *in* Jean Duron (dir.), *La naissance du style français: 1650-1673*, Wavre, Mardaga : 69-88.

LOYER Barbara, 2002, « Langues nationales et régionales : une relation géopolitique », *Hérodote*, vol. 105, n° 2 : 15-37.

MACHILL Marcel, 1996, « Musique as Opposed to Music: Background and Impact of Quotas for French Songs on French Radio », *Journal of Media Economics*, vol. 9, n° 3 : 21-36.

MAGIS Christophe, 2014, « Musique et publicité : les enjeux de la synchronisation », *INA Global*. URL : http://www.inaglobal.fr/musique/article/musique-et-publicite-les-enjeux-de-la-synchronisation

MAJUMDAR Margaret A., 2012, « "Une Francophonie à l'offensive"? Recent Developments in Francophonie », *Modern & Contemporary France*, vol. 20, n° 1 : 1-20.

MAKONI Sinfree et PENNYCOOK Alastair, 2005, « Disinventing and (Re)Constituting Languages », *Critical Inquiry in Language Studies*, vol. 2, n° 3 : 137-156.

MANET Jean-Luc, 2013, *Ici & indépendant : of « Best », 1988-1993*, Rosières-en-Haye, Camion blanc.

MARC Isabelle, 2014, « Aznavour ou le drame nostalgique populaire », *Volume!*, vol. 11, n° 1 : 55-67.

MARC MARTÍNEZ Isabelle, 2008, *Le rap français : esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Bern ; New York, Peter Lang.

———, 2011, « De la poésie avant toute chose : pour une approche textuelle des musiques amplifiées », *Synergies*, vol. 4 : 51-61.

MARCELLESI Jean-Baptiste, 1979, « Quelques problèmes de l'hégémonie culturelle en France : langue nationale et langues régionales », *International Journal of the Sociology of Language*, vol. 1979, n° 21.

MARCUS Greil, 2002, *Lipstick traces: une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Allia.

MARINI Margaret Mooney, 1990, « Sex and Gender: What Do We Know? », *Sociological Forum*, vol. 5, n° 1 : 95-120.

MARTEL Camille, 2014, *Massilia sound system: la façon de Marseille*, Marseille, le Mot et le reste.

MARTEL Philippe, 2010, *Les Félibres et leur temps: renaissance d'oc et opinion (1850 - 1914)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux.

———, 2012, « Une norme pour la langue d'oc ? Les débuts d'une histoire sans fin », *Lengas*, n° 72 : 23-50.

———, 2013, « La Nòva Cançon occitana : révolution en occitan, révolution dans la chanson occitane ? », *Lengas*, n° 74. URL : https://lengas.revues.org/303

MARTIGNY Vincent, 2016, *Dire la France : culture(s) et identités nationales (1981-1995)*, Paris, Presses de Sciences Po.

MARTIN Denis-Constant, 2012, « "Auprès de ma blonde..." : Musique et identité », *Revue française de science politique*, vol. 62, n° 1 : 21-43.

———, 2014, « Attention, une musique peut en cacher une autre : L'appropriation, A et Ω de la création », *Volume!*, vol. 10, n° 2 : 47-67.

MARTIN Denis-Constant, BRUNON Laura, FERNÁNDEZ Mariano, et FORGEON Soizic, 2010, *Quand le rap sort de sa bulle: sociologie politique d'un succès populaire*, Nantes/Paris, Mélanie Séteun/IRMA.

MARTINIELLO Marco, 2011, *La démocratie multiculturelle: citoyenneté, diversité, justice sociale*, Paris, Presses de Sciences Po.

MASSOT Benjamin et ROWLETT Paul, 2013, « Le débat sur la diglossie en France : aspects scientifiques et politiques », *Journal of French Language Studies*, vol. 23, n° 1 : 1-16.

MATTELART Armand, 2015, « Du bon sauvage au sous-développé », *in Une anthologie en trois volumes (1970-1986)*, Paris, Mines ParisTech.

MÉNIL Alain, 2009, « La créolisation, un nouveau paradigme pour penser l'identité ? », *Rue Descartes*, vol. 66, n° 4 : 8-19.

MEULEMAN Roza et LUBBERS Marcel, 2013, « Manifestations of Nationalist Attitudes: Domestic Music Listening, Participation in National Celebrations, and Far Right Voting », *European Sociological Review*, vol. 29, n° 6 : 1214-1225.

MEULEMAN Roza et LUBBERS Marcel, 2014, « The social distinction in having domestic versus foreign favorite music artists », *Poetics*, vol. 45 : 55-71.

MEYER Max, 1903, « Experimental Studies in the Psychology of Music », *The American Journal of Psychology*, vol. 14, n° 3/4 : 192.

MIDIOHOUAN Guy Ossito, 1994, *Du bon usage de la francophonie : essai sur l'idéologie francophone*, Virginie, CNPMS.

MIGNON Patrick, 1985, « Musiques de Beurs », *Vibrations*, vol. 1, n° 1 : 158-165.

MILES Scott A., MIRANDA Robbin A., et ULLMAN Michael T., 2016, « Sex Differences in Music: A Female Advantage at Recognizing Familiar Melodies », *Frontiers in Psychology*, vol. 7. URL : https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4771742/

MILHAUD Olivier, 2006, « Le harem linguistique de la France », *Espaces Temps*. URL : http://www.espacestemps.net/articles/le-harem-linguistique-de-la-france/

MILIANI Hadj, 2015, « Diasporas musiciennes et migrations maghrébines en situation coloniale », *Volume!*, vol. 12, n° 1 : 155-169.

MILLER Christopher L., 2008, *The French Atlantic triangle : literature and culture of the slave trade*, Durham, Duke University Press.

MILLS Charles Wright et CLINQUART Pierre, 2006, *L'imagination sociologique*, Paris, La Découverte.

MILNER Greg, 2010, *Perfecting sound forever : an aural history of recorded music*, New York, Faber and Faber.

MILNER Jean Claude, 1989, *Introduction à une science du langage*, Paris, Seuil.

MITCHELL Tony, 2000, « Doin' damage in my native language : The use of "resistance vernaculars" in hip hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand », *Popular Music and Society*, vol. 24, n° 3 : 41-54.

——— (dir.), 2001, *Global noise : rap and hip-hop outside the USA*, Middletown, Conn, Wesleyan University Press.

MOITA LOPES Luiz Paulo, 2008, « Inglês e globalização em uma epistemologia de fronteira: Ideologia linguistica para tempos hîbridos », *Delta*, vol. 24, n° 2 : 309-340.

MONGRÉDIEN Jean, 2010, « Le Théâtre-Italien de Paris sous le Consulat et l'Empire », *Napoleonica*, vol. 7, n° 1 : 79-87.

MOREIRA Paul, 1987, *Rock métis en France*, Paris, Souffles.

MORIN Edgar, 1965, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, vol. 6, n° 1 : 1-9.

———, 2008, *L'esprit du temps*, Paris, Armand Colin.

MOSCOVICI Serge, 1976, *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, Presses Universitaire de France.

———, 1979, *Hommes domestiques et hommes sauvages*, Paris, Christian Bourgois.

———, 2005, *L'âge des foules un traité historique de psychologie des masses*, Paris, Fayard.

MOUCHTOURIS Antigone, 2007, *Sociologie de la culture populaire*, Paris, L'Harmattan.

MOURA Jean-Marc, 2014, « Critique francophone du postcolonial et critique postcoloniale de la francophonie », *in* Claire Joubert (dir.), *Le postcolonial comparé*, Presses universitaires de Vincennes : 81-96.

MOURLANE Stéphane, 2015, « Yves Montand, Serge Reggiani, c'est nous… les Italiens ? », *Volume!*, vol. 12, n° 1 : 23-32.

MUFWENE Salikoko S., 2008, *Language evolution: contact, competition and change*, Londres, Continuum.

MÜHLHÄUSLER Peter, 1996, *Linguistic ecology : language change and linguistic imperialism in the Pacific region*, Londres, Routledge.

MUNRO Martin, 2006, « Langue, identité et postcolonialisme : le cas d'Edwidge Danticat », *Critique*, vol. 8, n° 711-712 : 694-707.

MUSELIER Renaud, 1994, *Rapport d'information sur la chanson d'expression française*, Paris, Assemblée nationale.

NAY Olivier, 2014, *Lexique de science politique. Vie et institutions politiques*, .

NENTWIG Anne-Cécile, 2011, *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie*, Thèse de doctorat de sociologie, Université de Grenoble, Grenoble.

NESTOLA Barbara, 2009, « Italian music, French singers. Reception and performance practice on the Parisian stage at the beginning of the eighteenth century », *in* Damien Colas et Alessandro Di Profio (dir.), *D'une scène à l'autre, l'opéra italien en Europe*, Wavre, Mardaga.

NKETIA Kwabena J. H., 1969, *Funeral dirges of the Akan people*, New York, Negro Universities Press.

NYE Joseph S., 1990, « Soft Power », *Foreign Policy*, n° 80 : 153-171.

OCTOBRE Sylvie, 2014, *Deux pouces et des neurones: les cultures juvéniles de l'ère médiatique à l'ère numérique*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Secrétariat général, Département des études, de la prospective et des statistiques : la Documentation Française.

OCTOBRE SYLVIE, DÉTREZ CHRISTINE, MERCKLÉ PIERRE, BERTHOMIER NATHALIE, 2010, *L'enfance des loisirs trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques : la Documentation française.

OFFORD Malcolm, 1993, « Protecting the French language - the role of private organizations », *French Cultural Studies*, vol. 4, n° 11 : 167-184.

OTAKE T., HATANO G., CUTLER A., et MEHLER J., 1993, « Mora or Syllable? Speech Segmentation in Japanese », *Journal of Memory and Language*, vol. 32, n° 2 : 258-278.

OURA Y. et HATANO G., 1988, « Memory for Melodies among Subjects Differing in Age and Experience in Music », *Psychology of Music*, vol. 16, n° 2 : 91-109.

PADOUX André, 2016, « Mantra », *Encyclopædia Universalis*. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/mantra/

PAICHELER Geneviève, 1985, *Psychologie des influences sociales : contraindre, convaincre, persuader*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé.

PARMENTIER Patrick, 1988, « Lecteurs en tous genres », *in* Martine Poulain et Joëlle Bahloul (dir.), *Pour une sociologie de la lecture: lectures et lecteurs de la France contemporaine*, Paris, Cercle de la librairie : 125-142.

PATTEN Alan, 2003, « Liberal Neutrality and Language Policy », *Philosophy and Public Affairs*, vol. 31, n° 4 : 356-386.

PÉCOUT Christophe, 2016, « La première scène punk en Normandie (1976-1980) », *Volume!*, vol. 13, n° 1 : 31-45.

PECQUEUX Anthony, 2004, « La violence du rap comme katharsis : vers une interprétation politique », *Volume!*, vol. 3, n° 2 : 55-70.

———, 2005, « Le rap français comme pratique chansonnière », *Volume!*, vol. 4, n° 1 : 151-154.

———, 2007, *Voix du rap : essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.

PENNYCOOK Alastair, 2008, *Global Englishes and transcultural flows*, London, Routledge.

———, 2010, *Language as a Local Practice*, New York, Routledge.

PENNYCOOK Alastair et MITCHELL Tony, 2009, « Hip Hop as Dusty Foot Philosophy : Engaging Locality », *in* Samy H. Alim, Awad Ibrahim, et Alastair Pennycook (dir.), *Global linguistic flows : hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*, New York, Routledge.

PEREIRA Victor, 2015, « Chanson et immigration portugaise en France : une musique du retour ? », *Volume!*, vol. 12, n° 1 : 101-121.

PERETZ I., GAUDREAU D., et BONNEL A. M., 1998, « Exposure effects on music preference and recognition », *Memory & Cognition*, vol. 26, n° 5 : 884-902.

PERONA Mathieu, 2011, « Comment les quotas de diffusion radiophonique nuisent à la diversité », *Revue économique*, vol. 62, n° 3 : 511-520.

PERRIN Jean-Éric, 2013, *Frenchy but chic : chroniques, 1978-1982*, Rosières-en-Haye, Camion blanc.

PERROT Marie-Clémence, 1997, « La politique linguistique pendant la Révolution française », *Mots*, vol. 52, n° 1 : 158-167.

PESTRE Élise, 2014, « Les roses noires : fabriquer une langue pour créer un espace intermédiaire ? Plurilinguisme et identités en construction à l'adolescence », *Adolescence*, vol. 32, n° 1 : 209-223.

PETERSON Richard A., 1992, « Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, vol. 21, n° 4 : 243-258.

PÉTESCH Jean-Philippe, 2005, « “La Rizière” de la contestation : Graine de dissidence khmère francophone au Cambodge, “pays du sourire” et du marché musical conformiste », *Les cahiers de psychologie politique*, n° 7 : [En ligne].

PHILLIPSON Robert et SKUTNABB-KANGAS Tove, 1996, « English Only Worldwide or Language Ecology ? », *TESOL Quarterly*, vol. 30, n° 3 : 429-452.

PICAUD Myrtille, 2013, « Les recompositions du genre musical à l’échelle de la ville », *in Musiques nouvelles et mélange des genres*, EHESS, Paris.

———, 2015, « Les salles de musique à Paris : hiérarchies de légitimité et manières d’entendre les genres musicaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 206-207, n° 1 : 68.

PISTONE Danièle, 2014, « La musique comme ambassadrice ? L’Association française d’action artistique (1922-2006) : bilans et enjeux », *Relations internationales*, vol. 156, n° 1 : 21-35.

POGGE Thomas W., 2003, « Accommodation Rights for Hispanics in the United States », *in* Will Kymlicka et Alan Patten (dir.), *Language rights and political theory*, Oxford, Oxford University Press : 105-122.

POIRRIER Philippe, 2006, *L’État et la culture en France au XXe siècle*, Paris, Le Livre de Poche.

———, 2016, *Les politiques de la culture en France*, Paris, La documentation française.

POUIVET Roger, 2010, *Philosophie du rock: une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses universitaires de France.

POWRI Phil, 2015, « Luis Mariano et l’exotisme ordinaire », *Théorème*, n° 20 : 19-29.

PRÉVOS André J. M., 2001a, « Postcolonial Popular Music in France », *in* Tony Mitchell (dir.), *Global noise : rap and hip-hop outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press : 39-56.

———, 2001b, « Le business du rap en France », *The French Review*, vol. 74, n° 5 : 900-921.

QUERRIEN Anne, 2005, *L’école mutuelle : une pédagogie trop efficace*, Paris, Empêcheurs de penser en rond.

QUEUDRUS Sandy, 2002, « La free-party: Le corps sous influence, ambiance, lieux et scansions », *Ethnologie française*, vol. 32, n° 3 : 521-527.

RABOUD Pierre, 2016, « L’émergence du punk en France : entre dandys et autonomes (1976-1981) », *Volume!*, vol. 13, n° 1 : 47-59.

RAMDANI Karima, 2011, « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté : Représentation du corps féminin noir et maghrébin dans la musique rap et le R’n’B », *Volume!*, vol. 8, n° 2 : 13-39.

RANCIÈRE Jacques, 1995, *La mésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée.

RAWLS John, 2009, *Théorie de la justice*, Paris, Points.

REGEV Motti, 1992, « Israeli rock, or a study in the politics of 'local authenticity' », *Popular Music*, vol. 11, n° 1 : 1-14.

———, 1996, « Musica mizrakhit, Israeli rock and national culture in Israel », *Popular Music*, vol. 15, n° 3 : 275-284.

———, 2007a, « Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism », *European Journal of Social Theory*, vol. 10, n° 1 : 123-138.

———, 2007b, « Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within », *Cultural Sociology*, vol. 1, n° 3 : 317-341.

REGIS-CAZAL Yvonne, 1985, « La parole de l'autre », *Médiévales*, vol. 4, n° 9 : 19-34.

REGOURD Serge, 2004, *L'exception culturelle*, Paris, PUF.

RENAN Ernest, 1987, *De l'origine des langues*, Paris, Michel Levy frères.

RÉTAILLAUD-BAJAC Emmanuelle, 2013, « Entre "chic" et "chien" : les séductions de la Parisienne, de Jean-Jacques Rousseau à Yves Saint-Laurent », *Genre, sexualité et société*, n° 10.

REVEL Jacques, 1975, « Une France sauvage », *in* Michel de Certeau, Dominique Julia, et Jacques Revel (dir.), *Une politique de la langue: la Révolution française et les patois; l'enquête de Grégoire*, Paris, Gallimard.

RICARD Bertrand, 2000, *Rites, code et culture rock: un art de vivre communautaire*, Paris, Harmattan.

ROBINSON John et HIRSCH Paul, 1972, « Teenage response to rock and roll protest songs », *in* R. Serge Denisoff et Richard A Peterson (dir.), *The sounds of social change: studies in popular culture*, Chicago, Rand McNally.

DA ROCHA PITTA Tania, 2007, « Belleville, un quartier divers », *Sociétés*, vol. 97, n° 3 : 39-52.

ROSEMAN Marina, 2009, *Healing sounds from the Malaysian rainforest : Temiar music and medicine*, Berkeley, University of California Press.

ROTH-GORDON Jennifer, 2007, « Racing and Erasing the Playboy : Slang, Transnational Youth Subculture, and Racial Discourse in Brazil », *Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 17, n° 2 : 246-265.

ROUARD Françoise et MOATTY Frédéric, 2016, « Langues de travail et pratiques langagières dans les enquêtes statistiques », *Langage et société*, vol. 155, n° 1 : 61-98.

ROUGET Gilbert, 1990, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard.

———, 2004, « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées », *L'Homme*, vol. 3, n° 171-172 : 27-52.

———, 2009, « Formes africaines traditionnelles non prosaïques. Récitation, déclamation, chanson et structures strophiques », *Po&sie*, vol. 2, n° 128-129 : 211-226.

ROUVIÈRE Valérie, 2002, *Le mouvement folk*, Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT).

RUBIN Christophe, 2004, « Le rap est-il soluble dans la chanson française ? », *Volume!*, vol. 3, n° 2 : 29-42.

RUDENT Catherine, à paraitre, « Abrasion stylistique et transigeance musicale des chansons de "variété" : Le cas exemplaire de La famille Bélier », *in La chanson dans les cinémas d'Europe et d'Amérique Latine (1960-2010). Variantes génériques, hybridations esthétiques et enjeux transnationaux*, Louvain-la-neuve, Université Catholique de Louvain.

———, 2011, *L'album de chansons: entre processus social et oeuvre musicale: Juliette Greco, Mademoiselle K, Bruno Joubrel*, Paris, Honoré Champion.

———, 2013a, « La voix chantée en popular music studies », *Musicologies*, n° 10 : 47-71.

———, 2013b, « La chanson à rime », *in* Gilles Bonnet (dir.), *La chanson populittéraire : texte, musique et performance*, Paris, Kimé.

RUDY Dario et CITTON Yves, 2014, « Le lo-fi : épaissir la médiation pour intensifier la relation », *Ecologie & politique*, vol. 48, n° 1 : 109.

SALON Albert, 1999, « La diffusion du Français hors des pays francophones et francisants », *in* Gérald Antoine et Robert Martin (dir.), *Histoire de la langue française 1880-1914*, CNRS Éditions : 421-432.

SANDERS Carol (dir.), 1993, *French today: language in its social context*, Cambridge, Cambridge University Press.

SANGA Glauco, 1981, « Les dynamiques linguistiques de la société italienne (1861-1980) : de la naissance de l'italien populaire à la diffusion des ethnicismes linguistiques », *Langages*, n° 61 : 93-115.

SARKAR Mela, 2010, « Still Reppin Por Mi Gente: The Transformative Power of Language, Mixing in Quebec Hip-Hop », *in* Marina Terkourafi (dir.), *The languages of global hip-hop*, London ; New York, Continuum.

SARKAR Mela et ALLEN Dawn, 2007, « Hybrid Identities in Quebec Hip-Hop : Language, Territory, and Ethnicity in the Mix », *Journal of Language, Identity & Education*, vol. 6, n° 2 : 117-130.

SCHADE-POULSEN Marc, 1999, *Men and popular music in Algeria : the social significance of raï*, Austin, University of Texas Press.

SCHILLER Herbert I., 1984, *Communication and cultural domination*, Armonk, M.E. Sharpe.

SCHMIDT Herman, 1950, *Liturgie et langue vulgaire*, Rome, Analecta Gregoriana.

SCHUBERT Emery, 2013, « Emotion in Popular Music: A Psychological Perspective », *Volume!*, vol. 10, n° 1 : 265-266.

SCHULTZ Paul T., 2002, « Why Governments Should Invest More to Educated Girls », *World Development*, vol. 30, n° 2 : 207-225.

SEARLE John R., 1969, *Speech acts : an essay in the philosophy of language*, Cambridge, Cambridge University Press.

———, 1982, *Sens et expression*, Paris, Editions de Minuit.

SECA Jean-Marie, 1988, *Vocations rock : l'état acide et l'esprit des minorités rock*, Paris, Méridiens Klincksieck.

———, 2001, *Les musiciens underground*, Paris, PUF.

———, 2009, « Le fil de la devise : les trois dimensions de l'authenticité dans les musiques populaires underground », *Sociétés*, vol. 104, n° 2 : 13-26.

———, 2010, *Les représentations sociales*, Paris, Armand Colin.

———, 2012, « Colères et ordo amoris dans les styles rock », *Sociétés*, vol. 117, n° 3 : 15-33.

SECA Jean-Marie et VOISIN Bertrand, 2004, « Éléments pour une appréhension structurale et socio-historique de la représentation sociale de la musique dans les courants techno et punk », *Volume!*, vol. 3, n° 1 : 73-89.

SEGRÉ Gabriel, 2013, « Écouter les fans écouter : Les chansons d'Elvis : ce qu'elles font aux fans. Ce qu'ils leur font. Ce qu'ils en font. », *Volume!*, vol. 10, n° 1 : 111-126.

SELLIER Geneviève, 2015, « "Le chéri des midinettes" : Luis Mariano dans le courrier des lecteurs de Cinémonde (1949-1956) », *Théorème*, n° 20 : 29-39.

SELZ Marion et MAILLOCHON Florence, 2009, *Le raisonnement statistique en sociologie*, Paris, Presses universitaires de France.

SENGHOR Léopold Sédar, 1962, « Le français, langue de culture », *Esprit*, vol. 11 : 837-844.

SHANDLER Jeffrey, 2006, *Adventures in Yiddishland: postvernacular language & culture*, Berkeley, University of California Press.

SHEPHERD John (dir.), 1980, *Whose music ? A sociology of musical languages*, New Brunswick, Transaction.

———, 1991, *Music as social text*, Cambridge, Polity Press.

SHERZER Joel, 2012, « Langage et culture : une approche centrée sur le discours », *Langage et société*, vol. 139, n° 1 : 21-45.

SILVER Daniel et CLARK Terry Nichols, 2014, « La puissance des scènes: Quantité d'aménités et qualité des lieux », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 57 : 33-60.

SIMON Anne, 2010, « « Tu m'as donné le grand frisson » : les mots pour le dire dans la chanson populaire française du début du xxe siècle », *Clio*, n° 31 : 153-168.

SKRBIS Zlatko, KENDALL Gavin, et WOODWARD Ian, 2004, « Locating Cosmopolitanism: Between Humanist Ideal and Grounded Social Category », *Theory, Culture & Society*, vol. 21, n° 6 : 115-136.

SONNTAG Selma K., 2010, « La diversité linguistique et la mondialisation : Les limites des théories libérales », *Politique et Sociétés*, vol. 29, n° 1 : 15-43.

SONNTAG Selma K. et CARDINAL Linda, 2015, « Traditions étatiques et régimes linguistiques : comment et pourquoi s'opèrent les choix de politiques linguistiques ? », *Revue internationale de politique comparée*, vol. 22, n° 1 : 115-131.

SPAËTH Valérie, 2010, « Mondialisation du français dans la seconde partie du XIXe siècle : l'Alliance Israélite Universelle et l'Alliance Française », *Langue française*, vol. 167, n° 3 : 49-72.

SPANU Michael, 2015a, « Alternative Globalization in Southern France: Minority Language as a Creative Tool in Occitan Popular Music », *in* Dietrich Helms et Thomas Phleps (dir.), *Speaking in Tongues*, Bielefeld, Transcript Verlag : 81-97.

———, 2015b, « Global Noise, Local Language. A socio-anthropological approach of language authenticity in French metal », *in* Toni-Matti Karjalainen et Kimi Kärki (dir.), *Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures*, Helsinki, Aalto University : 122-130.

SPANU Michael et SECA Jean-Marie, 2016, « Pratiques linguistiques et usages de l'anglais dans les musiques électro-amplifiées en France: le cas des spectacles à L'International », *French Politics, Culture & Society*, vol. 34, n° 1 : 122-142.

STANLAW James, 2000, « Open your file, open your mind : Women, English, and changing roles and voices in Japanese pop music », *in* Timothy J. Craig (dir.), *Japan pop ! : inside the world of Japanese popular culture*, Armonk, M.E. Sharpe : 75-100.

STEINER Anne et CONORD Sylvaine, 2012, « Portrait d'un bistrot des faubourgs : Le Mistral », *Ethnologie française*, vol. 42, n° 3 : 471-481.

STEINER Philippe, 2004, « Commentaire : Weber, la théorie économique et l'histoire », *Les Cahiers du Centre de recherches historiques*, n° 34. URL : https://ccrh.revues.org/214

STERN Theodore, 1957, « Drum and Whistle "Languages" : An Analysis of Speech Surrogates », *American Anthropologist*, vol. 59, n° 3 : 487-506.

STOKES Martin, 2004a, « Music and the global order », *Annual Review of Anthropology*, n° 33 : 47-72.

———, 2004b, « Musique, identité et “ville-monde” : Perspectives critiques », *L'Homme*, n° 171-172 : 371-388.

———, 2014, « Créativité, globalisation et musique », *Volume!*, vol. 10, n° 2 : 29-45.

STRAW Will et ROULEAU Jonathan, 2014, « Scènes : ouvertes et restreintes », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 57 : 17-32.

STYLIANOU Evros, 2010, « Keeping It Native (?): The Conflicts and Contradictions of Cypriot Hip-Hop », *in* Marina Terkourafi (dir.), *The languages of global hip-hop*, London ; New York, Continuum.

SUZANNE Gilles, 2010, « Effervescences musicales en Méditerranée », *La pensée de midi*, vol. 2, n° 31 : 159-165.

SWEDENBURG Ted, 2015, « Beur/Maghribi musical interventions in France : rai and rap », *The Journal of North African Studies*, vol. 20, n° 1 : 109-126.

SZEGO Kati, 2003, « Singing Hawaiian and the aesthetics of incomprehensibility », *in* Harris M. Berger et Michael Thomas Carroll (dir.), *Global pop, local language*, Jackson, University Press of Mississippi.

TAMAGNE Florence, 2009, « “C'mon everybody” Rock'n'roll et identités juvéniles en France », *in* Ludivine Bantigny et Ivan Jablonka (dir.), *Jeunesse oblige : histoire des jeunes en France XIXe-XXIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France : 199-212.

TARDE Gabriel, 1890, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Félix Alcan.

TAUSSIG Michael T., 1993, *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*, New York, Routledge.

TENAILLE Frank, 2008, *Musiques et chants en Occitanie création et tradition en pays d'oc*, Paris, Layeur.

TENBRUCK Friedrich H., 2012, « Les tâches de la sociologie de la culture », *Trivium*, vol. 12. URL : https://trivium.revues.org/4386

TESSIER Laurent, 2003, « Musiques et fêtes techno : l'exception franco-britannique des free parties », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1 : 63-91.

TÉTART Philippe, 2015, « Luis Mariano, passeur de frontières et Esparisien », *Volume!*, vol. 12, n° 1 : 53-67.

THÉOFILAKIS Fabien, 2003, « À l'ombre du comptoir : débitants et débits de boissons à Belleville (1860-1914) », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 26-27 : 65-84.

THIBAULT Sébastien, 2005, « Free-party : le rayonnement négatif du signe », *Sociétés*, vol. 90, n° 4 : 89-97.

THIELLEMENT Pacôme, 2013, *Pop yoga*, Paris, Sonatine.

THIESSE Anne-Marie, 1991, *Ecrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, Paris, Presses universitaires de France.

———, 1997, *Ils apprenaient la France: l'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme.

TINKER Chris, 2002, « Anti-Nationalism in Postwar French Chanson », *National Identities*, vol. 4, n° 2 : 133-143.

TITON Jeff Todd, 1988, *Powerhouse for God : speech, chant, and song in an Appalachian Baptist church*, Austin, University of Texas Press.

TOOP David, 1984, *The rap attack : African jive to New York hip hop*, Boston, South End Press.

TOSCANO Emanuele et DI NUNZIO Daniele, 2015, « Musique et subjectivité dans la nouvelle droite radicale italienne », *in* Elsa Grassy et Jedediah Sklower (dir.), *Politiques des musiques populaires au XXIe siècle*, Guichen, Mélanie Séteun : 99-120.

TOUCHÉ Marc, 2007, « Muséographier les "musiques électro-amplifiées". Pour une socio-histoire du sonore », *Réseaux*, vol. 141-142, n° 2 : 97-141.

TOURNÈS Ludovic, 2008, *Du phonographe au MP3 : une histoire de la musique enregistrée : XIXe-XXIe siècle*, Paris, Autrement.

———, 2011, *Musique ! : du phonographe au MP3 (1877-2001)*, Paris, Autrement.

TRUCHOT Claude, 2011, *Langues et recherche : langues et entreprises en France*, Paris, Délégation générale à la langue française et aux langues de France.

URLA Jacqueline, 2001, « "We Are All Malcom X!" : Negu Gorriak, Hip Hop, and the Basque Political Imaginary », *in* Tony Mitchell (dir.), *Global noise : rap and hip-hop outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press.

URRY John, 2000, *Sociology beyond societies: mobilities for the twenty-first century*, Londres ; New York, Routledge.

VAN DEN AVENNE Cécile et TOUCHARD Yvonne, 1999, « Langue, discours et identité dans les chansons de Massilia Sound System », *in* Médéric Gasquet-Cyrus, Guillaume Kosmicki, et Cécile Van den Avenne (dir.), *Paroles et musiques à Marseille: les voix d'une ville*, Paris, France, L'Harmattan : 151-169.

VAN CRIEKINGEN Mathieu et FLEURY Antoine, 2006, « La ville branchée : gentrification et dynamiques commerciales à Bruxelles et à Paris », *Belgeo*, n° 1-2 : 113-134.

VANDERVEKEN Daniel, 1992, « La théorie des actes de discours et l'analyse de la conversation », *Cahiers de linguistique française*, vol. 13 : 8-61.

VENDRAMINI Cécile et RIVENC Jean-Pierre, 2014, « L'épreuve de chant au certificat d'études en Bretagne sous l'Occupation », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 4, n° 121 : 137-156.

VERDELHAN-BOURGADE Michèle, 2007, « Plurilinguisme : pluralité des problèmes, pluralité des approches », *Tréma*, n° 28 : 5-16.

VÉRONIQUE Judith et MARTIRÉNÉ Isabelle, 2015, *Indicateurs de la diversité musicale dans le paysage radiophonique*, Paris, Cité de la musique - Philharmonie de Paris.

VIVANT Elsa, 2009, *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Paris, PUF.

WACQUANT Loïc, 2002, *Corps & âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone.

WALD Paul, 1986, « La diglossie immergée : représentations alternatives du répertoire linguistique chez les Yakoma de Bangui », *Langage et société*, vol. 38, n° 1 : 51-67.

———, 2012, « "La langue est un fait social". Rapports entre la linguistique et la sociologie avant Saussure : Conférence à l'Université de Tunis (décembre 1999) », *Langage et société*, vol. 142, n° 4 : 103-118.

WALL Irwin M., 1987, « Les accords Blum-Byrnes. La modernisation de la France et la guerre froide », *Vingtième Siècle*, vol. 13, n° 1 : 45-62.

WALLACH Jeremy, 2003, « "Goodbye My Blind Majesty" : Music, Language, and Politics in the Indonesian Underground », *in* Harris M. Berger et Michael Thomas Carroll (dir.), *Global pop, local language*, Jackson, University Press of Mississippi : 53-86.

WALLACH Jeremy, BERGER Harris M., et GREENE Paul D. (dir.), 2011, *Metal rules the globe : heavy metal music around the world*, Durham, Duke University Press.

WALZER Nicolas, 2007, *Anthropologie du metal extrême*, Rozières-en-Haye, Camion blanc.

WANGERMÉE Robert, 1966, « Introduction a une sociologie de l'opéra », *Revue belge de Musicologie*, vol. 20, n° 1 : 153-166.

——— (dir.), 2003, *Guide du chant choral en Wallonie et à Bruxelles: histoire et répertoires*, Bruxelles, Conseil de la musique de la Communauté française de Belgique ; Mardaga.

WARNER Simon, 2012, « La Banalité de la dégradation : Andy Warhol, le Velvet Underground et l'esthétique trash », *Volume!*, vol. 9, n° 1 : 51-65.

WEBER Eugen, 2007, *Peasants into Frenchmen: the modernization of rural France ; 1870 - 1914*, Nachdr.Stanford, Calif, Stanford Univ. Press.

WEBER Max, 1998a, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Pocket.

———, 1998b, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Pocket.

WEIL Éric, 2017, « La philosophie politique », *Encyclopædia Universalis*. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/politique-la-philosophie-politique/

WEINSTEIN Deena, 2004, « All Singers Are Dicks », *Popular Music and Society*, vol. 27, n° 3 : 323-334.

———, 2011, « The Globalization of Metal », *in* Jeremy Wallach, Harris M. Berger, et Paul D. Greene (dir.), *Metal rules the globe : heavy metal music around the world*, Durham, Duke University Press.

WEINSTOCK Daniel M., 2003, « The Antinomy of Language Policy », *in* Will Kymlicka et Alan Patten (dir.), *Language rights and political theory*, Oxford, Oxford University Press : 250-271.

WESTON Donna, 2012, « Béarn Folk Rock: Language, Place and the Soundscape of the New Europe », *Journal of Intercultural Studies*, vol. 33, n° 2 : 157-174.

WINSTON Carl, 2015, « Aux sources du répertoire de Céline Dion », *Audimat*, n° 3 : 9-27.

WITTGENSTEIN Ludwig, 2004, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard.

WULF Christoph, 2014, « Mimésis et apprentissage culturel », *Le Télémaque*, vol. 45, n° 1 : 123-136.

YAHI Naïma, 2007, « L'Héritage musical des enfants de l'immigration », *Origines contrôlées*, n° 3 : 14-19.

YONNET Paul, 1985, *Jeux, modes et masses : la société française et le moderne, 1945-1985*, Paris, Gallimard.

YZERBYT Vincent Y., MULLER Dominique, et JUDD Charles M., 2004, « Adjusting researchers' approach to adjustment: On the use of covariates when testing interactions », *Journal of Experimental Social Psychology*, vol. 40, n° 3 : 424-431.

ZÉNOUDA Hervé, 2016, « Au tout début du punk parisien : du lycée Charlemagne au Club 100 », *Volume!*, vol. 13, n° 1 : 17-29.

ZERBY-CROS Annie, 2010, « Ventadorn ou l'aventure d'une maison de disques occitans à Béziers », *Lengas*, n° 67. URL : http://lengas.revues.org/700

ZUMTHOR Paul, 2017, « Troubadours et trouvères », *Encyclopædia Universalis*. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/troubadours-et-trouveres/

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ **2**

REMERCIEMENTS **3**

SOMMAIRE **4**

INTRODUCTION **7**

Langue et musique, un couple moteur d'identifications et de subjectivations 7

Présentation des chapitres 25

PREMIÈRE PARTIE : APPROCHES THÉORIQUES ET HISTORIQUES DES LANGUES CHANTÉES EN FRANCE **31**

CHAPITRE 1 : LA LANGUE CHANTÉE : PRATIQUE MIMÉTIQUE POUR UNE AUTHENTICITÉ LOCALE **33**

Introduction 34

1.1. De l'état des langues à l'état des pratiques 37

1.1.1. Le « plurilinguisme » en France 37

1.1.2. Dépasser un certain modèle linguistique : de l'usage à la pratique stylisée de la langue 41

1.2. L'espace social des musiques populaires chantées 50

1.2.1. L'authenticité locale des pratiques chantées 50

1.2.2. Domestication et institutionnalisation des pratiques chantées 57

1.3. Langue chantée, langue sacrée : le cas du latin 59

1.3.1. Une scission entre le chant et le parler 59

1.3.2. Commémoration et communion : spécificité des pratiques chantées chez les protestants 62

1.4. L'opéra, de l'influence à la controverse 66

1.4.1. Les circulations et appropriations de l'opéra à partir d'une fracture sociale 66

1.4.2. La querelle des Bouffons : plaisirs bourgeois et authenticité de l'écoute 69

Conclusion 74

CHAPITRE 2 : LA PLACE DE LA LANGUE CHANTÉE DANS LA CONSTRUCTION NATIONALE **76**

Introduction 77
2.1. Une construction française du lien entre langue et appartenance nationale 82
2.1.1. L'idéal révolutionnaire 82
2.1.2. L'école républicaine, la langue et le folklore 84
2.2. La langue et la diplomatie culturelle française 89
2.2.1. Une tradition diplomatique basée sur une séparation entre langue et musique 89
2.2.2. Un changement de paradigme dans l'action publique 94
2.2.3. L'Institut français 99
2.3. Protéger la langue française 105
2.3.1. Des politiques linguistiques entre dirigisme et libéralisme 105
2.3.2. Les quotas de chansons d'expression française 111
Conclusion 119

CHAPITRE 3 : SOCIOHISTOIRE DES PRATIQUES DE LA LANGUE CHANTÉE DANS LES MUSIQUES POPULAIRES FRANÇAISES D'APRÈS-GUERRE (PREMIÈRE PARTIE) 122

Introduction 123
3.1. Les yéyés : une pratique de la langue entre traduction et trahison 126
3.1.1. Nouvelles représentations de la « jeunesse » 126
3.1.2. La traduction comme mode de relocalisation 128
3.1.3. Un contre-modèle, la « chanson française » 136
3.2. L'après 1968 : effervescences politiques, musicales et… linguistiques 138
3.2.1. Rock progressif : des Français extraterrestres et des extraterrestres du français 138
3.2.2. Le moment punk de la capitale 144
3.2.3. Punk et rock alternatif, vers une pratique non dogmatique des langues 149
Conclusion 158

CHAPITRE 4 : SOCIOHISTOIRE DES PRATIQUES DE LA LANGUE CHANTÉE DANS LES MUSIQUES POPULAIRES FRANÇAISES D'APRÈS-GUERRE (DEUXIÈME PARTIE) 161

Introduction 162
4.1. Trust, Anti-Trust, ou les ambivalences du metal français 166

4.1.1. L'irruption du hard : le français, « ça vient, ça meurt » 166
4.1.2. Death metal en France, l'enfant sauvage....167
4.1.3. « Nouvel ordre obscurantiste » contre nationalisme dans le black metal *underground*....172
4.1.4. « Keçkispasse » ? Retour massif mais contesté du français....174
4.2. Le rap et la langue diasporique....178
4.2.1. Sortir du pastiche afro-américain....178
4.2.2. L'ambivalence langagière du rap, une marque de fabrique plus qu'un cloisonnement....182
4.2.3. Pluralité des expressions hip-hop....185
4.3. Chanter l'immigration....188
4.3.1. Qu'y a-t-il de français dans la chanson française ?....188
4.3.2. L'héritage de l'exil....191
4.3.3. Le raï, entre exotisme et multiculturalisme....193
4.4. À la recherche de la langue française dans la touche française....195
4.4.1. Des ancêtres français de la musique dansante mondialisée....195
4.4.2. La langue diluée dans le son....196
4.4.3. Avoir le chic de triompher et de s'évader....199
4.4.4. L'anglais par des Français et pour des Français....201
Conclusion....203

DEUXIÈME PARTIE : APPROCHES EMPIRIQUES DES LANGUES CHANTÉES EN FRANCE....205

CHAPITRE 5 : PRATIQUES ET REPRÉSENTATIONS DES LANGUES DANS LE MILIEU AMATEUR DES MUSIQUES POPULAIRES, LE CAS DES CONCERTS À L'INTERNATIONAL....207

Introduction....208
5.1. La scène d'Oberkampf....210
5.1.1. La scène d'Oberkampf, entre cosmopolitisme et gentrification....210
5.1.2. La salle, son identité, sa localité....217
5.2. La place de la langue chantée chez les groupes à l'International....221
5.2.1. Méthodologie de l'enquête....221
5.2.2. Le guide d'entretien....223

5.3. La langue au regard de la création musicale 225
5.3.1. La compétence linguistique 225
5.3.2. Authenticité et indétermination des paroles 228
5.3.3. Le rapport au public 233
5.3.4. Pratique rythmée de la langue 237
5.3.5. Les formes d'identification par la langue chantée 240
5.3.6. L'accent : un débordement d'identité plus ou moins assumé 247
5.4. La salle de concert, dispositif médiateur de la pratique des langues chantées 250
5.4.1. Le son de l'International 250
5.4.2. La scène de l'International 252
5.4.3. Les profils du public de l'International 254
5.4.4. La relation du public au chant 255
5.4.5. Le langage de l'International 257
Conclusion 259

CHAPITRE 6 : RÉCEPTIONS DES LANGUES CHANTÉES DANS LES MUSIQUES POPULAIRES, UNE APPROCHE STATISTIQUE 261

Introduction 262
6.1. Attributs cosmopolites et écoute locale 265
6.1.1. Localiser le cosmopolitisme 265
6.1.2. Localiser l'écoute 268
6.2. Méthode : enquête par questionnaire et régressions 272
6.2.1. Remarques préalables sur la spécificité du terrain 272
6.2.2. Remarques préalables sur la spécificité de l'outil statistique 274
6.2.3. Échantillon et variables 275
6.3. Résultats statistiques portant sur trois variables 277
6.3.1. Présentation des analyses multi-niveaux 277
6.3.2. Différences entre individus en termes de chant en chœur 280
6.3.3. Différences entre individus en termes de danse 280
6.3.4. Différences entre individus en termes d'appréciation des paroles 282
6.4. Discussion des résultats 282
6.4.1. Absence de corrélation entre la langue et le chant en chœur 282

6.4.2. Le chant en anglais, le sexe et l'attachement comme prédicteurs de la danse ..285
6.4.3. La langue française comme prédicteur de l'appréciation des paroles 288
Conclusion 291

CHAPITRE 7 : CHANT RÉGIONAL, UNE PRATIQUE MINORITAIRE ET GLOBALE 293

Introduction 294
7.1. Langue et musique en région : un état des lieux 296
7.1.1. Les langues minoritaires ou régionales 296
7.1.2. Les musiques en langue minoritaire ou régionale 300
7.1.3. Régionalisme culturel et modernité musicale : le cas du *revival* breton 304
7.1.4. Régionalisme culturel et modernité musicale : le cas du *revival* occitan 306
7.1.5. Les nouveaux troubadours, ruptures et continuités de la revitalisation occitane 308
7.1.6. Une approche empirique de la pratique locale de l'occitan 313
7.2. La place de la langue chantée chez les groupes occitans 315
7.2.1. Méthodologie de l'enquête 315
7.2.2. Guide d'entretien 316
7.3. Genèse d'une pratique : le musicien face à la langue 318
7.3.1. La rencontre avec l'occitan 318
7.3.2. L'occitan au quotidien 322
7.3.3. Formats compositionnels 325
7.3.4. La compétence linguistique 327
7.3.5. Authenticité 329
7.3.6. Rapport au public 333
7.3.7. L'identité de la scène occitane 336
7.3.8. Faire carrière en occitan 340
Conclusion 346

CONCLUSION GÉNÉRALE 348

La langue chantée comme instrument de reconnaissance 349
Modalités de la reconnaissance à travers la langue 363
Reconnaissances régionales 365

L'impossible neutralité de la langue 369
Redéfinir la diversité linguistique 375

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES 378

TABLE DES MATIÈRES 411

TABLE DES ILLUSTRATIONS 417

INDEX DES NOMS PROPRES 418

INDEX NOTIONNEL 423

ANNEXES 427

Annexe 1 : « Présentation des actions musiques 2016 » de l'Institut français 427
Annexe 2 : entretien avec le groupe de rap Bon Gamin à l'International (mai 2013) 438
Annexe 3 : entretien avec le groupe Sobo (mai 2013) 443
Annexe 4 : entretien avec le groupe Bats on a swing (juin 2013) 447
Annexe 5 : grille thématique du corpus d'entretiens menés à l'International 451
Annexe 6 : questionnaire utilisé pour l'enquête de réception 458
Annexe 7 : grille thématique du corpus d'entretiens menés auprès des musiciens occitans 460
Annexe 8 : entretien avec Sylvain des groupes Papà Gahús et Arnapi (mars 2014) 468
Annexe 9 : entretien avec Jacques Puech, chanteur de Faune et membre du collectif La Nòvia (décembre 2013) 475
Annexe 10 : entretien avec Florant de Stille Volk (mars 2014) 479

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Tableau 1. Corpus général des données empiriques de la thèse 30

Tableau 2. Guide d'entretien de l'enquête à l'International.....223

Tableau 3. Récapitulatif des variables utilisées dans l'enquête statistique 277

Tableau 4. Estimations des effets de la langue chantée et des covariables sur le chant en chœur, la danse et l'appréciation des paroles 279

Figure 1. Niveau de danse en fonction de la langue chantée lors du concert et du sexe du participant 281

Tableau 5. Guide d'entretien de l'enquête sur la scène occitane 317

INDEX DES NOMS PROPRES

1primate, 336
99lbs, 226, 227, 233, 242, 248, 249, 258, 451
Abba, 196, 208
Abbé Grégoire, 83, 88
AFAA, 93, 94, 96
Afrika Bambaataa, 178
Agressor, 168
Air, 199, 200, 201, 208, 234
Alan Stivell, 304
Albert Ayler, 138
Alcest, 173
Alex Gopher, 200
Alice Cooper, 195
Ange, 140, 142, 144, 167, 309
Annie Cordy, 162
Anorexia Nervosa, 172, 173
Anthrax, 167
Antoine d'Auvergne, 68
Anorexia Nervosa, 176, 177
Anthony, Richard, 132, 133, 134, 147
Anthrax, 171
Aqme, 175
Arnapi, 344, 464, 468, 469, 470, 471, 472, 473
Artús, 316, 319, 323, 325, 326, 329, 332, 335, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 469
Assassin, 181
Attentat Rock, 166
Ayler, Albert, 138
Azem, Slimane, 191
Aznavour, Charles, 133, 397
Baal, 178, 325, 454, 460
Bad Benny, 179
Bad Brains, 153
Balavoine, Daniel, 195
Ballard, Christophe, 69
Bambini, Eustachio, 69
Bandolero, 179
Barclay, Eddie, 126, 158, 195, 198, 201, 379
Bartàs (du), 341, 343
Barzotti, Claude, 191
Bashung, Alain, 143, 238
Bats on a swing, 225, 226, 229, 238, 245, 451
Beatles, 128, 134, 140, 158
Belketre, 174
Berry, Chuck, 127, 131
Bijou, 144, 147
Björk, 363
Black Sabbath, 166
Bombes 2 Bal, 312
Bon gamin, 226, 231, 232, 240, 243, 246, 251, 253, 254, 258
Booba, 24, 187
Bowie, David, 52, 157
Brassens, Georges,137, 149, 190
Brel, Jacques, 103, 137, 140, 157, 471
Brigades (les), 150
Bruant, Aristide, 185
Burzum, 172
Caetano Veloso, 21
Caïnan Dawn, 174
Calogero, 365
Carte de Séjour, 152, 153, 192, 392
Casey, 187, 188
Cats on Trees, 19, 77, 117, 310, 365
Cavanna, 191
Celeste, 203
Chagrin d'amour, 180
Chaussettes noires, 128
Cheba, Idris, 179
Cheb Mami, 194, 195
Chevalier, Maurice, 123, 384
Christine and the Queens, 77, 362
City Kids, 153
Claude et ses Tribuns, 137, 139
Cochran, Eddy, 127
Cocoon, 201, 360
Coltrane, John,139
Cooper, Alice, 196
Cording, Henry, 127
Cousins (les), 133
CSA, 114, 115, 183, 202
Cyclones (les), 130

Daft Punk, 77, 117, 195, 198, 199, 200, 234
Dahmane, 191, 192
Dalida, 19, 127, 134, 143, 182, 188
de Brossard, 72
De Gaulle, Charles 124
Deathspell Omega, 172
Decca, 192
Dee Nasty, 179, 180, 181
Deep Purple, 166
Deezer, 117, 201, 208
Délégation générale à la langue française et aux langues de France (DGLFLF), 206
Demis Roussos, 162
Destouches, 70
Dimitri from Paris, 199
Dimmu Borgir, 172
Dion, Céline, 208, 410
Doctors de Trobar, 320, 323, 326, 330, 335, 338, 344
Dominique A, 156
Doré, 364
DRAC, 95, 478
Dupain, 310, 312, 314, 465
Dupieux, 198
Dutronc, 135
Dynastie Crisis, 140
Elli et Jacno, 148
Elvis, 127, 129, 130, 405, 472
EMI, 113, 144
Enhancer, 174
Enlòc, 323, 325, 328, 330, 344, 464, 465, 466
Esprit du clan, 175, 203
Eths, 176, 177
Etienne de Crécy, 197, 198, 199
Fabulous Trobadors, 309, 310, 311, 312, 316, 320, 321, 327, 329, 331, 332, 334, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 366, 391, 465
Farmer, 150
Faudel, 194, 195
Faune, 321, 326, 328, 329, 332, 336, 339, 341, 342, 343, 462, 475, 476
Feder, 355
Federico, 70
Ferré, Léo, 55, 150, 238
Ferrer, Nino, 135
Ferry, 84, 106
Filipacchi, 132
FNAC, 94
Forbidden Site, 173
Forneri, Hervé, 130
Fossard, 68
François, Claude, 128, 135, 162, 195
François, Frédéric, 166, 192, 195
Freeman, 187
Fun Radio, 117, 186
Gainsbourg, Serge, 55, 135, 136, 137, 245
Gaïo, 226, 233, 242, 251, 451
Gamblers, 133
Garnier, Laurent, 97, 195, 197, 198, 200
Gazoline, 147
Genesis, 141
Gennaro Antonio Federico, 70
Girac, Kendji, 355
Gluck, 71
Gnawa, 152
Gojira, 167, 171, 177, 208
Goldman, 150, 194, 473
Gong, 138
Grégoire, 60, 83, 88, 383, 403
Hallyday, Johnny, 128, 130, 131, 132, 140, 144
Hardy, Françoise, 103, 137
Hendrix, Jimi, 138
Henry, Pierre, 127, 149, 200, 477
Hernandez, Patrick, 196
Hitilh, 325, 326, 340, 342, 460, 461, 463, 465, 467
IAM, 182, 184, 195, 310
Institut des études occitanes (IEO), 298, 300, 307, 309, 326, 340
Iglesias, Enrique 196, 208
Imany, 355
Indila, 355
Infante, Pedro, 56
Inrocks (les), 102, 220, 244, 352
Interview, 144, 170, 174, 178, 180, 199, 200
Jain, 355, 360
James, Kery, 188
Jamoussi, Mohamed, 191

Jhonyo, 181
Jupiter Sunset, 143
Juvet, Patrick, 195, 196, 241
Kavinsky, 200
Kaye, Marina, 360, 364
Keny Arkana, 191
Kery James, 192
Khaled, 194, 195
Kinks, 146
KISS, 166
Komintern, 138
Kosma, Joseph, 189
Kungs, 355
La horde noire, 173
La Mal coiffée, 316
La Nòvia, 313, 335, 336, 341, 368, 475
La Talvera, 312, 314
Lapointe, Bobby, 185
Lasso, Gloria, 127
Le Vasco, 231, 234, 237, 242, 246, 249, 361, 362, 451
Led Zeppelin, 142, 144, 157, 346
Lio, 162
Lionel D, 181, 183
Little Rabbits, 21, 156
Little Richard, 131
Lofofora, 175
Long Chris, 129, 133
Los Bravos, 208
Lou Dàvi, 323, 326, 337, 342, 462
Louane, 355
Loudblast, 168, 169, 170
Lunatic, 187
M6, 183, 468
Maajun, 138
Macias, 162, 182
Magic System, 365
Magma, 138, 139, 140, 144
Maître Gims, 77, 355, 365
Malepeste, 174
Manigance, 170, 171
Mano Negra, 94, 150, 151, 152, 160, 350, 380, 465
Manu Key, 185
Manu Théron, 311, 312, 314, 338
Marc Seberg, 154
Mariano, Luis 188, 402, 405, 407
Marti, 306, 307, 316, 319
Martin Circus, 140
Mass Hysteria, 175
Massacra, 168
Massilia sound system, 152, 153, 309, 310, 311, 312, 316, 320, 328, 333, 334, 337, 338, 340, 341, 342, 366, 398
Mauresca, 315, 319, 323, 329, 330, 337, 340, 341, 343, 345, 347, 456, 457, 458, 460, 462
MC Solaar, 182, 184, 185
MC5, 146
Médine, 187
Ménélik, 182, 185
Merrimack, 174
Métal Urbain, 147, 148, 149
Metallica, 167
Ministère A.M.E.R, 182
Miossec, 156
Misanthrope, 168, 169, 170, 173, 203
Mitchell, 21, 132, 144, 164, 180, 399, 401, 402, 408
MJC, 95, 466
Monnet, Jean, 68
Montand, Yves, 123, 133, 189, 190, 400
Moreno, Dario, 127, 182
Moriarty, 201
Morissey, 56
Motorbass, 197
Moussu T, 340, 465, 470
MPT, 95
Mr. Oizo, 199
MTV, 187, 439
Muraire, 68
Mütilation, 174
My Secretary, 228, 242, 247, 258, 451
Mylène Farmer, 150
Myrkvid, 174
Nadau, 306, 316, 319, 332, 334, 336, 337, 341, 347, 365, 460, 464, 465, 466, 470, 471, 472
Naïve, 201
Nana Mouskouri, 162
New York Dolls, 142, 146
Noah, Yannick, 166
Noir Désir, 137, 150, 155, 157, 454
NRJ, 113, 117, 186

NTM, 181, 182, 183, 184
Nux Vomica, 311
Oberkampf, 23, 150, 210, 213, 214, 215, 216, 257, 259, 389
Où sont les filles ?, 225, 227, 232, 235, 236, 239, 241, 244, 245, 246, 251, 258
OUI FM, 77, 117, 201
Papà Gahús, 323, 325, 326, 328, 330, 337, 339, 342, 343, 344, 461, 465, 468, 469, 470, 471, 472, 473
Pathé Marconi, 192
Patric, 306
Patrick Bruel, 162
Patrick Hernandez, 196
Patrick Juvet, 195, 196, 241
Pedro Infante, 56
Pergolèse, 70
Périer, 133
Perthus, 178
Peste Noire, 173, 174
Pete Seeger, 301
Petit Biscuit, 355
Philippe Perthus, 178
Philippe Zdar, 197, 199, 200
Philips, 140, 150, 192
Phoenix, 77, 117, 199, 201, 208, 234
Piaf, Edith, 103, 137, 190, 239, 355
Pigalle, 155, 161
Pitchfork, 172, 220, 352, 356
Playboys, 133
Players, 133
Pleymo, 174, 175, 203
PNL, 183
Polnareff, Michel, 135
Polydor, 147, 201
Pompidou, Georges, 107, 108
Presley, Elvis, 130, 132, 472
Prévert, 189
Prince Miiaou, 362
Ràdio Lengadòc, 299
Ràdio Occitània, 299
Ràdio País, 299
Rameau, Jean-Baptiste, 70
Rammstein, 171, 394
Rapline, 183
Rebroff, Ivan, 134
Record Makers, 205
Record Makers, 201
Red Noise, 138
Reggiani, Serge, 162, 190, 400
Renaud, 113, 185, 400
Richelieu, Cardinal, 82
Richie, 181
Ricky Sailor, 133
Rivers, Dick, 130, 132
Rolling Stones, 128, 144
Rossi, Tino, 123
Rousseau, Jean-Jacques, 53, 70, 403
Ruda Salska, 152
Rumeur (la), 187, 188
Sailor, Ricky, 133
Salut les copains, 128, 132
Salvat, Josef, 364
Sánchez, Cuco, 56
Sandie Shaw, 134
Sanson, Véronique, 137, 138
Sardou, Michel, 150
Satan Jokers, 166
Sauvot, 70
Seeger, Pete, 304
Senghor Léopold Sédar, 107, 407
Serva padrona, 74
Seth, 172, 174, 203
Sex Pistols, 146, 147, 149, 200
Shadows, 131, 388
Shaka Ponk, 19, 56, 77, 201, 208, 310
Shaw, 134
Sidney, 179
Silmarils, 175, 203
Skip The Use, 19, 77, 208, 360
Skyrock, 113, 117, 186
Slaoui, 191
Slimane Azem, 191
Sobo, 225, 229, 233, 237, 241, 243, 244, 253, 258, 443, 444, 446, 451, 453
Sofia Coppola, 200
Sony, 113, 199
Soprano, 364
Sortilège, 166, 167
Spotify, 117, 201, 208
St Germain, 198, 199
Starshooter, 144, 147
Stille Volk, 173, 326, 329, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 368, 462, 463, 467

Sting, 194
Stinky Toys, 147, 148
Sugarhill Gang, 178
Sun Ra, 138
Super Parquet, 336
Supplicium, 174
Supuration, 168, 391
Svinkels, 187
Sylvie Vartan, 130, 137, 146
Taha, 152, 192
Tal, 364
Taylor, 126, 130, 133, 393
Téléphone, 144, 145, 154
Tellier, 201
Temple of Baal, 174
Terrorizer, 172
Tez Cadey, 355
The ARRS, 175, 203
The Clash, 146
The Knife, 363
The Smiths, 55
Thugs, 147, 155, 156
Time Machine, 143, 144
Tino Rossi, 123
Tonton David, 183
Torgeist, 174
Tôt ou Tard, 201
Trenet, Charles, 137, 193, 468
Tri Yann, 304, 305
Triangle, 140, 142, 144
Trust, 166
Tunisiano, 187
Ulver, 172
Variations (les), 141, 142, 144, 155, 378
Vartan, Sylvie, 130, 137, 146
Véalsré, 98
Veloso, Caetano, 21
Venom, 167
Ventadorn, 307, 410
Venyce, 225, 451
Village People, 195
Vlad Tepes, 174
Voie de fait, 166
Vorkreist, 174
Vulcain, 166
Watcha, 174, 176
Windir, 172
YouTube, 201
Zaz, 101, 355
Zdar, Philippe, 201, 203, 204
Zebda, 152, 367, 390
Zen Zila, 152

INDEX NOTIONNEL

anglais, 1, 2, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 25, 26, 28, 29, 30, 38, 39, 40, 41, 48, 49, 56, 71, 72, 74, 77, 81, 82, 103, 105, 106, 108, 110, 114, 117, 123, 129, 131, 133, 134, 135, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 206, 208, 209, 220, 221, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 267, 269, 270, 271, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 297, 310, 326, 330, 331, 350, 351, 353, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 367, 372, 374, 375, 391, 406, 441, 444, 445, 446, 452, 453, 454, 455, 457, 463, 472

appréciation, 29, 171, 266, 269, 270, 275, 276, 278, 279, 282, 288, 289, 290, 364, 417

asémantique, 58, 72, 204, 283, 364

authenticité, 13, 17, 26, 28, 35, 36, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 60, 69, 107, 124, 127, 136, 141, 142, 146, 147, 148, 150, 154, 157, 158, 160, 169, 175, 181, 182, 203, 217, 232, 233, 240, 241, 249, 252, 253, 259, 263, 269, 286, 297, 301, 302, 332, 334, 346, 350, 353, 358, 375, 382, 396, 405, 453

authentique, 29, 36, 50, 73, 87, 130, 133, 144, 145, 151, 156, 176, 187, 217, 229, 235, 240, 302, 305, 330, 349

black metal, 171, 172, 173, 174, 175

chanson française, 87, 94, 103, 113, 123, 136, 137, 150, 156, 159, 160, 162, 170, 185, 188, 190, 235, 241, 245, 257, 285, 287, 290, 330, 331, 354, 387, 404, 412, 413, 454, 468

chant en chœur, 29, 251, 264, 275, 276, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 286, 289, 290, 291, 292, 311, 364, 417

cold wave, 153, 154, 244, 444

composition, 82, 140, 165, 168, 177, 195, 211, 215, 229, 230, 232, 233, 307, 314, 323, 325, 326, 444, 446, 452, 457, 460, 462, 470

compréhension, 14, 34, 48, 54, 58, 62, 65, 71, 108, 155, 167, 180, 206, 232, 235, 248, 250, 251, 263, 264, 269, 284, 288, 298, 299, 307, 333, 339, 361

corps, 20, 51, 69, 82, 126, 134, 136, 153, 157, 196, 197, 204, 230, 244, 249, 286, 287, 292, 362, 364, 396, 402, 455

cosmopolite, 103, 147, 184, 216, 254, 259, 265, 266, 267, 273, 291, 310, 352, 371

cosmopolitisme, 73, 124, 210, 217, 218, 264, 265, 266, 267, 291, 384, 385

danse, 69, 164, 178, 180, 264, 270, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 285, 286, 287, 290, 291, 292, 303, 307, 311, 321, 347, 355, 364, 417, 471, 475, 478

death metal, 167, 171

diversité, 12, 16, 23, 35, 39, 77, 85, 88, 96, 101, 102, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 123, 187, 202, 206, 210, 212, 214, 217, 238, 254, 272, 273, 298, 348, 352, 354, 357, 358, 360, 363, 364, 365, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 381, 390, 391, 398, 401, 406, 409, 452

écoute, 29, 49, 50, 53, 59, 69, 81, 136, 143, 147, 153, 158, 206, 212, 213, 236, 237, 248, 251, 254, 256, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 331, 360, 363, 364, 440, 441, 442, 446, 453, 468, 477

émotion, 7, 26, 36, 58, 125, 230, 268, 269, 283, 307, 453, 471

émotionnel, 62, 72, 209, 235, 236, 252, 283

émotionnelle, 52, 58, 62, 235, 236, 269, 283, 287, 364
État, 12, 40, 78, 79, 80, 81, 82, 89, 91, 93, 94, 95, 96, 100, 105, 106, 112, 114, 118, 120, 123, 150, 211, 260, 297, 301, 302, 304, 324, 349, 369, 370, 371, 373, 385, 402, 461, 470, 478
exotiques, 56, 127, 133, 162, 179, 182, 334
exotisme, 189
folk, 125, 131, 273, 301, 304, 305, 306, 317, 329, 343, 347, 358, 360, 365, 368, 382, 404, 447, 448, 455
français, 1, 2, 7, 20, 38, 43, 71, 86, 90, 91, 93, 96, 97, 100, 103, 104, 105, 106, 108, 119, 126, 134, 137, 141, 143, 144, 147, 149, 162, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 181, 183, 191, 192, 230, 239, 244, 247, 262, 263, 287, 310, 332, 354, 356, 360
francophonie, 96, 107, 108, 348, 395, 397
French Touch, 165, 198, 199, 200, 201, 357, 392
genre, 20, 23, 44, 67, 68, 69, 70, 100, 104, 111, 118, 131, 133, 137, 142, 144, 147, 154, 160, 171, 172, 174, 178, 181, 186, 194, 195, 199, 214, 219, 227, 228, 230, 231, 234, 240, 241, 242, 244, 246, 249, 251, 260, 266, 268, 273, 285, 286, 287, 291, 328, 334, 339, 351, 362, 371, 378, 384, 402, 441, 444, 446, 452, 454, 455, 463, 464, 466, 469, 475
globalisation, 2, 14, 73, 105, 112, 292, 378, 384, 385, 387, 393, 407
hégémonie, 14, 16, 67, 110, 245, 353, 356, 372, 373, 374, 397
hégémonique, 43, 108, 110, 152, 166, 177, 184, 283, 291, 311, 346, 350, 351, 357, 366, 372, 375
hip-hop, 17, 20, 95, 159, 164, 174, 178, 179, 180, 181, 185, 197, 217, 221, 263, 337, 350, 357, 391, 399, 402, 404, 407, 408, 444
identité, 7, 17, 100, 362
incomparable, 36, 125, 144, 169, 350
indétermination, 49, 58, 177, 228, 229, 232, 233, 235, 250, 290
incompréhensibilité, 49, 54, 235
math-rock, 444
metal, 21, 56, 147, 148, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 187, 203, 204, 221, 229, 316, 329, 330, 343, 350, 351, 364, 368, 375, 386, 392, 393, 394, 406, 409, 410, 444, 462, 466, 467
mimétique, 35, 50, 124, 130, 184, 248, 325, 350, 364
mimétiques, 2, 46, 50, 58, 235, 250
mimétisme, 45, 46, 52, 130, 177, 188, 208, 241, 248, 250, 462
mondialisation, 13, 14, 16, 20, 22, 32, 112, 124, 263, 267, 268, 270, 298, 312, 360, 381, 390, 406
multiculturalisme, 160, 162, 193, 310
multiculturel, 367
national, 2, 8, 12, 14, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 32, 41, 56, 77, 79, 80, 81, 84, 87, 88, 92, 101, 105, 108, 110, 113, 115, 118, 119, 120, 141, 142, 151, 158, 159, 160, 167, 173, 200, 235, 236, 250, 284, 289, 292, 294, 334, 349, 352, 353, 354, 357, 361, 363, 364, 365, 370, 371, 372, 373, 374, 378, 379, 394, 395, 403, 461
nationalisme, 69, 79, 80, 125, 172, 290, 373, 378, 393
nationalité, 97, 114, 240, 264, 276, 278, 280, 282, 284, 285, 286, 363
occitan, 1, 2, 29, 87, 106, 173, 295, 298, 299, 300, 306, 307, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 322, 323, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 344, 346, 347, 365, 366, 367, 368, 381, 384, 390, 398, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 477
paroles, 12, 15, 18, 28, 29, 48, 49, 54, 56, 60, 61, 71, 86, 87, 129, 130, 133, 134, 138, 141, 143, 146, 148, 149, 150, 154, 155, 158, 163, 164, 166, 167, 174, 175, 178, 179, 181, 187, 223, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 240, 246, 248, 250, 251, 252, 255, 256, 262, 264, 268, 269, 270, 271, 275, 276, 278, 279, 282, 284, 285, 286, 288, 289, 290,

292, 306, 307, 308, 312, 314, 317, 326, 327, 330, 331, 333, 336, 338, 342, 362, 364, 417, 443, 444, 452, 453, 462, 464, 473, 477
plurilinguisme, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 110, 348, 387
politique linguistique, 40, 108, 109, 110, 111, 370, 393, 401
pop, 155, 156, 304, 305, 356, 386, 389, 407
pop/rock, 199
populaire, 8, 13, 45, 55, 66, 68, 69, 71, 87, 93, 118, 135, 137, 143, 157, 159, 180, 193, 194, 210, 211, 213, 215, 219, 238, 239, 257, 300, 309, 311, 333, 337, 340, 347, 382, 384, 394, 397, 398, 399, 404, 406, 464
populaires, 2, 8, 12, 13, 15, 22, 23, 24, 27, 32, 35, 36, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 61, 64, 72, 74, 81, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 105, 111, 115, 116, 117, 119, 120, 123, 124, 134, 136, 146, 147, 158, 162, 163, 169, 173, 177, 187, 189, 201, 203, 206, 208, 211, 212, 213, 226, 231, 237, 239, 244, 263, 268, 269, 271, 283, 284, 287, 289, 294, 295, 308, 311, 325, 327, 329, 330, 335, 337, 342, 346, 347, 349, 353, 360, 362, 366, 369, 375, 382, 392, 394, 395, 396, 405, 408, 452
public, 13, 18, 21, 37, 50, 51, 52, 53, 55, 59, 63, 68, 69, 77, 81, 88, 95, 96, 99, 102, 103, 109, 115, 117, 126, 129, 131, 132, 137, 139, 141, 142, 146, 148, 154, 155, 163, 164, 167, 171, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 194, 196, 203, 204, 206, 208, 209, 211, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 224, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 242, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 269, 271, 272, 282, 283, 284, 285, 286, 290, 295, 298, 299, 303, 304, 305, 307, 309, 310, 312, 314, 315, 318, 323, 324, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 339, 341, 344, 346, 349, 351, 355, 357, 358, 359, 360, 363, 365, 366, 367, 373, 392, 399, 443, 444, 446, 452, 453, 454, 455, 456, 467, 471, 472, 473, 477, 478
punk, 77, 117, 149, 195, 198, 199, 200, 234
raï, 380
rap, 4, 24, 49, 52, 67, 104, 118, 164, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 193, 194, 203, 221, 227, 231, 232, 233, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 251, 253, 254, 259, 272, 295, 309, 310, 311, 316, 325, 326, 329, 330, 332, 335, 337, 339, 342, 350, 356, 361, 378, 379, 381, 383, 384, 385, 391, 397, 398, 399, 401, 402, 404, 407, 408, 413, 416, 438, 439, 441, 442, 446, 455, 462, 463, 464, 466
reconnaissance, 2, 3, 12, 25, 50, 58, 62, 92, 106, 119, 128, 164, 171, 172, 209, 211, 222, 232, 247, 294, 296, 324, 333, 346, 347, 348, 349, 352, 354, 356, 357, 358, 361, 362, 363, 365, 367, 368, 371, 372, 376, 391, 469
régionalisme, 27
représentation, 9, 10, 18, 20, 28, 35, 43, 67, 70, 71, 80, 87, 94, 96, 102, 109, 111, 112, 123, 125, 127, 130, 136, 141, 145, 146, 150, 159, 169, 172, 176, 185, 194, 225, 227, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 256, 287, 302, 319, 320, 322, 327, 328, 329, 330, 333, 334, 336, 339, 354, 358, 361, 362, 366, 368, 372, 381, 389, 390, 405
représentations, 2, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 32, 34, 35, 38, 41, 44, 48, 50, 51, 52, 55, 71, 73, 78, 80, 81, 82, 93, 106, 107, 115, 120, 121, 124, 126, 130, 160, 182, 193, 209, 216, 217, 219, 225, 236, 240, 241, 243, 246, 250, 259, 260, 263, 264, 270, 298, 300, 304, 314, 315, 325, 333, 357, 362, 363, 386, 394, 405, 409, 412
rock, 127, 136, 138, 143, 150, 166, 176, 217, 378, 380, 389, 393, 396, 399, 407, 410
scène, 20, 22, 23, 28, 34, 57, 61, 62, 66, 68, 99, 104, 107, 126, 127, 136, 138, 141,

142, 146, 147, 148, 149, 151, 153, 155, 157, 160, 162, 168, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 181, 187, 191, 192, 197, 198, 200, 206, 208, 209, 210, 216, 217, 218, 219, 220, 238, 239, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 259, 284, 290, 295, 302, 306, 307, 310, 311, 312, 315, 317, 335, 336, 337, 339, 341, 344, 346, 347, 356, 366, 393, 396, 400, 401, 417, 438, 439, 440, 442, 443, 445, 456, 457, 465, 466, 469, 470, 472, 474, 476
sémantique, 48, 54, 58, 140, 156, 160, 165, 177, 230, 235, 246, 269, 291, 330, 331, 452, 463
standard, 97, 171, 194, 362
transnational, 20, 13, 23, 40, 127, 164, 193, 267, 294, 312, 357, 372, 403, 468
underground, 21, 58, 59, 98, 101, 125, 145, 146, 148, 151, 154, 167, 168, 172, 175, 176, 181, 198, 221, 347, 356, 362, 375, 386, 392, 405, 442
variété, 13, 21, 37, 55, 56, 95, 96, 102, 103, 113, 114, 115, 116, 126, 127, 132, 137, 138, 144, 145, 146, 150, 151, 152, 156, 162, 167, 169, 179, 182, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 193, 227, 238, 252, 256, 262, 263, 272, 286, 295, 298, 307, 310, 329, 350, 354, 358, 364, 366, 369, 404, 454, 455, 468, 475
variétés, 113, 134, 219, 263, 362
yaourt, 138, 229, 230, 231, 232
yéyé, 4, 125, 126, 128, 129, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 144, 146, 160, 246, 306, 350, 351, 355, 360, 412

ANNEXES

Annexe 1 : « Présentation des actions musiques 2016 » de l'Institut français

Présentation des actions musiques 2016
Institut français

L'international est devenu un enjeu majeur de la filière musicale. Parallèlement aux conquêtes de marché pour la distribution numérique et physique, le développement des artistes s'appuie pour une part croissante sur la diffusion de leurs spectacles à l'étranger. Cette circulation leur offre en outre des opportunités de rencontres et d'échanges qui viennent enrichir leur démarche de création.

L'Institut français apporte un soutien à la diffusion des artistes pour faciliter leur accès à de nouveaux publics et accompagner leur développement international, ce pour toutes les musiques. Cet appui est construit sur les axes suivants :

- Conseil et expertise : veille artistique au service des professionnels étrangers et du réseau culturel français à l'étranger, et conseil aux artistes et leur entourage professionnel sur le travail de développement à l'international.

- Aide financière à la diffusion des projets à l'international via différents dispositifs : Aide à projet des échanges et coopérations artistiques (DECA) et la plateforme IFProg (*plateforme web de l'IF pour les dépôts des projets une fois par an*), soutien direct à des opérations emblématiques co-construites avec l'Institut français, convention avec des collectivités territoriales (avec 26 villes et régions françaises), programmes de résidences (*Hors les murs, Villa Kujoyama au Japon, Couvent des Recollets, Cité internationale des Arts*), et les Saisons culturelles croisées.

- Mise en relation avec les filières des industries musicales à l'international, en liaison étroite avec l'ensemble du réseau culturel à l'étranger (Ambassades, Instituts français et Alliances françaises), auprès duquel l'Institut français assure également une mission de renforcement des compétences (quarante agents du réseau culturel bénéficiaires en 2013 et 2014 à l'occasion du MaMA).

Outre le soutien apporté à la scène musicale française, l'Institut français, via son programme Afrique et Caraïbes en créations, mène des actions dans le domaine de la musique en direction des pays du sud : expertise / conseil, soutien à la création et à la diffusion, repérage de nouveaux talents et développement de carrière, accompagnement des opérateurs culturels et des festivals, accès au marché et promotion de la filière professionnelle.

Les interventions portent sur les musiques du sud dans toute leur diversité ; des styles classiques, tradi-modernes jusqu'aux différents courants des musiques urbaines et actuelles. Ce programme est devenu un observateur privilégié de la filière musicale à l'échelle du continent africain (suivi des tendances et repérage de l'émergence artistique mais aussi connaissance des partenaires, des problématiques et des enjeux spécifiques).

En 2015, l'Institut français a apporté un soutien de 1,5 millions d'euros à la scène musicale française à l'international. Plus de 350 tournées dans 70 pays ont été soutenues.

* FOCUS : 1 programme de l'Institut français

FOCUS / 1 opération en 2016

Les FOCUS sont organisés en partenariat avec des manifestations rassembleuses en France ou autour de partenaires qui mobilisent l'intérêt des professionnels étrangers. Ils se déclinent dans les champs du spectacle vivant pour la danse, le théâtre et le cirque et pour les arts visuels et consistent à réunir sur quelques jours les professionnels d'un secteur autour d'un programme/parcours artistique. Les FOCUS sont soutenus par le Ministère de la Culture et de la communication dans le cadre de la convention Institut français/DGCA. Après deux éditions au MaMA, l'Institut français souhaite investir les Nuits Sonores de Lyon en 2016.

FOCUS TRANSDISCIPLINAIRE MUSIQUE INNOVATION ET DEBAT D'IDEES – Nuits sonores + European Lab Forum (Lyon, 4-8 mai 2016).
Opération transdisciplinaire de promotion de la nouvelle scène culturelle et intellectuelle française dans les domaines abordés par les *Nuits sonores* et *l'European Lab Forum*, d'échanges, débat et de networking entre professionnels français, européens et internationaux. L'Institut français invitera 40 à 50 professionnels internationaux à participer à cette opération menée en lien avec le département numérique et le département Livre, idées et Savoir afin d'illustrer l'ensemble des problématiques présentées dans le Forum.
Partenaires : ARTY FARTY, Ville de Lyon
Contribution IF Paris : 30 000 €

* Les Grands Rendez-vous de 2016

Résidence itinérante du label Bromance / Chine, Japon - février et mars 2016
En collaboration avec l'Institut français du Japon, *le label Bromance*, propose une tournée en Chine, Hong Kong, Corée et Japon et une résidence au Japon. La résidence des artistes est construite autour de 5 des principaux acteurs de Bromance, qui ont en commun un fort intérêt pour le Japon : Surkin et son projet Gener8ion, Sam Tiba & Canblaster (membre de Club Cheval), Guillaume Berg, dj et créatif directeur du label. Le fruit de cette résidence sera la production d'un disque composé de morceaux des artistes du label avec deux ou trois titres en collaboration avec des artistes japonais. Le disque sera produit avec le label japonais Rambling et avec le soutien de Red Bull Music Japon. Tournée en Février – Mars 2016 avec 2 ou 3 dates Japonaises et 3 soirées a Shanghai, Séoul Taipei ou Honk Kong. Les Dj participants seront les suivants :
BRODINSKI CLUB CHEVAL LOUISAHHH!!! GENER8ION GUILLAUME BERG
Contribution IF Paris : 6 000 €

Disquaire Day/ Record Store Day spécial Paris -New York le 15 avril 2016
Plateau de 3 artistes français le 16 avril à New York et inviter des artistes new yorkais à Paris. Nous souhaitons compléter se dispositif avec la réalisation d'une part, d'un cd avec les artistes français ayant un potentiel sur le territoire américain, pressé à 5 000 ex et qui sera disponibles chez tous les disquaires américains indépendants participant au Record Store Day et d'autre part, 5 labels indépendants américains sortiront un vinyle autour d'artistes français et américains en l'honneur de Paris avec un même visuel. Tout un travail promotionnel sera mis en place pour promouvoir ces supports avec les environnements professionnels des artistes. L'organisation du Disquaire Day (CALIF) coordonnera l'opération en partenariat avec le Record Store Day USA. Le Record Store Day / Disquaire Day est le plus grand événement au monde destiné à soutenir les disquaires indépendants dans lequel s'implique toute la filière musicale. Il rassemble des millions de participants et des milliers d'artistes
Pour les artistes français se déplaçant à Paris, nous suggérons : *Faada Freddy*, *Minuit* (lauréat du concours Inrocks Lab) et *Jaïn* (lauréate du Fair 2015) mais si nécessaire d'autres pistes sont en cours.
Contribution IF Paris : 8 000 €

30 ans du Festival international de Louisiane du 20 au 24 avril 2016 - Etats-Unis

Le Festival International de Louisiane (FIL) est installé au coeur du pays francophone louisianais, à Lafayette et célèbre depuis 1986 l'héritage francophone culturel de la Louisiane. Nommé le plus grand festival gratuit des Etats-Unis, il a accueilli 400 000 spectateurs en 2014 et programme chaque année plus de 100 groupes de world music du monde entier. Du 20 au 24 avril 2016, le FIL célèbrera ses 30 ans et souhaite renouer les liens avec les institutions musicales françaises et présenter une scène française.
Dans le cadre de nos actions artistiques en Louisiane, avec la collaboration des services culturels de l'Ambassade et du Bureau Export à New York, le consulat général de France en Louisiane fait du FIL une de ses priorités et l'accompagne dans son action de soutien de la diffusion des artistes francophones aux Etats-Unis.
Artistes pressentis :
Pascal Danaë, Pierre Kwenders, Gingkoa, Mbangwana Star, Rocky Dawuni, Daby Touré, Balkan Beat Box, Tarace Boulba, Vishten, Ceux qui Marchent Debout, Vaudou Game, Blick Bassy + artistes de rues, déambulation ...
Contribution IF Paris : 10 000 €

France invitée d'honneur Stockholms Kulturfestival (pluridisciplinaire) – juillet 2016
Le Stockholms Kulturfestival, plus grand événement culturel de Stockholm (850.000 pers en 2015) transforme chaque été pendant six jours le centre-ville par une programmation pluridisciplinaire de musique, danse, nouveau cirque, arts de la rue, installations, cinéma, débats… gratuite et en plein air. Le festival s'articule autour d'une thématique qui irrigue l'ensemble de la programmation (Barcelone 2014, Grande Bretagne 2015). La France a été choisie pour 2016 et le festival travaille à une sélection d'artistes émergents et établis qui témoignera par sa diversité de la richesse française en matière d'intervention artistique dans l'espace public. Dans un contexte de rapprochement entre Paris et Stockholm (cf courriers échangés par les deux maires), avec plus de 200 articles et sujets radio et télévision générés par le festival en 2015 et un programme distribué dans plus de 430 000 foyers, le Stockholms Kulturfestival est une excellente opportunité de promotion de la création française. Gratte Ciel, CirkVost, FDC, Plasticiens Volants, Defracto, Beau Geste, Olivier Grossetête, Ilex 'Salle de Bal(let)', Retouramont, MC Solaar, Ibeyi, Brigitte, Alexandre Desplat et l'Orchestre de la Radio Suédoise, Centre Hiphop La Place..
Contribution IF Paris : 15 000 € pour l'ensemble de la programmation

* Export de festivals

L'ingénierie des festivals français s'exporte avec succès sur la scène à l'international en partenariat avec des acteurs locaux investis qui peuvent être soit des lieux de diffusion soit des festivals. Trois opérations seront menées en 2016

Télérama Dub Festival en Colombie / mars 2016
Dans le cadre de la préparation de la saison culturelle franco-colombienne de 2017, Gatos Negros Productions et le Télérama Dub Festival organise une première édition d'un festival franco-colombien de musiques actuelles en mars 2016. Le Télérama Dub Festival, événement précurseur en matière de dub en Europe enverrait à Bogota 3 groupes ou artistes français, dans l'optique de réaliser des créations inédites avec les artistes colombiens.
Lors de cette première édition, du 4 au 6 mars mars 2016, ces artistes français se produiront, conjointement avec les artistes colombiens, dans la salle de concert Latino Power située à Bogota. Dans la foulée du festival, les artistes français resteront à Bogota pour une durée de 2 semaines afin de monter chacun une création avec les artistes colombiens lors de résidences artistiques. Ces résidences se dérouleront au Latino Power. Une tournée sud-américaine des artistes français sera organisée avec rencontres et des ateliers.
Intervenants / artistes
Panda Dub, Stand High Patrol, Krack in Dub
Contribution IF Paris : 6 000 €

Kiosquorama en Europe / Pologne, Espagne, Portugal, Belgique, Allemagne / juin à septembre 2016
Kiosquorama est un festival éco-citoyen itinérant et gratuit animant les kiosques des parcs et jardins depuis désormais 8 ans à Paris. Afin de poursuivre son développement et de répondre à une demande récurrente, Kiosquorama s'est ouvert à l'Europe depuis sa 6ème édition en 2014, en produisant des éditions dans différentes métropoles européennes en plus de Paris. Kiosquorama

amorce ainsi la structuration d'un réseau européen d'événements culturels et citoyens. Toujours produites en partenariat avec des lieux ou projets locaux, l'objectif est l'organisation de dates ancrées localement et rayonnantes. Ce réseau Kiosquorama a notamment pour ambition de favoriser la mobilité d'artistes émergents des musiques actuelles en Europe, particulièrement français; la rencontre entre artistes de différents pays; la création d'opportunités de développement de carrière sur le marché européen. Pays concernés : Pologne, Espagne, Portugal, Belgique, Allemagne.
Contribution IF Paris : 8 000 €

* Rencontres professionnelles musiques actuelles

L'Institut français facilite la présence des artistes français à l'occasion de salons professionnels réalisés sur des territoires en développement qui bénéficient d'un rayonnement régional important auprès des acteurs de l'industrie. Chaque année 2 à 3 salons ou rencontres sont soutenus par l'Institut français.

Music Matters à Singapour / 12-15 septembre 2016
La position de hub de Singapour et l'absence de véritable salon/festival/marché des musiques actuelles dans l'ensemble de la région Asie-Pacifique placent Music Matters comme un lieu incontournable pour le développement de notre filière à l'international. L'IF Singapour a lancé en 2015 une première opération intitulée Music France @ Music Matters qui a permis de mettre en avant des artistes français (*Gush, Manceau, Irma*) auprès des professionnels internationaux présents, et de mettre en relation professionnels français et internationaux présents. L'objectif pour 2016 est de rassembler et renforcer la position française dans la région sur quatre plans
- une présentation du marché intérieur et de l'export français à destination des opérateurs internationaux,
- une présence artistique originale de qualité, afin de fédérer de nouveaux publics,
- des rencontres ciblées pour appuyer les professionnels dans leur développement international,
- un cycle de conférences sur des problématiques partagées et des débats prospectifs
Intervenants / artistes : 5 groupes en showcases (appels à candidatures auprès des producteurs français)
Contribution IF Paris : 8 000 €

SIM Sao Paulo / Décembre 2016
La SIM - Semana Internacional de Música - de São Paulo est une music convention créé en 2013, dont l'objectif est de connecter les professionnels brésiliens et internationaux des industries musicales sur une plate-forme à São Paulo, le pôle économique du Brésil et la plus grande métropole d'Amérique du Sud. En 2014, sa deuxième édition a attiré plus de 800 professionnels (60% de plus qu'en 2013) de 14 pays et 14 états brésiliens pour un programme intense de conférences, débats, ateliers, speed-meetings, réunions d'affaires, cocktails de networking, et présenté une trentaine de showcases en quatre jours. La participation d'artistes et de professionnels français sera définie avec les organisateurs en fonction de leurs actualité et priorités. Ce projet est soutenu dans le cadre de l'apport à l'antenne du Bureau export de Sao Paulo.
Contribution IF Paris : 4 000 €

* Les Festivals de musiques à travers le monde

Les festivals cités ci-dessous sont accompagnés régulièrement par l'Institut français et sont construits en lien direct avec le réseau culturel français. Ce sont des opérations qui bénéficient d'une belle visibilité sur le territoire et qui favorisent la promotion des artistes en lien avec les médias ou plate formes locales.

So Frenchy so chic en Australie du 10 au 16 janvier 2016
Le festival des musiques actuelles françaises en Australie *So Frenchy So Chic* accueille cette année *Lou Doillon, Hindi Zahra, Soviet Suprem, et Brigitte.*
Le festival So Frenchy so chic, organisé par Cartell Music depuis 2012, se tiendra à Melbourne, et pour la 3ème édition également à Sydney dans le cadre du Sydney Festival. Outre les deux festivals, les artistes se produiront également à Perth et à Brisbane. Vingt mille spectateurs sont attendus pour cette nouvelle édition.

So Frenchy So Chic joue un rôle actif de mise en avant des artistes français. Le festival a accueilli les éditions précédentes *Féfé, Lilly Wood and the Prick, Nouvelle Vague, Émilie Simon, Moriarty, Asa, Nadeah, The Do, La Femme, François and the Atlas Moutains.*
Comme pour les éditions précédentes, une compilation de 28 titres est disponible en téléchargement.
Contribution IF Paris : 15 000 €

Spotlight on French Jazz au Canada du 23 juin au 9 juillet 2016
Diffusion d'un plateau de 5 groupes français dans les grands festivals au Canada. Les festivals de jazz sont des manifestations très populaires et attirent massivement le public, qui a développé une appétence pour le jazz européen, et français en particulier. La présence d'un plateau français lors de ces événements garantit une excellente exposition. Le festival de Montréal continue d'être associé à ce projet.
Propositions 2016 : Emile Parisien Quartet, Andy Emler, Claude Tchamitchian, Eric Echampard Trio CKP Trio, CloZee, Donkey Monkey, Laurent Coulondre Trio, Guillaume Perret
Contribution IF Paris : 8 000 €

Festival de jazz de Buenos Aires à l'automne
Pour sa huitième édition, le festival de Jazz de Buenos Aires programme un focus « jazz français ». L'IF Argentine soutient depuis sa création ce festival qui fait partie des grands rendez-vous annuels organisés par la Ville de Buenos Aires et qui, chaque année, donne lieu à des tournées dans le pays et la région. Les artistes français invités en 2016 se produiront à Cordoba, Santiago du Chili, Montevideo. Le soutien de l'Institut Français au jazz dans la région est très attendu.
Intervenants / artistes : *Cécile McLorin Salvant, chant + 3, Vincent Peirani, accordéon, Emile Parisien, saxophone soprano et alto, Omer Avital Quintet: Omer Avital, contrebasse ; Jason Lindner, basse ; Avishai Cohen, piano ; Ferenc Nemeth, trompette; Joel Frahm, batterie*
Contribution IF Paris : 8 000 €

XXF - Very Very French en Turquie – novembre 2016
Après 3 éditions réussies, un public et un impact grandissant et une demande forte des salles, le Festival se poursuit en 2016 avec l'idée de promouvoir davantage encore les musiques actuelles de France à Istanbul en renforçant le festival sur un territoire stambouliote élargi. Ce projet initié par l'IF d'Istanbul et mené en partenariat avec Positiv et leur salle emblématique, le Babylon, a accueilli en 2015 *Plaza Francia, FKJ, Chinese Man, College et Rone*. Sont pressentis pour 2016 : *Chassol, Christine & The Queens, Cascadeurs, Skipe The Use, Feu ! Chatterton, Melody's Echo Chamber, The Do, Soulkast.*
L'IF Paris a proposé au Bureau Export de s'associer à ce projet pour la mise en place du volet professionnel, sujet à évoquer plus en détail en préparation de la prochaine édition. *Contribution IF Paris : 13 000 €*

Focus Jazz en Chine à l'automne 2016
Chaque automne est l'occasion pour l'Ambassade de France en Chine de mettre l'accent sur le jazz et ses multiples déclinaisons, en association avec de nombreux festivals (JZ festival, Nine-gate festival, Nanjing, festival etc), salles, clubs et partenaires sur l'ensemble du territoire chinois.
L'année 2015 fut riche avec des *tournées d'Amigh Kateb Trio, de Richard Galliano Sextet et Solo, de Juan Carmona Septet, de Charles Pasi Quintet, de Superdog*, une résidence croisée avec des musiciens du Hunan suivi d'une tournée de *Jean–Christophe Cholet Trio*, ainsi qu'une résidence, enregistrement et une tournée du violoncelliste free *Didier Petit*.
En 2016, l'objectif reste similaire : accompagner des tournées d'artistes, pointures confirmées ou jeunes espoirs. Il s'agira également de continuer à développer le volet résidence. Et pour cela nous comptons sur l'ensemble de nos partenaires, mais également plaçons beaucoup d'espoir dans l'ouverture de 2 clubs « Blue note » à Pékin et Shanghai.
Contribution IF Paris : 7 000 €

* Les projets transversaux

L'Institut français est sensible aux projets qui proposent une dimension transmedia, chaque année, il s'engage auprès d'acteurs culturels qui portent des opérations innovantes.

« Respect the DJ »

Ce projet est une expérience internationale transmedia qui raconte, partage et immerge le public dans l'histoire de l'électro française. Il propose le récit d'un phénomène sociétal et générationnel réalisé par Julian Starke et son collectif « Pain Surprises ».
« Respect the DJ » est composé d'un site web documentaire (en cours de finalisation), d'une web-série de 10 épisodes, et de de 10 concerts événements a à travers le monde, et de relais événementiels et digitaux. Son objectif : faire vivre au public des 20-40 ans les grands moments de la French Touch, des années 90 à nos jours. De jeunes DJ autour de *Pédro Winter,* conseiller artistique du projet, sont associés au projet.
En 2016, les priorités porteront sur les Etats-Unis (opération en mars à New York) et le Japon (partenariat à confirmer). L'IF soutient ce projet en liaison avec les postes dans les pays concernés.
Contribution IF Paris : 20 000 €

French Miracle Tour en Asie – mai et juin 2016
Projet entrepris par I Love Creative Music (éditeur rennais) en collaboration avec l'Institut français de Paris, les postes sur les pays concernés, French Miracle est un festival en mouvement organisé dont la première édition s'est tenue en mai 2015 avec les *Juveniles, Manceau, Clarens et Yuksek,* en Chine continentale, Taiwan, Hong-Kong, la Corée du Sud, l'Indonésie et Singapour. Ce projet a pour objectif de promouvoir les artistes français en Asie mais aussi d'encourager les collaborations artistiques, d'établir des liens durables avec les partenaires asiatiques (en particulier les festivals majeurs comme Strawberry festival en Chine, Modernsky étant l'un des partenaires du projet), d'exploiter les créations des artistes, et de favoriser la venue en France des artistes asiatiques. Le projet a également porté sur la production d'une websérie, d'un documentaire de 52 minutes et la création d'une webTV.
La seconde édition se tiendra en mai – juin 2016 avec les mêmes ambitions affichées.
Contribution IF Paris : 20 000 €

Compilation Croissant électrique et tournées en Russie
Le projet de promotion initié en 2015 par l'IF Russie avec le label russe Soyuz (invité du Focus au MaMA en 2014) sera poursuit en 2016 avec une compilation d'artistes français spécialement adaptés au marché russe. La première édition a bien fonctionné et est monté aux premières places au classement des téléchargement sur les plateformes locales investis par Soyuz. Parmi les artistes choisis pour la compilation, les 3 artistes les plus écoutés sur les plateformes russes seront invités en tournée (certains seront programmés au festival Stéréoleto à Saint Petersburg) en Russie pendant l'année 2016. Ce projet est piloté par l'IF Russie et bénéficie d'un soutien de mise en relation du Bureau Export avec les labels français.
Le soutien du Bureau Export est attendu pour l'édition 2016.
Sont pressentis pour 2016 : Vianney, Juniore, Aline, Feu ! Chatterton, Radio Elvis, I me mine
Contribution IF Paris : 12 000 €

* Les grandes tournées

Baden Baden au Moyen-Orient en mars 2016
L'occasion de la fête de la musique 2015, une tournée a été organisée pour le groupe *Francois and The Atlas Moutains* par les Instituts français d'Egypte, de Turquie et du Liban. En 8 jours, 5 concerts ont eu lieu dans 3 pays. Nous avons pu constater les bienfaits de cette mutualisation, autant pour les postes -grâce aux économies d'échelle réalisées sur les transports et les cachets -que pour le groupe qui a pu bénéficier d'une réelle visibilité à l'échelle régionale. Suite à la réussite de cette opération, une nouvelle tournée est envisagée à l'occasion de la fête de la musique 2016. Cette année c'est le groupe *Baden Baden* qui sera invité à réaliser une tournée en Egypte, au Liban et en Turquie 5 concerts sont prévus: - Alexandrie - Le Caire - Istanbul - Beyrouth - Une antenne de l'Institut français du Liban (Région de la Békaa)
Contribution IF Paris : 7000 €

Tournée scandinave « nouvelle scène française »
L'Institut français, le Bureau Export et le réseau culturel au Danemark, en Suède, en Finlande et en Norvège ont mis conjointement en place un dispositif d'appui au développement d'artistes de la nouvelle scène française en Europe du Nord, sur des territoires de marché très structurés mais globalement encore difficilement accessibles pour les projets français.

L'objectif de ce projet partagé est de proposer une approche intégrée liant les aspects live, sortie d'album et un travail de promotion pour soutenir le développement d'un(e) artiste à l'occasion d'une tournée (une date par territoire) dans des salles de concert emblématiques.
Une première opération a été menée en 2013 avec l'artiste Owlle. La deuxième édition en 2014 a permis de monter une tournée de Christine and the Queens. L'édition 2015 a permis de soutenir le développement de La Femme sur ces territoires. Outre la tournée, un travail de promotion a été mis en place avec le label du groupe.
L'opération est renouvelée en 2016, et plusieurs tourneurs, labels et éditeurs nous ont déjà sollicité pour en faire bénéficier leurs artistes. Le projet s'appuiera comme en 2014 et 2015 sur le promoteur suédois Monstera (invité au Focus musiques actuelles en 2014) qui travaille sur l'ensemble de la région scandinave.
Contribution IF Paris : 5000 €

TOURNEE 30 ANS DE L'ONJ EN EUROPE – octobre/novembre 2016
A l'occasion des trente années d'existence de l'orchestre. Tournée de concerts du projet EUROPA BERLIN à l'automne 2016 dans les lieux, festivals et clubs membres du réseau Europe Jazz Network (EJN). Programmateurs approchés lors de la french night du salon Jazzahead 2015! et à l'occasion de leur 2ème conférence ouverte aux non membres du 24 au 27 avril à Budapest. BERLIN est le second volet de l'ambitieux projet Europa, qui met en scène des capitales européennes. En une série de «portraits de villes», Olivier Benoit dresse un aperçu subjectif du paysage musical contemporain européen. Cette tournée permettra à l'ONJ d'élargir la diffusion de son programme à d'autres villes européennes, et de contribuer à la visibilité des musiciens de l'orchestre à l'étranger.
Contribution IF Paris : 8 000 €

Autres tournées soutenues par l'IF Paris en 2016 (liste non exhaustive)

Saycet, Nach, Grand Blanc, Gush, La Fine équipe, Samy Thiebaut en Asie
Guillaume Perret, Faada Freddy, Fakear, David Walters en Inde
Balake Sissoko & Vincent Segal, The Avener, Boulevard des Airs, Robi en Amérique latine
Eve Risser en Europe et Canada
La Colonie de vacances (monde)

* Développement de partenariats avec des festivals et promoteurs sur des territoires en développement pour la scène française

Sur certains territoires, l'Institut français axe son action dans la durée dans une logique de développement de nouveaux partenariats avec les acteurs des filières professionnelles locales. Ce travail est mené en pleine concertation avec le réseau culturel sur chacun des territoires et s'appuie sur un travail de veille permanent pour identifier de nouveaux acteurs et de nouvelles opportunités, et de pouvoir y répondre avec des moyens dédiés chaque année. En 2016, l'Institut français oriente son accompagnement sur 3 territoires : *Chine continentale, Taiwan et Mexique ;*
En Chine où l'Institut français et l'Institut français de Chine sont investis depuis plusieurs années dans des partenariats avec les principaux festivals du pays (*Modernsky, Strawberry, Midi, Zebra, Intro, JZ, Nine-Gate etc)* afin de promouvoir les artistes français sur des événements à forte visibilité et permettant de toucher un large public (certains de ces festivals attirent plus de 200 000 personnes sur un week-end).
A Taiwan, ce travail est mené également en direction des promoteurs qui travaillent souvent selon une logique régionale intégrant également la Chine continentale et Hong-Kong.
Au Mexique, un travail similaire a été entrepris en 2013 vers les festivals et promoteurs locaux, afin d'identifier de nouveaux réseaux de développement pour les artistes. Dans ce cadre des partenariats avec le *Nrmal* festival a été mis en place pour y présenter chaque année des artistes lauréats du FAIR. De même des partenariats ont été noués avec le *Mutex,*

Contribution IF Paris : 37 000 euros

* Les Ressources

Culturethèque – partenariat 1D Touch – toute l 'année

De nouvelles ressources musicales sont disponibles sur Culturethèque, la médiathèque numérique ouverte aux adhérents des médiathèques du réseau culturel dans 92 pays partenaires. En plus des quelque 2 000 captations de concerts déjà disponibles, Culturethèque propose désormais aux adhérents des médiathèques du réseau culturel français (alliances françaises et instituts français) de la musique en streaming. Plus de 1 000 albums d'artistes français peuvent notamment être écoutés sur la plateforme.

Ces nouvelles ressources musicales sur Culturethèque sont le fruit du partenariat entre l'Institut français et 1D Touch, plateforme de streaming équitable portée par la fédération des labels indépendants CD1D.

Cet enrichissement de Culturethèque s'inscrit dans le cadre de la mission de l'Institut français de promotion des musiques actuelles et du jazz français à l'international. Les ressources de Culturethèque (livres, magazines, films, captations) sont accessibles dans 92 pays.

Soutien de l'institut français aux projets des antennes du Bureau Export 5 territoires d'implantation / 2016

Malgré un exercice contraint budgétairement en 2016, l'Institut français a souhaité maintenir son soutien aux antennes du bureau export autour de projets structurants. Ces choix font suite à la réunion de travail réalisée en octobre dernier pour définir les priorités sur chacun des territoires entre le bureau export et l'Institut français.

Etats-Unis / Bureau de New-York :	12 000 euros
- Compilation radios universitaires et tournée :	4 000 euros
- Programmation française au SxSW - musiques actuelles :	4 000 euros
- Programmation française au CMJ :	4 000 euros

Autres soutiens Etats-Unis, fonds administré par le Burex :
Fonds FAJE : 7 500 euros
Fonds FACE : 17 500 euros

Autres projets sur lesquels nous pouvons aussi imaginer un soutien du Burex New York
Tournée de l'Ensemble l'Itinéraire
Programmation française / ACEC au Festival Lafayette *(Attente de la programmation définitive)*
Disquaire Day à New York (*Lou Doillon, Jain, Minuit*) *(Attente retour Mission décembre – David Godevais)*
Respect the DJ à New York (*Pedro Winter, Superpoze*) *(Attente confirmation partenaire et poste)*
Programmation dans le cadre de l'opération Tandem Paris/New york initiée par l'Institut français avec la Ville de Paris dans le cadre de sa convention de partenariat.

Total projets Etats-Unis : 75 000 €

Brésil / Bureau de Sao Paulo :	16 000 euros
- Programmation française au festival Jazz Na Fabrica :	4000 euros
- Programmation française au festival Coquetel Molotov :	4000 euros
- Programmation française au festival MIMO :	4000 euros
- Programmation française au SIM :	4000 euros

Autres soutiens Brésil :
Tournée de Robi
Tournée régionale de Ballaké Sissoko et Vincent Ségal
Tournée régionale de l'Orchestre d'Auvergne

Total projets Brésil : 39 000 euros

Japon / Bureau de Tokyo :	5 000 euros
- Programmation française au Dum Dum festival :	5 000 euros

Autres soutiens Japon :

Projet Label Bromance (régional)
Tournée régionale Saycet
Tournée régionale Nach
Tournée régionale Samy Thiebaut
Projet Bertrand Belin (musique / livre)

Total projets Japon : 31 000 euros

Allemagne / Bureau de Berlin : 26 000 euros
- Programmation française au PopKultur Festival : 4 000 euros
- Programmation française au Reeperbahn festival : 6 000 euros
- Programmation française au C/O Pop festival : 5 000 euros
- Programmation française au Musikfestspiele Potsdam 2016 : 6 000 Euros
- Fonds Impulse : 5 000 euros

Autres soutiens Allemagne :
Suite France invitée d'honneur à Jazzahead
Tournée régionale Eve Risser
Tournée régionale Orchestre Nationale de Jazz
Exportation Festival Kiosquorama en Europe (régional)

Total projets Allemagne : 47 000 euros

Royaume-Uni / Bureau de Londres : 36 000 euros
- Programmation française au Great Escape : 6 000 euros
- Convergence : French Digital Music Waves : 3 000 euros
- OUI Love : 3 000 euros
- Programmation française au Liverpool Sound City : 4 000 euros
- France @ Showcase Scotland : 5 000 euros
- It's all about Piano : 5 000 euros
- Fonds Diaphonique : 10 000 euros

Total projets Royaume-Uni : 36 000 euros

> Total de l'apport direct aux projets gérés par les antennes du Bureau Export à l'étranger (hors Fonds américains) : 95 000 euros

> Total des aides de l'IF concernant les 5 territoires d'implantation du Bureau Export (avec fonds américains, projets à dimension régionale, aides directes aux opérateurs) / dispositif du DECA uniquement (*) : 223 000 euros

(*) A ce montant pourront s'ajouter des soutiens apportés par l'Institut français dans le cadre des conventions avec les collectivités territoriales et des programmes de résidence.

Annexe 2 : entretien avec le groupe de rap Bon Gamin à l'International (mai 2013)

Nous : Vous pouvez commencer par vous présenter chacun votre tour, à la fois personnellement et musicalement, d'où vous venez, comment vous avez commencé la musique…
Myth Syzer (MS) : Moi c'est Myth Sizer, j'ai 24 ans, je viens de la Roche-sur-Yon dans le 85, où j'ai grandi. Qu'est-ce que j'allais dire d'autre ? J'ai commencé à faire des instrus il y a… huit ans de ça, en réalité. Ça fait huit ans que j'ai commencé à tâter des petites instrus.
Nous : Sur Fruity Loops ?
MS : Ouais, non sur Groovy Gear d'abord et après sur Fruity Loops. Ensuite je faisais juste des trucs pour rigoler, donc ça n'avait aucun sens, c'était pour le délire. Ensuite j'ai rencontré Joe, sur Facebook, pas en réel, à l'époque où il sortait ses trucs sur Stunt. On avait discuté et je lui avais demandé sont EP. Il m'avait dit « mais mec je [ne] te connais pas, je [ne] te filerai pas mon EP comme ça », je fais : « ouais on fait un deal je te file quelques instrus et si t'aimes bien tu me files ton EP ». On a fait ok, je lui ai envoyé, il a kiffé, et de là on était en bon terme par la suite et je lui ai fait des prod' et avec Luther Burger j'ai eu un peu de renommé, c'était pas énorme mais on me connaissait par rapport à ça.
Yann Ichon (YI) : C'est comme ça que j'ai entendu parler de toi.
MS : Pas mal de monde a entendu parler de moi par rapport à ça et moi par la suite… Lui en fait il aimait bien mon délire expérimental qui allait pas forcément dans le rap français, et moi ça m'a encouragé à continuer en fait. Ensuite j'ai fait un placement sur Capitale du Crime avec Grim et La Fouine, et ça c'était vraiment… sur un coup de vent à l'arrache. Ça m'a poussé à continuer, je me suis dit… j'ai découvert la scène beat making, Flying Lotus et tout ça. J'ai fait « ouah, c'est chaud », je vais faire mon truc en solo, j'ai envie que ce soit un peu plus loin que placer des beat pour des rappeurs. Donc j'ai fait des trucs en solo, j'ai trouvé mon blaze et euh… et voilà en gros, après j'ai rencontré les gars.
Nous : Du coup maintenant tu [ne] fais que ça ou… ?
MS : Non j'ai un taff à côté, parce que… c'est compliqué de gagner son argent dans le rap, dans la musique en général, à part si on vit encore chez ses parents et qu'on vit de ses concerts, mais moi ce n'est pas le cas.
Nous : du coup tu vis à Paname ?
MS : Ouais, je vis à Paris, je viens de signer sur un label qui s'appelle Plog Research, basé à Los Aangles, et dernièrement sur Soulection pour placer des petits goodies. Et voilà je fais mes trucs en solo, et à côté la famille, Bon Gamin, on fait des trucs, on taff tous les jours. Enfin moi.
Nous : Tous les jours ?
MS : Ouais, le beatmaking c'est vraiment une passion, ce n'est pas comme le rap. Le rap c'est une passion aussi, mais moi je suis avec mon ordi et je m'en fous. Même si je fais que de la merde, je m'en fous, je taff le truc.
Nous : Du coup tu n'as pas de formation en son ?
MS : Ouais c'est vraiment en autodidacte.
Nous : Et maintenant tu bosses sur quel logiciel ?
MS : Là maintenant sur Logic. (…)
Nous : Cool. (à Yann) Et bah vas-y, tu peux y aller.
YI : Moi, Yann Ichon, 22 ans. Euh… je fais du rap, je fais de la musique, et donc j'ai commencé par écrire des choses, par écrire des… des… je sais pas, comme quand on est en Français et qu'on fait des dissertes, j'ai commencé à écrire des trucs, des poèmes…
Nous : Tu écrivais des dissertations pour toi même ?
YI : Non non, quand c'était dans le cours, je me plaisais là-dedans, et du coup je voyais que c'était de l'écriture. Tu vois, en gros, je pense que c'est ce qui m'a appris ce que c'était que l'écriture, qu'on pouvait jouer avec les mots. Sans que ce soit vraiment des chansons, mais qu'on pouvait s'exprimer par là, exprimer des sentiments, des choses, tu vois. Et donc j'ai commencé comme ça.
Nous : Et toi tu as grandi où ?
YI : Moi j'ai grandi à Montreuil, donc voilà.
Nous : Et du coup, la musique, est-ce que quelqu'un t'a initié ?
YI : en soi personne [ne] m'a initié. Maintenant euh… pour me professionnaliser entre guillemets j'ai eu la chance de rencontrer Loveni qui lui rappe depuis longtemps et qui avait entre guillemets une sorte de technique, une sorte de savoir-faire un peu plus carré, qui a su me canaliser et du coup je sais faire du rap entre guillemets. Maintenant, apprendre, c'est pas vraiment apprendre. Je [ne] pense pas qu'on apprend. On a sa personnalité et

moi j'ai ma personnalité et dans tout ça j'essaye de partager aux gens, c'est ma personnalité. Avant que ce soit du rap, avant que ce soit de la musique, c'est ça.
Nous : Et du coup moi je parlais pas de t'initier à la musique.
YI : Ça s'est fait tout seul. J'ai toujours adoré la musique quoiqu'il en soit, voilà. En *repeat*, à fond, on fait n'importe quoi. Je crois que la musique avant toute chose c'est ça. Il y en a qui la voit comme de la musique ou comme un divertissement, et ya d'autres personnes, en général les personnes qui travaillent là-dedans qui voient la musique comme autre chose. Certaines personnes pourraient penser qu'on est des fous d'écouter en *repeat* le même morceau pendant des jours. Ouais carrément.
Loveni (L) : Moi, c'est Loveni, 20 ans. Moi je suis de Paris et je suis né à Bagnolet mais j'ai toujours grandi à Paris.
Nous : Comment t'es tombé dans la musique ?
L : Hmm… Moi c'est mon grand reuf qui m'a foutu dedans. J'avais un grand reuf qui a… J'ai un grand reuf pardon qui avait 15-16 ans en 96-97 et qui se prenait du bon son à la bonne période et qui me faisait écouter des que-tru [*trucs*] et après j'ai toujours été dedans, je suis de la génération MTV, j'ai toujours su que je voulais être dedans.
Nous : À quel moment t'as passé le cap ?
L : En vrai, tôt. Je rappais avec un pote qui va rapper ce soir avec nous d'ailleurs. On avait 10-11 ans. On est allé en studio la première fois à 12 ans, on payait notre studio et on faisait des CD qu'on vendait devant le collège. Des 6 titres qu'on faisait à la main, d'ailleurs qui trainent chez oam [*moi*]. Voilà, j'avais toujours envie de faire ça… Et comment je suis devenu plus sérieux là-dedans ? Bah c'est à force de rencontrer des gens, tout simplement, qui sont là-dedans. Des gens qui sont dedans beaucoup plus sérieusement, d'écouter d'autres personnes dans le même délire. Parce qu'à une époque j'ai vraiment pensé que j'étais le seul fou qui faisait du rap. De notre génération, etc. Quand j'avais 15-16 ans je pensais que j'étais le seul enculé à faire du rap.
YI : Il [n'y] avait pas beaucoup de gens qui faisaient du rap.
L : Et il [n'y] avait pas beaucoup de rap, ouais, sur Paris c'était pas trop le truc.
YI : Il y avait trois mecs dans un lycée qui faisait du peu-ra [*rap*], mais c'était pas du sérieux.
L : Ouais, je connaissais le petit reuf de Yann en fait, on est grave pote toujours, je sais que Yann il rappait, j'ai rencontré Syze. L'équipe Bon Gamin c'est en train de se former, on a passé un cap. Ca se consolide au fur et à mesure, jusqu'à temps qu'il y ait un vrai projet. Ca sera encore en construction mais c'est ça.
Nous : Du coup, là, quand on vous demande, vous le présentez comment ?
YI : Collectif.
L : Ouais collectif
YI : Après il y a aussi un groupe qui se produit sur scène, c'est nous trois.
L : Quand c'est annoncé Bon Gamin sur scène c'est Yann, Syze et moi. Après, la musique, on a des gens qui font de la musique, qui font du skate, qui fument des joins, c'est la famille.
Nous : est-ce qu'il y a un concept ?
L : Je [ne] sais pas s'il y a un concept, mais si tu veux comparer, un crew comme Odd Future, moi, je me sens proche dans la démarche qu'ils ont, et pas forcément musicale. Il y a des gens qui font des sapes, ils ont chacun leur individualité, en même temps ils se retrouvent et tout. Ils essayent d'avoir une identité musicale, comme nous.
YI : Et comme il y a pas que de la musique, si nous on n'était pas là, Bon Gamin existerait quand même. Non, bon, si Lov' [n']avait pas été là ça [n']existerait pas…
L : Ouais c'est toujours un délire que j'ai eu. Le jour ou j'ai commencé vraiment à rapper et commencé à rencontrer des gens qui était un peu plus dans le délire que moi, professionnellement, j'ai commencé à arriver avec le truc Bon Gamin, et il y avait des gens qui étaient chauds autour de moi, comme Yann, et comme Syze après qu'on a rencontré, qui a kiffé le délire Bon Gamin. On s'est super bien entendu direct, même musicalement, et maintenant c'est là.
Nous : Et pourquoi Bon Gamin ?
L : Pourquoi Bon Gamin ? Pfiou… C'est… Good kid, j'sais pas.
YI : Bah c'est un truc de gamin à la base.
Nous : C'était il y a combien de temps ?
L : Quand j'avais 10 ans, au collège disons.
Nous : Comment vous travaillez ? J'ai vu des morceaux séparés.
YI : Les projets on les travaille ensemble, tu vois ce que je veux dire. Lui il a sorti son projet Pur avec Myth Sizer, et donc Lov' il écrivait les morceaux chez lui, Syze avait taffé chez lui, ils se rejoignaient pour enregistrer.

L : En fait on [ne] l'a pas fait en direct ce projet. On a pris des trucs qu'il avait déjà fait, des textes que j'avais déjà écrit. Et ça s'est fait voilà.
YI : Ils se rejoignent pour enregistrer, et s'il y a un couplet pour Yann, bah voilà, il y a un couplet pour Yann. Au moment du clip, « ah j'aimerais bien faire ça », alors Yann t'as un plan, Syze t'as un plan. Bon Gamin tu vois. C'est comme ça.
MS : Ouais c'est chez moi.
L : Maintenant c'est chez lui parce qu'on a acheté du matériel pour enregistrer, pour Pur. En studio c'est galère, on va de studio en studio. C'est pour mixer les sons surtout qu'on galère. On [ne] savait pas trop par où commencer.
[…]
Nous : Vous répétez pour le live ?
L : Ouais on répète la playlist bien, après on n'a pas d'endroit pour répéter le jeu de scène bien. Ca c'est vraiment du feeling.
YI : Parfois on paye un studio.
L : Ouais, parfois on paye un studio mais c'est rare, mais on répète dans le sens où on prépare la playlist, mais j'estime pas qu'on a fait des vraies répètes pour l'instant.
YI : Pour l'instant non mais ça devrait arriver.
L : Comme disait Syze tout a l'heure on taffe tous à peu près à côté.
YI : Sauf moi je taffe pas. Mais au final je suis très occupé.
L : En tout cas on se motive tous pour avancer.
Nous : À chaque fois ça se fait tout seul, vous avez un instru et vous posez le texte ?
YI : Franchement ça dépend. Des fois on est chez lui, on écoute une instru, on trouve ça chaud et on va se chauffer.
MS : Soit en *live and direct.*
L : Soit il m'envoie une prod' soit moi j'ai un nouveau texte, je le fais sur une face B, un morceau qui existe déjà, et s'il kiff on taffe ensemble. Franchement ça dépend vraiment. Mais moi en ce qui me concerne dernièrement les morceaux je les fais plutôt en mode spontané. C'est-à-dire que je vais me prendre l'instru et ça va sortir tout de suite. Après je vais le peaufiner etc. mais je [ne] me pose plus pour écrire. Je me dis pas je vais écrire une chanson. Je le fais avec l'instru. Je [n]'arrive plus à écrire comme ça. Ça va être très spontané.
Nous : Du coup dans ce processus spontané tu retrouves une cohérence entre tes textes ?
L : Ouais euh… euh… Il y a la cohérence du moment, parce qu'au final quand t'écris un texte en plusieurs fois c'est là qu'il est le moins cohérent. J'sais pas, tu peux te réveiller le lendemain et être complètement dans un autre délire et essayer de le terminer, ça peut être cohérent mais moi je trouve que c'est plus cohérent quand tu l'écris d'une traite.
YI : Chacun sa technique…
Nous : T'as des thèmes qui reviennent ?
L : Ouais j'ai des thèmes qui reviennent. Les thèmes c'est aussi ce que moi j'ai envie de faire, d'être…
MS : Le barbecue… Burger burger [*avec l'accent « américain »*] !
L : Ouais, la plage… Mais j'ai pas vraiment de thème, c'est plus des choses que j'aime auxquelles je veux rendre hommage.
YI : Ouais c'est dur des fois de choisir.
L : Mais si des fois j'vais avoir envie d'écrire sur un truc, mais quand j'ai un thème c'est souvent autour des filles.
Nous : Tu t'inspires de trucs ?
L : Bah si je m'inspire de trucs ça va être de films, de personnages de films. On a un morceau là qu'on a écrit il y a pas longtemps, c'est « Joe Petit », c'est sur l'acteur Joe Petit. Il y en a, ils vont te dire que c'est pas un thème, moi je trouve que c'est un putain de thème. Après Yann moi je trouve qu'il a… je sais pas comment il procède pour écrire mais moi je trouve qu'il a des putains de thèmes…
YI : Je sais pas…
L : Moi justement c'est un truc que j'arrive pas à faire et que je kiff chez lui.
MS : C'est ça aussi qui fait l'identité Bon Gamin, c'est le fait que ça se complète.
Nous : Et toi Yann est-ce que tu pourrais décrire comment tu fonctionnes ?
YI : Oui et non. Parce que ça dépend toujours du morceau, du moment.
MS : Toi c'est très réel.
YI : Ouais c'est très réel, je parle clairement. Je parle, j'écris. Sauf que ça rime, que je cherche un truc dans la musique, dans le moment, que je cherche à en faire quelque chose, mais en soi c'est du parlé clair et net.
Nous : Mais tu travailles plus en amont que Loveni ?

YI : Oui et non parce que ça peut sortir direct, ou que ça peut ne pas sortir du tout.
Nous : Mais ça t'arrive d'écrire un morceau et d'arriver…
YI : Ouais clairement, je vais écrire un morceau et je reviens longtemps après dessus.
L : Ce qui est cool, en tout cas, c'est que depuis un an et demi deux ans qu'on fait des morceaux ensemble, on s'inspire mutuellement.
YI : Clairement.
L : Cette année j'ai pris… dans la manière qu'il a d'aborder les morceaux.
[…]
L : En tout ce qui est cool, c'est qu'on s'apporte tous des trucs. Syze il m'a fait découvrir des trucs que je [n']écoutais pas forcément avant…
[…]
YI : On s'est plus parlé qu'avec d'autres producteurs qu'on a rencontré.
L : Je devais faire un projet avec un beatmaker en 2008 et il [n']est jamais sorti. Ça [ne] s'est pas fait parce que ça trainait, trop…
YI : Avoir un producteur avec soi ça aide beaucoup. Ça aide énormément.
Nous : Vous intégrez dans vos texte d'autres langues que le français ?
L : Des petits mots en anglais qui peuvent sortir, mais ça va plus être de l'argot que plutôt…
YI : Des gimmicks
L : Des mots qu'on va pouvoir dire dans la vie.
YI : Genre *my man* (prononcé men)
L : Qu'on dit plus pour déconner. Si un jour je rappe en anglais c'est vraiment que je maîtrise la langue. Les rappeurs français qui rappent en anglais je trouve ça archi-nul personnellement.
Nous : Tu en connais ?
L : Euh non je [n']en connais pas vraiment. C'est surtout les gars, quand je regardais des clips quand j'étais petit, je les connais pas personnellement, mais yavait toujours des gars, sur Trace TV, des vieux gars qui rappaient en anglais, et je regardais sur internet, c'étaient des céfrans et je trouvais ça trop nul. Ça m'a dégouté. J'ai écrit quelques textes, mais je les réserve pour trucs rares. Genre ça sortira sur des *lost tapes* plus tard.
YI : Non mais en anglais c'est pas… enfin c'est cool.
L : À la limite chanter pourquoi pas. Si, plus tard, je [n']ai plus envie de faire du rap, que je rencontre des gens qui font de la musique autrement et que j'ai envie de faire autrement, s'il faut chanter je chanterais en anglais.
YI : C'est une question de facilité, moi je trouve. Franchement, quand t'es français, que t'es parisien…
L : Non mais tu peux bien le faire.
YI : Ouais tu peux bien le faire, il [n']y a pas de problème, mais je trouve que c'est une solution de facilité. Parce qu'on sait très bien que chanter en français, c'est très compliqué, il y a des mots que tu [ne] peux pas dire sinon t'es complètement gay [*rires*]. Non mais c'est vrai, la tête de oam [*moi*]. En tout cas, les gens, Monsieur Nov, ce genre de mecs, lui il chante en français, je dis pas que c'est chan-mé, enfin j'aime bien, tu vois. Il marche pas mal, c'est un mec qui fait de la soul R'n'B, c'est pas mal, c'est très connoté, dans le R'n'B, t'es obligé de [ne] chanter que pour les meufs, au bout d'un moment t'en as marre.
Nous : Vous chantez des fois ?
L : Ça arrive ouais. Plus trop dernièrement, mais quand l'instru s'y prête.
Nous : Vous parlez d'autres langues ?
L : Moi l'anglais, et quelques vagues notions de russe, mais c'est tout.
YI : Au final même l'anglais c'est dur. Je [ne] parle pas anglais.
Nous : Quelle structure autour du groupe ?
L : Il [n']y a rien pour l'instant.
Nous : Comment vous organisez le taf de com' pour l'instant ?
YI : À la main [*rires*].
L : Communication de chambre. On a essayé de travailler avec des tourneurs, mais on [ne] ramène pas assez de gens. Quand tu travailles avec un tourneur, c'est tout de suite des cachets déclarés, de l'argent qui part, de l'argent qu'on pourrait garder pour nos projets.
YI : On [n']est pas encore prêts à être institutionnels. Bah ouais.
L : Après, s'il y a un mec qui arrive demain et qui dit : « écoute, j'ai un studio, j'ai envie de travailler avec toi », là je suis prêt à discuter. Et voilà. On n'a pas de structure encore.
Nous : Du coup, vous [ne] faites pas trop de taffe de démarchage ?
L : Si si. On taffe. Dans un sens, aujourd'hui, avec les réseaux sociaux, ta com' tu la fais toi-même. Après, ceux qui sont sur des labels, ils ont une meilleure technique. Nous on a les moyens de partager notre musique. Après, maintenant, on est dans une démarche où les gens doivent venir vers nous pour découvrir notre musique.

YI : Après, on va les chercher avec les concerts, avec les clips, on envoie des mails aux sites, aux blogs.
L : On essaye d'être professionnels.
Nous : C'est qui qui le fait du coup ?
YI : Nous même, moi même… On envoie un maximum de mail, un maximum de copié-collé. C'est ça.
L : C'est ça. Après, c'est dur d'être aussi professionnel qu'un vrai label, ne serait-ce que du point de vue juridique, on n'a pas tout déposé…
Nous : Vos morceaux, ils sont protégés ?
L : « Pur » ouais, il est protégé, dans le sens où on a fait des reproductions donc on a dû les déposer à la SACEM.
YI : Ce sera pareil avec Cyclique.
L : Après, je sais que le Bon Gamin il est déposé aussi parce qu'on a fait des T-shirt avec. Donc on l'a déposé direct. Ichon il est déposé mais Loveni il [n']est pas encore déposé. Il faut régler quelques petites questions mais voilà. Chaque chose en son temps.
Nous : Vous avez tourné essentiellement sur Paris ?
L : On a fait Lille, Nancy, c'est la première année qu'on a bougé de Paris. On a fait pas mal de concerts cette année.
YI : En même temps, ça fait pas longtemps, trois ans à peine qu'on est lancés.
Nous : Vous êtes en contact avec d'autres artistes ?
L : Ouais en gros tous les artistes de la scène rap… Bon, le mot rap il [ne] veut un peu rien dire, c'est comme dire rock.
YI : Moi j'aimerais dire *underground*, indé quoi, mais il [n']y a pas que des indés, parce que de plus en plus ils signent.
L : Mais on se connaît tous. Tout le monde connaît machin qui connaît machin. On se connaît tous, on se côtoie tous. Maintenant, il y en a avec qui on a plus d'affinités, comme dans la vie quoi. Toute cette scène là. Même avec Facebook d'ailleurs, ça a fait qu'on se retrouve tous, les soirées, les concerts. Tout le monde connaît tout le monde. Même si tu [ne] connais pas directement la personne.
Nous : Et vous écoutez quoi en ce moment ?
L : J'écoute beaucoup de rap… Bon, pas que, mais surtout du rap.
Nous : Français ?
L : Non, moi plus cain-ri. En tout cas, le rap actuel, moi c'est surtout le rap américain. La scène de Los Angeles. : Dumb Kennedy, Odd Future, j'ai appris à apprécier la trap que je [n']aimais pas trop quand j'étais jeune. Quand tu grandi tes gouts ils changes. Sinon j'adore tout ce qui est disco, mais disco un peu électrique, cette période là j'aime bien. En fait, j'ai des potes qui collectionnent les vinyles, du coup leur chambre c'est rempli de vinyles et au lycée on allait souvent l'un chez l'autre, on écoutait des vinyles, c'est comme ça que j'ai découvert plein de trucs. Et puis j'écoute pas que du rap, ça me soule tout le temps.
Nous : Et toi Yann ?
YI : Moi j'écoute un peu de tout, enfin tout s'écoute. Après, en faisant de la musique… ce que je kiffe en ce moment… Frank Ocean… J'ai un peu de mal à écouter de la musique depuis que j'en fais.
L : Dans la musique actuelle, c'est dur de trouver des trucs vraiment bien.
YI : Quand tu manges tout le temps la même chose, t'as envie de trucs plus raffinés…

Annexe 3 : entretien avec le groupe Sobo (mai 2013)

Nous : Présentez-moi d'abord le projet musicalement.
Louis : Musicalement, très brièvement, ça peut être du rock alternatif, teinté de… froid. Et voilà. On va rester basé là-dessus. Et si, peut-être un peu *new wave* aussi.
Nous : Qu'est-ce que, au delà de l'aspect purement musical, vous développez comme propos ou imagerie ?
Louis : Oui, c'est un truc qui nous intéresse assez, ce côté-là. Ça peut être l'image rendue sur scène. Aujourd'hui, on n'a pas tous les moyens, entre guillemets, mais on aime bien avoir une image assez unie et toujours dans une froideur générale sur scène. Par exemple on a créé des pieds de synthé vraiment noir lumineux. On peut développer une globalité assez noire dans l'habillement et aussi avec l'habillage du plateau, et aussi avec un éclairage très froid, très blanc. Et, derrière, la vidéo nous intéresse aussi. C'est pas forcément à moi de répondre là dessus, mais ouais, sur un projet plus complet.
Vincent : Pour revenir là-dessus, ouais, il y a aussi le fait qu'on s'identifie vachement à une image, plus qu'à… enfin on essaye, en tout cas, d'utiliser plus notre identité visuelle : l'iceberg. Je [ne] sais pas si t'as pu voir ça, donc… vraiment… quitte à faire disparaître le nom [du groupe] et vraiment mettre ça en avant. Vraiment un visuel, quoi, et assimiler le groupe à ce visuel-là. Donc il y a ça, d'une part, et après, comme disait Louis, on travaille vers tout, vers la vidéo. On va aussi… justement… Il disait l'éclairage. On a travaillé il y a pas très longtemps sur, justement, un jeu de lumière en néon pour dégager un univers sur scène.
Louis : C'est vraiment quelque chose qui nous intéresse, amener une ambiance qui nous serait propre. Et travailler ce côté là, toujours dans un rapport constant avec la musique. En sachant également que l'album qu'on va sortir, là, c'est un concept-album, qui raconte une histoire complète, avec toujours une image générale de… maintenue, qui est notre fil directeur.
Nous : Du coup, cette histoire, tu peux m'en dire un peu plus ?
Louis : Pour résumer brièvement, il y a un personnage principal dans l'histoire. Donc il y a onze morceaux et donc, en gros, l'album est en deux parties : cinq morceaux et cinq morceaux, plus un post-scriptum qui vient ouvrir d'autres choses, permettre d'autres horizons, d'autres idées pour le public, l'auditeur qui, lui, se fait l'idée qu'il veut de l'histoire que nous on a raconté. Donc l'histoire elle tient simplement en trois mots, elle tient simplement… Ça traverse ses états d'âmes, ce qu'il pense, le héros… Ce qui se passe dans sa vie. Donc c'est vraiment une courbe quoi.
Nous : D'où le *heroic cold indie* ?
Louis : Ouais, bon, ça c'est plus une semi-blague, on va dire. Mais la définition est plus rock indépendant à tendance froide.
Nous : Mais, du coup, le fait qu'il y ait l'histoire d'un personnage, c'est de là que vient le côté heroïque ?
Louis : Ouais, tout en sachant que c'est pas la définition exacte. Je maintiens là-dessus. Mais derrière oui, euh, je [ne] sais pas ce qu'on en fera plus tard, mais pour l'instant le *set live* et l'album sont construits de façon à emmener sur notre univers. C'est vraiment un truc qui nous tient à cœur. Au-delà d'une idée globale. Je pense que le mot univers est intéressant à retenir.
Nous : Qui l'a écrit cette histoire ?
Louis : L'histoire en elle-même, c'est Pierre au chant avec moi à l'appui. Il a écrit la plupart des paroles, j'en ai écrit deux. Et derrière, l'histoire, on y a réfléchi à deux. Mais c'est lui qui la trame. Et pour le reste, la musique, on est tous, cinq à part égale.
Nous : Ça fait combien de temps que vous êtes formé ?
Louis : Le groupe en lui-même, ça va bientôt faire cinq ans. Et pour ma part, je suis arrivé en début 2010, donc ça fait un poil plus de trois ans que je suis là. À l'origine, la formation est à quatre, deux guitares et une basse et une batterie. Et la formation actuelle, c'est une batterie, une basse, deux guitares, un clavier et un clavier additionnel.
Vincent : En fait, le projet actuel a trois ans.
Louis : C'est important de prendre comme point de depart réellement ça. En gros, avec mon arrivée on a reconstruit quelque chose qui a amené à l'enregistrement de l'album en juin dernier… et une image et une idée globale depuis trois ans.
Nous : J'ai bien compris, c'était moins le nom que l'imagerie, mais le nom il vient d'où quand même ?
Vincent : En fait, le nom, disons qu'à la base il vient de la rue dans laquelle on répète. Et en fait, faut savoir que ce nom là, on l'a trouvé justement à une époque où on était encore jeunes et donc on avait pas réellement une remise en question…
Louis : C'est vrai que maintenant on a 47 ans [*rires*].

Vincent : Disons que maintenant on a vraiment réussi à détourner… Enfin, ce qui est marrant dans ça, c'est qu'on a vraiment réussi à détourner ce que Sobo était à la base. Sobo, à la base, c'était une rue et c'est deux résistants, un couple de résistants, René et Marcelle Sobo. Et c'est vrai que maintenant par rapport à notre musique il n'y a pas du tout d'assimilation. C'est plutôt Sobo… Le nom n'est pas très important finalement, c'est juste quatre lettres, ça se retient bien. Mais c'est quelque chose qui a un rapport avec nous. Mais c'est plus interne, ça [ne] se voit pas. Et puis on [ne] voulait pas non plus afficher quelque chose. Et pour revenir sur cette idée de visuelle, le truc c'est qu'on n'essaye pas… on n'essaye pas seulement de virer le nom. On essaye aussi que nous, en tant que personnes, d'apparaître le moins possible. En tout cas, on [ne] peut pas trop se le permettre pour l'instant parce que… à notre niveau, ce n'est pas possible. Mais par la suite on aimerait bien justement ne pas apparaître, qu'il n'y ait que le visuel.
Louis : c'est pas une disparition non plus, mais ça va avec l'idée d'un éclairage froid, d'être très monocorde et de laisser place à la musique, et ensuite logiquement à l'univers.
Nous : Est-ce qu'il y a des groupes qui font déjà ça et qui vous ont inspiré dans cette démarche ?
Vincent : Non, c'est venu de soi.
Louis : Pas spécialement des groupes. En fait, on aime bien ce côté où on réfléchit à ce genre d'idée tous ensemble et chacun amène sa patte. Question influences, on est très hétérogènes. On est cinq et chacun vient d'un univers musical différent. On [ne] peut pas définir exactement. Il y a des groupes qu'on aime tous. Au-delà de ça, il y a des groupes qui ressortent dans ce qu'on fait et voilà.
Vincent : C'est mettre en avant le projet plutôt que les personnes. Ouais, voilà, parce que les personnes, elles [n']ont pas réellement d'intérêt de figurer par rapport au projet. C'est la musique et l'univers qu'on veut créer, et nous on n'a rien à faire dans cet univers. On le dégage mais on [ne] doit pas être dedans, sinon on le casse, justement…
Nous : Est-ce que le fait d'avoir du chant, ça [ne] va pas à l'inverse de cette idée ?
Vincent : Déjà, on n'est pas dans un projet entièrement fini ni fermé. Du coup, on n'est pas totalement dans l'idée de désincarner tout le projet. On n'est pas non plus extrémistes. On désincarne nos propres figures et le nom, pour rester un truc auditif et visuel. Et c'est clair que ça créé un décalage, parce que le chant ça devient concret, ça devient des paroles, c'est pas seulement des…
Louis : Oui, parce que même si on n'a pas de message politique ou actuel ou je ne sais quoi, on a quand même, suite au concept album, des choses à dire dans cet album. Le chant, c'est plus une histoire de narration, c'est comme un narrateur. Ce [n]'est pas direct. Et si on en est capable, un jour, ce serait concrétiser ce côté narratif pur.
Vincent : Et si on voulait être dans le narratif pur, on aurait chanté en français, et là ce [n]'est pas le cas. Il y a une part d'abstraction par le fait qu'on chante en anglais et on sait très bien que les gens, ceux qui vont écouter notre musique en tout cas, enfin le public qu'on vise en ce moment, c'est-à-dire le public français, parce qu'on joue dans des salles françaises pour l'instant, du coup ne comprennent pas les paroles quoi.
Nous : En moyenne d'âge vous avez ?
Vincent : 20 ans.
Louis : Tout le monde est en cours, dans des domaines plus ou moins différents. Tout le monde est étudiant ouais.
Nous : À amiens ?
Louis : Ouais, même si le but du jeu est de s'étendre un maximum.
Vincent : On pense tous partir plus ou moins, sur Paris, à long terme. L'objectif du projet, c'est de s'installer à Paris, pour mieux s'exporter et… Voilà.
Nous : Pour la composition vous fonctionnez comment ?
Vincent : On fait des beufs et on garde le meilleur.
Louis : Ouais c'est ça [*rires*]. C'est vraiment caricatural mais c'est ça.
Vincent : Mais le truc, c'est que ça c'est en train d'évoluer. On a tendance à voir beaucoup plus large. Autant pour l'album qui va sortir, on avait des influences qui étaient très années 1980-1990, ça restait ouvert. Mais même si ça restait dans une vue contemporaine, c'était pas très ouvert. Alors que maintenant, le fait d'avoir fait ça, ça va justement permettre de s'ouvrir à plein de choses, vraiment faire de la musique et plus [seulement] un truc qui sonne *cold wave* machin… Vraiment s'ouvrir, que ce soit au classique, au hip-hop, au jazz, au math-rock, mais vraiment à tout quoi.
Louis : Pour une interview, on a repris Nelly Furtado. On s'amuse vraiment avec les codes d'origine dans lesquels on pouvait être rangés. On aime bien ça et ça va avec l'ensemble du projet. On prend vraiment tout ce qu'il y a de meilleur à notre sens et… pour le scinder et en faire… à notre sauce.
Vincent : Ça peut être dans le metal, il y a des trucs que j'aime bien dans le metal. Je n'aime pas forcément le rendu global, ce n'est pas un truc qui me touche forcément, mais après, il y a des choses qui sont bonnes à

prendre. Le but, c'est d'aller piocher de partout, et pas de se dire : « je fais du rock, du coup je vais m'inspirer des gens qui font du rock ». Je trouve que c'est ce qui marche le moins.
Pierre : Maintenant, on est vraiment dans la recherche d'autre chose, d'autres sons qu'on peut trouver n'importe où. Avec Vincent, on est à la fac d'art et pendant une journée on s'est vraiment calé et on a trouvé des objets qui sonnaient…
Nous : Vous baignez dans un univers où vous découvrer…
Vincent : Et il y a aussi le fait de sortir de l'instrument, guitare, synthés, tout ça. Après, c'est sûr que sur scène ce sera toujours avec un sampler pour ressortir tout ça, mais c'est vraiment dans la recherche du son, sortir des sentiers battus.
Louis : Il y a quelques années, on parlait de l'industriel, même si maintenant on se recentre sur ce qu'on veut faire. Et puis on utilise ça vraiment pour ce qu'on veut faire.
Vincent : À partir du moment où tu tapes sur quelque chose, ça fait un son. Même le silence il a un son et il faut exploiter tout ça.
Nous : Comment tu t'y prends pour le chant ?
Pierre : Ça dépend. Là, pour l'album, j'avais dejà beaucoup beaucoup écrit. J'avais quasi une histoire complète. Et voilà, on avait un peu des impératifs sur telle ou telle chanson.
Vincent : Disons qu'on a plus ou moins illustré les écrits de Pierre.
Louis : On est un peu arrivé avec une trame, avec les onze morceaux, en disant que c'était un peu une grille à remplir, un peu comme du tiercé. Après, on a rempli les trucs en disant il se passe ça.
Pierre : Pour l'instant, on [ne] sait pas sur quoi on va partir à l'avenir. On joue juste et on s'enregistre et ça nous plait.
Nous : Avant et après l'album, qu'est-ce qui a changé dans le chant ?
Pierre : Avant, le chant se calait sur la musique. J'écrivais un truc qui me tenait à cœur, ce que me faisait ressentir la musique et ça se calait automatiquement dessus. On avait aussi des quelques thèmes qu'on voulait aborder.
Vincent : Des fois aussi je me souviens tu faisais du yaourt.
Pierre : Ouais.
Nous : Est-ce que tu as des thèmes qui reviennent ? Tu t'inspires comment ? C'est libre ?
Pierre : Sur l'album, je me suis référé à pas mal de trucs que moi j'ai vécu, mais après c'est une grosse hyperbole, c'est super fictif. Je le prends vraiment à cœur personnellement, tout ce que j'ai écrit, mais je m'en détache parce qu'il y a un personnage qui est créé et qui n'a rien à voir avec moi.
Louis : Pour ma part, sur le post-scriptum, tout ce qu'on a dit pendant l'album, ne le prenez pas comme une leçon. Tu as écouté, on a parlé, tu t'en fous, t'as raison, en gros c'est… On n'est absolument pas là pour te donner une leçon du haut de nos 19 ans. Maintenant, on a encore une autre vision des choses. Ce que je veux dire… Tu en fais ce que tu veux, vraiment. Il y a certes une trame et une musique orientée de telle manière, mais derrière, chacun le prend comme il veut, en fait ce qu'il veut, pour lui, pour son ressenti. Et ça va avec l'univers. Nous, on dégage l'univers, chacun le prend comme il veut.
Vincent : Ça va aussi un peu contre ce qu'on peut voir au cinéma, les films avec une grosse morale à la fin. Nous on fait une histoire, ce n'est pas une morale, point barre. Faut pas chercher à tirer quelque chose. On voit trop de chose qui veulent nous donner une morale et on n'est vraiment pas dans ça. Totalement à l'opposé.
Louis : Pour décrire l'album il y avait cette phrase : « le post scriptum donne une vision mais en offre cent autres ». Chacun a le droit de parole. D'ailleurs, on n'a pas de leader réel dans la construction du groupe.
Pierre : Même sur scène on essaye de dégager le fait qu'on est cinq, qu'on est vraiment un groupe. Et qu'il n'y a pas vraiment de personne en avant. Ça se voit même sur scène, on est tous alignés. Chacun à sa place. Tout le monde est visible, même si la batterie, voilà, elle est un peu en recul… Mais surtout visuellement, en plein concert ça doit se voir, parce qu'on est vraiment unis, dans les vêtements, dans tout, nos gestes…
Nous : Tu as toujours chanté en anglais ?
Pierre : Ouais
Nous : Quel est ton lien avec cette langue ?
Pierre : Notre langue est superbe mais j'ai toujours eu plus d'affiliation avec la langue anglaise depuis tout petit. Personnellement on m'a appris depuis tout petit à parler anglais.
Nous : On, ça veut dire tes parents ?
Pierre : Mes grands-parents, qui ne sont pas du tout anglais, je n'ai pas d'origine anglaise, mais voilà. Je préfère les auteurs anglais, de littérature.
Vincent : C'est comme le vin, chanter du rock en anglais, c'est une culture essentiellement anglaise, on hérite de ça donc forcément ça se chante en anglais. Il y a un coté respect de l'origine.

Pierre : Nous, personnellement, on trouve que ça marche mieux. C'est plus facile de s'exprimer, avec la musique qu'on fait, c'est plus universel et c'est plus facile de s'exporter.
Louis : Et au niveau de la musique en elle-même, on a un son très « british ».
Vincent : Et je pense aussi que, pour un premier album, ce n'est pas forcément facile de chanter en français, parce que c'est s'affirmer beaucoup plus, notamment auprès d'un public. C'est vraiment rendre compréhensif de a à z tout ce qu'on fait. Alors que chanter en anglais, c'est rendre la chose un peu plus abstraite.
Pierre : On aime bien le fait que ce ne soit pas super facile de nous comprendre. On joue sur le visuel.
Nous : Tu ne te sens pas bridé par l'anglais ?
Pierre : Non.
Nous : Est-ce que tu écris en français puis traduis en anglais ?
Pierre : Ça m'est arrivé mais je me suis rendu compte que le rendu n'était pas…
Louis : C'est frustrant en fait. Le texte est abimé. À la limite, ce texte que j'ai filé à Pierre, j'aurais bien aimé le chanter en français, mais ça ne rentrait pas dans le créneau général.
Pierre : Mais c'est aussi les mots avec le rythme dans la langue anglaise, il y a carrément plus de rythme, c'est carrément plus facile de jouer avec.
Nous : Est-ce que tu t'intéresses et que tu lis en anglais ?
Pierre : Ouais ça m'arrive de lire quelques trucs en anglais. Justement pour ne pas perdre ce que j'ai acquis et apprendre plus de trucs. Même par exemple, je vais peut-être dire une connerie, mais quand je regarde un film, je vais préférer le regarder en VOST. Et en fait, j'écoute beaucoup pour tout ce qui est accent. On entend des chanteurs qui chantent en anglais mais je trouve que l'accent est super important.
Vincent : Moi, il y a un truc que je trouve un peu con, c'est justement la barrière de la langue. On voit très peu de groupes, enfin je n'en vois même pas, qui s'ouvrent et qui vont chanter en plusieurs langues.
Pierre : Ouais on y avait pensé justement, sur l'album, on avait réfléchi à plein de trucs.
Louis : Pourquoi pas anglais, et français, et allemand ?
Vincent : Mais même espagnol ou chinois !
Louis : Ouais mais je parle des trois langues qu'on connaît.
Pierre : Sur l'album on voulait enregistrer des sortes d'interludes uniquement parlés en plusieurs langues.
Vincent : Qu'on n'a pas pu faire parce qu'enregistrer ça coûte cher.
Louis : Ouais on a été pris par le temps. Et j'en ai pas parlé avec les autres, mais ouais, ça ouvre une autre dimension, c'est donner la parole à tout le monde, parce qu'on est cinq. Et le fait qu'il y en ai trois qui chantent. C'est donner la parole aux autres, sur un petit interlude, ces choses là. Donner la parole à chacun, un par un, je trouve ça important.
Vincent : C'est aussi que parler, symboliquement c'est s'exprimer. Il y a s'exprimer avec un instrument, alors que la voix c'est vraiment incarné.
Pierre : Je viens juste de faire le rapport, mais ceux qui chantent en général dans Sobo ne font pas d'interview.
Nous : Il n'y a pas de rejet particulier du français ?
Louis : Pas particulièrement.
Vincent : Non c'est vraiment l'idée de culture.
Pierre : Bah le chanter c'est vrai que c'est difficile.
Louis : Le mettre en musique c'est très dur.
Pierre : Passer, dans une composition, quelques mots, complètement hors rythme, à la limite.
Vincent : Comme du parler. Le français c'est plus une langue qui se parle, sur ce genre de musique en tout cas. Même déclamé dans le rap. Je trouve que, dans le rap, il y a des trucs qui fonctionnent vachement bien.
Pierre : Le slam, je trouve ça génial.
Vincent : Justement, il y a une effervescence en ce moment de ce genre de groupes très années 1980, très *new wave* qui chantent en français et je trouve que ça donne un côté presque cucu à la chose.
Louis : Ce qui était voulu à l'époque…
Nous : Et donc vous n'avez pas de label ?
Louis : On veut avoir le plus longtemps possible, c'est-à-dire tout le temps, une liberté générale à ce niveau là. On ne veut pas s'enfermer nous même dans tel truc ou être obligé de s'enfermer nous-même dans tel truc.

Annexe 4 : entretien avec le groupe Bats on a swing (juin 2013)

Nous : Vous pouvez vous présenter, d'un point de vue musical et personnel ?
Damien : Je joue de la guitare, principalement. C'est mon instrument principal, de loin. J'ai toujours fait en autodidacte, déjà. J'ai commencé la guitare à 14 ans, 15 ans, à faire des groupes. J'ai toujours fait des concerts à Paris. J'ai grandi à Paris. J'ai écumé toutes les petites salles de Paris que tu peux faire quand « t'es pas signé », et aujourd'hui c'est encore le cas. Les petites salles parisiennes, je les connais très bien. Je n'ai jamais fait de grosses tournées. Ça a toujours été très ponctuel, de jouer ailleurs. Donc voilà. J'ai 35 ans. Que dire d'autre ? Toujours plus ou moins dans ce qu'on appelle musiques actuelles. Plus rock avant qu'aujourd'hui, j'ai eu une période très folk. Très inspiré par la période des années 1960 et 1970, qui récupérait le lien avec les musiques traditionnelles, vraiment anciennes quoi.
Nous : Comme quoi par exemple ?
Damien : Je pense par exemple à des groupes comme… Nick Drake. Toute cette vague qu'on appelait « acid folk », parce que ça tendait vers quelque chose de plus rock, voire plus psychédélique. C'est mon père qui écoutait tout ça, des groupes comme The Band, quand j'étais môme. Les influences fortes qu'on ne peut pas renier c'est celles qu'on a entendu dans l'enfance, quasiment dans le ventre. Moi j'ai vécu l'adolescence grunge : Nirvana et compagnie, Pearl Jam, c'étaient… nos idoles quoi, quand on était ado. Et donc voilà du coup, ça nous lancé dans le truc rock et tout ça. Et à cette époque à Paris, il y avait très très peu d'endroits où on pouvait jouer sonorisé. C'était l'enfer. Dans les années 1990, il y avait rien. En plus c'était la mode de la salsa en France. C'était terrible. Dans la rue Oberkampf, il y avait rien. Dans tout ce coin là, c'était horrible franchement. La salsa c'est bien pour draguer, mais bon. Moi je ne joue pas ça. Dès qu'on jouait un peu fort avec une batterie, on se faisait jeter de partout. On jouait au Gibus. Voilà. Et il n'y avait pas grand chose. Aujourd'hui, quand même, il y a cinq ou six, voire dix fois plus de salle. Depuis le retour du rock… depuis le retour des Strokes en fait. Tous les petits kids qui… les mecs se sont dit : « tiens, dès qu'ils font un concert, ça ramène plein de monde, il y a un filon ». Ils ont commencé à équiper leur salle, à sonoriser un peu, parce qu'il y avait un filon. C'était… bizarrement, il y avait aussi un filon dans les années 1990 mais qui n'a pas été exploité. J'imagine que c'est plus ou moins politique. Il y avait seulement la fête de la musique où on voyait des groupes tous les trois mètres à Saint Michel, qui jouaient plus forts les uns que les autres en faisant n'importe quoi. Mais aussi, du coup, depuis ces années-là, il y a aussi une qualité musicale, je trouve.
Nous : C'est-à-dire ?
Damien : Il y a quand même beaucoup de groupes qui sont nés en France et qui son bons. C'était moins le cas dans les années 1990. Dès qu'on savait bien jouer, on sortait du lot. Aujourd'hui, c'est dur. Il y a une scène, quand même, assez bouillonnante. Par contre, et j'arrêterai là pour mon analyse, il y a un truc que je trouve étrange, plus à Paris qu'ailleurs peut-être, c'est la non-solidarité entre des groupes, le non communautarisme. Il n'y a pas d'esprit associatif communautaire dans la musique, c'est vraiment très fermé. C'est vraiment propre à Paris. Même s'il y a plus de salles qu'avant, ça reste une capitale particulière à ce niveau là, qui n'a rien à voir avec d'autres grosses villes, voire même des ville de province, où il y a plus d'*underground*. Où ils consacrent, comment dire, plus d'argent, de moyens, aux groupes qui ne sont pas produits, pas signés. À Paris, trouver des endroits pour jouer dans de bonnes conditions, ce n'est pas évident. Ça, plus le nombre de groupes croissant, ça implique une rivalité… En Angleterre, il n'y a pas la même culture du spectacle. À Paris, il y a plein d'endroits pour que les gens sortent. Plein d'endroit où tu payes, pour aller voir des concerts, tous les groupes que tu veux. Mais il y a moins cette culture, comme à Berlin… Dison qu'il y a peu de choses qui ne sont pas institutionnelles. Ailleurs, les gens vont découvrir, ils payent pour des trucs qu'ils ne connaissent pas. À Paris, c'est très réglementé, très réglementaire, c'est moins spontané. Il n'y a pas de quats, etc. Si t'es estampillé *Inrocks*, tu peux te produire à l'International et faire ton buzz ici. Il y a plein de salles qui peuvent accueillir ça. Ça peut être un bon début. C'est vrai que si t'es en province, c'est plus compliqué. Mais il y a d'autres systèmes, comme les MJC. Et souvent, c'est meilleur. Enfin, c'est moins vrai par rapport aux années 1990. Car les groupes sont meilleurs. Les musiciens commencent plus tôt. Le matos… Tout le côté *home studio*, ça s'est vachement développé. Avant, il fallait avoir des thunes pour enregistrer la moindre démo. Aujourd'hui, tu fais ça chez toi.
Nous : Tu bosses à côté ?
D : J'ai pas mal galéré à essayer de faire que de la musique pendant longtemps. Donc j'étais au RSA pendant longtemps. J'ai essayé de m'en sortir en produisant d'autres groupes. Justement le côté *home studio* qui permet ça. J'ai pu investir dans du matos, donc là je me lance là-dedans. J'essaye d'enchaîner les prod'.
Nous : Comment ça s'appelle ?
Damien : Plastic Folk. C'est moi et Louise en fait.

Louise : Alors moi, je suis la plus jeune. Je suis venue à la musique assez tard. En tout cas, je me le suis avoué assez tard. Et c'est… il y a quatre ou cinq ans que j'ai fait la connaissance de Damien. À l'époque, j'étais ingénieure en biologie. Je suis allée au bout des études scientifiques, un peu pour suivre les rails. Et je regrette, mon dieu. Je m'ennuyais fort fort fort dans ma vie. Et j'avais très envie de chanter, parce que je chante depuis toute petite. Je l'ai présenté comme ça à Damien, par mail, puisqu'il cherchait une chanteuse.
Nous : Tu chantais pour toi ?
Louise : Pour moi, pour la famille. Jamais en public, avant assez tard. Ma grande sœur chante aussi. Il y a un truc comme ça, en famille. Et voilà.
Nous : Donc maintenant tu es à fond dans la musique ?
Louise : Aujourd'hui je suis à fond dans la musique, mais je suis à fond dans la merde, financièrement parlant. Mais j'y crois, j'y crois, j'ai vraiment envie de vivre de ça. Après, j'ai une autre activité à côté.
Nous : D'accord. Comment vous présentez votre projet ? D'un point de vue musical, pour commencer.
Damien : C'est moi qui écris les chansons.
Nous : C'est-à-dire ?
Damien : Le texte et la musique. Après, par contre, plus ça va et plus on arrange ensemble. Ça devient de plus en plus un vrai groupe, et c'est vraiment le souhait absolu hein. Moi j'écris des chansons dans ma chambre, mais après, ce que je veux, c'est que ça vive différemment, qu'on crée ensemble. D'ailleurs, on commence à pas mal le faire, c'est ce qui fait qu'on a des sons intéressants.
Nous : Comme quoi par exemple ?
Damien : Bah, le projet était très folk au départ, avec beaucoup d'instruments acoustiques : des flûtes, du ukulélé, etc. Deux voix, en permanence. Deux voix de filles. Donc ça a pas mal changé. Du coup, aujourd'hui, c'est quand même plus… plus rock. Euh… Les claviers ont pris une place importante, donc euh… on se retrouve dans un secteur plus pop/rock, dans le son. Je pense. On est toujours dans quelque chose de… C'est un format pop, on va dire. Ça dépasse rarement les quatre minutes. Sur scène parfois, on fait durer les choses. Mais el format est assez précis.
Nous : Et niveau influence ?
Damien : C'est vraiment le *revival* folk anglais des années 1960 et, à peu près à la même époque, la vague californienne avec Neil Young et compagnie. Ils sont beaucoup trop nombreux pour les citer. Et après, je pense que c'était des influences que je me connaissais même pas mais qui étaient profondes, mais c'est vrai que… Les influences que j'ai eu le plus tôt, je pense que c'est quand même le grunge, en fait. Pearl Jam essentiellement. Ça m'avait… j'étais fan, vraiment complètement fan. J'avais les posters d'Eddie Vedder, j'avais tout. J'avais la même veste, j'avais les même rangers, bref.
Nous : Le nom du groupe, il vient d'où ?
Damien : Oh la la, c'est 6 mois d'insomnie (rires). J'avais des noms qui tournaient dans ma tête en permanence. Et je suis tombé là-dessus. Je cherchais un nom qui ait un rythme dedans, comme les Beatles. J'avais envie d'une sonorité comme ça, qui soit pêchue. Et bizarrement ça nous correspond plus aujourd'hui que ce qu'on faisait avant. On jouait même sans batterie avant que Michel arrive, ou juste des petits balais. On pensait même ne pas avoir de batterie. Et puis, en fait, je pense que le côté… les origines… le rock est plus fort quoi. Et aujourd'hui, j'ai de nouveau envie de rock. Mais un rock… C'est Nick Drake, le premier que j'ai découvert dans le côté folk, comme beaucoup, parce qu'ils ont ressorti les albums. Je ne sais plus pour quelle occasion. Il y a eu un *revival* Nick Drake il y a 7-8 ans. Et là… J'avais déjà les techniques blues. C'était mon père qui m'avait initié, en me disant de faire de la guitare acoustique, et surtout pas électrique. Et en fait je me suis rendu compte qu'avec cette technique de blues picking, je suis très fan des bluesmen. Et je me suis rendu compte qu'on pouvait faire des chansons mélancoliques avec cette technique. Et je suis resté là-dedans pendant quatre ans.
Nous : Comment vous fonctionnez pour la composition ? C'est toi qui écrit en amont ?
Damien : Oui. Pour l'instant c'est toujours moi qui écris les chansons en amont. Mais c'est surtout par manque de moyen. Car j'aimerais qu'on travaille plus ensemble. Manu écrit des pièces de théâtre. Et puis voilà.
Nous : Jusqu'ici, tu écris le texte aussi ? T'es à la maison avec ta guitare et tu composes d'abord une ligne ou tu fais du yaourt ?
Damien : Alors là, il n'y a pas de règle. Mais très souvent, le truc le plus commun, c'est que tu grattes des trucs jusqu'à ce que tu trouves un truc sympa, une suite d'accords qui te paraît originale, que te n'as pas entendu un milliard de fois et que tu trouves belle. Et là, tu commences à faire un peu de yaourt dessus et ça commence à ressembler à quelque chose. Tu chopes un mot ou deux et là t'as le thème de la chanson.
Nous : Pour les thèmes de chanson, tu fais comment ? Tu t'inspires de quelque chose ?
Damien : Beaucoup d'automatique, c'est une majeure partie. Parce que ce qui prime c'est toujours la musique, mais il se trouve que parfois j'ai un truc à dire, ça arrive, et à ce moment là il peut y avoir un thème avant. Euh… Il y a vrament tous les sens. Il y a même parfois des mélodies…

Nous : A posteriori, est-ce que tu retrouves une certaine cohérence dans les thèmes ?
Damien : Oh oui ça… presque trop à des moments ! Parfois, si on se relit, ce que je fais rarement… Souvent, très très souvent, il y a des choses qui tournent… Je pense que j'ai un problème à régler avec mon enfance. J'étais enfant unique. Et c'est une époque de la vie tellement riche et créative que j'ai l'impression d'avoir tout simplement moins d'idées, d'imagination, aujourd'hui. Et donc je me tourne souvent vers cette période, c'est comme un appel à la créativité. Donc souvent je vais parler de… de… de… Il y a une pseudo naïveté. C'est toujours un peu imagé. Je suis rarement direct dans ce que je dis. Et derrière, il y a quand même quelques chansons qui sont une critique. Je pense que c'est impossible de ne pas critiquer la société dans laquelle on vit. J'essaye de le faire d'une manière musicale avant tout, qui puisse avoir du sens. Je ne sais plus qui disait : « le Beau, c'est la multiplicité du sens ». Ou l'art, plus généralement. Il me semble que c'est ça qui est beau. Les textes de Kurt Cobain, par exemple, sont très très bons pour ça. Encore aujourd'hui, je comprends des choses que je n'avais pas compris à l'époque. Et en même temps il y a une sonorité.
Louise : C'est particulier, parce que le projet a commencé par un duo chant. Que j'avais beaucoup eu avec ma sœur. Et tu ne prends pas vraiment pas ta place. C'est dur. Et depuis peu je suis la seule au micro, avec Damien qui écrit les textes et qui est l'homme qui partage ma vie. Les textes de Damien sont très imagés, et même si je comprends bien l'anglais, des fois il y a beaucoup d'expressions, des sens multiples… Je ne réfléchis pas forcément à tout ce qu'elle chante. C'est aussi des sonorités. Après, récemment, il y a des chansons un peu plus directes, dans le sens. Du coup, ça me parle. Comme je partage sa vie, ça me parle d'autant plus.
Nous : Il fait aussi la ligne de voix ?
Louise : Il fait tout. Le texte, la musique, la mélodie. Composition… Avec déjà des bonnes idées d'arrangement. Après on trouve des choses, mais bon. C'est un musicien très talentueux, c'est d'ailleurs comme ça qu'il m'a séduite. Moi je les découvert, il faisait un projet qui s'appelait Melotones. La chanteuse a changé de voie et est partie. Mais pendant un an, quand on s'est rencontré, il m'a fait écouté, et ça a bercé ma vie. Je suis tombé amoureuse des chansons et du compositeur.
Nous : En ce qui concerne la langue, c'était évident de chanter en anglais ?
Damien : C'était évident. Tout de suite, dès le début, j'ai écrit en anglais. Après, j'avais plus de difficultés au départ. Après, je suis un peu parti en Angleterre, en Irlande, j'ai eu des coloc' américains, tout ça. C'est devenu, quand même, une langue familière. Je suis presque bilingue. Et puis après aussi… à force d'écouter de la musique en anglais, de lire des textes. C'est surtout ça. Évidemment, c'est la majeure partie. C'est une langue qui m'a toujours rendu curieux. J'étais avec le dico, sans arrêt.
Nous : Et d'autres langues ?
Damien : Oui bien sûr, le français. J'ai fait pas mal de français. Un de mes premiers groupes avec qui on avait envie d'avancer, ça s'appelait Linoleum, et on chantait en français. Enfin, au début on chantait en anglais. Mais on travaillait dans des maisons de disques, et on savait que, pour sortir un disque, ça servait à rien de chanter en anglais, d'autant plus que mon chanteur avait un accent déplorable, donc il fallait chanter en français. Donc, on s'est arraché les cheveux pour écrire du rock en français. Et j'ai de très mauvais souvenirs de ça. Je trouvais ça nul nul nul. Après, j'ai refait un peu de français avec une autre chanteuse. C'était un projet plus ponctuel où j'ai écrit tout un album en français, enfin un peu co-écrit avec elle, mais surtout mes chansons. Et après, je n'ai plus jamais refait de français. C'était un peu des… Ça m'a fait chier, parce que je crois que je faisais a essentiellement avec un… J'ai dû écrire trois chansons en français dans ma vie que j'aime encore bien, alors que je dois en avoir une centaine en anglais. Et je crois que si je l'ai fait, à un moment, c'était avec l'envie que ça marche. Et aujourd'hui, j'en ai rien à foutre. Clairement, j'ai envie que ça marche, mais ça ne passera pas par là. En plus… Ce que j'aime faire, ce n'est pas ça. Je n'ai pas besoin de faire plus commercial que ça, je sais que ça ne marchera pas à grande échelle, mais si on pouvait avoir un petit public, en vivre, on serait très content. Voilà. Le français c'est particulier, t'as pas besoin de savoir chanter. C'est surtout les textes, c'est surtout les textes. Ce n'est pas les chanteurs à voix qui ont du talent, sinon ça devient… Enfin il y en a certains, je sais pas mais… Chanteur à voix en français, tu associes tout de suite à variété. C'est une langue dure à faire sonner. Le timbre de la voix est important, je trouve.
Louise : Parlons de Pauline Croze. Et elle peut envoyer.
Damien : Ouais c'est vrai. Les textes sont biens. Elle a réussi un truc, je pense qu'elle est la seule. Après, il y a aussi toujours Noir Désir. C'est un vraie voix, techniquement, chantée, balaise. Mais c'est le seul qui a réussi à faire ça. Que ce soit Bashung, Arno, ou autre, tu as un timbre de voix. Mais on est déjà plus dans le récit.
Nous : Concernant la structure qui entoure votre projet, Plastikfolk, comment ça se passe ?
Damien : C'est une asso. Elle est gérée au jour le jour…
Louis : Concrètement, elle a été créée il y a quelques années, car dans beaucoup de salle comme ici, tu ne joues que si tu as une structure. C'était le but. Mais Damien est tout à fait visionnaire. Il a cherché un nom qui lui

plaisait, un logo, une toupie avec des éclairs. Et puis on a déposé le nom au journal des associations, avec un descriptif de ce qu'elle fait. Il savait déjà qu'il allait faire ce qu'il fait maintenant.
Damien : Je passe par ça pour me faire payer et pour payer des gens. J'avais prévu le coup. Maintenant, le truc c'est que… Ca pourrait rester une asso pendant longtemps. Mais il faudrait vraiment que ça marche très fort pour que je transforme ça en autre chose. Mais… En fait, on l'a vite appelé label associatif. C'est un peu le but. Et finalement, c'est en train de devenir ça. C'est un label association qui n'a été que pour nous, et maintenant ça commence à avoir du sens parce qu'il y a d'autres productions qui se mettent dessus. Mais c'est de la prod' vraiment… Le problème, c'est que ce serait un label si on signait des contrats, mais comme on ne fait pas de promo derrière. On le fait pour nous et déjà c'est très dur…
Nous : Comment vous faites pour la promo ?
Damien : Bah… on n'y arrive pas.
Louis : C'est génial, on adore ça et on cartonne… Non, c'est vraiment un métier, manager, tout ça. Après, quand tu fais de la musique et que t'as envie d'en vivre, que tu débutes, tu fais tout, notamment ça. Là c'est moi. J'appelle les salles, les labels, voilà.
Damien : Clairement, là on manque d'un manager motivé.
Louise : Il y a des gens qui savent le faire, qui adorent ça. Moi je suis pas très commerciale dans l'âme.
Damien : Moi non plus. Ça nous exite pas en effet, même si ça on a envie d'avancer. Ça prend un temps fou, un énergie folle. Et c'est vrai qu'on se concentre plus sur la musique que sur les démarches. Et bon, voilà, ça a ses limites.
Nous : Vous communiquez en français, principalement sur la France ?
Damien : Ouais ouais.
Louis : On est passé sur une radio écossaise. C'était super. Le mec présentait ça avec son accent… Et il paraît qu'on est connu à Singapour.
Damien : Il paraît.
Louis : C'est des mini-trucs mais bon…
Nous : Vous entretenez quel rapport avec le public ? Vous avez des retours ?
Damien : On ne peut pas trop dire qu'il existe, notre public.
Louise : C'est surtout la famille, les amis, puis l'entourage. Mais à notre dernier concert, vers l'opéra, on a quand même ramené 50 personnes. Concrètement, c'est ça notre public.
Damien : Juste assez pour donner envie de jouer.
Louise : Des fois, c'est plus. À Belleville, la dernière fois, il y avait environ 200 personnes. Sachant qu'on existe depuis quatre ans, mais sous des formes très très différentes. Et les gens qui étaient là au dernier concert ont vachement suivi l'évolution du groupe. On a eu des retours sur ce que ça leur fait, cette formule à quatre.
Damien : Tous nos anciens musiciens, déjà, ça fait pas mal de monde… C'est bien, ils ne nous en veulent pas.
Nous : Vos paroles sont accessibles sur internet ?
Damien : Pour l'EP elles sont sur Bandcamp. Mais c'est vrai que sinon je ne les mets pas. Ça c'est un peu la tristesse car je les travaille bien, mes textes. C'est la tristesse d'avoir des textes en anglais en France, on sait que personne ne comprend, personne n'écoute.
Louise : Il y a quand même toujours quelques curieux qui veulent savoir, qui veulent chanter.
Damien : Non, tu verras, deux fois le même couplet aujourd'hui, personne ne s'en rendra compte !
Louise : Lol.

Annexe 5 : grille thématique du corpus d'entretiens menés à l'International

1. L'ART	
1.1.	l'art c'est la transgression d'une norme, d'un style, c'est ne pas tomber dans le confort (groupes concernés : 99lbs [99], Où sont les filles [OSLF], Le Vasco [LV])
1.2.	l'art c'est la spontanéité (OSLF)
1.3.	l'art c'est plus que s'amuser et danser (Venyce [V])
1.4.	l'art c'est prendre du plaisir dans la pratique, ne pas faire ça pour l'argent (Gaïo [G], V, OSLF, LV, Bon Gamin [BG], Bats on a swing [BOAS])
1.5.	l'art c'est la sincérité (LV)
1.6.	L'art c'est la liberté (G)
1.7.	l'art c'est faire rêver, voyager, transmettre des émotions positives, évoquer le désir, la sensualité (G, OSLF)
1.8.	l'art ce n'est pas être uniquement dans la technique (OSLF)
1.9.	le concept recherché est celui du crew, du collectif avec ses différentes individualités et activités (BG)
1.10.	le concept recherché est celui d'une musique qui hypnotise (Dizzy Dance [DD])
1.11.	Il n'y a pas de concept (My Secretary [MS])
1.12.	L'art est un melting pot d'influences, c'est s'ouvrir à une multiplicité d'esthétiques (Sobo [S], DD, LV)
1.13.	Le concept recherché est celui d'une musique sombre, froide, voire désincarnée (S)
1.14.	L'art doit raconter une histoire (S)
2. COMPOSITION INSTRUMENTALE	
2.1.	Dans le cas du chanteur instrumentiste, les bases des chansons sont composées en amont, de manière intime (BOAS, G)
2.2.	La musique est composée à partir de jam (S, V, OSLF, LV, BOAS)
2.3.	C'est le chanteur qui valide la proposition d'instrumentation (V, OSLF, LV)
2.4.	C'est le chant qui permet de structurer les morceaux (V, 99, LV, DD)

2.5.	La composition se fait de manière collégiale, horizontale (S, MS, 99)
2.6.	La structure d'une chanson doit répondre aux attentes du public (DD, 99)
3.	COMPOSITION DU CHANT ET DES PAROLES
3.1.	Le chant peut d'abord prendre la forme de yaourt et s'apparente à un mantra, les paroles sont écrites une fois que la mélodie est fixée, car c'est la musicalité (en dehors de la sémantique) qui prime, le fait que « ça sonne » (MS, BOAS, V)
3.2.	Les paroles peuvent être écrites en amont de la composition instrumentale (S, 99, G, BG, LV)
3.3.	Les paroles peuvent être écrites spontanément sur la composition instrumentale, elles sont alors directement inspirées de l'ambiance du morceau et du moment (BG, LV, V)
3.4.	Les paroles sont majoritairement écrites par une personne extérieure au groupe (99)
3.5.	Les paroles en anglais sont plutôt écrites avec la musique, tandis que les textes en français sont plutôt écrits en amont (99, G)
3.6.	Les paroles font l'objet d'une discussion au sein du groupe (LV, S, V)
3.7.	Les paroles sont accessibles au public (LV, S)
3.8.	Le public serait peu/pas intéressé par les paroles en anglais (BOAS, S, LV)
3.9.	L'identité de genre intervient dans l'écriture (LV)
3.10.	Le peu de technique vocal renforce la sensibilité du texte chanté (OSLF)
3.11.	La diversité des langues n'est pas assez utilisée dans les musiques populaires (S)
4.	CONTENU DES PAROLES
4.1.	Les paroles n'ont pas besoin d'être très réfléchies, elles servent surtout la mélodie (BOAS, MS, V, 99)
4.2.	Les paroles sont volontairement légères ou naïves, voire rêveuses ou positives (BOAS, BG, OSLF, G)
4.3.	Les paroles critiquent parfois la société (BOAS, V)
4.4.	Les paroles sont sombres, sérieuses (DD, S)
4.5.	Les paroles sont écrites en fonction de la sonorité des mots (LV, OSLF, S, V, G)
4.6.	L'inspiration des paroles vient de films, de littérature, de poésie (BG, V, DD)

4.7.	L'inspiration des paroles vient du réel, du vécu (BG, S, G)
4.8.	Attitude négative vis-à-vis des paroles qui parlent d'amour (99, DD, S)
4.9.	Les paroles en anglais sont pensées pour un public français (LV)
4.10.	Le texte et la mélodie doivent fonctionner ensemble (OSLF)
4.11.	Les textes ne visent pas à être compris (=abstraction), c'est bien qu'ils aient plusieurs sens ou un sens peu clair (S, V, 99, BOAS, MS)
4.12.	En concert on ne comprend pas beaucoup les paroles, qu'elles soient en français ou en anglais (99)
4.13.	L'attention prêtée au contenu des paroles est typiquement française (V, 99)
4.14.	L'émotion transmise est plus forte lorsque la mélodie est associée à un texte compréhensible (OSLF)
5. L'ANGLAIS	
5.1.	L'anglais permet de s'affranchir du sens (attitude positive : S, V, 99, BOAS, MS ; attitude négative : OSLF « tu peux raconter n'importe quoi »)
5.2.	L'anglais s'impose lorsqu'on joue des genres musicaux anglo-saxons, c'est une forme de tradition (DD, 99, S)
5.3.	L'anglais a une musicalité particulière, un rythme (DD, S)
5.4.	L'anglais est plus universel (S)
5.5.	Les premières expériences d'écriture de paroles étaient en anglais (BOAS, S, DD)
5.6.	Chanter en anglais exclu le passage radio et limite la possibilité d'une carrière professionnelle en France, de ce fait chanter en anglais correspond davantage à une éthique de l'indépendance, à une forme d'authenticité musicale (V, BOAS)
5.7.	Le son des paroles percute plus en anglais (LV)
5.8.	Le sens des paroles percute moins en anglais, l'écoute des textes anglais est moins attentive (G, LV, S)
5.9.	Les paroles composées en anglais ne sont pas des traductions de paroles en français, elles sont directement écrites en anglais (Sobo, LV, DD)
5.10.	Rapper ou chanter en anglais est trop difficile, les artistes français qui rappent/chantent en anglais sont moins bons que les « originaux » (BG, OSLF)
5.11.	L'anglais est utilisé comme gimmick, avec l'argot, comme dans le quotidien (BG)

5.12.	L'anglais est une menace pour la langue française (OSLF)
5.13.	Les groupes français connus qui chantent en anglais ont des textes vides, qui ne servent que leur musique dansante (V)
5.14.	Les anglais ont besoin de fournir moins d'effort pour faire sonner le rock dans leur langue, il y a donc une désavantage à être français, il faut travailler pour se « mettre à niveau » (V, G => coaching vocal)
5.15.	Pas besoin d'être bilingue ou expert en anglais pour chanter en anglais (DD, LV, G)
5.16.	L'anglais pratiqué au travail sert la pratique musicale (MS)
6. FRANÇAIS	
6.1.	Écrire des textes satisfaisants en français est très/trop difficile (attitude négative : BOAS, S, V=> à cause des référence et du manque de groove ; 99, DD, MS => « Il faut être littéraire pour pouvoir écrire en français » ; attitude positive : OSLF => c'est un challenge poétique
6.2.	L'écriture des textes en français est liée à l'envie de percer dans le secteur musical (BOAS, V, G)
6.3.	Les textes français rendent l'artiste plus vulnérable face au public (« mise à nu ») (99, DD, S)
6.4.	Le français chanté est une revendication d'être français (OSLF)
6.5.	Le français chanté est avant tout intéressant pour le sens qu'il donne au texte, moins pour la mélodie, car c'est une langue sans intonations, le français est bien pour faire du parler ou pour rapper (BG BOAS, S)
6.6.	Le français permet de se démarquer des autres groupes, notamment des groupes français (OSLF)
6.7.	Le français est plus rythmique (OSLF)
6.8.	Le français chanté doit être protégé par les quotas (OSLF)
6.9.	Le français est exotique à l'étranger (attitude+) (OSLF)
6.10.	Le français porté par une voix puissante est typique de la variété (attitude -) BOAS
6.11.	Il y a des exceptions de bons chanteurs français qui ne font pas de la variété ou de la chanson (Noir Désir, etc.), c'est notamment grâce à leur timbre de voix, les textes français sophistiqués ne sont adaptés qu'au genre chanson, seuls les artistes de chanson française savent manier la langue (BOAS 99, V)

7.	ACCENT
7.1.	L'anglais devrait pouvoir se chanter comme on veut, avec l'accent qu'on veut (G)
7.2.	chanter en anglais avec accent français = attitude négative (BOAS, 99, S)
7.3.	une partie du public pro reproche l'accent français (G)
7.4.	l'accent est une manière d'assumer d'être français tout en chantant en anglais (LV)
7.5.	l'influence musicale anglo-saxonne est si forte qu'il y a un accent anglais quand le chant est en français (MS)
7.6.	L'accent anglais est quelque chose qui se travaille, il faut y faire attention (MS, S)
8.	REPRISES
8.1.	La pratique du groupe a commencé par des reprises (99, V)
8.2.	Un groupe de reprise est inférieur à un groupe qui compose (99)
9.	GENRES MUSICAUX
9.1.	folk acoustique, americana (BOAS)
9.2.	beat making, rap (BG)
9.3.	rock « old school » (DD)
9.4.	électro punk, expérimental (LV)
9.5.	indie rock (S, MS, V)
9.6.	indie pop (OSLF)
9.7.	chanson/variété comme limite à ne pas franchir 2R
9.8.	le genre musical impose la langue dans laquelle il faut chanter (DD, LV, S)
10.	CONCERT
10.1.	Le concert est le moment où le groupe a vraiment commencé à exister (BG, 99)
10.2.	Le concert est le moment où on fait ses preuves en tant qu'artiste (BG, 99)
10.3.	Le concert est un moment privilégié avec le public (G, OSLF)
10.4.	Parler en anglais entre les chansons serait trop pédant (G)
10.5.	Le concert ne doit pas mettre en avant les corps et les personnes (S)
10.6.	Plus naturel de chanter en anglais lors des concerts à l'étranger (V)

10.7.	Exotisme du chant en français lors des concerts à l'étranger (OSLF)
10.8.	La tournée de concert est une consécration (BOAS, MS)
11. NOM DE GROUPE	
11.1.	le nom du groupe est choisi en fonction de sa sonorité (BOAS, G, MS, S)
11.2.	le nom est lié aux influences musicales (99, OSLF)
11.3.	le nom correspond au concept musical (DD, OSLF, BG, V)
11.4.	Rejet des noms en « the » (LV)
11.5.	le nom doit être facile à prononcer (LV)
11.6.	le nom correspond à une identité culturelle ou un ancrage géographique (LV, S, V)
12. FORMATION MUSICALE	
12.1.	Autodidacte dans la pratique instrumentale (LV, BG, BOAS, OSLF, V, MS)
12.2.	Conservatoire ou autre formation musicale de musique (99, LV, G=>coaching vocal)
12.3.	Rejet de l'académisme des formations classiques et de l'apprentissage formel (99, BG)
12.4.	Influence des gouts musicaux des parents ou de la famille (BOAS, BG)
12.5.	Importance de la période adolescente et des attitudes de fan à cette époque (BOAS, G, LV, 99, V)
12.6.	Longue pratique personnelle ou familiale du chant avant qu'un proche ne pousse à se produire en public (BOAS, OSLF)
13. RAPPORT LIEU DE RESIDENCE ET MUSIQUE	
13.1.	Lieu de résidence perçu comme peu dynamique musicalement au moment où le groupe commence (BG, BOAS, V)
13.2.	Banlieue où les groupes font partie d'une scène locale soutenue et subventionnée par le département (LV)
13.3.	Attachement au sud de la France (OSLF, G)
14. PROFESIONNALISATION	
14.1.	Structure associative pour être payé (BOAS, DD)
14.2.	Job à côté ou étudiants (BOAS, BG, 99, DD, MS, S, LV, V)

14.3.	Désir de professionnaliser la pratique musicale, d'être sur un label etc. (BOAS, 99, DD, BG, OSLF)
14.4.	Activité de production par ailleurs (BOAS)
14.5.	Chanter en anglais est un frein à la professionnalisation en France (BOAS, V)
14.6.	Faire son autopromotion est un frein à la composition (BOAS)
14.7.	Sentiment d'appartenir à une scène (BG, LV)
14.8.	Ne pas être pro est une forme de liberté artistique/linguistique (BOAS, 99, MS)
14.9.	Intermittence + label (G)
14.10.	Pas de solidarité entre les groupes amateurs (BOAS, OSLF)
14.11.	Le succès ne vient qu'avec le travail (LV)
14.12.	Les concerts sont la clé de la professionnalisation (OSLF)
14.13.	Volonté de s'exporter (S, OSLF, V)

Annexe 6 : questionnaire utilisé pour l'enquête de réception

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

Date : _ _ - _ _ - _ _

Bonjour, voici un questionnaire portant sur votre perception de la musique en live. Il dure environ 5 minutes. Toutes les réponses resteront confidentielles et seront utilisées dans le cadre d'une recherche universitaire. Merci de répondre en cochant la ou les cases correspondantes.

1) Quel était le genre de musique que vous venez de voir en concert : _____

2) Connaissiez-vous l'artiste/groupe avant de le voir sur scène ce soir ?

□ Oui
□ Non

3) De quel pays venait l'artiste/groupe ? (rayez si vous ne savez pas)

_____

4) Lors de ce concert, quelle langue était principalement chantée ?

□ Anglais
□ Français
□ Autre (précisez) :
□ Ne sait pas

5) Comment avez-vous connu le groupe/artiste qui jouait ? (plusieurs cases possibles)

□ Je connais personnellement l'artiste/groupe
□ Bouche à oreille (recommandation par des amis, cela comprend les amis Facebook)
□ Médias internet (sites de magazines spécialisés, blogs, etc.)
□ Presse papier
□ TV
□ Radio
□ Publicité
□ Autre (précisez) :
□ Ne sait pas

6) Au cours des six derniers mois, combien de fois avez-vous écouté la musique de cet artiste/groupe ? (une seule case possible)

□ Plus de 50 fois
□ Entre 20 et 50 fois
□ Entre 10 et 20 fois
□ Moins de 10 fois
□ Jamais écouté

7) Pendant le concert de ce soir, avez-vous dansé, bougé ou « pogoté » ? (une seule case possible)

□ Sur la plupart les chansons
□ Sur quelques chansons
□ Sur quelques passages de certaines chansons
□ Sur un passage d'une chanson
□ Jamais

8) Connaissiez-vous les paroles de chansons de l'artiste/groupe avant le concert ? (une seule case possible)

□ Oui la plupart des chansons en entier
□ Oui quelques chansons en entier
□ Oui quelques passages de certaines chansons
□ Oui un refrain et/ou un couplet d'une chanson
□ Je ne connaissais aucune parole

9) Selon vous, le sens des paroles est-il, en général, important pour apprécier la musique d'un artiste/groupe ? (entourez un chiffre)

1	2	3	4	5
Pas du tout important				Tout à fait important

10) Avez-vous chanté en chœur avec d'autres membres du public pendant le concert ?

□ Sur la plupart des chansons en entier
□ Sur quelques chansons en entier
□ Sur quelques passages de certaines chansons
□ Sur un refrain et/ou un couplet d'une chanson
□ Jamais

11) Est-ce que vous avez pu clairement entendre le chant (une seule case possible) ?

□ Sur la plupart les chansons
□ Sur quelques chansons
□ Sur quelques passages de certaines chansons
□ Sur un passage d'une chanson
□ Jamais

12) Est-ce que vous avez compris le sens des paroles chantées (une seule case possible) ?

□ Sur la plupart les chansons
□ Sur quelques chansons
□ Sur quelques passages de certaines chansons
□ Sur un passage d'une chanson
□ Jamais

13) En dehors de la qualité technique du chant (justesse, puissance vocale, etc.), avez-vous aimé les paroles, même si vous n'avez pas tout compris (une seule case possible) ?

□ Très aimé
□ Assez aimé
□ Peu aimé
□ Pas du tout aimé
□ Je ne les ai pas écouté du tout

14) Pouvez-vous citer certaines paroles qui vous ont marquées pendant le concert (rayez si ce n'est pas le cas) ?

---

15) Quel est votre département de résidence ?

_____

16) Au cours de l'année écoulée, vous êtes allé(e) en moyenne à :

□ Au moins un concert par semaine
□ Un ou deux concerts par mois environ
□ Moins d'un concert par mois
□ Un concert dans l'année
□ Jamais

17) Quelle est votre langue natale ?

□ Français
□ Anglais
□ Autre (précisez) :

18) Quelle autre langue parlez-vous ?

Français (si le ce n'est pas votre langue natale) :

□ bilingue
□ courant
□ en cours d'apprentissage
□ quelques mots

Anglais :

□ bilingue
□ courant
□ en cours d'apprentissage
□ quelques mots

Autres langues parlées (au niveau bilingue ou courant) : _____

19) Quel est votre niveau d'étude (acquis) ?

□ Collège
□ Lycée
□ Bac
□ Bac+2 (DUT-BTS)
□ Licence
□ Master
□ Doctorat

20) Quel est le plus haut diplôme obtenu par vos parents ?

Père :	**Mère :**
□ Collège	□ Collège
□ Lycée	□ Lycée
□ Bac	□ Bac
□ Bac+2 (DUT-BTS)	□ Bac+2 (DUT-BTS)
□ Licence	□ Licence
□ Master	□ Master
□ Doctorat	□ Doctorat

21) Vous êtes :

□ Une femme
□ Un homme

22) Quel est votre âge ? _____

23) Vous êtes venu(e) au concert :

□ Seul
□ En couple
□ Avec un groupe d'amis

24) Quelle est votre nationalité ? _____

25) Ressentez-vous de la fierté vis-à-vis de votre nationalité ?

1 2 3 4 5
Pas du tout — Tout à fait

26) Selon vous, est-il important que l'Etat soutienne la création en français ?

1 2 3 4 5
Pas du tout important — Tout à fait important

27) Selon vous, est-il utile d'aller régulièrement voter lors des divers scrutins électoraux ?

1 2 3 4 5
Pas du tout utile — Tout à fait utile

28) Politiquement, vous vous considérez plutôt :

1 2 3 4 5
Très à gauche — Très à droite

Annexe 7 : grille thématique du corpus d'entretiens menés auprès des musiciens occitans

1. RENCONTRE AVEC LA LANGUE OCCITANE
1.1. La pratique n'est pas « naturelle » (transmission familiale sur plusieurs générations), mais le plus souvent réappropriée
1.2. La pratique de l'occitan commence tardivement (sauf pout Hitilh qui a fait Calandreta) : option occitan au lycée, fac d'occitan, cours du soir, etc.
1.3. Environnement familial propice à l'apprentissage de l'occitan
1.4. C'est la pratique du chant qui amène à l'apprentissage de la langue (sauf Sam Karpienia qui est le seul a avoir fait le chemin inverse : ce sont les cours d'occitan, où il chantait à la fin de chaque cours, qui l'a initié au chant)
1.5. Apprentissage important par la pratique musicale (composition de textes)
1.6. Souvent leurs grands parents parlaient occitans entre eux, l'utilisaient pour s'engueuler. C'était parfois la langue utilisée quand on ne voulait pas que les jeunes comprennent.
1.7. Importance décisive des rencontres avec certains occitans (artistes ou autre) dans le « déclenchement » de l'apprentissage.
1.8. La composition musicale doit s'adapter aux sonorités de l'occitan
2. SOCIALISATION OCCITANE
2.1. Le bal et les fêtes de village, lieux du déclic
2.2. La fac d'occitan, lieu de l'approfondissement de la culture, notamment avec d'autres personnes et musiciens
2.3. Militantisme occitaniste intermittent mais générateur de rencontres
2.4. Interactions constantes entre urbanité/ruralité
3. LA LANGUE OCCITANE AU QUOTIDIEN
3.1. Effort continu pour mieux connaître et maîtriser la langue
3.2. Occitan comme objet de fierté (sauf, au départ, pour Michel de Nadau)
3.3. Très peu de locuteurs avec qui échanger régulièrement
3.4. Apprentissage perçu comme très ardu, impossible maîtrise totale de la langue
3.5. Pratique quotidienne en grande partie circonscrite à l'activité musicale (échanges avec les

autres membres du groupe et/ou chant seulement)
3.6. Volonté de transmission de la langue (aux enfants, aux amis, etc.)
3.7. Rapport décomplexé au terme « patois », erelevant d'une pratique très malléable de la langue
3.8. Associée à une activité professionnelle (journalisme, enseignement, collection)
3.9. Langue finalement plus exceptionnelle que quotidienne (on la parle dans les fêtes occitanes, en fin de soirée, etc.)
3.10 Certains ne parlent pas occitan en dehors du chant, comme Jacques Puech et Simon de Baal
3.11. Dans leur vie quotidienne, la plupart ont le français comme langue majoritaire
4. IDENTITÉ OCCITANE
4.1. Les origines (par le sang) semblent moins compter que le rapport au territoire, les rencontres, etc. Sam Karpienia est né à Rouen, par exemple. Fred de GOulamask a plutôt des origines catalanes, de même pour les musiciens de Papà Gahús
4.2. Construction bricolée constamment remise en question
4.3. Quête de soi par la langue
4.4. Nécessairement intégrée au monde contemporain
4.5. Perméable à de nouvelles influences
4.6. De l'extérieur, on est souvent perçu comme passéiste en chant en oc
4.7. Certains sont de vrais militants occitanistes (GoH, Hitilh)
4.8. D'autres se détournent progressivement du combat pour sauver la langue (Karpienia)
4.9. derrière la langue il y a la revendication d'un particularisme (et non un séparatisme) régional qui devrait enrichir la culture national (Claude Sicre) et qui est malheureusement peu reconnu
4.10. Rejet assez partagé de la position victimaire. Aucun ne se satisfait du discours revanchard qui voudrait que l'État français a tué l'occitan, et ce dans l'attente d'une réparation financière
4.11. Dépositaire d'une civilisation qui rayonnait dans toute l'Europe (gasconne notamment)
4.12. Elle permet d'articuler une critique sociale et un mode de vie alternatif (à l'adolescence par exemple, mais aussi plus tard)
4.13. La langue ne définit pas l'identité occitane, la langue appartient à tout le monde
4.14. L'appartenance n'a pas besoin d'être revendiquée, car chanter est déjà une manière de faire vivre la culture occitane

4.15. Aspect pédagogique, mémoire, nostalgique : culture ancestrale, et cela passe aussi par la langue de ceux qui l'ont oubliée.
4.16. Certains, notamment Artús et Stille Volk, ont été approchés par des identitaires qui voulaient s'approprier leur musique.
5. COMPOSITION ET INFLUENCES
5.1. Autodidactie généralisée (apprentissage par mimétisme)
5.2. Mélange récurrent d'influences occitanes avec des références internationales qui se polarisent autour du rock/metal et du rap/reggae
5.3. Difficile d'accorder, dans la composition, l'héritage occitan avec d'autres genres de musique => challenge esthétique
5.4. Volonté de dépasser le cadre esthétique parfois trop strict ou trop lisse des musiques dites traditionnelles
5.5. Mode de composition très spontané (jam, improvisation à plusieurs) pour les musiciens à tendance rock
5.6. Pour le reggae/rap, c'est le texte et le flow qui priment. Les auteurs écrivent généralement des textes depuis longtemps et se considèrent moins comme des musiciens que des conteurs (Chab, Tatou, Yellow, Lou Dàvi).
5.7. Pour ceux qui viennent du trad', souvent tout part d'une mélodie trad ou d'un texte trad, qui ensuite complètement arrangé (Artús, Stille Volk, Faune).
5.8. L'occitanisation musicale peut se faire par le format de la musique : joutes verbales, héritage des troubadours (Lou Dàvi), l'usage d'instruments traditionnels (vielle, cabrette, etc.), ou encore l'emploi de mélodies traditionnelle jouées par des instruments electrifiés
6. PAROLES
6.1. Réflexion sur la manière de faire passer le chant en occitan en fonction des publics (« cahier des charges » de MSS)
6.2. Inspiration des paroles à partir des sonorités de l'instrumentation
6.3. Cela commence par des textes du répertoire traditionnel occitan le plus souvent, ou en bricolant la langue
6.4. Richesse des textes, référence à la littérature occitane
6.5. Complexité à écrire ses propres textes, besoin d'aide de gens ayant une bonne compétence linguistique.

6.7. Du côté rural (gascon ou auvergnat), on observe davantage de réappropriation des thématiques obscures (Hitilh), païennes (Artús), voire sataniques (Stille Volk), que du côté urbain (provençal), où l'on note une omniprésence de thèmes sociaux réalistes : vie ouvrière (Sam Karpienia), vie de quartier (Mauresca), rapport à l'altérité et à l'identité (MSS).
7. CHANT EN OCCITAN
7.1. Plus grande musicalité perçue de l'occitan par rapport au français
7.2. Sonorités de l'occitan plus adaptées au rock et punk, surtout dans sa version gasconne (tandis que le provençal s'accorde bien avec le reggae)
7.3. Pas de modèle pour chanter l'occitan autrement que dans le genre traditionnel : tout est à inventer
7.4. Similarités avec d'autres traditions chantées, notamment la musique du nord-est brésilien, le reggae jamaïcain ou certaines musiques basques ou catalanes.
7.5. L'occitan permet un flottement sémantique, comme une sorte de deuxième anglais
7.6. Les groupes punks sont ceux qui paraissent le plus à même de jongler avec les langues. Ils sont comme des éponges, prêts à utiliser n'importe quelle ressource linguistique pour faire passer leur message.
7.7. Lorsque l'on chante occitan, la maîtrise doit être la plus grande possible
8. LANGUE FRANÇAISE
8.1. C'est la langue de tous les jours
8.2. Il est possible d'occitaniser le français par le chant, en utilisant certains accents
8.3. Volonté d'être compris, d'adresser un message dont la résonnance dépasse largement la sphère occitane (« Palestine » de GoH), à l'inverse un morceau sur l'occitan peut aussi être en français (« Stéréotype » de Mauresca).
8.4. Il y a plus de pression à pratiquer le français, du fait des standards chantés qui existent déjà (dans le rap, par exemple)
8.5. On attire plus de publics avec le français
8.6. Le français supprime le flottement sémantique que l'on retrouve en occitan
8.7. Le français chanté paraît lointain car il ne ressemble en rien à la manière de le parler dans le sud de la France
8.8. L'accent sudiste en français devient un marqueur de ruralité, de ringardise, qu'il faudrait donc effacer pour se mettre au niveau de la production mainstream

8.9. Il existe certains textes du répertoire traditionnel en français que certains groupes utilisent (Puech, Nadau, Artús).
8.10. Le français est utilisé comme un moyen d'introduire l'occitan. On l'utilise pour présenter les chansons lors des concerts, les thèmatiques, les idées
9. THÉMATIQUES
9.1. Pour ceux qui sont dans la branche rap/reggae, il y a une volonté de faire du « nouveau folklore », c'est-à-dire de dépeindre le mode de vie populaire propre au sud de la France (Tatou
9.2. Si l'axe d'écriture choisi est très souvent social, cela ne prend pas forcément la forme d'une contestation (Mauresca),
9.3. Les paroles véhiculent plus un message de prise en main de son sort, de son quotidien (agency)
9.4. Le choix de la légèreté, ou de la frivolité (DdT), alors que tout indique qu'il faut crier pour se faire entendre, est une forme d'engagement politique (Nadau)
9.5. Pour les groupes punks, la dynamique est très revendicative (GoH, Goulamas'k, Arnapi, exception faite pour Enlòc et son punk rock californien)
9.6. Entre les deux on retrouve Sam Karpienia, dont les chansons sont de plus en plus politisés, notamment concernant l'actualité au proche et moyen orient. C'est le lien méditerranéen que l'on ressent aussi dans sa musique.
9.7. Pour ceux qui utilisent des textes de trad', les thèmes peuvent être larges, mais tendent vers une certaine noirceur. Et lorsque le texte originel ne convient pas, on lui rajoute ce qu'il manque
10. PLACE DES MUSIQUES TRADITIONNELLES OCCITANES
10.1. Rares sont les groupes qui chantent en occitan et qui, à aucun moment, ne tentent d'intégrer des éléments traditionnels
10.2. Goût manifeste, bien que critique (trop lisse, trop orthodoxe)
10.3. Leur volonté est bien d'adapter, de manière plus ou moins « transparente », un genre moderne en occitan
10.4. La filiation peut être plus profonde, dans le format de chant (joutes)
10.5. Activité musicale annexe, séparée, qui permet de garder un pied dans le trad (Artús, Goulamask, Puech, etc.)
10.6. Recherche de racines, de ruralité, de rugosité (mais qui n'a pas toujours été fructueuse)
10.7. Frontière floue entre ce qui est une œuvre originale en occitan et de la musique dite

traditionnelle
10.8. Volonté de redonner de la puissance aux musiques trad, en utilisant l'électro-amplification par exemple
10.9. L'attachement au répertoire trad' est aussi lié à sa richesse esthétique (rythmique, mélodique, etc.)
10.10. Difficultés à jouer avec des musiciens trad' sur des airs non trad'
10.11. L'éloignement de certains groupes du milieu trad fait suite à de trop nombreux commentaires sur le fait qu'ils ne respecteraient pas assez le répertoire, qu'ils prendraient trop de liberté
10.12. Le répertoire appartient à tout le monde
11. PRODUCTION, STATUT, ENREGRISTREMENT ET DIFFUSION
11.1. Pour les groupes punk et rock (Papà Gahús, GoH, Enlòc) et DdT, tout est autoproduit, fait maison, avec une diffusion et des ventes très limitées.
11.2. Pour survivre, tous les musiciens exercent un autre métier qui n'a rien à voir avec la musique (boucher ou autre), même si Sylvain fait du collectage et Yellow travaille dans des médias occitans.
11.3. L'opportunité d'être intermittent s'est présentée pour Mauresca et ils en vivent depuis 8 ans. Pareil pour Goulamas'k, Moussu T, Claude Sicre et Sam Karpienia
11.4. Les Fabulous étaient chez Bondage (label alternatif) mais sont passés chez Mercury, au même moment que Dupain de Sam Karpienia signait chez Virgin et que MSS obtenait une attention nationale. Leurs disques se vendaient bien et ils tournaient.
11.5. Label indé (Tôt ou tard) qui produit des Fabulous Trobadors
11.6. S'il y a eu une époque où les majors s'intéressaient à cette scène, notamment après l'essor de la sono mondiale, de la Mano Negra etc., c'est aujourd'hui révolu, il y a un désintérêt total
11.7. Pour certains, ce sont les musiques trad qui les font vivre, soit parce qu'ils sont prof (J. Puech, Hitilh, Artús), soit parce que leur statut d'intermittent, ils le doivent aux bals (Baal, Goulamask)
11.8. Pour les plus rôdés, comme Nadau, qui ont même leur propre équipe technique, l'autonomie est une vraie force => pas de logique collective
11.9. Artús a lancé son label Pagans => optique de créer une « scène », avec une cohérence, des artistes partageant plus ou moins les mêmes valeurs artistiques. Il y a une volonté de faire communauté, de se regrouper pour être plus fort.

11.10. Volonté de perpétuer la tradition des musiques orales, malgré le fait que la quasi totalité des artistes (qui vivent de leur musique ou non) ont leurs morceaux déposés à la SACEM
11.11. Rejet de la notion d' « œuvre de l'esprit », puisque pour eux toute leur musique est empruntée au répertoire, ils ne la possèdent pas.
12. INSTITUTIONS, RÉSEAUX ET MARCHÉS
12.1. Dénonciation de la course aux subventions par opportunisme linguistique
12.2. Scènes locales : metal et punk vers les Pyrennés, rap/reggae pour l'axe Marseille/Montpellier
12.3. De plus, la scène occitane est génératrice de coopérations qui peuvent mener jusqu'à de profonds changements linguistiques
12.4 Difficulté pour ces groupes de se produire lors d'événements traditionnels occitans, car ils choquent les anciens
12.5 Le peu de revenus sont réinvestis dans le groupe ou dans des associations (Enlòc, GoH)
12.6 Pas de concerts en SMAC, mais plutôt dans des bars, des squats, pour des événements politiques (CNT pour GoH)
12.7. Ils ont tous joué à un moment pour des événements du milieu trad, du fait qu'ils chantent en occitan. Ce n'est pas ce qu'ils recherchent de toute façon. Ils aspirent plutôt à être mis sur le même plan que n'importe quel groupe du même genre
12.8. Pour les groupes rap/reggae, après le succès de MSS, les opportunités étaient nombreuses dans le sud de la France, que ce soit lors des ragga baleti (fêtes de quartiers) que de concerts plus grands et festivals.
12.9. Nadau peuvent compter sur leur renommée, sans que personne ne puisse s'approprier leur image. Les concerts tombent tout seul (fêtes de villages, MJC, SMAC, etc.) et la musique se vend sans passer dans les médias
12.10. Globalement, à part Artús à ses débuts (dont la musique étaient considérée comme néo-trad) et les formations de bals des différents musiciens (Puech, Sylvain, Goulamas'k), aucun groupe n'entretient de relations particulières avec les milieux trads, que ce soit le magazine Trad, les organisateurs de concerts, les labels
12.11. Malgré certaines confrontations avec des puristes du milieu (nationalistes, réactionnaires, identitaires), il y a un esprit de coopération qui se créé avec le temps (Chab, GoH)
12.12. Le milieu occitan est très vivace, donc vouloir l'éviter à tout prix serait impossible et négatif.
12.13. Les possibilités de jouer avec des jeunes formations de trad, plus ouvertes, sont nombreuses.

12.14. Ils pourraient davantage être reconnus dans le milieu des musiques « actuelles », si seulement ce milieu ne percevait pas l'occitan comme quelque chose de ringard/passéiste.
13. PUBLICS
13.1. La plupart des groupes témoignent de débuts difficiles, mais lorsque le public local commence à les connaître, les tensions s'apaisent. C'est cette première réaction qu'il faut parvenir à surmonter, autant avec les folkeux qu'avec le public des milieux spécialisés (ex : les punks qui ne comprennent pas la langue).
13.2. Les débuts difficiles sont aussi dû au fait que les groupes ne maîtrisent pas très bien la langue (Goulamask, Stille Volk) => on leur reproche cela.
13.3. Mais avec le temps, le milieu trad est aussi obligé d'admettre que ces groupes ramènent de nouveaux publics, d'autant plus lorsqu'ils ont acquis une notoriété en dehors de la sphère occitane (Stille Volk au Hellfest, MSS, Fabulous dans les médias nationaux, Goulamas'k qui attire les jeunes)
13.4. Les journalistes aiment creuser les textes, pour avoir quelque chose à écrire, donc pour ça il faut qu'ils comprennent un minimum la langue.
13.5. Pour les groupes qui utilisent essentiellement l'occitan, ce sont souvent les médias occitans locaux qui en font la couverture (Hitilh, Mauresca, Artús)
13.6. Stille Volk parvient à s'affranchir du carcan occitan, parce que le réseau des médias consacrés aux musiques obscures, gothiques ou metal, est très étendu et internationalisé
13.7. Le public étranger les perçoit comme relevant des musiques du monde, ils ne sont alors plus perçus comme des sous-produits français
13.8. Du fait du caractère syncrétique de leur musique, certains ne sont pas reconnus comme d'authentiques musiciens occitans par le grand public, alors même qu'ils se sentent dépositaires de la culture gasconne

Annexe 8 : entretien avec Sylvain des groupes Papà Gahús et Arnapi (mars 2014)

Nous : Comment sont venus les noms « Arnapi » et « Papà Gahús » ?
Sylvain (S) : On a tapé dans la symbolique animale. Arnapi c'est lézard vert, espèce en voie d'extinction, merci Monsanto, et le Gahús c'est le chat-huant, symbole de sagesse mais oiseau assez solitaire...
Nous : Comment tu as commencé la musique ?
S : Bah c'est simple, moi, je suis un peu de l'école du bal. J'ai commencé avec ça, comme chanteur, à 17 ans. L'idée c'était de me faire un peu de sous tout en mélangeant le chant et la musique. Je me suis retrouvé en train de faire des bals de village, du musette. Il y a eu d'autres croisements qui se sont fait, notamment avec un festival de chant polyphonique, où ça a été un choc. J'ai fait du bal pendant six ans, pendant mes études, avec l'idée de faire ce que je faisais en musette, mais de le faire dans la langue. Mais déjà, je [n']avais pas une langue très bonne pour composer. Donc tout ce moment ça a été un moment d'apprentissage. Puis, quand t'es face à la réalité, le musette j'en avais soupé, et quand j'avais 15 ans j'écoutais du punk, donc je voulais faire du punk.
Nous : Tu écoutais quels groupes ?
S : Du punk basque, Kortatu, un peu les Béru' [*Bérurier noir*], beaucoup les Wampas et les Ludwig. Donc dès que je monte mon projet dans la langue, un projet musical occitan, de suite, c'est les Sherifs, les Wampas, les Ludwig, un groupe basque comme Xuxraia.
Nous : Comment t'as connu le punk basque ?
S : J'ai eu la chance de connaître Xuxraia à 18 ans puisque je les aidé pour le booking. Je les ai découvert chez des potes, je [ne] sais plus. Pour les Béru, je m'en souviens bien, j'avais 6 ans et il y avait une redif' sur M6 du concert à l'Olympia, c'était en 1989. Jai regardé et je me suis dit que je ferais ça un jour. Tout ça, ça a été des cousins plus âgés qui avaient des vinyles, des cassettes. Il y avait les Pogues aussi.
Nous : Tu as une famille punkophile ?
S : Mon père est gendarme ! On n'est pas du tout une famille de musiciens. Mon arrière grand-père était chanteur dans les foires, mais je [ne] l'ai jamais connu. Mais dans la famille on n'a pas du tout une culture punk, à part ma marraine qui m'a amené vers ça un tout petit peu. Mes parents écoutaient Charles Trenet, des trucs de chanson française. Petit, j'ai baigné dans ces trucs là. Et à 14 ans, je découvre Massilia, les Fabulous, et j'écoute ça aussi, c'est dû aux cours d'occitan du collège. Je chope une cassette de Massilia à cette époque là. Donc c'est des coups de chance.
Nous : Au collège tu découvres Massilia, c'est quand même autre chose que de faire du bal… c'est venu comment ?
S : Pfff, je me suis retrouvé dans un bal, un dimanche dans une fête du village, et je vois l'orchestre qui s'engueule. Moi je monte et je leur demande s'ils [ne] cherchent pas un chanteur. Je chante deux chansons, et le mec me dit le week-end prochain on a deux dates, si tu veux. Et faut pas oublier que la démarche des Fabulous, a la base c'est de jouer dans les marchés, pour les gens, c'est ça qui me plaisait. Avec le bal on jouait dans des petites salles, des petits villages, on avait une proximité forte. On passait la soirée à chanter en gascon. Je retrouvais la proximité avec les gens, mais avec d'autres codes musicaux que Massilia ou Fabulous. J'ai donc fait ça pour ça. On est dans la vraie vie, on est pas conditionné par un concert, t'as les anciens, t'as tout le monde.
Nous : Tu chantes quelles chansons ? Tu les connais comment ?
S : J'avais 12 ans. Jusqu'à 17 ans, il y a une radio locale dans mon village et je passe mes samedi après-midi à écouter des vieux vinyles, pendant que mes copains sont au rugby. Moi, je peux pas jouer parce que j'ai perdu un œil quand j'avais un an. Donc je me faisais chier les samedi, et j'avais les clés de la radio associative, et j'allais écouter de la musique pendant 5-6h d'affilées. J'écoutais tout, il y avait des trucs intéressants, des trucs minables. Ça fait partie de mon histoire musicale.
Nous : C'était des chansons trad' ?
S : Non il y avait tout. De l'alternatif, du rock, de la variété. Tout seul, je [ne] sais pas pourquoi je l'ai fait, j'ai bouffé tout ce qu'il y avait : musiques trad', etc. Ça partait dans tous les sens. Mais ensuite ça m'a aidé à savoir ce que je voulais faire.
Nous : Avec le groupe de bal ça a fonctionné comment ?
S : Je me suis plié à leurs règles. Ils font de l'orchestre, ils avaient 30 ans de plus que moi. Je commençais à écrire mes textes en occitan, je m'amusais à traduire en occitan des chansons de musette. Mais je [ne] faisais pas trop le fanfaron. Ça a été une super école, d'un point de vue musical.

Nous : Les morceaux que tu as joué avec eux, c'était quoi ?
S : Je suis arrivé, ils ont dit : « on joue ça, tu connais ? » J'ai dit oui. Pour eux c'était du pain béni. À force de passer du temps à écouter de la musique, je connaissais plein de trucs, je pouvais chanter. À l'époque j'absorbais tout. La fin de cette expérience était douloureuse parce que quand j'ai dit que j'allais faire du punk, pour eux je les avais trahis. J'allais avec les clodos. Alors que moi j'arrivais dans le jardin d'eden, je pouvais dire ce que je voulais.
Nous : Tu termines le bal à quel âge ?
S : 22 ans. De 17 à 22, j'ai fait six ans de bal. Je suis à la fac, je rencontre Pierre Lavitte, et on monte le groupe punk occitan, Arnapi. J'étais en licence d'occitan à la fac de Pau, en 2005. Le groupe a duré trois ans. On faisait des bars, on s'est retrouvé sur un festoche à Pau avec Artús, puis de fil en aiguille on a fait le festival du label des Béru' en Bretagne. Ça a été très vite pour nous. C'était du punk étudiant. On était dépassés par les événements. Mais ça a été hyper intense. On n'imaginait pas au départ qu'on allait se retrouver avec les mecs de White Star, Massilia… Nous, on nous appelle en Aveyron : « vous voulez pas faire la première partie de White Star ? Combien vous prenez ? » On [ne] savait même pas. On s'est retrouvé sur des choses un peu folles…
Nous : T'es allé jusqu'où avec les études ?
S : Master 2 d'histoire de valorisation des patrimoines territoriaux. Après j'étais embauché par l'institut d'études occitanes. Ils cherchaient un collecteur pour aller faire des enquêtes auprès les anciens dans les Hautes-Pyrénées. Et je suis toujours employé là-dedans. C'est un équilibre dans ma vie, passer la semaine avec les anciens, très calme, très respectueux, on comprend les gens. Et le week-end on va chanter du punk avec Papà Gahús. La chance qu'on a, c'est que c'est complémentaire. On a mêlé des extraits de collecte à nos morceaux. Il y a une volonté de mélanger les genres.
Nous : Arnapi c'était donc avec des mecs de la fac ?
S : Il y avait Louis Laborde qui jouait dans un groupe de ska, c'était le bordel. C'était un bon guitariste, avec sa copine qui jouait de l'accordéon. Et on avait Pierre Lavitte qui faisait du clavier, mais on l'a mis à la basse.
Nous : Et vous jouiez avec un boîte à rythme ?
S : Bah ouais, on était a fond Béru'. Les batteurs, c'était des enfoirés. En plus, Louis, dans son autre groupe, le batteur plantait tous les morceaux. On était dans un esprit… je [ne] sais pas si tu vois le morceau « Protesta », c'était ça notre état d'esprit à l'époque. Sauf que nous on avait l'accordéon et pas le sax' [*saxophone*]. Mais bon, on n'est pas arrivé à devenir les Béru' occitans. D'ailleurs je me demande quelle utilité ça aurait eu.
Nous : Pourquoi ?
S : Parce que les Béru', c'est une époque. Faut pas chercher à ressembler aux gens, faut être nous même. La chance qu'on a de faire de la musique occitane, c'est qu'on est nous-même, on peut dire ce qu'on a au plus profond de nous. On [ne] cherche pas de modèle ailleurs, on a déjà quelque chose à proposer.
Nous : Comment ça a évolué musicalement ?
S : Comme on avait pas de batteur, on répétait n'importe où. J'avais un petit appart' à Pau, on répétait là. Après quand même s'être structuré, on répétait a la Gespe, mais on a commencé avec rien, vraiment rien. Étrangement, c'était chouette. Quand je vois aujourd'hui la scène rock, les jeunes de 17 ans, avec des guitares haut de gamme, papa qui les amène au concert en audi A4… Nous on a rien demandé à nos parents et on a vécu un truc intense. On est peut-être les derniers punk pour ça. On a vraiment joué avec rien. Je me faisais prêter un micro pour les répètes. Ça te donne envie de te bouger, d'aller jouer, ramasser 200 euros dans un bar, pour te payer des cordes, etc. Il y avait une vraie émulation à cette époque qui nous a dépassé, parce qu'on s'est retrouvé en festival, à Rodez, face à 2000 personnes. On [ne] rêvait pas de ça. On voulait juste être libre. Et là on te dit les balances à midi, tu manges à 13h30, tu joues à telle… Ce [n]'était pas ce qu'on voulait. Donc on a splitté, comme beaucoup de groupes punk.
Nous : Trop de succès ?
S : Ce [n]'est pas ça. Du succès, on n'en a pas eu. Sur scène, les gens nous découvraient. Il y avait une forme d'attente, notamment du milieu culturel occitan. Moi, je me suis senti pris en otage. C'était : « regardez, l'occitan est sauvé, on a même des groupes de punk ! » Mais non quoi. Moi ma philosophie c'est que la langue est en danger, et peu importe le genre de musique, faire du rock, ou du bal dans la langue, la valeur est égale. Des fois, on se faisait programmer sur des festoches presque pour donner bonne conscience, c'était : « regardez, on a fait venir les jeunes, ils font de la musique ». Donc ce [n]'était pas vraiment un succès. C'était une forme de reconnaissance, de récupération du milieu culturel occitan. Je [n]'ai pas de problème occitan. D'ailleurs, nous, on [ne] voulait pas jouer qu'avec des groupes occitan, on voulait jouer pour les gens.
Nous : Comment fonctionnaient la compo et l'écriture ?
S : On s'est monté en décembre 2006. En avril 2007, on avait 24 morceaux en place. Donc c'était de la boulimie en termes de compo. Arnapi au départ c'est un gang de *loosers*, on en avait plein le cul de jouer du musette, du ska vaseux, des claviers à la con. Donc c'est des *loosers* de la musique qui se retrouvent. L'émulation au départ

faisait qu'on composait, on s'appelait la nuit pour dire qu'on avait une idée et qu'il fallait qu'on se voit à la fac pour composer, entre midi et deux. Franchement, monter tous ces morceaux en si peu de temps, c'est hallucinant. Et même maintenant, je trouve que c'était pas des mauvaises compo, il y avait une énergie du *looser* qui veut s'en sortir, faire quelque chose.
Nous : Pour les textes tu procédais comment ?
S : On n'attendait pas. J'arrivais avec deux-trois accords, je disais : « j'ai une idée ». Je veux chanter comme ça. Le gratteux, qui était un super arrangeur, il jouait par dessus. Avec ce qu'on avait, on mettait sur la table et ça se faisait comme ça. Je [n]'étais pas le seul à écrire dans Arnapi. On était deux qui parlaient la langue, et les deux autres qui comprenaient sans parler. Mais eux aussi ont sorti des textes en occitan. C'était super collégial. On [ne] travaillait pas trop sur les mélodies, c'était basique. Le vrai travail, c'était le guitariste et le bassiste.
Nous : L'écriture se fait en amont, à la maison ? Ensemble ?
S : Soit en amont. Après, des fois, si le gratteux avait un riff, j'écrivais sur le moment. Le désavantage, c'est que tous les textes sont très politiques, beaucoup de chansons sur l'occitanie, sur un idéal. C'était politique. On était vraiment… on l'a vécu à bloc, on s'est lancé comme ça sans réfléchir.
Nous : À part les thèmes de dénonciation de la langue qui disparaît, il y avait d'autres thèmes ?
S : Je [n]'ai pas souvenir d'avoir des textes poétiques. Il y avait quand même trois chansons en français complètement débiles, décalés, sur Louis la brocante… D'ailleurs avec Papà Gahús, c'est pareil. Pour moi, il est inconcevable d'écrire une chanson en français de manière sérieuse. Je [ne] m'appelle pas Montaigne, Victor Hugo… Quand j'écris en français, c'est pour faire marrer : « Louis la brocante / il n'est pas très commode / c'est une armoire à glace » [*rires*]. Je pense que c'était quand même une idée de ridiculiser la langue française. On chantait en occitan des trucs qui nous tenaient vraiment a cœur, la douleur de voir cette injustice, ce génocide culturel. Mais en français on abordait des sujets plus que légers.
Nous : Génocide culturel ?
S : On est les indiens européens. On en a pas encore conscience, parce qu'il reste encore des locuteurs, mais c'est un vrai génocide. Il y a 900 ans, on régnait sur l'Europe avec notre poésie. Aujourd'hui, on a un nombre de locuteurs qui baisse de jour en jour. Rien ne se passe, même au niveau européen. On a quand même rayonné avec les troubadours. C'était il y a longtemps certes. Ça paraît fou de voir cette langue s'éteindre. C'est un vrai génocide. Je vois midi à ma fenêtre. Mais je pense que les bretons, les anciens, vivent tous ce sentiment. Aujourd'hui, on nous parle d'enseignement bilingue, mais bon, on a tabassé la bête pendant des années, et quand elle est morte on essaye de la ramener ? C'est quoi ces méthodes ? Malheureusement, c'est pas forcement ressenti comme ça dans le milieu culturel occitan, parce qu'aujourd'hui il y a de l'argent pour la culture occitane et que tout le monde veut valoriser, donc tout le monde dit que tout va bien, mais c'est pas vrai. L'enseignement bilingue ne crée pas de locuteurs. La musique occitane ne remplie pas les salles. Quand je vois par rapport aux SMAC, le combat qui faut mener pour programmer les groupes occitans… il y aurait une autre politique à mener. Après, s'il faut attendre quelque chose de l'État français, malheureusement c'est trop tard. Il y a beaucoup de structures subventionnées, c'est-à-dire qu'elles sont rachetées, donc voilà. C'est pour ça qu'on a monté notre label. Mais on a eu 1500 euros de la région Midi-Pyrénées. Comme quoi le rachat, l'OPA sur l'Occitanie, est enclenchée au plus petit niveau.
Nous : Comment tu expliques qu'il n'y ait pas assez de groupes qui chantent en occitan ?
S : Je pense qu'il y a un problème. Il y a des groupes qui chantent en occitan parce qu'il y a un filon, ça va rapporter du fric, qu'il y a une scène pour ça, qui s'essoufflent rapidement. Après il y en a si peu parce que de moins en moins de gens le parlent. C'est très difficile de composer dans cette langue si tu la parles peu. Moi, ce que je vois surtout, il n'y a pas forcément… Il y a une envie dans la musique trad, mais pas dans la composition de textes. Dans la poésie pure, on retrouve très peu de choses. En Gascogne, a écrire et chanter nos chansons, on est très peu nombreux, dix… La raison, c'est parce que les gens connaissent moins la langue.
Nous : Génocide, moi je le comprends comme le produit d'une attaque perpétrée et calculée, tu le ressens comme ça ?
S : Il [n']y a rien qui a été fait pour tout ça. J'ai passé des années à Tarbes, il [n]'y avait pas de promotion occitane. Rien n'est fait ! On nous parque, même dans les prog' musicales. Jeudi dernier, pour que tu te rendes comptes, j'étais à l'Olympia. Il y avait toutes les affiches de tous les groupes qui vont jouer. Nadau va jouer le 5 mai, et c'est le seul groupe qui [n']avait pas son affiche ! C'est un détail, c'est rien, je [n]'aime pas Nadau, mais c'est symbolique de l'état d'esprit jacobin de la culture en France. On a des groupes de qualité, comme Lo Còr de la Plana, Moussu T, on ne les voit jamais nulle part. Qu'on ne programme pas Papà Gahús, je comprends, mais Lo Còr de la Plana… L'autre jour, je me suis forcé à voir les Victoires de la musique. Et dans le truc musiques du monde, tu crois pas qu'il y aurait des artistes de toutes les cultures de France ? Mais il [n']y a pas. Il [n']y a pas un groupe de qualité qui a chanté dans une langue minorisé. On fait des sections bilingues à droite

à gauche, on donne de l'argent… Après c'est un constat, je [ne] suis pas en train de pleurer, on n'a pas le temps et on n'a pas le droit, donc c'est un constat. On est absent du débat public.
Nous : Suite au split d'Arnapi, comment s'est fondé Papà Gahús ?
S : Bon, moi évidemment j'étais au fond du sceau. J'ai passé un an avec un pote guitariste, on faisait des bars, guitare-chant. On est allé dans des églises aussi, on jouait quelques morceaux, vraiment le truc épuré au possible. À l'époque, j'étais programmateur d'un festival, et dans l'équipe il y avait des potes. La même chose qu'Arnapi : le guitariste sortait d'un groupe de ska, le batteur était dans un orchestre où il se faisait chier. Et moi je leur dit que j'en ai marre, qu'on allait monter un combo rock, on écoutait tous les même chose. Ça s'est fait en 2010. Du coup là on a commencé à répéter, mais c'était beaucoup plus lent au niveau de la compo. Et aujourd'hui, c'est 15 morceaux en 4 ans. C'est assumé. C'est plus travaillé, plus calculé.
Nous : Les autres de Papà Gahús sont occitanistes ?
Les trois membres actuels sont des garçons issus de l'immigration. Un espagnol et deux italiens. C'est des gens qui sont attachés au pays, qui ont entendu leurs grands parents parler, parce que quand ils sont arrivés la langue c'était le gascon. Ils ont donc un attachement au territoire, à la langue, mais qui n'ont pas un nom du coin, et ça me plait beaucoup. Qu'on le veuille ou non, ici c'est un lieu d'intégration, on n'a pas rejeté les gens.
Nous : L'écriture tu procèdes pareil que pour Arnapi ?
S : C'est différent. J'arrive parfois avec des idées de mélodie. Je me cale plus sur les morceaux que propose le guitariste et sur la rythmique du batteur. Je m'accroche au batteur, ça me laisse une bonne liberté mélodique, le bassiste amène aussi des lignes intéressantes. C'est beaucoup beaucoup plus mature, on prend plus le temps, on [ne] se prend plus la tête. On les travaille beaucoup plus. On a sorti l'album il y a un an. C'est des morceaux qu'on joue les yeux fermés. C'est bien, parce qu'avec Arnapi on était toujours sur le fil. Cette boite à rythme nous enlevait de la pression mais on travaillait moins. Aujourd'hui on fait plus dans le qualitatif. Les gars sont plus âgés aussi.
Nous : Tu chantes parfois en français ?
S : Une chanson en français oui, c'est une grande blague, sur qui est le plus béarnais de tout le temps, gagnant du Paris-Roubaix. Moi, je [ne] suis pas capable d'écrire un truc sérieux en français. Je suis un grand fan de Brel, après lui, c'est dur d'interpréter le français. Un mec comme Brel, il a mené l'émotion de la langue tellement loin qu'après lui t'es un blaireau.
Nous : Quels thèmes vous abordez avec Papà Gahús ?
S : Il y eu un grand virage dans ma vie en 2010. Je rencontre deux personnes. Maurice Roux, le photographe, qui me dit :
tu fais quoi ?
J'habite en ville.
Qu'est-ce tu fous en ville ? T'as vu là il y a des arbres et tout.
Je prends un choc au niveau culturel aussi. Il m'explique que les occitans, c'est très bien, mais qu'il y a une civilisation gasconne qui a existé, une identité. D'ailleurs je parle rarement de musique occitane. Je me revendique gascon. Moi, ma toute petite poésie, c'est de la poésie gasconne… Et l'autre rencontre, c'est Laurent des Béru' qui nous reçoit chez lui en Bretagne, j'ai l'impression d'être un gamin. Ce mec qui a un parcours complètement fou, nous reçoit comme ses frères, et nous parle de la musique, nous dit que la vie est belle, qu'on fait du punk, qu'on est libre. Et lui pareil il me dit : « qu'est-ce tu fous en ville ? ». Ça m'a complètement changé les thèmes. Aujourd'hui je parle de la fraternité entre les hommes, de la douleur, d'aller travailler à la mine de fer. J'essaie de faire des photographies des gens que je collecte. Je parle de choses qui sont là, qui ont existé, des sentiments qu'on peut rencontrer. On essaie d'amener de l'espoir, de ne pas être que dans le slogan. Notre démarche c'est l'amitié, c'est la joie d'être en vie, des choses basiques, qui peuvent paraître hippies, mais ça va quand même vers des choses… on donne la musique, et si vous voulez la partager avec nous, allez-y ! Ça c'est Maurice. Il y a aussi une volonté d'intégrer des airs traditionnels, donc on adapte en rock des vielles chansons gasconnes.
Nous : Comment vous vous y prenez ?
S : C'est un temps monstre, parce que les zicos [ne] sont pas habitués. Il y a une chanson, on a mis un an et demi pour la mettre en place. Maintenant, on est content et les gens participent. On est sûrs que les gens vont faire quelque chose, les danseurs. On jouait à Pau, il y avait un public de danseurs et de punk. Les punks faisaient leur pogo et les autres faisaient leur danse. Je pense qu'on a ouvert une porte. Et musicalement, on ne se vend pas, on fait ce qu'on aime. C'est une graine qui est posé, il faut la laisser pousser.
Nous : Toi pour le texte tu pioches dans le répertoire ?
S : Non je compose. Je [n]'aime pas prendre à droite à gauche. Ce qui m'arrive, c'est d'égratigner la langue, de paraphraser des morceaux. Voilà, on n'est pas Nadau. Il y a des choses qui me gênent avec Nadau, c'est cette main mise sur la musique occitane. Je [ne] sais pas, il y a quelque chose… Il y a eux, puis les autres. Eux

remplissent des salles et pas nous. Donc on reprend en punk une de leur chanson. Et il y a peu de temps, on a joué et dans le public il y avait quelques musiciens. En attendant, on n'a pas courbé l'échine. C'est difficile d'en parler parce qu'on te dit tout de suite que t'es jaloux. Mais ils ont un statut de dinosaures de la musique occitane, qui remplissent les salles, ça fait de l'ombre à la scène occitane gasconne. C'est difficile de passer derrière, d'exister à coté.
Nous : Comment tu expliques leur succès ?
S : C'est très simple, Nadau. Il y a 50 ans, dans nos campagnes, il y avait des veillées avec le grand-père, la grand-mère, le tonton, la tatan. Au coin du feu, ils mangeaient des châtaignes en buvant du vin chaud. Nadau c'est la mise en abîme de ça, et qui sont encore dans la conscience collective. Donc voilà, on vient écouter des histoires d'une époque qui n'existera plus. C'est le grand-père que tu n'as plus, ou avec qui t'es fâché.
Nous : Ils surfent sur un élan nostalgique…
S : Pff c'est même pas ça, ils surfent sur… euh… sur un vivre ensemble qui n'existe plus, ils en font un fond de commerce. Faut pas aller cherche midi à quatorze heure. C'est une mise en abîme de la société paysanne, une mise en scène. J'assume ça, tu peux en faire ce que tu veux, je m'en fous. Moi je fais vraiment un parallèle… parce qu'on parle de Nadau, mais chaque identité en France a son Nadau. Je considère que Muvrini sont les Nadau corses, d'ailleurs ils se connaissent, ils sont cul et chemise. À travers ton groupe tu incarnes une culture, et tu te places comme le messie, bon, c'est flippant.
Nous : Comment tu as ressenti le passage du chant trad' au chant rock ?
S : Euh, pff, on a une facilité avec l'occitan gascon, je crois que c'est facile de faire sonner le rock ou l'électro ou plus radical encore. Je rentre dans des détails : c'est pas le hasard si t'as une connexion reggae sur Marseille, rock-électro en Gascogne. C'est la langue qui veut ça. Faire sonner du reggae en gascon, c'est gai comme la mort, je te promets. C'est une langue qui râpe beaucoup, comme le basque, avec des « rrr », des « tch », que tu [n]'as pas dans le provençal. Donc ce [n]'est pas étonnant que Massilia aient fait du reggae et nous autres du punk. On a des clés différentes au niveau du dialecte. Après, pour faire sonner, moi je crois qu'une bonne chanson, tu [ne] passes pas plus de deux heures dessus, si t'as une bonne idée.
Nous : Ce que je veux dire, c'est que, quand toi tu as commencé à faire du punk en occitan, les lignes n'étaient pas très compliquées, mais il n'y avait pas de modèle, donc comment tu as fait ?
S : Honnêtement, j'ai chanté comme Kortatu ou Xuxraia ou les groupes punk basque. Parce que tu [n]'as rien à l'époque, pas de modèle pour composer.
Nous : À quel moment tu apprends l'occitan ?
S : En 6ème au collège. J'ai ma grand-mère maternelle qui me le parle, qui résiste dans la famille, parce que tout le monde me parlait français. Puis en 6ème, le conseiller d'orientation qui demande qui veut faire occitan. Tout le monde rigole, moi je suis au fond et je lève le doigt
Nous : Vous étiez nombreux ?
S : On était dix en 6ème, puis cinq en 5ème, en 4ème et 3ème j'étais tout seul. Puis au lycée ça fluctuait entre cinq et quatre. On était une poignée évidemment.
Nous : T'as déjà essayé d'autres langues pour chanter ?
S : J'ai composé des textes en anglais. Je me suis dit un jour : « t'as beau parler de tout ce qu'on vit, si tu le dis en français, ça va toucher que les français ». Un jour, je me suis dit que si on doit chanter une langue, on va a fond et on chante en anglais. Mais bon, pfff, après… avec Arnapi en 2009, il y a le chanteur de Xuxraia qui meurt et il nous reste quatre concerts, je leur demande de faire un de leur morceau, donc j'ai appris deux chansons en basque. Et ça m'a bien plu. Les gens en bas [ne] savaient pas si on parlait basque ou gascon. La prononciation est tellement proche… Mais je [ne] me suis pas lancé sur d'autres sphères linguistiques.
Nous : Le rapport avec le milieu trad' occitan aujourd'hui ?
S : Il est moins tendu qu'à l'époque d'Arnapi, parce que les gens évoluent. Je [ne] sais pas. On a joué l'autre jour avec un groupe des Landes, un des dinosaures du trad' landais, et j'attendais qu'il fasse la gueule, qu'il reste dehors pendant qu'on joue. Il est resté là, il a dit bon courage. C'est ce qu'on [ne] voyait pas avec Arnapi, où les gens qui jouaient avant nous limite nous crachaient dessus. Papà Gahús c'est meilleur qu'Arnapi, c'est plus audible. Et puis, pour nous, c'est une influence le trad. Moi ma référence c'est la chanteuse Marcelle Boué, une femme qui chantait, Maurice Roux l'a enregistré et a sauvé son répertoire. Elle est morte au début des années 1980, pour moi c'est Elvis Presley. Il y a une spontanéité, une force tellement… pff unique chez cette femme, qu'on retrouve aussi chez Léa Saint-Pé et l'accordéoniste Ernest Lurdes. C'est dommage qu'à cette époque ils [n']aient pas fait un film sur tous ces musiciens qu'il y avait à l'ouest de Toulouse, ça aurait été le Buena Vista Social Club. Pour moi, c'est des gens qui se sont le plus rapproché des gens, qui jouaient dans les cours. Quand moi je suis parti faire du bal, c'est ça que j'allais chercher. Ils ont une force que n'auraient jamais les mecs de studio, ils ont une spontanéité de jeu qui est inimitable, même en bossant des années. Mes stars, c'est eux.

Nous : L'album que vous avez sorti, vous l'avez produit ?
S : Ouais on a tout produit.
Nous : Et pour la diffusion ?
S : On a un copain info-graphiste. On a des copains, on a tout fait ensemble. On a emmené les CDs chez les disquaires avec une liste de dépôt. Diffusion limitée bien sûr. On s'est battu. Il y a des labels quand même qui sont intègres, peut être qu'on travaillera avec eux un jour. Mais là pour le premier album, on voulait faire tout tout seul. On voulait être absolument fidèle à ce qu'on est. Après, la connerie qu'on a fait, c'est de sortir en CD. Mais là on va enregistrer un live qui sortira en vinyle. Pour moi le CD c'est une matière morte.
Nous : Des retours des médias ?
S : Médias nationaux, aucun retour. On a envoyé à France Inter, Culture… Les médias occitans on a un retour. Après, bon… Je me mets aussi à la place des médias nationaux, ils doivent en recevoir 40 par jour. Certains producteurs ont aussi leur entrée. On a fait pareil avec les festivals. On a eu un contact au [festival] Vieilles charrues. Mais bon, faut qu'ils payent Bruce Springsteen. Même les festivals occitans [ne] nous calculent pas. On se retrouve sur des plateaux un peu improbables, on joue avec Zenzile… Ça c'est bien, on joue pas pour des convaincus occitanistes. Parce que sinon les occitanistes vont dire qu'on chante mal, qu'on respecte pas le trad', donc laisse tomber.
Nous : Bons retour des occitanistes ou jamais ?
S : Avec Arnapi on a morflé. On était les mal aimés. Là Papà Gahús c'est un peu pareil, ils nous invitent, on joue à Rodez là en Juillet avec Goulamask et les Ramoneurs de Menhir, je sens très bien que le programmateur était pas chaud pour nous et qu'on lui a un petit peu imposé. Tu le sens. Mais bon voilà on s'en fout, on va jouer, les gens seront contents de nous voir.
Nous : Votre disque est déposé à la SACEM ?
S : Là il y a eu dilemme. Pour moi c'était hors de question de déposer mes créations à la SACEM. Sauf que quand on a fini le master de l'album, on avait une date en mars pour présenter l'album, donc on contacte une boîte pour presser les disques. Sauf qu'ils nous disent qu'il faut qu'on soit inscrit à la SACEM. On s'est fait bouler comme ça par plusieurs boites, du coup on a été obligé de les déposer. On a fait ça dans l'urgence, conscients que ça faisait chier, parce que ce [n]'est pas du tout dans notre philosophie. Je sais que les prochaines compo ne le seront pas.
Nous : Qu'est-ce qui te fait chier ?
S : Je [n]'ai pas envie de faire gagner des sous à Jean-Jacques Goldman. Je [n]'ai pas besoin de la SACEM pour faire tourner le label, pour faire des concerts, pour jouer, partager la musique. C'est comme un supermarché, je n'en ai pas besoin. Les mecs te font croire qu'ils sont indispensables. On sait très bien que si on se faisait plagier, tout le monde s'en branlerait. Mais moi j'en ai rien à foutre, j'espère au contraire être plagié, que d'autres groupes chanteront occitan en plagiant nos morceaux. Donc pour moi la SACEM c'est une blague, c'est contre-productif.
Nous : Vous n'avez jamais cherché à être intermittents ?
S : Bon, moi je suis prudent là-dessus. On n'a jamais cherché ça. Quand je faisais du bal j'étais inscrit mais je n'ai jamais rien touché. Je [ne] vais pas dire du mal d'eux, parce que quand on est dans un beau plateau, on est entouré d'intermittent. Donc c'est un équilibre, sans eux on [ne] fait rien. Donc on le respecte. Ça aide les gens, ça leur donne un peu de confort dans leur démarche. Après il y a des abus.
Nous : Vous faites environ combien de concerts à l'année ?
S : Une quinzaine en moyenne par an. En gros on en fait un tous les mois et après l'été on en fait deux ou trois de plus.
Nous : Vous avez déjà eu l'occasion de jouer pour des événements politiques ?
S : Avec Arnapi ouais, on avait joué pour la CNT. Avec Papà Gahús ça ne s'est pas présenté. Je vais t'en raconter une bonne, je [ne] sais pas si c'est vrai, mais il paraît que Bayrou aurait cherché à nous contacter pour son meeting de fin de campagne, pour les dernières municipales. Bon, ça fait partie de la légende. Et de toute façons ils auraient été se faire foutre. Nous on est très attachés à des valeurs de gauche. On a joué pour la fête de l'Huma à Tarbes avec Papà Gahús, parce que le tissu culturel dans les Haute-Pyrénées est fortement lié à des valeurs de gauche. Mais sinon, non on a pas encore fait de meeting FN [*rires*].
Nous : Est-ce que tu as déjà eu des retours sur tes paroles de gens qui avaient lu ou prêté attention ?
S : Oui on a… par exemple le père du bassiste d'Arnapi était écrivain donc il avait un regard. Sinon je suis entouré de gens qui vivent et lisent en gascon, donc oui j'ai eu des échos sur mon écriture.
Nous : Votre public prend comment le fait que ça chante en occitan ?
S : C'est de la découverte. C'est comme écouter un truc d'Afrique pour eux, c'est ce qui fait mal et c'est aussi ce qui est marrant. Moi je m'efforce a expliquer les paroles, de synthétiser, au début. Donc les gens ne perdent pas le wagon, on ne balance pas une heure et demi de morceaux rien que dans la langue. On s'amuse à mettre

des petits proverbes au début… Bon, moi je suis pas poète gascon, moi je m'amuse avec les mots, les sonorités, j'essaie pas d'écrire… J'aime bien Sicre et Tatou pour ça, ils le font bien. Il y a une finesse, une prosodie de la langue. Évidemment les mecs qui écrivent en Gascon, ils ne te disent pas : « c'est de la merde », ils t'encouragent. C'est difficile d'avoir une vraie critique de ces gars, parce qu'ils t'encouragent. Si on était 200 peut être qu'ils oseraient me dire que c'est de la merde.
Nous : Comment tu envisages le futur ? De nouvelles compo ?
S : Là si tu veux on a un projet en tête, de faire un vinyle *live*. Le bal des Gahus, le bal des hiboux, une délire *live*. Après moi je vais te dire je ne sais pas, après, il y aura peut-être un *break*, je m'amuserais à faire un truc plus lié au collectage, avec des machines, de la vidéo, parce qu'on filme tous les gens qu'on enregistre, donc ce serait travailler sur des paysages sonores. Et si j'ai le temps me mettre en scène avec un instrument. Parce qu'entre chercher des dates, faire des affiches, tu n'as plus le temps de faire de la musique. C'est pour ça que dans les mois qui arrivent on n'a pas pris de concert, faut penser à après, faut pas épuiser les troupes, on travaille tous la semaine, on est ouvriers. Il n'y a pas un mec qui touche plus de 2000 euros. On est des petits employés. Il y a un groupe de rock ici en Bigorre, il vend du bois en Espagne, il gagne 5000 euros par mois, ça n'a rien à voir. Nous on est *middle class*, on fait du punk de la *middle classe*.
Nous : Est-ce que vous avez tenté l'intégration d'instruments trad' ?
S : Au début il y avait un accordéoniste, mais le mec a dégoupillé rapidement. Le problème des musiciens trad' c'est qu'ils n'écoutent pas de rock. Je renverse le problème, mais les mecs n'écoutent pas de rock, donc tu peux pas… Tu commences à taper un rythme binaire à la batterie, le mec s'arrête de jouer. Après, on a des envies de ça, on en parle souvent, avec un mec qui joue de la cornemuse, pour faire les Pogues gascons, avec moins d'héroïne et de whisky…

Annexe 9 : entretien avec Jacques Puech, chanteur de Faune et membre du collectif La Nòvia (décembre 2013)

Nous : Quand est-ce que tu as commencé la musique et comment ?
Jacques Puech (JP) : J'ai commencé en cursus, tout à fait classique, d'école de musique. J'ai fait deux ans d'éveil, à 5 ans. Ensuite, il a fallu faire du solfège, un an. Et puis, il a fallu choisir l'instrument. Je me suis orienté – j'étais à Aurillac, dans le Cantal – vers… Il y avait la cabrette et, si je ne m'abuse, il y a eu quelques pressions de la part de mes grands-parents qui disaient : « tiens, la cabrette, c'est bien ». Et du coup, à sept ans, j'attaque la cabrette. J'ai fais l'école de musique, ensuite, jusqu'à 18 ans, en pratique d'ensemble et de solfège à l'école de musique d'Aurillac, avec à côté la possibilité de faire des stages, de monter des groupes, de rencontrer des gens et de commncer à jouer…
Nous : Cette formation musicale était donc très orientée vers les musiques trad', non ?
JP : Pas du tout. Mais à Aurillac, du coup, dans la manière dont c'était fait, grosso modo, il y avait effectivement la classe de cabrette qui était trad'. Je sais pas si tu connais comment c'est fait, la cabrette, mais par rapport à d'autres instruments, il y a un code assez rigide, du genre « ça se joue comme ça et pas autrement quoi », que je remets en cause aujourd'hui, personnellement. Mais moi on m'a appris ce code là, bien comme il faut. Et à côté de ça j'avais le solfège, pendant dix ans, qui concernait plus les musiques classiques. Et là on apprenait les musiques de manière… On apprenait le code solfégique, puis l'écriture, etc. Et ensuite les musiques d'ensemble où on n'apprenait pas grand-chose. Le prof… C'était plutôt orienté musiques traditionnelles, et le prof écrivait des partoches pour nous, on les jouait et puis c'est tout. Ça se limitait à ça.
Nous : À auel moment tu t'émancipes de ce système là pour aller former des groupes à côté ?
JP : Pour il y a deux périodes. Au bout de quatre ans d'instruments, vers 11-12 ans, j'en avais vraiment marre de l'école de musique, et là on m'a proposé de rentrer dans un groupe folklorique. C'est ça qui m'a permis de jouer avec d'autres. Et après vers 13-14 ans, j'ai eu une opportunité avec un copain de l'ecole qui jouait de l'accordéon et qui me dit : « mes grand-parents organisent un truc à tel endroit, ça te dit qu'on aille y jouer ? » C'est comme ça que le premier groupe s'est monté. Donc c'est ado que j'ai eu les premiers contacts.
Nous : C'était une formation trad' ?
JP : Ah ouais complètement. En fait, j'ai eu des formations très orientées trad'. Et même aujourd'hui je fais beaucoup de bal ou je suis dans des groupes très orientés trad'. C'est le gros de ma pratique. Après ça fait 5-6 ans – depuis que je connais Yann [Gourdon] en fait – que je touche d'autres univers, plus près des musiques amplifiées. Nous : Tu as quel âge maintenant ?
JP : Aujourd'hui j'ai 29 ans.
Nous : Ton orientation vers la musique amplifiée, ta rencontre avec Yann, ça s'est fait comment ?
JP : Par les musiques trad'. On habitait tous les deux à Clermont-Ferran. On s'est rencontré a un bœuf dans un bistrot. T'arrives à 9h et tu te barres à la fermeture et t'enquille du répertoire avec les gens qui sont là. Lui il est venu une fois, on a discuté, on s'est revu, on a organisé des rencontres et on a monté le duo. Et voilà, à partir du moment où tu commences à travailler, il y a des choses qui se passent. Yann c'est le vielleux.
Nous : Ok, donc à Clermont il y a un réseau trad' ?
JP : Ouais, il y a l'association qui s'appelle Les Brayauds, qui est à Saint-Bonnet-près Riom, juste au dessus de Clermont, mais on est beaucoup à habiter à Clermont.
Nous : C'est donc tes grand-parents qui t'ont poussé à la cabrette. Mais c'était quoi leur rapport au trad' ?
JP : Clairement, mes grand-parents, le rapport qu'ils avaient, c'était la danse : le bal musette, avec un coté un peu régionaliste, car ils sont de cette époque. Donc oui, c'est plus le bal musette régionaliste. Et… Que leur petit-fils joue de la cabrette, c'était génial.
Nous : Et tes parents pas du tout ?
JP : Par contre mes parents pas du tout. Ils ne m'ont pas découragé ni rien, mais ils auraient préféré que je fasse du saxo, de l'alto, comme tous les autres. Dans ma famille proche, il n'y avait pas cette musique. Personne ne l'écoutait. C'était la musique des vieux.
Nous : Tes parents avaient une sensibilité musicale, même autre que trad' ?
JP : Non pas plus que ça.
Nous : Je dis ça car tu as commencé très tot…
JP : Il y a toujours eu de la musique à la maison, mais plutot de la variété. Après, on nous a inscrit a l'ecole de musique, au départ, plutôt pour faire une activité.
Nous : Le premier projet amplifié que tu as eu, c'était donc avec Yann ?

JP. Ouais. Plutot électrifié qu'amplifié, d'ailleurs. Car dans les bals on est toujours amplifié. On a toujours des micros devant, mais il n'y a pas de travail à ce niveau là quoi. Mais la première fois où j'ai joué électrifié, c'était avec Yann oui. C'est un duo qui tient toujours, d'ailleurs. C'est le du PuechGourdon. C'est du bal. Après, du coup, ça m'a fait travaillé sur l'instrument, car il n'y a pas de système d'électrification des cornemuses, et notamment de la cabrette. Et là, au sein du collectif, il y avait déjà quelqu'un qui avait électrifié une cornemuse, donc je me suis basé sur ce que lui avait fait.
Nous : Et à quel moment tu as commencé à chanter ?
JP : Tout est relié. J'ai un peu chanté un peu tout le temps. Pour moi. C'est quelque chose que j'aimais faire. Mais de là à chanter sur scène, il y a un pas difficile. Mais là où j'ai vraiment attaqué, ça a été avec Yann, en groupe. Il m'a dit : « vas-y chante », parce qu'il aime quand ça chante. Et voilà, j'ai eu l'occasion de me lancer. Donc c'est tout à la même époque.
Nous : Quel est l'écart le plus grand que tu aies fait vis-à-vis du trad' ?
JP. Je réfléchis. Le plus grand [*silence*]. Il y a des écarts differents. Entre le projet Faune, qui est… ce n'est que de la chanson trad', mais dans la manière de le jouer, par contre… En fait, ça depend comment on se place. Le répertoire est trad, mais on ne le traite pas du tout de manière trad'. Il y a un gros écart avec ce que j'aurais pu faire encore quelques années auparavant.
Nous : Pour Faune, l'écart il se situe à quel niveau ?
JP : Sur l'arrangement, l'accompagnement des chansons. Après, tu as toujours la matière sonore qui est là et qui nous est propre. On travaille beaucoup sur l'idée du bourdon, du son, des harmoniques, etc. Le travail qui est fait avec Faune, je sais pas si tu vois, on est en duo, c'est avec la guitare electrique et moi qui suis plus sur le chant et d'autres instruments de bourdon. Mais voilà, c'est plus dans la manière de traiter le répertoire. Ça n'aurait pas pu être n'importe quel répertoire, mais c'est la manière de le traiter qui est… qui est…
Nous : Le répertoire que vous utilisez, comment vous l'avez choisi ?
JP : Alors le répertoire qu'on utilise… Ce n'est pas que du répertoire. Au départ, ce n'était presque que du répertoire collecté par Canteloube – un flokloriste du début du 20ème – dans le sud du Cantal, enfin dans le Cantal en général. Tu connais peut-être les chants d'auvergne de Canteloube. Lui, il a harmonisé et a adapté ça pour des orchestres symphoniques et des voix lyriques. Et donc moi, quand j'ai passé mon diplôme de prof, à Lyon, j'ai repris ces chants là, en essayant de retrouver un peu… la substance. Enfin non, ce n'est pas le mot. Mais disons, de remettre un peu le côté ou le style trad', non seulement dans les voix, mais aussi le découpage rythmique. Couteloube avait tout recalé, donc je voulais le faire rebasculé. Donc ça c'était le point de départ, qui a été amplifié. On a commencé en acoustique et on est vite allé vers l'électro-amplification, avec des amplis et tout. Et après on a rajouté d'autres chansons en travaillant géographiquement sur le Cantal. Après, ça changera.
Nous : C'est-à-dire ?
JP : En termes de répertoire, il y a des trucs que j'entends en dehors des documents de collectage, il y a des morceaux, tu te dis : « j'ai envie de chanter ça, parce que c'est des melodies qui me plaisent ». Après, on reste beaucoup sur le repertoire trad', c'est notre base. Pour plein de raisons.
Nous : Lesquelles ?
JP : Pour moi, une des raisons, c'est que c'est quelque chose qui me réconforte, dans lequel je suis à l'aise. Et après, il y a une richesse, musicalement : des notes qui ne sont jamais utilisées, un côté rythmique et métrique, que personne n'entend. C'est quelque chose que j'aime beaucoup.
Nous : Des raisons principalement esthétiques ?
JP : Carrément.
Nous : Ça c'était pour Faune, donc.
JP : Un autre écart vis-à-vis du trad', c'est le trio qu'on a fait avec Yann et Basile, qui est, lui, acoustique. On a d'abord donné carte blanche à Yann pour faire un disque vinyle. On a travaillé sur des bourrés qu'on a étiré sur 20 minutes, à partir des composantes qui nous paraissaient fortes dans les bourrées, à savoir les motifs, la cadence et le bourdon. On déstructure, on va chercher dans le son, le motif répété, dans le bourdon. Puis, la deuxième étape, c'était avec les œuvres d'un graveur cévenole qui s'appelle Jean-Marie Granier, qui travaille sur les paysages, mais qui fait rien de très figuratif. Par exemple, il prend une ombre et il crée quelque chose avec. Donc on est parti de ça, de motifs qui se répètent en dehors de la bourrée et qui font qu'il y a très peu de bourrées, au final.
Nous : Qu'est-ce qui fait que ce n'est pas trad' ? Le fait de l'étirer ?
JP : Ce qui est pas trad', c'est la manière de le traiter. Mais en même temps, c'est trad, c'est hyper compliqué. Tout ce que je fais, j'ai l'impression que c'est trad' et que ça ne l'est pas. C'est ma pratique de la musique. Pour moi, c'est tout la même chose. On est autant dans les musiques actuelles que trad'. Ce qui est sûr, c'est qu'on est loin du truc passéiste folklrorique. Le matériau est trad' mais la manière de le faire…

Nous : Quelles sont tes influences en dehors du trad' ?
JP : Les influences sont très axées sur les compositeurs minimalistes américains : Cage, Reich, Dussier, La Monte Young, etc. Tous ces gens là, on écoute beaucoup. Mais ça va aussi jusqu'au rock psychédélique, comme le groupe japonais Les Rallizes Dénudés complètement fou. Des fois, j'ai l'impression qu'on fait la même chose. Tout ce coté musique psychédélique, musique contemporaine ou expérimentale. Et il y en a un sur lequel on s'accorde tous, c'est Henry Flynt, qui a beaucoup bossé sur les musiques trad' américaines comme nous on le fait. Après, on écoute beaucup de choses, mais on est plutôt branchés sur ces courants-là.
Nous : Comment tu intègres les différentes langues dans ta pratique ?
JP : Dans tous mes projets je chante et en français et en occitan. C'est les deux.
Nous : Mais comment elles répartissent ?
JP : La répartition est souvent liée au morceau, au répertoire. Tout ce que je chante c'est du trad', avec des paroles qu'on trouve dans des recueils, des machins, des bidules. Et, du coup, si le morceau nous plait et le texte nous plait, vu qu'on cherche beaucoup dans l'esthétique sonore et musicale, on le chante. Et il faut que le texte nous parle. Et on le fera. On ne va pas se mettre de barrière de langue parce que le texte est en français ou en occitan.
Nous : Vous ne faites jamais de traduction de ces textes ?
JP : De français en occitan ou l'inverse, tu veux dire ?
Nous : Oui.
JP. Non. Jamais.
Nous : Est-ce que tu parles occitan ?
JP : Moi je ne parle pas occitan. Le truc c'est que je chante et il n'y a pas de soucis. C'est une langue que j'ai entendu étant gamin. C'est la langue de mes grands-parents quand ils ne voulaient pas que je comprenne. En fait, les enfants comprennent très bien. Donc je la comprends. J'ai les sons dans la tête. Il y a un truc sonore. Je le lis. Je pourrais presque le traduire. Par contre, le parler couramment, c'est l'étape d'après que je n'ai pas. En fait, actuellement, il n'y a pas assez de locuteurs, notamment sur Clermont-Ferrand. Il n'y a personne qui le parle. Je n'ai pas eu, non plus, un attrait phenomenal, même si j'aime beaucoup cette langue. Je ne suis pas un occitaniste convaincu, je crois. Après, ça me fait plaisir de l'entendre parler, en fin de soirée… c'est des contextes.
Nous : Pas de positionnement particulier ?
JP : Pour moi, ouais, c'est vraiment une question de répertoire. Après, ça me touche parce que c'est la langue de ma famille, mais voilà. C'est de là où je viens. Mais je n'en fais pas un étendard. Je chante aussi bien en français qu'en occitan, et je peux dire des choses fortes aussi bien dans l'une que dans l'autre. Il y a aussi le fait que je me rends compte que je donne des cours de chant, notamment en occitan, et que la langue que je parle est vraiment propre à moi, qui est fait de ce que j'entendais étant gamin, ce que j'ai entendu par la suite, et ce que je vois dans les collectages. Donc je connais des chansons de Haute-Loire, du Cantal, des Cévennes. Or, l'occitan n'est pas le même. Il y a des différences de prononciation et, moi, je suis un mélange de tout ça. Et les gens, quand je leur donne des cours, je leur dis que c'est mon occitan, c'est très fonctionnel, ça me sers juste à chanter.
Nous : Tu sens des différences entre les langues ?
JP : L'occitan est plus facile à chanter je trouve. C'est peut-être irrationnel, mais j'ai l'impression qu'avec les accents toniques et la couleur de la langue, la manière dont la langue de déploie, c'est plus facile à chanter. En français, c'est plus dur : dans les mots, dans la matière sonore. Après, pour le sens, on ne dit pas la même chose dans les deux langues. En français, on sait qu'on va être compris de tous, et en occitan non. Dans les chansons trad', il y a des trucs bien salés dans les chansons trad', et c'est tout en occitan. Je ne me verrais pas les chanter en français, ça ferait bizarre.
Nous : Il y a une sélection des textes en fonction de leur sens parce que tu penses que ça peut choquer ?
JP : Ce n'est pas tant choquer le public, car il y a même des chansons en français, des bourrés, qui sont crues comme c'est pas permis. Mais en fait, quand t'es cru en occitan, le peu qui comprennent, ça les fait sourire, il y a comme un jeu. C'est moins frontal qu'en français. En occitan, il y a un niveau de dissimulation.
Nous, Quand tu dis cru, tu veux dire sexuel ou violent ?
JP : Plutôt sexuel. Après, il y a aussi beaucoup de trucs violents : de la mort, du viol, de l'inceste. Mais ça en français ça me gêne moins. Mais tout ce qui est cul, c'est trop, trop vulgaire.
Nous : Tes parents parlent occitan ?
JP : Hormis quelques mots de temps en temps, non. Mon père pourrait parler. Étant gamins, on avait quelques mots, mais ça n'allait pas plus loin.
Nous : Tu me rappelles un peu ton parcours d'études ?

JP : Je n'ai pas fait du tout de la musique au début. Après le lycée, j'ai fait une école d'infirmier, pendant trois ans et demi. J'ai exercé pendant 4 ans. Et j'ai repris mes études ensuite. J'ai fait un DEM a Limoges puis mon diplôme d'État à Lyon.
Nous : Ton emploi, c'est à Clermont ?
JP : Oui, et à Issoire et St Flour. Je fais cabrette, chant, clarinette, cornemuse et ensemble. On diversifie beaucoup. Je suis prof de musiques trad'. C'est un truc plus large.
Nous : Pourquoi sortir de l'infirmerie ?
JP : Tu travailles les week-ends. Or, je faisais encore de la musique, et ce n'était plus possible. Il y avait un ras-le-bol en tant qu'infirmier.
Nous : Comment s'est passée la création du collectif de la Nòvia ?
JP : Le collectif est né en 2009, autour du groupe, pour faciliter les démarches, les contrats, etc. Moi j'y suis rentré avec Yann rapidement, puis Basile est arrivé. C'est le mélange de ces gens là, avec une esthétique assez cmmune. Le travail principal du collectif, c'est de porter les groupes dans ses projets, subventions, etc. Après, il y a aussi les disques et l'orga d'événements. Environ deux par an.
Nous : Comment vous procédez pour les enregistrements ?
JP : En autoprod' complète. On fait tout nous-mêmes, on mixe nous même. C'est Élodie qui fait le graphisme. Le seul truc qu'on ne gère pas, c'est le pressage. Il y a aussi des CDs qu'on grave nous-même…
Nous : Vos œuvres sont à la SACEM ?
JP : Non, il n'y a rien de déposé. Pas de compo. Et les arrangements… Bon, moi, je ne suis pas du tout pro-SACEM. Pour le fonctionnement qui me déplaît assez. Moi je préfère donner un disque plutôt que les gens ne l'écoutent pas.
Nous : Certains vivent de la musique sans être prof ?
JP : Oui la moitié sont intermittents, même si ce n'est pas que de la Nòvia, parce qu'on ne fait pas assez de dates.
Nous : Tu fais combien de concerts à l'année ?
JP : Je n'en sais rien. Dans la cinquantaine.
Nous : Dans quel type de lieu ?
JP : Le gros, c'est du bal, jouer pour la danse. Et après ça peut être… on fait pas mal de squats ou de petites salles alternatives. C'est le milieu expérimental qui nous fait tourner, avec des petits budgets. On fait aussi du bal dans les festivals. En gros, tous les groupes qui ne sont pas trad' ne jouent pas dans les bals. On a aussi joué en SMAC mais ce n'est pas la majorité, même si on aimerait bien, parce que le retour a toujours été très positif, très différent du milieu trad' qui est très acoustique. Et quand tu déroges à la règle, tu te fais taper dessus. Le retour du public trad' peut être très étonnant. Mais pour les autres, on joue essentiellement dans des petites salles. On a aussi fait le Sonic Protest.
Nous : Vous avez des soutiens institutionnels ?
JP : Ça dépend des créations. On a des soutiens moraux, comme le centre de musiques trad' en Haute-Loire, qui sont partisans de ce qu'on fait. Mais ils n'ont pas assez d'argent, donc ils parlent juste de nous. Après, on a un projet aidé par la DRAC. Puis on est soutenu par l'ONDA depuis peu, qui nous aide à tourner et diffuser directement au près des salles. C'est un réseau particulier.
Nous : Dernière question. Jamais tu ne composes du texte ?
JP : Non jamais. C'est arrivé pour la musique mais pas les textes. Pour la musique ça va, dans mon domaine. Si j'écris une bourrée ça va ressembler à une bourrée.

Annexe 10 : entretien avec Florant de Stille Volk (mars 2014)

Nous : Parle-moi de ton parcours musical.
Florant (F) : Moi, je commence par la guitare, mais je suis venu rapidement aux musiques traditionnelles. À la maison, on écoutait beaucoup de chansonniers : Brel, Renaud, Brassens, etc. Donc je suis allé très naturellement vers la guitare. Paradoxalement, à un âge ou on a tendance a s'éloigner des cultures traditionnelles, moi je m'y suis intéressé. D'abord parce que les instruments anciens me fascinaient. Ça permettait, de suite, de se différencier. Dans la cours, tu avais 50 gratteux mais pas de cornemuse. On parlait occitan à la maison, mais c'était surtout la musique qui m'intéressait. Les deux étaient assez séparés.
Nous : Tu as grandi à quel endroit ?
F : À coté de Toulouse, dans une petite ville. J'ai commencé par la cabrette, un instrument aveyronnais, parce que mes parents sont de là-bas. Puis je suis rapidement passé à d'autres instruments occitans.
Nous : Tes parents sont musiciens ?
F : Pas du tout. Danseurs, oui. C'est d'ailleurs comme ça que j'ai été confronté à tout ça. D'ailleurs, quand je leur ai dit que je voulais me dédier à ça, ils l'ont perçu comme quelque chose d'incongru, mais ils m'ont soutenu.
Nous : À quel moment tu commences à jouer en groupe ?
F : Vraiment sérieux, pas juste pour déconner, c'est à la fac, après les premiers cours d'occitan, avec d'autres musiciens traditionnels. Ça a duré 6 ans. On avait une Espagnole, un Juif arabe, c'était très ouvert. On a fait des bals… On s'est beaucoup posé la question de ce qu'on voulait faire de cet héritage traditionnel.
On avait aussi une formule concert, mais le bal c'était plus facile. Il y avait une demande de jeunes. On avait pas de démo ; rien, mais notre carte de visite c'était le fait qu'on avait 18 ans.
Nous : Vous drainiez une population jeune aussi ?
F : Oui, mais c'est plus un concours de circonstance. C'est la génération *calendreta*, des jeunes qui ont grandi là-dedans, avec une approche pas du tout ringarde, mais plutôt cool. Donc on n'était pas les seuls. Il y avait d'autres groupes de jeunes, plus ou moins sérieux.
Nous : Et en parallèle commence Stille Volk…
F : Moi, j'y suis rentré tard. Ils étaient pionniers sans le savoir. Moi, j'avais leur poster, j'étais fan. Mais ils ont toujours évolué en marge du milieu occitan, ça a toujours été vu de travers. Ils n'avaient pas d'approche de la langue ; c'était plus la musique. Moi-même, j'avais un mal fou a faire leur pub. Dans les festivals j'en parlais. Et surtout , leur force et leur faiblesse, c'est que le public n'est pas du tout occitaniste. Donc c'est un créneau. Mais pour les occitanistes, c'est mission impossible, on ne sait pas d'où ils sortent. Mais globalement, ça a été connu par, par… Appelons ça la génération *calendreta*, puisqu'il y avait beaucoup de gens qui avaient une pratique des instruments traditionnels mais qui cherchaient à en faire autre chose. Je pense à Artús, Dupain, Lo Còr de la Plana, des gens qui avaient envie de faire du néo-trad' occitan. Si c'est pour rester coincer dans notre truc, ça ne sert a rien. Faut rester sur une dynamique traditionnelle. Et tout ça est arrivé en même temps. Et moi j'intègre Stille Volk il y a 6 ans, en parallèle de Eydelon, après avoir fait une date ensemble.

Nous : Stille volk c'est très lié au metal, tu avais cette culture là ?
F : Oui. Paradoxalement, mon adolescence, c'est autour des musiques obscures et traditionnelles. En fait, dans beaucoup de musiques metal et sombres, le trad' est très présent, même dans le gothique, Dead Can Dance, etc. À l'époque, j'avais aussi un groupe de metal. En fait, c'est le cas de la majorité des tradeux que je rencontre. Ils ne sont pas exclusifs avec le trad' occitan ; c'est très rare, contrairement a l'image qu'on a.
Nous : Maintenant que tu les connais, Patrick et Patrice, quand ils ont commencé, ils faisaient du metal ?
F : Les trois faisaient du metal extrême, black metal, au tout début de l'arrivée des musiques anciennes dans le metal. Eux se sont pris en pleine poire le paradoxe de l'énergie folk, spontanée, pas très organisée, une forme de lien avec l'énergie brute du metal. Surtout à une époque ou le metal se dispersait dans l'electro, etc. Eux, ça leur a permis de prendre le chemin inverse, de retrouver quelque chose de brut, direct.
Nous : Est-ce qu'ils étaient du Sud-ouest ?
F : Oui. Plutôt des Pyrénées. Ils avaient d'ailleurs très peu de connaissance de l'occitan. Ils se sont mis à la langue après. Au début, c'est surtout la musique ; les instruments. Patrick est luthier, donc ils ont aimé ce côté là. Chaque instrument est personnalisé. Tu peux avoir l'instru qui te correspond.
Nous : Comment ça a fonctionné, le passage du metal à Stille Volk ?
F : Leur première démo, ce n'est que du trad' français ou occitan. Ils ont fait du collectage avec des bouquins. Avec l'aide de quelques personnes. Mais au départ, c'était vraiment système D. Ils ont été peu aidés, et même plutôt découragés, même dans le milieu metal.

Nous : D'où est venue la signature sur Holy records ?
F : C'est un concours de circonstances. Le groupe de black qu'ils avaient avant a splitté juste au moment de signer avec ce label. Et ils avaient déjà une démo de Stille Volk qu'ils ont présenté au label, un peu comme une blague, et eux ont trouvé ça génial. On est même pas sous contrat avec eux, mais plus sur un rapport de confiance et d'amitié. Dès qu'on a un album, on leur envoie et ils le sortent. Ce qui n'empêche pas d'avoir la partie black metal avec Hantaoma et le nouvel album qui va sortir.
Nous : À quel moment passent-ils des textes collectés à la composition ?
F : Assez vite. Dès *Satyre Cornu*, en fait. Ils travaillaient autour de thèmes, de fils conducteurs, et ils trouvaient pas toujours dans le trad' ce qu'ils cherchaient. Et puis il y avait une envie d'écrire, de la part de Patrice. C'est ce qu'il aime faire, l'écriture spontanée. Donc ils ont continué le collectage qui, avec la notoriété, faisait que certaines personnes s'y intéressaient. Des collecteurs leur envoyaient des textes, parce qu'aucun autre groupe de trad' ne veut les jouer, parce que trop sombre. Certains nous ont sorti des vieilles pistes audio avec des bobines, des vieux magnétos, des trucs invendables, qui parlent du diable, de la mort. Beaucoup nous ont filé des collectages faits par les curés, sur le paganisme des campagnes. On a ce genre de trucs qui remontent et ça nous plait ce coté sulfureux, interdit, notamment parce que personne d'autre ne veut les chanter.
Nous : Au final, les tradeux qui se sont mis à apprécier Stille Volk, ça commence dans les années 2000 ?
F : Oui, un petit peu, à force de présence. Et puis, comme je te dis, je connais aucun tradeux qui ne fait que du trad'. Parmi les jeunes en *calendreta* et tout, il y a des metalleux, des goths. Je connais un prof d'occitan qui dit qu'un élève est venu avec un CD de metal ou ça chantait en occitan. Et puis des événements comme le Hellfest te donnent une visibilité forte. Il y a des groupes qui ont une renommée, mais pas sur ce créneau là. Finalement, il existe d'autres groupes de metal occitan qui n'ont pas percé dans le milieu metal.
Nous : Lesquels ?
Les Italiens, Lou Quinse, qui font du black metal. Il y avait aussi, à l'époque, un groupe d'Aveyron, Sournure. Il y a aussi un groupe de punks : Gojats of Hédas. Ce sont des groupes qui ne percent pas par ailleurs.
Nous : Au début, ils étaient intéressés par le côté musical, les instruments, etc. Mais à quel moment le texte devient important ?
F : Au moment de *Satyr Cornu*. Jusque là, ils récupéraient des trucs qui trainaient. Puis, à partir de là, ils vont vers des textes de troubadours, et ils trouvent des textes très sombres. Et puis, à un moment donné, ils n'avaient pas envie de se cantonner à une région, une langue. Mais le fait est que l'occitan permet d'aborder autre chose, de se démarquer des groupes en anglais ou allemand. Ils ont rencontré des groupes qui leur disaient : « putain vous parlez l'occitan, vous avez cette chance, chantez avec ! » De la même manière qu'un rockeur te parle de Led Zep comme référence, pour les paganeux c'est les troubadours. Il y a des trucs très forts là dedans. Tu pratiques un instrument, il y a une culture et une langue qui va avec. Donc c'est tout ça.
Nous : Tu participes à l'écriture des textes ?
F : Oui, pour la partie occitane seulement. Sinon, c'est Patrice. Mais le dernier album, il y a juste un texte trad', ça nous est tombé dessus. Pour certains tradeux, on prend trop de liberté. Il a pu nous arriver de prendre des mélodies sans le texte et vice versa. Et les tradeux ont du mal avec ça. Nous ça nous fait chier.
Nous : Donc sur l'album *Satyr Cornu*, ils ont composé en occitan ?
F : Non. Alors… Ils n'ont pas composé, ils ont complété. Ils avaient des textes trad' auxquels ils ont rajouté des couplets. C'est une liberté qui nous est reproché, alors qu'en réalité, historiquement, c'est ce que tout le monde faisait. C'est pour ça que t'as 30 versions différentes de certaines chansons. C'est paradoxal, on nous reproche un truc qui fait partie de ce milieu. Ça nous énerve complètement de voir que les gens qui se revendiquent de quelque chose de populaire, spontané, en font une doxa. C'est pour ça que moi après faire du baloche pendant des années, j'ai vachement pris de distance. Je n'en pouvais plus. Moi j'aime bien faire du folk avec de la guitare, et on me disait que je nepouvais pas le jouer parce que la guitare n'est pas un instrument traditionnel. Et moi je leur disais : « tu crois que la *scotish* ça vient de l'occitanie à la base ? » Ça a été récupéré, ça voyage, ça évolue. C'est absurde ce truc, mais bon.
Nous : Quand tu dis que tu t'en es éloigné, ça veut dire que tu ne fais plus de bal ?
F : Je fais des contes, c'est mon truc. Les gamins, justement, n'ont pas ce jugement là. Après, j'ai fait un *burn out* avec ce milieu suite à un concert de Eydelon où on m'a parlé de tout sauf de la musique. On m'a parlé des textes, du choix du texte, de telle variante, etc. Alors que, justement, dans les milieux alternatifs, metal, goth, comme les mecs n'ont aucune culture de ce milieu, ils s'en foutent, ils n'ont pas d'a priori. T'arrives, ils aimes ou ils aiment pas. C'est génial avec les metalleux, il y a une totale acceptation… Le seul truc, c'est qu'il faut qu'ils s'éclatent. Pour moi, la mentalité trad', elle est chez ces gens là maintenant. On a joué quelques fois dans le milieu trad', dans des festivals, on s'est très vite rendu compte que les gros punks étaient plus ouverts que les autres par exemple.
F : Toi, tu as fait *calandreta* ?

Non pas du tout, j'aurais pu. Mes parents parlent occitan à la maison, ils sont militants, donc voilà. J'ai appris à l'ancienne. Mes grands-parents ne parlaient qu'occitan.
Nous : Tu es un locuteur « naturel » ?
F : Oui. Un des derniers. J'essaye avec ma fille, mais bon. Je suis appreneur naturel aussi parce que je n'ai jamais pris de cours.
Nous : Et le français ?
F : Ma mère me parlait en français aussi.
Nous : Tu étais à la fac d'occitan à Toulouse ?
F : Oui. J'avais envie d'apprendre à écrire.
Nous : Tu es allé jusqu'où ?
F : J'ai passé le CAPES. Même si je donne de moins en moins cours, parce que la scène a pris de la place, notamment parce que j'ai découvert qu'on pouvait vivre de la culture occitane sans être prisonnier du milieu occitan. C'est très important. Le côté ghetto me faisait chier. Les gens qui entrent dans les musiques actuelles, il y en a pas mal. Les gens d'Artús sont des enfants des occitans codex et ils ont eu besoin de casser le truc à un moment.
Nous : Tu continues d'enseigner ?
F : Oui, à mi-temps.
Nous : Avec Stille Volk, vous êtes intermittents ?
F : Non, aucun de nous. Par choix notamment. Stille Volk tourne peu parce qu'on privilégie les grosses dates, les grandes scènes, mais pour des raisons techniques. Nos instruments, au niveau des fréquences, on est sur des micros statiques d'ambiance, donc ça repisse tout le temps. Si on est trop proche les uns des autres, ce n'est pas possible. En plus de ça, on a besoin de respirer. Donc on joue peu. On fait 10-12 dates par an. Un peu plus quand un album sort.
Nous : Patrice t Patrick font quoi ?
Patrice est prof de techno. Et Patrick est cantonnier. Et le dernier est info-graphiste. C'est une double activité qui nous laisse des marges de manœuvre assez fortes. On a tous au moins un autre projet artistique à côté. Que ce soit musical ou autre.
Nous : Vous êtes à Toulouse ?
On est deux à Toulouse, et les autres dans les Pyrénées.
Nous : Quel relation ont les autres avec l'occitan ?
F : C'est venu avec la musique. Chaque fois, le premier rapport à la langue qui fait la nécessité pour chanter. Mais ils sont vraiment venus… Yann, ce qui l'intéressait, c'était une approche bruitiste, pour ne pas dire *indus*, des instruments trad'. L'idée de faire de l'*indus* naturel en fait. C'est venu très vite, le côté tribal, *pagan*, *roots*, instinctif, ça leur a plu de suite dans les musiques trad'. Sans partition.
Nous : Est-ce qu'ils ont pris des cours d'occitan ?
F : Un peu. Patrick l'avait beaucoup entendu, par son métier justement. Puis ses parents le parlaient. Un texte sous les yeux et ça lui revenait rapidement. Parfois, je le corrige mais pas méchamment. Et Patrice, ouais, il a pris quelques cours, pour la prononciation.
Nous : Dans la compo, comment est-ce que vous choisissez une langue ou l'autre ?
F : Si on reprend un trad', on a l'habitude de garder la langue qui va avec, qu'il y ait des paroles ou pas. Par exemple, on a pris une danse occitane et on a écrit par dessus, et comme l'air de base est occitan on a respecté cet accord. C'est quasiment culinaire. Sinon, après, c'est vraiment au *feeling*. Patrick ou nous, quand on compose, qu'on jamme. Très vite, on a une mélodie qui arrive et c'est Patrice qui s'occupe des paroles et qui va sentir de quoi il a envie de parler. Et naturellement, sans pouvoir l'expliquer, c'est une évidence. Tu sais que tu vas le dire dans une langue ou l'autre. Sur le précédent album, une chanson écrite par le groupe, « Nuit de chabat », pourquoi ça nous est venu en occitan ? Je ne sais pas. Alors que sur le même album, il y a veillée nocturne qui est venue en français.
Nous : Tu identifies des thèmes plus abordé dans une langue que l'autre ?
F : Instinctivement, comme ça, je te dirais que quand on est sur des thèmes oniriques, abstraits, le français vient plus facilement. Peut-être parce qu'on a plus de richesse de vocabulaire. Mais quand on raconte une légende, qu'on reprend une histoire ou quelque chose, quand on a une base, c'est peut-être plus facile de poser de l'occitan dessus.
Nous : Vous avez essayé d'autres langues ?
F : Ouais, un petit peu, mais ça a rarement été concluant. Sur le dernier album, on a fait une reprise d'une chanson de metal classique qui s'appelle « Come to the Sabbath ». Sur un précédent album, on a fait une reprise d'Iron Maiden, qu'on a traduit en occitan, mais pas par volonté, surtout parce que le résultat en anglais était

désastreux. Sinon, on a fait des essais en latin, en allemand, mais c'est pas des langues qu'on ressent, on n'a pas le côté instinctif, primal. On n'a pas de connexion au niveau des tripes. On n'arrive pas à les faire sonner.
Nous : Quand tu chantes dans une langue ou l'autre, au niveau du phrasé, de la manière, c'est différent ?
F : Complètement. Jusqu'au timbre de voix. En occitan, instinctivement, c'est comme ça que ça m'est venu, j'ai un phrasé avec la bouche qui est très différent. Je pars pas sur les mêmes gammes, même dans les backings. Même au niveau compo mélodique. Quand on a déjà un texte, occitan ou français, et qu'on fait la musique, la mélodie ne vient pas de la même façon. On va avoir tendance â être plus rugueux, moins de fioriture, quand on est en occitan. On est plus brute de décoffrage, plus instinctif, quand c'est en occitan.
Nous : Comment vous vous organisez pour la promo, le démarchage ?
F : Le label et nous. Le label en fait un peu de son côté et puis nous du nôtre, ne serait ce parce que on n'a pas toujours les mêmes attentes. Il y a des projets que le label n'est pas très intéressé, parce qu'en termes de ventes, les retours sont faibles. Mais ça se complète assez bien. Après, il faut avouer, le démarchage des milieux trad', on a renoncé, on a arrêté. Trop d'échecs. De temps en temps, ça tombe, mais très peu, et par des gens… Stille volk fête ses 20 ans, l'Estivada de rodez fête ses 23 ans, et on y joue pour la première fois. J'aimerais te dire que c'est grâce à la qualité du dernier album. Mais la réalité c'est qu'il faut qu'ils fassent tourner les groupes. Et donc voilà. Et ce n'est pas faute d'avoir démarché. Moi j'étais bénévole pendant pas mal d'années, mais quand j'en parlais on me disais : « Oulalah ». Après, le fait d'avoir fait le Hellfest, ils se sont dit : « Ah ouais ». Mais c'est presque par usure, ils se disent qu'il faut faire jouer des groupes différents, mais c'est presque contraint, forcé. La seule autre fois qu'on a joué dans le milieu trad', c'est un groupe qui les avait planté et ils cherchaient un groupe un peu gros qui ramène du monde.
Nous : Les dates du Hellfest ou Motocultor, c'est venu comment ?
F : C'est le label. Il est distributeur pour un gros site de merch', ils sont partenaire de plein de festoches, ils ont les contacts qu'il faut pour faire jouer les groupes du label. Et en plus de ça, un rapport de confiance. Dans le milieu metal, certains nous connaissait donc il n'y avait pas de souci pour nous faire jouer. D'autres disaient : « C'est quand même des tradeux, attention », mais le label les a rassuré. C'est comme ça que ça s'est fait. Et dans les deux cas, ça s'est très très bien passé. Les vidéos du Hellfest, c'est génial, avec des metalleux qui improvisent une ronde. Nous quand on voit ça, on se dit qu'on a tout gagné. C'est super. Il n'y a pas d'a priori. Les mecs s'en foutent, il font du pogo, de la ronde. Rien n'est incompatible.
Nous : Au delà de ces dates, vous avez aussi des échos dans des médias ?
F : Ouais, tout ce qui est spécialisé dans les milieux alternatifs, sombres. La presse metal, déjà, Metallian, Hard'n'Heavy. On est très bien relayé là-dessus depuis le début. Et puis pas mal dans la presse gothique. Par contre, la presse trad', comme le magazine Trad, nous ignorent superbement. On leur a envoyé des albums, etc. Et jamais on a eu de retour.
Nous : À l'étranger, vous avez joué ?
F : Ouais très souvent. Et ça se passe super bien. On a découvert un peu par hasard qu'on avait une grosse base de fans en Autriche. Aux Açores, on a joué aussi. Tout ce qui est Europe du Nord, Europe centrale, même Ukraine, on est bien reçu. On reçoit des mails de gens qui nous demandent des traductions des paroles, des gens aussi qui font des *covers* de nos chansons. C'est assez rigolo.
Nous : Du côté de l'Occitanie, vous avez eu des contacts avec des identitaires qui auraient voulu s'approprier votre musique ?
F : Oui, et on les a très vite calmé. Le fait de s'appeler Stille Volk, peuple silencieux en allemand, t'as quelques types qui ont retenu le mot allemand et le fait qu'il y ait *volk* dedans… Donc on a eu quelques gens du Bloc identitaire. On les a renvoyé à nos étiquettes « metal against fascism » de notre premier album. On leur répond généralement assez brutalement. On déteste ce truc là, on reproche le côté sectaire, ghetto, bataille de clocher. C'est d'ailleurs pour ça qu'on a pris un nom qui n'est pas occitan, pour éviter le ghetto.
Nous : L'album sort quand ?
F : Le 12 mai. On a fait un clip d'ailleurs. En France, on ne passe pas sur les radios, mais en Allemagne ou Europe du Nord, le milieu a suffisamment de poids pour qu'il y ait des émissions où l'on est diffusé.
Nous : Vos albums sont déposés à la SACEM ?
F : Oui absolument. Dès que tu as un label t'es obligé. En France, tu ne nous trouves pas à la FNAC, mais en Allemagne si. On a même trouvé d'anciennes cassettes d'un distributeur russe, et elles se sont vendues.
Nous : Pour vous, ce n'est pas problématique de déposer les œuvres alors que certaines mélodies sont trad' ?
F : Ah non, parce qu'on est honnête, quand c'est un trad' on marque trad'. On fait la distinction, on le marque à chaque fois. Quand on fait un dépôt, on marque « œuvre traditionnelle », parole et musique, on fait la différence. Ça ne nous viendrait pas à l'idée de s'approprier des airs qui existent depuis mille ans pour certains.
Nous : Je me demandais comment la SACEM gérait dans ce cas là.

F : Généralement c'est limpide, les gens marquent « traditionnel », après tu peux protéger ou déposer l'arrangement en le spécifiant, pour valoriser ton travail. Mais sinon, il n'y a aucun problème là-dessus. Le problème, c'est plutôt l'inverse, des gens croient que c'était un trad', l'enregistrent, alors que c'est des compos. Là tu envoies un mail au mec, on lui envoie un mail pour lui dire, on ne lui réclame rien, juste qu'il spécifie que c'est Stille Volk.
Nous : Quelle est la part de trad' dans les textes et mélodies dans vos derniers disques ?
F : C'est très variable. Sur le dernier, presque tout est de la compo. Il y a un texte trad' seulement et une reprise de Mercyful Fate. Tout le reste, c'est de la compo. Il y a aussi une mélodie qui est un mélange de mélodie trad' et composée. Pour les deux albums d'avant, c'était à peu près moitié-moitié. C'est lié à cette idée de thème, on regarde toujours dans le trad' pour voir s'il y a des choses qui correspondent, mais là sur cette idée de monde minéral, de pierres vivantes, on a dû plus composer. Alors que sur un thème comme la nuit de sabbat, c'est très populaire donc on avait au taquet de textes.