

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

17 : 2 | 2020

Le monde ou rien ?

Authenticité et objectivation d'un genre musical : les Fabulous Trobadors face à la naissance d'un « rap français » (1987-1993)

*The Authenticity and Objectivation of a Musical Genre: the Fabulous Trobaros
and the Birth of "French Rap" (1987-1993)*

Karim Hammou



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/8463>

DOI : 10.4000/volume.8463

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2020

Pagination : 99-127

ISBN : 978-2-913169-63-0

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Karim Hammou, « Authenticité et objectivation d'un genre musical : les Fabulous Trobadors face à la naissance d'un « rap français » (1987-1993) », *Volume !* [En ligne], 17 : 2 | 2020, mis en ligne le 01 janvier 2023, consulté le 04 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/volume/8463> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.8463>

Tous droits réservés

Article

Authenticité et objectivation d'un genre musical : les Fabulous Trobadors face à la naissance d'un « rap français » (1987-1993)

17
2

Par Karim Hammou (chargé de recherche au CNRS, Cresppa-CSU)

Résumé : Formé en 1988 à la croisée des musiques traditionnelles et des musiques populaires, le groupe Fabulous Trobadors présente dès sa naissance un rapport original à l'authenticité comme aux classifications en genre. Le groupe s'empare, depuis Toulouse, de l'étiquette musicale du « rap » à une période où il n'existe pas de définition partagée de ce que rapper veut dire en France. Deux ans plus tard, il s'affronte à la diffusion d'un modèle de ce que rapper veut dire, élaboré depuis l'Île-de-France et diffusé à une échelle nationale par le biais de médias audiovisuels et d'une industrie du disque concentrés à Paris. La façon dont les Fabulous Trobadors négocient leur positionnement musical dans ce contexte révèle la façon dont un régime d'authenticité francilien devient peu à peu central dans la façon de légitimer une pratique artistique associée au rap en France. Elle éclaire ainsi les liens entre genres musicaux,

légitimité artistique, et travail de l'authenticité que produisent les intermédiaires des industries culturelles.

Mots-clés : genre musical / authenticité / légitimité / rap / Toulouse / centralisme

Abstract: At the crossroads of traditional and popular music, the Fabulous Trobadors were born in 1988, and immediately cultivated an original relationship to authenticity and genre classification. Based in Toulouse, the band claimed the “rap” label at a time when the genre's definition had not been stabilized yet. A couple of years after its birth, the band faced a new nationwide definition of French rap music, promoted by the audiovisual media and record industry concentrated in Paris. The way in which the Fabulous Trobadors had to negotiate their musical identity in this context reveals how a regime of authenticity born in the French capital gradually imposed itself as a standard for the legitimization of rap in France. This situation sheds light on the links between music genres, artistic legitimacy, and how cultural intermediaries construct authenticity.

Keywords : music genre / authenticity / legitimacy / rap / Toulouse / centralism

Souvent pensée comme un enjeu incontournable dans les « musiques populaires » (Middleton, 1990), l'authenticité est pourtant polysémique. À partir d'exemples principalement empruntés au rock et au folk, Moore (2002) propose une typologie « applicable à n'importe quel genre dans lequel des auditeurs sont soucieux de la sincérité d'un événement musical ». Il souligne que l'authenticité est moins une propriété (de l'artiste, de sa musique, de sa performance...) qu'un jugement, et propose ainsi un déplacement de la réflexion sur l'authenticité qui privilégie la question de l'authentification. Tout en reprenant à mon compte ce déplacement, je souhaite souligner deux questions qui restent

en suspens dans l'analyse qu'il propose : l'enjeu des genres musicaux tout d'abord, le rôle des intermédiaires culturels ensuite.

Pourquoi les notions d'authenticité et de genre musical sont-elles si étroitement liées ? On peut baliser les usages de la notion de genre par deux définitions distinctes. Le premier, faible, est un usage nominaliste : toute catégorie musicale fait « genre », à l'image de la réflexion de Jean-Marie Schaeffer sur les genres littéraires. Mobiliser un étiquetage générique n'est rien d'autre qu'opérer « un découpage parmi d'autres, une construction métatextuelle qui trouve sa légitimation dans une stratégie de savoir » (Schaeffer, 1989 : 75). Le second usage, fort, peut être qualifié de réaliste : un genre musical s'objective lorsqu'une configuration de conventions et d'attentes devient relativement stable (Moore, 2001 ; Lena & Peterson, 2008 : 698). À la suite d'Olivier Roueff, on peut définir cette configuration comme « l'association stabilisée entre trois séries d'éléments [...] : [Premièrement,] un ensemble de classifications qui délimitent un corpus d'œuvres [...], un panthéon d'artistes [...] et [...] un canon de règles musicales [...]. Deuxièmement, des institutions spécialisées [...]. Troisièmement, [des dispositifs] de prescription et [...] d'inculcation » (Roueff, 2013 : 157). C'est cette définition forte du « genre musical » à laquelle renvoie la majorité des définitions de l'authenticité musicale, qui supposent l'existence d'un « *template* » (Peterson, 2005 : 1093), l'objectivation d'un modèle. Dans un tel cadre, la quête d'authenticité musicale apparaît comme la recherche d'un équilibre, entre crédibilité et originalité (Peterson, 1997 : 208), vis-à-vis d'un modèle musical objectivé. C'est la qualité de cet équilibre qui sera authentifié

comme « sincérité » (Moore, 2002) de l'artiste. Qu'en est-il lorsqu'un genre musical n'existe pas au sens fort dans un espace donné, mais que des étiquetages musicaux sont néanmoins mobilisés ? Comment les enjeux d'authenticité se forment-ils à mesure que les genres se transforment – voire, cas limite qui nous intéressera particulièrement ici, lorsqu'ils naissent ou disparaissent ?

Pour examiner ces questions, je m'attache dans cet article à la trajectoire du groupe Fabulous Trobadors, qui apparaît révélatrice par plus d'un aspect. Formé par des musiciens toulousains en 1988 à la croisée des musiques traditionnelles et des musiques populaires, le groupe présente dès sa genèse un rapport original à l'authenticité musicale comme aux classifications en genre. L'un des genres associés à la pratique du groupe est le rap – à une époque où ce dernier est peu connu en France. Mais à partir de 1990, le « rap français » s'objective rapidement par le biais d'une médiatisation importante qui en fait une « expression des banlieues » (Hammou, 2012). Les Fabulous Trobadors se confrontent ainsi, depuis Toulouse, à la formation d'un modèle parisiano-centré de ce que rapper veut dire.

Une seconde question que l'analyse de Moore laisse en suspens est celle des intermédiaires culturels, entre artistes et publics, et de leur contribution aux processus d'authentification. Moore insiste considérablement sur l'« expérience sonore » et son lien aux processus d'authentification, au détriment d'autres logiques d'authentification, relevant plutôt de la « gestion de l'image » (Hughes, 2000). Ce faisant, il mêle l'activité des critiques et celle des amateurs. Bien que les deux positions puissent se recouper, une distinction logique reste heuristique (Buscatto *et al.*, 2017), et

dans bien des cas, elle est aussi nécessaire empiriquement. Les exemples que Moore privilégie semblent également attribuer aux artistes (voire aux interprètes) l'ensemble de l'agentivité de la construction de leur image, au détriment du rôle des managers, chefs de produits, directeurs artistiques et, au-delà, l'ensemble des autres acteurs qui participent au travail collectif autour des œuvres musicales (Becker, 1988 ; Negus, 1999 ; da Lage, 2008). Ces analyses incitent à ajouter un déplacement supplémentaire à celui proposé par Moore : non seulement s'intéresser à qui est authentifié, mais aussi à qui authentifie.

En travaillant sur le cas de la *country music* aux États-Unis, Richard Peterson a montré le rôle central du « travail de l'authenticité » (« *authenticity work* ») mené par des professionnels des industries musicales états-uniennes pour promouvoir, à partir des années 1920, divers artistes. Il montre ainsi l'étroite imbrication entre la naissance du genre musical, l'authentification de ses interprètes, et le travail des intermédiaires culturels. L'un des enjeux du « travail de l'authenticité » de ces derniers consiste à convaincre d'un certain imaginaire géographique : l'authentification d'un interprète de *country music* passe par son association à un imaginaire spatial, une « *region of the mind* » (Peterson, 1997 : 215), en l'occurrence celui des Appalaches comme « vestige d'un environnement naturel peuplé d'Américains d'origine britannique, préservé de l'avancée vers la modernité de l'urbanisation et de l'industrialisation » (*ibid.*, ma traduction). Mais ce travail de l'authenticité suppose également un certain nombre de circulations concrètes entre différents lieux – salles de danse d'Atlanta où des musiciens pratiquent

les instruments de musique qui deviendront typiques du genre, entreprises d'édition de partition musicale situés à New York, studios cinématographiques de Los Angeles où l'image du « cow boy » se lie à celle de la *country music*, etc. Cette attention aux circulations spatiales rappelle l'analyse d'Anselm Strauss, qui souligne l'importance de décrire les sites concrets où les activités collectives se déroulent, et la dynamique de leurs relations productrice de diverses « aires culturelles » (Strauss, 1982). Ainsi, une *country music* états-unienne naît des interactions entre de multiples lieux disséminés à travers le pays et mis en relation par divers musiciens et intermédiaires culturels, dynamique que l'on peut qualifier de translocalisation (Mitchell, 1993 ; Santos Febres, 1997).

Qu'en est-il lorsque l'on observe un tel processus depuis ses marges, soit des sites concrets où l'objectivation d'un genre musical entre en tension ou en contradiction avec les pratiques qui s'y déploient ? Cet article examine cette question en articulant la façon dont les Fabulous Trobadors négocient la « mise en genre » de leurs œuvres, la contribution des intermédiaires culturels dans le travail de l'authenticité autour d'un genre « rap » alors naissant en France, et leur inscription commune dans des aires culturelles situées à des échelles variables (Toulouse, Paris, et diverses translocalisations initiées depuis ces lieux et se révélant rapidement concurrentes). Ce faisant, il suggère l'hypothèse que les processus d'authentification peuvent être décrits comme une façon particulière de légitimer une pratique artistique (Giet, 2004 : 55), autrement dit d'en défendre une définition et des usages qui la naturalise (Hobsbawm & Terence, 1983 ; Peterson, 1997 : 217), qui la

font exister comme allant de soi (Bourdieu & Delsaut, 1975 ; Bourdieu, 1991).

Méthodologie

La plupart des nombreux articles scientifiques consacrés aux Fabulous Trobadors s'attachent aux paroles de leurs chansons. Ils se focalisent en outre sur la période 1995-2003, au détriment des prémices du groupe et de son premier album (1988-1993). Sans négliger les œuvres du groupe, on s'attachera ici aussi à ses activités concrètes, au paratexte (Genette, 1987) qui accompagne ces activités, ainsi qu'aux formations musicales antérieures et parallèles à la formation la plus connue, car la plus pérenne et la plus médiatisée au niveau national.

Sous la formule « Fabulous Trobadors », cet article désignera donc les formations musicales initiées par deux musiciens toulousains au tournant des années 1990 : Claude Sicre et Jean-Marc Enjalbert dit « Ange B ». Ensemble ou séparément, ils ont participé à plusieurs formations dont trois seront au cœur de ce texte : les Duels (C. Sicre, Ange B, et ponctuellement Daniel Loddo, 1987-1988 environ) ; The Fabulous Troobadoors, généralement orthographié Fabulous Trobadors à partir de 1990 (C. Sicre et Ange B, 1988-2006 environ), Bouducon Production (Ange B, Jean Haas dit « Jean Valjean », Pascal Castro dit « Pastroman » et Charlie Guillou, 1990-1993 environ).

Cet article, qui se concentre sur la période 1987-1993, porte en premier lieu sur la transformation des étiquetages musicaux en lien au (refus de) travail de l'authenticité des Fabulous Trobadors. La difficulté à saisir ces interactions sans anachronisme impose

le recours à la méthodologie historique de la recherche et de la critique des sources. Une première source s'appuie sur la mémoire des acteurs recueillie de 2014 à 2019. J'ai ainsi réalisé des entretiens approfondis avec Ange B, Jean Valjean et Claude Sicre, ainsi qu'avec certains de leurs proches de la scène musicale toulousaine du début des années 1990 (collectif Arnaud Bernard System, animateurs radio, etc.). J'ai également analysé leurs enregistrements discographiques, et mené une enquête dans les archives de l'association Escambiar ¹, de la Radio FMR ², et dans les documents privés conservés par Ange B, réunissant des *flyers*, des ébauches graphiques, des articles de journaux, des photos, des factures et des dossiers de presse produits au cours de la vie artistique des groupes étudiés ³.

En croisant ces sources, j'ai pu définir une chronologie précise des activités des groupes étudiés, du jeu complexe entre les assignations dont ils font l'objet de la part de la critique musicale notamment, et

VOLUME!

1 Créée en 1981 à l'initiative de C. Sicre, Escambiar est une association dont l'une des missions est de conserver la mémoire de la vie culturelle du quartier Arnaud Bernard à Toulouse, et notamment l'activité musicale des Fabulous Trobadors. Elle conserve également les numéros de la revue *Linha Imaginòt*.

2 Radio locale toulousaine, Ange B y anime une émission au tournant des années 1990, intitulée « Pas de pébron dans la danse ». Elle dispose en outre de 1989 à 1992 d'une salle où plusieurs événements culturels seront organisés avec ou par les Fabulous Trobadors.

3 Je tiens à remercier Karine Ricalens, Jean-Marc Enjalbert, Monique Blanquet, Suzanne Tafani, Christophe Constans et Soraya Abdeljalil pour leur aide et leur bienveillance le long de cette recherche. Merci également à Séverin Guillard et Claire Lesacher pour leurs relectures attentives et constructives.

leurs propres définitions de leurs pratiques musicales, ainsi que leur réflexion plus large sur les transformations du paysage culturel toulousain et national.

L'anti-authenticité d'un « ingénieur en folklore » toulousain

Le groupe Fabulous Trobadors naît d'un projet initié en premier lieu par Claude Sicre, projet que sa trajectoire sociale permet de mieux comprendre. Né en 1947, Claude Sicre se passionne à l'adolescence pour la culture populaire états-unienne. Sa mère, infirmière, appartient à une famille communiste, tandis que son père, ouvrier typographe, est militant à la CGT. Amateur de rock'n'roll qu'il découvre par son père, lecteur de bandes-dessinées, il mène une scolarité brillante qui le conduit au lycée général de Toulouse, où il s'affronte, selon ses termes, « à la grande bourgeoisie toulousaine ⁴ ». Il poursuit ses études après le baccalauréat en licence de philosophie politique.

Dans les années 1970, il approfondit sa connaissance de la contre-culture états-unienne par le biais d'un voyage outre-Atlantique, et devient à son retour lecteur stagiaire chez Gallimard pour la collection Série noire, à Paris. Il rencontre des militants occitanistes qui impriment une nouvelle dimension à sa réflexion. De retour à Toulouse, il se

rapproche du Conservatoire occitan ⁵ et en devient bientôt salarié en qualité de « chargé de la recherche, des livres et de la documentation ». Issu de milieu ouvrier mais confronté par sa trajectoire scolaire à la bourgeoisie intellectuelle, héritier d'une culture politique familiale de gauche mais passionné par les œuvres des industries culturelles états-uniennes, proche du mouvement occitaniste sans en partager l'orientation régionaliste, la trajectoire de Claude Sicre forge une position et un point de vue atypique au sein des sociabilités amicale, artistique et politique qu'il entretient. La rencontre avec Félix Castan et sa pensée renforcent l'ancrage théorique de cette position singulière, et les perspectives politiques originales qu'elle peut nourrir ⁶. Castan développe dans les années 1960 une critique du centralisme parisien mais aussi du régionalisme politique, qui le met alors en porte-à-faux de la majorité du mouvement occitan, promoteur d'une autonomie politique si ce n'est d'une indépendance de la région ⁷. À partir des années 1980, Claude Sicre s'inscrit dans le sillage de Castan et défend une conception multiculturelle et pluraliste de la vie sociale, qui trouve à s'épanouir dans des initiatives concrètes et localisées qu'il multipliera tout au long des années 1990

5 Créé en 1971 par la mairie de Toulouse sur une initiative de Françoise Dague, fondatrice des Ballets occitans, le Conservatoire occitan vise à conserver les musiques et les danses traditionnelles occitanes. Il devient en 2007 le Centre occitan des musiques et danses traditionnelles (COMDT).

6 Ces perspectives sont notamment développées dans le *Manifeste multiculturel et antirégionaliste* de Félix-Marcel Castan, aux éditions Cocagne en 1984.

7 Claude Sicre, « Castan a défié son temps », *La Dépêche*, 28 janvier 2001.

et 2000. Pour C. Sicre, la pratique musicale devient un outil privilégié au service de ces initiatives (Esteve, 2010).

Fort de ses connaissances musicales et de son emploi au Conservatoire occitan, C. Sicre dispose d'une assise solide dans le milieu culturel toulousain, qu'il renforce dans les années 1980. À la faveur d'une bourse qui lui permet de se rendre régulièrement au musée des ATP à Paris, il mène une recherche sous la direction de Daniel Fabre, et obtient le diplôme de l'EHESS en ethnomusicologie. Parallèlement, missionné par le Conservatoire, C. Sicre rejoint l'organisation du Carnaval de Toulouse en 1983, dont il devient le vice-président dès l'année suivante, et contribue à ce que la modeste initiative étudiante de 1982 devienne un temps fort de la vie culturelle de la ville cinq ans plus tard.

Dans ce parcours que C. Sicre a lui-même abondamment commenté et théorisé, deux dimensions méritent attention ici. Sur le plan théorique, sa distance tant sociale qu'intellectuelle à l'égard des musiques populaires et des musiques traditionnelles nourrit un discours d'anti-authenticité explicite. Frappé dans sa jeunesse par l'authenticité du *blues*, associée au folklore africain-américain, passionné « des musiques du monde » depuis les années 1970, C. Sicre entretient néanmoins un rapport auto-ironique à ces passions musicales et au fétichisme qu'elles peuvent nourrir. Il suit en outre Castan dans sa critique des traditionalismes et se distancie des postures plus patrimoniales de certains de ses compagnons de route du Conservatoire occitan. S'il mène un collectage dans les campagnes environnant Toulouse, ce n'est pas pour s'en faire le conservateur expert. Ni reproduction d'une authenticité décontextualisée, ni conservation d'une tradition supposée

immuable ou perdue : C. Sicre cherche une pratique musicale qui se réinvente au présent comme composante d'une communauté sociale concrète et située. C'est le projet explicite de l'essai *Vive l'Amérique*⁸, qu'il déploie avec un style humoristique qui est une constante de ses interventions culturelles et politiques :

« (arriver à improviser en occitan pour un public occitanophone maternel, avec les handicaps qu'on avait au départ -malconnaissance de la langue et pis encore pour la poésie- ça au moins c'était ambitieux, vingt ans de travail au moins, un vrai objectif à long terme) (on se disait que si on devenait un jour de vrais bluesmen – inch'Allah – ça ne pourrait être que vieux, pas de doute⁹) »

Sur le plan pratique, les questions d'authenticité ne sont pas cruciales dans la conduite de ses activités culturelles et politiques. Claude Sicre se caractérise en effet par une multimensionnalité dans l'espace culturel toulousain qui en fait un « animateur » (Dozo, 2010 : 163) de la vie musicale locale. Situé entre musiques populaires, musiques savantes et musiques traditionnelles¹⁰, il réalise non seulement des performances artistiques, mais il en programme également, notamment au Carnaval de Toulouse, et en commente par une activité protéiforme de critique et de théorisation musicales. Autrement dit, c'est un musicien dont les

8 Claude Sicre, 1988, *Vive l'Amérique! Quelques idées blues pour colorier la France...*, Publisud-Adda 82.

9 *Op. cit.*, p.86.

10 Le titre du livre issu de la recherche menée à l'EHESS avec Xavier Vidal, publié avec le concours de l'Institut d'études occitanes, en témoigne : C. Sicre et X. Vidal, *La musique de tradition orales face au folk, au rock, au free-jazz, à la musique savante*, Privat, 1986.

choix peuvent faire débats, mais dont la centralité lui garantit une légitimité musicale importante dans l'aire toulousaine dès le milieu des années 1980. À la suite de Peterson (2005 : 1086), nous soulignons ainsi que « l'authenticité » n'est pas également importante dans tous les contextes, et qu'elle apparaît comme une forme de légitimité musicale qui n'épuise pas les différentes manières par lesquelles des musiciens peuvent imposer une définition de leur pratique comme allant de soi. Comme pour les « animateurs de la vie littéraire » belge mis en évidence par Bjorn Olav-Dozo (2010), l'efficacité des ressources qui fondent la légitimité musicale de Claude Sicre, atypiques et hybrides lorsqu'on les rapporte à d'autres configurations sociales, peut s'interpréter à la lumière de la faiblesse institutionnelle relative de la scène musicale toulousaine, soumise à la fois à l'influence musicale états-unienne (Tournès, 1997 ; Guibert, 2006) et à la force d'attraction d'une industrie musicale et d'institutions de musiques savantes centralisées à Paris (Menger, 1993).

Ainsi, la façon dont Claude Sicre assure sa légitimité artistique suggère le caractère secondaire, pour lui, des formes habituelles d'authentification telle que les *popular music studies* les ont mises en évidence.

En 1986, Claude Sicre réalise avec Daniel Loddò, le disque *Batèstas & Cantarias*, présenté comme des « blues paysans, jeux primitifs et chants électroniques du Sud Languedocien ». On y relève notamment des interventions au *beatbox*, assurées par Ange B. Né en 1964, Ange B grandit à Arzens, dans l'Aude avant de rejoindre Toulouse pour ses études. Il fait alors la connaissance de Claude Sicre, de quinze ans son aîné, par le biais de sa sœur qui participe

à la vie du mouvement occitan ¹¹ et habite le même quartier de Toulouse, Arnaud Bernard. Passionné de rythmiques et de bruitages, Ange B imite toutes sortes de sons avec la bouche. Lorsqu'il découvre la pratique du *human beatbox* et le rap, qu'il présente comme « sa plus grosse découverte musicale ¹² », il rattache sa pratique à ces formes musicales. À partir de 1986, Ange B rejoint Claude Sicre au Carnaval de Toulouse, en tant que salarié. Les échanges entre les deux se multiplient. C. Sicre se familiarise avec la diversité du courant musical rap aux États-Unis qu'il avait jusque-là ignoré, tandis qu'Ange B découvre la contre-culture états-unienne, les musiques du monde, et les débats qui agitent le milieu occitan.

Après l'enregistrement du disque *Batèstas & Cantarias*, réalisé rapidement pour profiter d'une subvention plutôt que pour s'insérer sur le marché de l'industrie discographique, C. Sicre souhaite mener l'expérimentation plus loin :

« Je voulais abandonner toutes les connotations musicales que donnait chaque instrument. Moi ça ne me plaisait pas d'être chanteur à guitare. [...] En écoutant les musiques du monde, j'ai compris que la formule la plus importante, c'était la percussion et les voix. [...] C'était ce que je cherchais depuis longtemps. Et puis je voulais me débarrasser de toute connotation. Surtout le blues rural, parce que c'était un truc qui m'avait tellement fasciné... Il fallait que je m'en débarrasse. »

¹¹ Notamment le groupe socialiste et autonome occitan Volèm Viure El País.

¹² Entretien avec Ange B, sept. 2014.

Avec Daniel Loddo dans un premier temps, il imagine des « duels verbaux » (bates-tas) itinérants, en occitan. Un *flyer* probablement réalisé en 1988 annonce ainsi des « Duels Loddo-Sicre-Enjalbert » à l'Institut d'Estudis Occitans (IEO)¹³, illustrant la transformation progressive de la formation. En effet, Daniel Loddo se détourne du projet, en rupture trop évidente avec la finalité patrimoniale qui lui tient à cœur. Avec la prise de distance de Daniel Loddo, Ange B devient le partenaire musical privilégié pour Claude Sicre. Fin 1988, c'est un « Duel Sicre – Ange-B¹⁴ » qui prend place au Barafut, un café situé dans le centre de Toulouse, tandis que de nouveaux *flyers* et articles de presse relaient bientôt le nom que prend désormais le duo : « The Fabulous Trobadoors ».

Le « rap patois » comme malentendu productif

Par sa pratique du *beatbox*, Ange B renforce l'ancrage des Fabulous Trobadors dans des sonorités contemporaines qui déjouent les « connotations » de musiques traditionnelles associées à la langue occitane et à la formule dépouillée voix-tambourin. Ange B imprime ainsi sa marque dans le duo, et cette marque n'est pas sans conséquence sur la réception locale du groupe, souligne Claude Sicre :

« Ange B a commencé à mettre des trucs qui ressemblaient au rap. Les gens disaient : "ils rappent patois..." Parce qu'on chantait qu'en occitan en plus. [...] Ce n'est pas nous qui l'avons trouvé [ce qualificatif], mais on le reprend. C'était une idée des gens, ça avait un côté rigolo quand même. »

De fait, l'expression n'est pas seulement un bon mot dans la bouche des premiers spectateurs des Fabulous Trobadors. Elle devient aussi une formule par laquelle le groupe se présente en 1988-1989. Le 24 février 1989, le groupe se produit à Carcassonne pour un concert gratuit soutenu par le Parti occitan. Un *flyer* est produit pour l'occasion sur lequel le groupe est présenté par la formule « avec le RAP toulousain, le Malheur des BRANCHÉS, KILL the CAFARD, l'Extase du PUNKY, la Joie du NEW-WAVE, la Rage du HARDOS e encara mai... » et une présentation dans les termes suivants : « Dialogues too much et musicaux syncopés et multilingues : OC, patois de l'Ile-de-France, brit, rital, kabyle, rappatois, si c'est pas toi c'est donc ton frère, boudu con ! »

Dans le caléidoscope des oxymores musicaux et des formules humoristiques qui accompagne la pratique artistique du duo et la classe comme inclassable, la référence au rap émerge et devient peu à peu l'un des termes centraux. Il est non seulement présent sur les *flyers* du groupe, mais est aussi repris dans la presse locale. Ainsi, lorsque les Fabulous Trobadors jouent à la taverne Le Mandala, club de jazz ouvert depuis 1985, l'événement est annoncé dans la presse sous le titre « Le rap patois est arrivé¹⁵ ». Quel sens accorder à cette référence au « rap » ? Je propose de l'interpréter comme un « malentendu

13 Archives de l'association Escambar.

productif » (Sahlins, 1982 ; Mörike, 2016) entre les Fabulous Trobadors, leurs spectateurs et les intermédiaires culturels locaux, mais aussi entre Claude Sicre et Ange B eux-mêmes. L'événement que représente l'émergence de l'étiquette « rap » dans l'espace culturel toulousain nourrit des interprétations différentes, qui convergent néanmoins pour l'associer à une performance musicale digne d'intérêt. Plus synthétique encore que la formule présentant le disque *Batèstas & Cantarias* comme des « jeux primitifs et chants électroniques », la formule « rap patois » permet de faire s'entrechoquer des signifiants *a priori* contradictoires – l'un associé à la modernité et à l'international l'autre associé au local et à la tradition (si ce n'est, d'un point de vue centraliste que C. Sicre tourne en dérision, à l'arriération ¹⁶).

En l'absence de modèle de référence stabilisé de ce que serait « du rap », Ange B souligne le caractère alors peu contraignant de l'étiquette :

« [Pour parler des Fabulous Trobadors.] à un moment, on disait « rap patois ». Je me souviens, parce qu'on avait des *flyers* où on le marquait. Je ne sais plus qui avait marqué ça. Et après Claude ça ne lui plaisait pas. Parce que le rap, ça s'est catégorisé. C'est devenu le rap quoi. On avait mis ce mot-là au début, parce que le rap c'était vraiment inconnu des gens. C'était en dehors de tout. [...] On a du mal

16 Derrière cet usage à la fois ironique et assumé du terme « patois », on devine la théorie originale de la langue d'Oc que défend C. Sicre, « langue d'usage du dernier des « ploucs » et de quelques régionalistes impuissants (face au verlan du branché), [...] langue anti-académique et plurielle (multiplicité des parlers), [...] enfin et surtout langue sans classe et sans État [...], langue qui n'a rien à perdre et surtout rien à gagner » et qui est de ce fait susceptible de « féconder une nouvelle pensée universaliste ». *In Vive l'Amérique!*, *op. cit.*, p. 91.

à s'imaginer, cette musique que personne ne connaissait, qu'il n'y avait nulle part. Faire référence à ça, ce n'était pas un problème. »

Dans le contexte toulousain de la fin des années 1980, l'utilisation de l'étiquette « rap » pour une nouvelle formation musicale prend un sens irréductible à celui d'une affiliation à un genre musical objectivé, *a fortiori* à celui d'une revendication d'une authenticité spécifique. Mais il n'est pas non plus aussi anecdotique que d'autres clins d'œil musicaux ponctuellement repérables dans la pratique musicale et le paratexte du groupe à cette époque ¹⁷. Cette utilisation, par le biais des *flyers* du groupe mais aussi de la presse locale, est à interpréter à la lumière de la position des Fabulous Trobadors dans la scène musicale toulousaine, et dans les relations de plus en plus nombreuses qu'ils nouent avec des artistes évoluant dans d'autres scènes.

Ange B cultive son goût pour le rap au-delà de sa pratique du *beat-box* et du chant, en rejoignant l'émission « Les tambours fumant de la black machine » sur la radio locale Canal Sud pour y diffuser des morceaux de rap. Il initie quelques mois plus tard sa propre émission sur Radio FMR, intitulée « Pas de pébron dans la danse ». Outre les nouveautés musicales du rap états-unien, on peut entendre dans l'émission des improvisations rappées ou toastées réalisées par l'animateur ou des invités. Un enregistrement cassette de l'émission, conservé par Poupa Christopher et datant probablement de 1991, permet d'entendre la succession d'un freestyle rappé par

17 Punk, new-wave, hard rock pour ne citer que ceux mentionnés dans le *flyer* pour le concert du 24 fév. 1989.

un amateur toulousain sur un instrumental du rappeur états-unien Too \$hort, suivi d'improvisations dans un style ragga par d'autres invités, auxquels succède Ange B. Les improvisations s'enchaînent ainsi durant plus d'une heure, entrecoupées de morceaux de Funkadelic ou Public Enemy. Tober, adolescent du quartier Arnaud Bernard où habite C. Sicre, improvise également régulièrement dans l'émission, et participe bientôt à la création du collectif artistique Arnaud Bernard System (ABS¹⁸). Radio FMR devient ainsi un lieu de découverte pour les auditeurs de la région, et un point de rendez-vous pour les passionnés de ces musiques.

Claude Sicre, qui dispose déjà d'une position établie dans le milieu culturel toulousain, fait lui aussi bénéficier les amateurs de la région de son réseau et de son expertise. Il invite Dee Nasty à se produire au Carnaval de Toulouse en 1988, et organise avec Ange B plusieurs soirées rap au centre de loisir du quartier Pech-David, situé au sud de Toulouse, ou dans la salle ouverte par la radio FMR de 1989 à 1992. Ils deviennent ainsi des figures centrales d'une scène rap/ragga naissante, avec une petite poignée d'autres « francs-tireurs du goût » et « bricoleurs de son » (Hammou, 2012 : 53) toulousains, dont Jumbo J, désigné Zulu King par Afrika Bambaataa et organisateurs de soirées hip-hop au centre Pech-David dans la seconde moitié des années 1980, Jean Haas qui anime des ateliers d'initiation à la MAO au même endroit quelques années plus tard, Philippe Mairel qui initie les « Tchatche Party » de

la salle FMR¹⁹, ou Poupa Christopher qui anime sur la même station l'émission reggae/ragga « Zarmafari ». Autour des lieux et des événements animés par ces figures locales, une jeune génération d'amateurs de hip-hop et de rappeurs amateurs se forme : Skipper Fresh, Bonis, SMB, ABS... Pone, comme Tober, fait partie d'ABS :

« On était tous les soirs dans le petit parc juste devant l'hôtel Arnaud-Bernard, et on avait des squats, on graffait, on taguait, on était hyper visibles. [...] On sympathise avec Claude Sicre, c'est un peu le grand du quartier qui nous parle de KRS One, des trucs de Jamaïque. On le prend un peu pour un excentrique mais on aime bien l'écouter, il nous motive, et puis quand même c'est un peu le mec connu, il a un magnéto 4 pistes... [...] À l'époque, des gens qui chantent avec le rythme saccadé, c'est assez rare. En voir un en *live*, devant toi, c'est assez exceptionnel. Donc quand le mec nous dit : "Mais moi je fais du rap depuis dix ans..." Ah oui! Pour rapper, il commence à tambouriner de dessous le coude, et il rappe en occitan, alors on n'y comprend rien mais on se dit : "Ouais, d'accord, ce n'est pas du Public Enemy, mais..." [...] C'est surtout dans le sens avant-gardiste. Il est positionné sur un truc où il n'y a personne encore en France. Peut-être Lionel D, on commence à entendre parler d'IAM et NTM, mais c'est tout²⁰. »

Malgré le caractère rétrospectif de ce témoignage, il est frappant de noter que la question de l'authenticité à l'égard du genre y est relativisée, du fait notamment de l'aide concrète apportée par les Fabulous Trobadors à la structuration d'une scène rap locale, et

19 Ancien batteur du groupe Dau Al Set, il est disquaire à Montauban dans les années 1980 avant de rejoindre FMR pour à la faveur d'un contrat aidé financé par la radio.

20 Entretien avec Pone, juin 2014.

du faible nombre de propositions musicales concurrentes. Dépositaires de savoirs localement rares, contrôlant le droit d'entrée dans des lieux où un son rap peut advenir, Claude Sicre et Ange B deviennent des animateurs de la vie musicale rap et ragga toulousaine. Ils disposent ainsi d'une légitimité que l'on ne peut formuler en termes « d'authenticité » sans perdre de vue le rôle que joue leur multipositionnalité. En retour, on peut souligner ce que l'authenticité musicale doit à une certaine division du travail artistique (Negus, 1999), dans laquelle les tâches de performance, de formation, d'organisation, de promotion et d'appréciation sont au moins en partie distinctes.

Rap et ragga dans le « Grand Sud des contre-Capitales en France »

Parallèlement à l'animation d'une scène locale rap et ragga, les Fabulous Trobadors nouent des liens avec des artistes d'autres scènes. Par le biais d'un ami, François Bacabe « qu'on surnommait Grandmenteur Flash » précise Ange B, les Fabulous rencontrent le groupe marseillais Massilia Sound System²¹. Claude Sicre confirme l'importance de cette rencontre :

« En 1985-86, Ange B m'a fait écouter un peu le rap. Moi la musique moderne sur disque ou en radio, je n'en écoute plus depuis vingt ans ou quinze ans [...]. Mais le ragga et le rap en *live*, en voyant des gens jouer, ça m'intéressait beaucoup plus. C'était Massilia plus [le rappeur] Akhenaton. Et là ce n'était pas des disques. Je me suis dit : "tain... là ils m'ont dépassé". Parce que ce dont je rêvais, c'était de faire des trucs avec le tambourin totalement acoustique, populaire, et après qu'il y ait des jeunes qui le prennent, mettent des micros aux tambourins, et qui fassent ce que je fais mais électrique. Et je l'avais devant moi, et ils l'avaient fait sans me consulter! »

Les relations entre Fabulous Trobadors et Massilia Sound System prennent la forme d'une légitimation croisée et complémentaire. Du côté de Massilia Sound System, la rencontre avec Claude Sicre et sa théorisation de l'anticulturalisme multiculturel dans le sillage de Félix Castan offrent une solution à la quête d'authenticité musicale du groupe (Traïni, 2006). Du côté, des Fabulous Trobadors, la découverte du Massilia ouvre la possibilité d'une diffusion de leur projet musical et politique au-delà de Toulouse et sa région. Irréductible, une nouvelle fois, à une quête d'authenticité, la collaboration avec Massilia Sound System permet d'accroître l'audience du groupe et de son projet, en les diffusant dans de nouveaux lieux, en les « translocalisant ». Cet horizon est rapidement explicite, car il peut servir la mise en place de contre-pouvoirs culturels que C. Sicre appelle de ses vœux. Ainsi, le 18 février 1989, les Fabulous Trobadors organisent un concert à la salle FMR avec Zebda (groupe toulousain), Massilia Sound System (groupe marseillais), la Compagnie Lubat (groupe girondin)... en vue d'interpeller les candidats à la mairie de Toulouse. Un article présentant la soirée met la référence au rap au premier plan : « FMR, salle rock par

21 F. Bacabe est alors manager du groupe (Martel & Saisset, 2014 : 46).

excellence, laisse place, ce soir, aux consonances [...] rubs, raps et free-jazz [...]. Les “Fabuloos Troobadoors”, duo “rappatois”, ouvrent la soirée en s’adonnant une fois de plus à la joute vocale ²². » Ange B endosse le rôle d’animateur de la vie musicale toulousaine lors de cette soirée qui doit se conclure par « un défi vocal [qu’il lance] à tous les chanteurs, “rappers”, “toosters” présents ²³ ».

Les Fabulous Trobadors ont une théorie de ce travail de translocalisation : il s’agit de fédérer des « contre-capitales » culturelles, chacune garantissant la non-hégémonie des autres, et donc la réalité d’une vie artistique et sociale multiculturelle. Une semaine avant l’événement, Claude Sicre donne une interview dans laquelle il clarifie sa position vis-à-vis des genres musicaux et son projet de translocalisation culturelle :

« Au niveau musical, il y a des gens qui, dans le Sud, de Bordeaux à Nice, [...] ont éprouvé la nécessité de se rencontrer, pour casser deux sortes de ghettos. D’abord un ghetto géographique qui voudrait que des gens de Bordeaux, de Toulouse, de Marseille ne se parlent pas, ce qui a favorisé depuis longtemps le règne de Paris en France. [...] Et puis aussi pour casser un autre ghetto, le ghetto des genres : le rock, le jazz, la musique de tradition orale, populaire, le folklore, le rap, le rub-a-dub, ces gens-là, c’est vrai, se rencontrent assez rarement, même quand ils sont dans une même ville ²⁴. »

Ce réseau d’échanges et de circulations culturels est alors pensé comme un « Grand Sud des contre-Capitales en France », et prendra

bientôt le nom de Linha Imaginòt. Dans le contexte centraliste français, cette « ligne de l’imagination », référence ironique à la Ligne Maginot de fortifications supposée protéger les frontières françaises face à l’Allemagne dans l’entre-deux guerres, a aussi vocation à offrir un contrepoids à l’hégémonie parisienne.

Depuis la fin des années 1980, les pratiques de rap en France s’inscrivent dans des scènes locales toulousaine, marseillaise, lyonnaise, francilienne, etc. Si elles s’élaborent toutes en relation avec le précédent états-unien, si elles ont des liens les unes avec les autres ²⁵, elles sont peu contraintes par les modèles qui s’élaborent ailleurs et sont de ce fait peu standardisées. Pour reprendre les catégories proposées par Olivier Roueff (2013 : 157), les institutions spécialisées de ces scènes, qu’elles se trouvent à New York, Paris ou Toulouse, restent locales, et n’offrent pas en France de dispositifs d’inculcation et de prescription communs à l’ensemble du pays. Dans chacune de ces scènes locales, le genre rap existe pourtant déjà sous la forme d’un corpus d’œuvres et d’un panthéon d’artistes. Outre la référence au genre par l’usage du terme lui-même, on peut relever la multiplicité des références, parfois ironiques, à des rappeurs états-uniens qui ont rencontré un certain succès international par le biais des chaînes de coopération de l’industrie du disque – Run DMC, Public Enemy, Too \$hort, le surnom de F. Bacabe détournant le nom du DJ Grandmaster Flash... Ange B et Jean Valjean vont bientôt créer un groupe dont le nom s’inspire aussi d’un groupe de rap états-unien, Boogie Down Production.

²² *La Dépêche du Midi*, 19 fév. 1989.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Le Journal de Toulouse*, 9 fév. 1989.

²⁵ Ainsi, comme on l’a vu, Claude Sicre invite le DJ francilien pionnier du rap, Dee Nasty, à se produire au Carnaval de Toulouse dès 1988.

Le développement des relations avec des groupes de rap ou de ragga, l'envie de travailler avec des compositions et des sonorités électroniques, la popularité croissante du rap invitent Ange B à se rapprocher de Jean Valjean pour former Bouducon Production en janvier 1990. Le groupe fait ses premières dates à Toulouse, dans les lieux dont Claude Sicre ou Ange B sont des animateurs ou des habitués, notamment la salle de la radio FMR. La proximité avec Massilia Sound System est décisive dans la trajectoire du groupe, et manifeste la dynamique impulsée par la translocalisation d'une scène ragga/rap occitane. En septembre 1990, Bouducon Production profite de l'intérêt de l'émission *Rapline* pour Massilia Sound System pour tourner un clip qui sera diffusé le 20 octobre 1990 sur M6. Bouducon Production bénéficie également de la structure de production montée par le Massilia, Roker Promocion, et prévoit d'enregistrer une maquette dès janvier 1991. Le premier dossier de presse du groupe, probablement réalisé à l'automne 1990, inclut une présentation qui illustre à la fois l'importance des relations avec Massilia et un positionnement de Bouducon vis-à-vis du genre rap différent de celui des Fabulous Trobadors :

« Les rappers inventent leur "Stylee" du Sud de la France, où les patois et les argots sont plus colorés que certains verlangs Parigots, BOUDUCON! [...] La "Ligne" imaginaire qui définit l'Occitanie MODERNE a pris naissance dans la tête de C. SICRE [...] des FABULOOS TROBADOURS, le duo / duel rappatois, qui compte aussi notre unique ANGE B. comme membre. Ils ont commencé à rapper et à semer le "OUAÏ" avec leurs textes longtemps avant que la mode ne s'empare du rap, et ne le transforme en platitudes verbales. BOUDUCON PROD. Assure la relève des Fab. T. avec, en plus, le SELECT-HAAS JEAN VALJEAN, compositeur ES sons, à

la croisée entre le reggae [...], le rap et le funk, créant son propre délire musical, [...] ne ressemblant de ce fait à aucun autre rap français. [...] B.C.P. se revendique de Toulouse, et poursuit avec les copains du MASSILIA SOUND SYSTEM (rub-a-dub Marseillais, pour eux qui ne les connaissent pas encore!), le même combat décentralisateur [...]. Même Paris commence à comprendre l'éveil musical que subissent nos provinces, car le M.S.S., comme B.C.P. ont eu le "privilège" d'avoir une couverture nationale grâce à "RAPLINE", sous forme de clip. Merci M6 ²⁶. »

La présentation montre une volonté de s'affirmer, sans ambiguïté, comme « rappers » et en manifeste des gages : antécédence au sein du groupe Fabulous Trobadors pour Ange B, intérêt de *Rapline*, seule émission télévisée alors consacrée au genre, etc. Dans le même temps, elle fait de Bouducon Production un groupe original au sein du genre, qui se singularise par ses proximités musicales avec le rub-a-dub du Massilia, le reggae ou le funk, ainsi que par son ambition anticentraliste. Entre crédibilité du lien au genre et originalité de la démarche (Peterson, 1997 : 208), la revendication d'authenticité musicale est ici on ne peut plus claire, et elle se situe tout aussi clairement en lien au genre rap, et en distinction vis-à-vis des autres groupes (mais aussi des Fabulous Trobadors). Ce discours promotionnel, destiné à des programmeurs et organisateurs de concerts, n'est pas contredit par les autres documents produit par et autour du groupe à cette époque. La revue *Linha Imaginòt*, fondée et dirigée par Claude Sicre, se réjouit par exemple en novembre 1990 de l'intérêt de la maison de

26 Dossier de presse de Bouducon Production, c. nov. 1990. Archives de J.-M. Enjalbert.

disques Virgin pour Bouducon Production, qu'il qualifie de « meilleur groupe de rap français, comme par hasard occitan ²⁷ ».

La « Linha Imaginòt » à l'épreuve d'un travail de l'authenticité mené depuis Paris

La translocalisation d'une scène ragga et rap occitane, et le travail de l'authenticité qui l'accompagne, se heurte à un autre travail de l'authenticité, initié depuis Paris. C'est d'abord l'inscription de rap en français dans des canaux de communication nouveaux qui explique cette évolution (Hammou, 2012). L'automne 1990 correspond à la publication des premiers disques long format de rap français – compilations comme *Rapattitude* et albums de groupes franciliens comme Lionel D. L'émission *Rapline*, qui fait elle aussi la part belle aux groupes de région parisienne, est diffusée régulièrement à partir de l'été 1990. Parallèlement, un discours public de définition du rap émerge, porté notamment par l'anthropologue George Lapassade. Très médiatisé pour ses initiatives autour du hip-hop au sein de l'Université Paris 8 où il enseigne ²⁸, il publie avec Philippe Rousselot en 1990 le premier essai sur le

rap en France, *Le Rap ou la fureur de dire* aux éditions Loris Talmart. Cette évolution fait l'objet de commentaires critiques dès novembre 1990 dans le n° 3-4 de la revue *Linha Imaginòt* :

« Maintenant le rap est à la mode (pas encore le rub-a-dub). Et il devient ennuyeux. [...] Cette révolution aujourd'hui s'est déjà fondue dans l'anonymat des acquis sur toute la planète (même à Pontoise-les-Flots, même à Tombouctou, on scratche James Brown et on pille Public Enemy). Elle est déjà folklorisée. Ceux qui, aujourd'hui, se proposent SPECTACULAIREMENT de nous entraîner dans cette révolution sont des TRUQUEURS, des CONSERVATEURS de mouvements déjà morts, des EMBAUMEURS, donc. La révolution continue Ailleurs. [...] Tant mieux que le rap soit à la mode. C'est ce que nous voulions. Non pour vivre de cette mode, mais pour la CRITIQUER. »

Mais on n'en est encore qu'au début du regain d'actualité sur « le problème de banlieues », relancé par les émeutes de Vaulx-en-Velin, et que les manifestations lycéennes de l'automne 1990 intensifient. Ce sont alors des adversaires bien plus dangereux qui vont contribuer à remodeler le rap, vecteurs de l'unitarisme centralisateur. Autrement dit, ceux contre lesquels, précisément, le projet occitaniste multiculturel des Fabulous Trobadors se construit. Le journaliste Jacme Gaudàs, contributeur régulier de la revue *Linha Imaginòt*, s'emporte ainsi en février 1991 contre les « niaiseries parolières des groupes parisiens (les chouchous de Rocard-Lang) de rap et rub-a-dub, qui, à force d'écouter les sociologues genre Lapassade (cf. *Libé*), se sont mis à penser que leurs chansons devaient être l'Expression de leurs situations (ghetto, racisme, SIDA, came). Alors, bien sûr, qu'elles devraient leur servir à changer ces

27 *Linha Imaginòt* n° 3-4, p. 7.

28 Voir le documentaire *Paris 8, la fac Hip Hop* de Pascal Tessaud, Cypher Films, 2018.

situations²⁹ ». Dans le même numéro, Claude Sicre propose une autre théorie du rap et de sa « révolution sociologique³⁰ ». Il développe cette théorie dans un discours à l'IEO, où il conteste l'imaginaire spatial du rap comme expression des banlieues, de plus en plus prégnant : « le rap ne pose pas la question des banlieues et d'une jeunesse marginalisée. Il pose MONDIALEMENT la question de la culture du Monde d'aujourd'hui³¹ ».

Pour Claude Sicre, le poids de la médiatisation nationale du rap depuis des canaux de diffusion situés à Paris, bientôt appuyé par les grandes maisons de disques et leurs « chasseurs de stars³² », compromet la capacité même du rap à participer d'identités multiples, et donc la capacité de l'étiquette générique « rap » à faire entendre un projet multiculturel. Il estime que « le rap, en fin de compte, s'est pris lui-même à contre-pied. S'enfermant dans un discours, un costume, une gestuelle et un public uniforme et étroit, il [contribue] à consolider le ghetto qu'il avait à charge de dénoncer³³. »

À mesure qu'un « *template* » du rap comme expression des banlieues se diffuse depuis Paris vers l'ensemble de la France, donc aussi vers Toulouse, le « régime d'authenticité » local (Guillard, 2016 : 277)

s'infléchit dans un sens doublement insatisfaisant pour Claude Sicre en ce qu'il se situe de façon croissante par rapport à une norme centraliste, et en ce qu'il réduit l'entreprise des Fabulous Trobadors à un particularisme au sein du genre rap. Si le journal local *Affiches* situe Ange B et C. Sicre au cœur de l'effervescence culturelle rap et ragga locale, faisant la part belle au projet de Linha Imaginòt évoqué comme un « mouvement tolosanomassiliotte³⁴ », un fanzine toulousain, en janvier 1991, parle du rap comme d'une « mouvance des banlieues » et décrit Bouducon Production comme « un peu des Hérétiques du rap : un pied dans le rap et un autre dans le patois³⁵ ».

L'année 1992 est aussi le moment où Fabulous Trobadors comme Bouducon Production font paraître leur premier album, produit par le label parisien Bondage et distribué par la société indépendante WMD. Par cette initiative, ils s'insèrent dans des chaînes de coopération qui dépassent la vie musicale toulousaine, et dans lesquelles ils perdent largement les bénéfices de leur multimedialité locale. De fait, leur distributeur les situe explicitement comme groupes de rap. Dans un quatre page promotionnel destiné aux magasins de disques et diffusé à l'automne 1992, le distributeur WMD présente le catalogue « du label rap / raggamuffin / dance de Bondage Productions ». Le disque *Èra pas de faire* des Fabulous Trobadors y est défini comme un « ethno-rap au carrefour entre la tradition occitane des trouvères [...], la World, le Folk et le rap acoustique » tandis

29 *Linha Imaginòt*, n° 5, p. 7

30 *Ibid.*, p. 8-9.

31 *Discours pour l'Institut d'études occitanes*, texte typographié conservé dans les archives de l'association Escambiar. Daté de 1990, il a probablement été écrit à la fin de cette année.

32 *Linha Imaginòt*, n° 3-4, p. 7.

33 C. Sicre, « Les contre-pieds du rap », *Affiches* n° 4, nov.-déc. 1992, p. 5.

34 *Affiches. L'Hebdo Arts et Spectacles de Toulouse Midi-Pyrénées*, n° 4, 25 nov.-1^{er} déc. 1992.

35 Fanzine *Bifidus Actif*, n° 5, « Rapothéose », p. 4.

que les membres de Bouducon Production sont présentés comme « parallèles électriques des Fabulous Trobadors [qui] développent la version occitane du rap ». Dans leurs parcours promotionnels qui passent de plus en plus par des médias situés hors de Toulouse et sa région, Bouducon Production et Fabulous Trobadors ne peuvent éviter la confrontation à la question de leur authenticité vis-à-vis du rap.

Dans la continuité logique de leur rapport différent au genre, les deux groupes négocient différemment cette situation. En 1992, Bouducon Production est de nouveau invité dans l'émission *Rapline*, qui est alors l'une des principales prescriptrices de ce qu'est le genre rap en France. L'interview, menée par Olivier Cachin, suggère l'incertitude qui pèse désormais sur l'authenticité du groupe :

« O. Cachin : Est-ce que tu te considères comme un rappeur au sens où on l'entend maintenant quand on dit rappeur français ?

Ange B : je me considère comme... rappeur au sens du mot rappeur, c'est-à-dire rappeur c'est celui qui doit parler... qui doit employer sa langue, et parler de sa culture. Au sens général³⁶. »

La suite de l'interview prolonge ce cadrage qui tend à mettre en porte-à-faux le groupe vis-à-vis du reste de la scène rap – qu'il s'agisse du rapport aux rappeurs états-uniens, de technique d'écriture, de réception journalistique, ou de liens avec d'autres groupes de rap en France. Face à la mise en doute de sa crédibilité en tant que rappeur, Ange B explicite avec humour le

travail de l'authenticité qu'O. Cachin opère dans son émission : « À Toulouse, j'ai des liens avec les gens qui toastent et qui rappent. Forcément. Moi je suis venu dans le milieu j'avais des liens avec les breakers. J'ai toujours... J'ai regardé *Rapline*! »

Invité sur Antenne 2, pour les Fabulous Trobadors, Claude Sicre refuse lui, strictement l'étiquette :

« Naguy : Vous amenez le rap... Est-ce que tu rappais déjà avant de rencontrer Ange ?

C. Sicre : Non. Pas du tout. [...] Déjà à l'époque de la Bible, sur un âne je descendais, j'allais au marché avec le tambourin, et je tchatchais de la même façon. Et voilà. C'est très, très ancien.

Naguy : Je t'avais pas reconnu!

C. Sicre : Mais c'est à cause des lunettes. Non mais c'est vrai que c'est un genre très, très ancien, et c'est pas le rap. C'est pas le genre du rap³⁷. »

Conclusion : régimes d'authenticité locaux et légitimité artistique

Dès le début des Fabulous Trabadors, C. Sicre ne se situe pas de façon généalogique par rapport à un genre rap. Néanmoins, dans les premières années, il mobilise régulièrement l'étiquette « rap » pour qualifier la pratique du groupe de façon analogique – les *flyers* du groupe en témoignent. Cet écart entre

analogie et généalogie autorise un ensemble de prises de positions qui, rétrospectivement, peuvent paraître contradictoires. Mais précisément, cet écart n'est significatif qu'à partir du moment où une généalogie du rap, autrement dit un panthéon d'artistes et un canon de règles musicales (Roueff, 2013), devient une connaissance partagée au sein d'une aire culturelle, et se voit mobilisée par des institutions comme *Rapline* pour authentifier des artistes – une situation étrangère à la configuration toulousaine de la fin des années 1980. On peut distinguer les formations Fabulous Trobadors et Bouducon Production sur ce plan : là où les Fabulous Trobadors s'associent de façon ponctuelle et analogique à l'étiquette du rap, Bouducon Production, comme son nom même le suggère, s'inscrit dans le genre rap de façon généalogique, et en défend un régime d'authenticité propre, translocalisé avec le renfort de groupes comme Massilia Sound System.

Au même moment, un régime d'authenticité francilien se diffuse au-delà de la seule région parisienne. Adossée aux circuits de communication nationaux des chaînes de télévision, de la presse magazine et des quotidiens d'information, puis bientôt des réseaux radiophoniques de la bande FM (Hammou, 2012), cette translocalisation se fait nationalisation. Elle trouve de surcroît le relai des mots d'ordre du gouvernement en matière de politique de la ville, et des circuits de distribution eux-aussi nationaux des grandes maisons de disques. Les circuits

marchands du rap en France établissent Paris et sa région, avec l'opposition entre une ville centre et ses banlieues, en modèle d'un imaginaire spatial qui sera désormais le *template* d'un genre musical objectivé. Dans ce contexte nouveau, se légitimer comme rappeur, naturaliser la revendication de l'étiquette « rap » pour sa pratique musicale, suppose de négocier cette revendication avec des intermédiaires artistiques et des publics pour lesquels la crédibilité de cette prétention repose sur les liens à un modèle défini depuis la région parisienne.

Autrement dit, les « régimes d'authenticité » locaux sont tributaires d'une dialectique entre crédibilité (par rapport à un modèle) et originalité qui, dans le contexte centraliste français, prend la forme caractéristique d'une ville-centre hégémonique (Guillard, 2016 : 341) dont le modèle est négocié ou contesté depuis diverses périphéries. Ces translocalisations concurrentes posent avec acuité la question de l'aire culturelle dans laquelle un modèle de pratique légitime s'invente, puis se diffuse, au risque de s'affronter à d'autres modèles. L'authenticité, comprise avec Peterson comme un équilibre entre crédibilité et originalité, apparaît ainsi comme une modalité particulière de construction de la valeur et de naturalisation des mondes musicaux, liée aux logiques de division du travail, de segmentation marchande, et de communication à distance caractéristiques des industries culturelles.

Bibliographie

Bourdieu Pierre & Delsaut Yvette (1975), « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1, p. 7-36.

Bourdieu Pierre (1991), « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, p. 3-46.

Buscatto Marie, Leontsini Mary & Naudier Delphine (2017), *Du genre dans la critique d'art/ Gender in Art Criticism*, Archives contemporaines.

Da Lage Emilie (2008), « Politiques de l'authenticité », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2, p. 17-32.

Dozo Björn-Olav (2010), *La vie littéraire à la toise*, Bruxelles, Le Cri.

Esteve Joan-Daniël (2010), « Les chanteurs de la revendication occitane », *Lengas*, n° 7, en ligne : <http://journals.openedition.org/lengas/698> [consulté le 2 décembre 2019]

Genette Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

Giet Sylvette (ed.) (2004), *La légitimité culturelle en questions*, Presses Universitaires de Limoges.

Guibert Jérôme (2006), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Paris, Irma éditions/Mélanie Sèteun.

Guillard Séverin (2016), *Musique, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis*, thèse de doctorat soutenue à l'université Paris Est.

Hammou Karim (2012), *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.

Hobsbawm Eric & Ranger Terence (eds.) (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hughes Michael (2000), « Country music as impression management : A meditation on fabricating authenticity », *Poetics*, n° 28, p. 185-205.

Lena Jennifer & Peterson Richard (2008), « Classification as culture : Types and trajectories of music genres », *American sociological review*, vol. 73, n° 5, p. 697-718.

Martel Camille & Saisset Jordan (2016), *Musiques occitanes*, Marseille, Le Mot et le reste.

Menger Pierre-Michel (1993), « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique », *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. 48, n° 6, p. 1565-1600.

Middleton Richard (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press.

Moore Allan (2001), « Categorical conventions in music discourse : style and genre », *Music & Letters*, vol. 82, n° 3, p. 432-442.

— (2002), « Authenticity as authentication », *Popular music*, vol. 21, n° 2, p. 209-223.

Mörrike Frauke (2016), « Working misunderstandings and notions of collaboration », *Civilisations*, vol. 1, n° 65, p. 145-160.

Negus Keith (1998), *Music genres and corporate cultures*, Routledge.

Peterson Richard (1997), *Creating country music. Fabricating authenticity*, The University of Chicago Press.

— (2005), « In search of authenticity », *Journal of*

management studies, vol. 42, n° 5, p. 1083-1098.

Roueff Olivier (2013) *Jazz, les échelles du plaisir*, Paris, La Dispute.

Sahlins Marshall (1982), « The apotheosis of Captain Cook », in Michael Izard & Pierre Smith (eds.), *Between belief and transgression: structuralist essays in religion, history, and myth*, University of Chicago Press, p. 73-102.

Schaeffer Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil.

Santos Febres Mayra (1997), « Salsa as Translocation », in Celeste Fraser Delgado & Jose Munoz (eds.), *Everynight Life : Culture and Dance in Latin/o America*, Durham, Duke University Press.

Strauss Anselm (1982), « Social worlds and legitimation processes », *Studies in symbolic interaction*, vol. 4, n° 17, p. 171-190.

Tournès Ludovic (1997), « L'américanisation de la culture française ou la rencontre d'un modèle culturel conquérant et d'un pays au seuil de la modernité », *Historiens/Géographes*, n° 358, p. 65-79.

Traïni Christophe (2006), « L'anticaltralisme multiculturel de la Ligne Imaginot : Art occitan et échange de l'estime réciproque », in Mathieu Lilian & Balasinski Justyne (eds.), *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.