



HAL
open science

Marseille 1984. La radio, le sound system et la fiction sonore de l'aïoli

Jean-Christophe Sevin

► **To cite this version:**

Jean-Christophe Sevin. Marseille 1984. La radio, le sound system et la fiction sonore de l'aïoli. Volume! La revue des musiques populaires, 2022, Terrains communs : ethnomusicologie et popular music studies. Dossier Production du local et circulations médiatiques, 19 (2), pp.55-73. 10.4000/volume.10844 . hal-04090466

HAL Id: hal-04090466

<https://hal.science/hal-04090466v1>

Submitted on 5 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marseille 1984. La radio, le sound system et la fiction sonore de l'aïoli

Jean-Christophe Sevin

VOLUME!, n°19-2, 2022, p.55-73.

Dossier : Terrains communs : ethnomusicologie et popular music studies

L'histoire des musiques populaires est indissociable de celle des technologies d'inscription, d'amplification et de diffusion sonores : la trajectoire historique de ces médiacultures (Maigret et Macé, 2020) est riche et complexe, sujette à de multiples reconfigurations dès lors qu'un paramètre technologique et/ou juridique de ces écologies médiatiques (Bardini, 2016) apparaît ou se transforme. C'est dans cette perspective qu'on peut relire l'article de Richard Peterson (1991) expliquant la naissance du rock par une conjonction de facteurs tels que la naissance de la télévision, du transistor, du disque vinyle et la reconfiguration des relations qui s'ensuit entre grands réseaux de diffusion radiophonique, stations locales, majors, DJs et labels indépendants. L'analyse de G r me Guibert du foisonnement de groupes et de styles au sein des scènes locales de la France du début des années 1980, met en avant le même type de processus. Celui-ci apparaît comme la conséquence de « la conquête d'une autonomie des moyens de production » (Guibert, 2006 : 247) combinée à deux facteurs stratégiques que sont les radios libres et l'apparition de distributeurs indépendants, offrant un milieu propice à la structuration alternative des scènes musicales rock.

Suivant l'arrivée des socialistes au pouvoir, l'assemblée nationale vote le 9 novembre 1981 une loi « portant dérogation au monopole d'état de la radiodiffusion », permettant de légaliser les radios libres existantes sur la bande FM. Pour des musiques minoritaires comme le rap (Hammou, 2014), le funk (Sermet, 2002) ou le reggae, les radios libres viennent offrir les espaces d'expression et de diffusion dont elles manquent. C'est le cas à Paris avec *Radio Ivre/Radio Nova* ou *Radio Aligre* où les MCs des sound systems parisiens se produisent régulièrement (Allègre, 2023 : 169).   Marseille, les nombreuses radios associatives qui voient le jour donnent accès à des expressions musicales et culturelles qui reflètent davantage la diversité de la ville (Suzanne, 2005). Elles jouent un rôle de premier plan pour des

musiques qui peinent à exister autrement¹, faute de lieux. C'est notamment le cas du rap avec l'émission *Prélude* sur Radio Star, animée par Philippe Subrini, figure centrale pour la popularisation de la culture hip-hop – grâce à ses liens outre Atlantique avec la Zulu Nation – et pour le développement du rap à Marseille². Comme nous le verrons, c'est également le cas du reggae³ pour lequel les studios de radios servent d'incubateur d'une proto-scène, dont ils constituent l'unique élément de structuration. Dans une première partie nous analyserons la façon dont les studios des radios libres et les pratiques du sound system qui s'y expérimentent font émerger ce que je décrirai comme la fiction sonore (Schultze, 2020) de l'aïoli, cri de ralliement d'une dynamique collective⁴ qui aboutira notamment à la naissance d'une première formule de Massilia Sound System. La fiction sonore engage à penser à partir du son et au-delà de lui, en raison de son caractère de catalyseur de récits et de diverses productions de signes. Elle nous permettra d'examiner la manière dont un groupe de passionnés se branche (Amselle, 2001) sur le reggae et le rub-a-dub. Sur cette base, ce texte abordera avec un regard critique la vision du reggae marseillais comme phénomène de créolisation (Dicale, 2017), pour lui préférer une approche en termes de triangulation (Amselle, 2001) dans lequel l'appropriation du reggae y prend une dimension médiatrice pour retravailler une identité locale.

Conjuguant études des médias et du son avec une anthropologie de la culture, l'enquête investit Marseille en tant que site stratégiquement situé (Marcus, 2010). Se trouvant en périphérie des axes de circulation transatlantiques du reggae et du sound system⁵, la ville voit émerger une forme mineure du reggae, c'est-à-dire en écart par rapport à un modèle dominant (Sauvagnargues, 2002), dont on cherche à explorer la signification.

¹ Les numéros du journal *Vé*, édité par l'association Massilia Dub entre 1986 et 1988, en conservent une trace. Cette publication comportait une rubrique « Reggae Afrique Antilles » sous la forme d'une grille recensant les émissions hebdomadaires des radios associatives. Cf. Sevin, 2022.

² C'est dans le cadre de l'émission *Vibration* sur Radio Sprint à partir de 1985 que se constitue un collectif fondateur pour le rap, avec entre autres DJ Rebel, Francki Mallet (futur manager d'IAM) et Philippe Fragione futur Akhenaton (Valnet, 2013). Bien qu'ils aient leurs dynamiques propres, les premiers développements du rap et du reggae sont associés via l'organisation de soirées sound systems par l'association Massilia Dub créée fin 1984.

³ La 1ère série d'émissions consacrée au reggae, « Ok disc-jockey », est diffusée sur radio 13 fin 1981. Elle est réalisée par Jo Corbeau.

⁴ Une dizaine de trajectoires sont prises en compte, auxquelles il faut ajouter la consultation d'archives de l'association Massilia Dub, ainsi que des archives audiovisuelles et sonores conservées par Olivier Crova.

⁵ Un point de comparaison intéressant pourrait être envisagé ici avec la façon dont le jazz s'implante dans le lumpenprolétariat noir des quais du port de Marseille dans les années 1920 (Parent, 2018), à une époque où la ville est un centre mondial des échanges et le port de l'empire colonial français.

1. Une proto-scène autour des studios des radios libres

Les relations entre radios et scènes musicales procèdent généralement d'une forme de complémentarité. À Londres, les radios locales permettent au reggae d'exister dans un paysage radiophonique qui ne les prend pas en compte, y compris dans le classement des ventes (Gilroy, 1987 : 223), mais elles fonctionnent en synergie avec la scène des sound systems qui a ses lieux propres. Dans une moindre mesure, c'est également ce que l'on observe à Paris, même si la taille de la scène est plus restreinte et les lieux plus confidentiels (Allègre, 2023). Cependant, dans les deux cas ce sont les lieux de performance et les disquaires qui constituent le centre de gravité de la scène, en lien avec les médias d'information et d'amplification que sont les fanzines et les émissions radio – qui constituent autant d'éléments de structuration des scènes locales⁶. À Marseille, ce sont au contraire les studios de radio qui apparaissent comme le pivot autour duquel gravite ce qu'on peut qualifier de proto-scène sound system de ce début des années 1980. En effet, un noyau de passionnés et d'activistes du reggae y trouve des espaces de pratique et d'expérimentation qui n'existent pas ailleurs. Il faut néanmoins évoquer quelques éléments minimaux de structuration comme le restaurant-cabaret *Les 200 Lunes* d'Olivier Crova (alias Fanafood⁷) – l'un des rares lieux multiculturels au centre d'une ville caractérisée par une forte ségrégation socio-spatiale – l'espace studio aménagé par Henri Benkemoun (alias Ras Henri⁸) dans sa maison du quartier d'Endoume, ou encore l'appartement de François Ridet (alias Tatou) et Cécile Jaboin (alias Choupa) dans le quartier du Panier. Trois lieux qui sont des points de passage et de rencontre, des lieux de pratique pouvant déboucher sur des performances publiques. Mentionnons aussi le disquaire « maison Khan », tenu par Alfred Khan, un Libanais également producteur de disques qui alimente la ville avec de nombreux disques de musiques d'Afrique de l'Ouest et qui possède également un rayon reggae sans se spécialiser dans cette musique. Les longs séjours en Jamaïque effectués par Ras Henri, d'où il ramène des valises de disques souvent introuvables en France, alimentent également les sessions sound system du collectif.

Les radios font ainsi office de médiation (Hennion 1993) privilégiée dans la formation de cette proto-scène et de ce premier cercle de passionnés. Au début de l'année 1984, c'est

⁶ En l'absence de label indépendant – autre élément de structuration repéré par Guibert (2006 : 240) –, dans le cas de cette première période d'émergence des sound systems parisiens. Même si on peut évoquer quelques éditions sur le label Jimmy's Production (Allègre, 2023 : 203).

⁷ Il est né et a grandi sur les haut-plateaux de Madagascar, d'où lui vient son « blaze », fanafody désignant un remède traditionnel en langue malgache. Il arrive en France après l'indépendance de l'île en 1962.

⁸ Juif algérien qui arrive à Marseille après la guerre d'indépendance en 1962.

d'ailleurs par l'écoute mutuelle de leurs émissions de radio que certains sont amenés à se rencontrer, comme Jo Corbeau⁹ et Tatou¹⁰. Ils se découvrent des goûts communs et une pratique qu'ils semblent être les premiers à faire entendre¹¹ : l'improvisation verbale (« toast ») en français sur des faces b instrumentales de 45 tours de rub-a-dub jamaïcain. Jo Corbeau entend « un gars qui commence à passer du Mikey Dread, du Prince Jazzbo, tous les trucs que j'adorais, que personne connaissait. (...) Et d'un coup le mec il se met à toaster en direct sur Joliette skank. (...) Un gars qui tchatte en français, sur Marseille, exactement mon trip ». Tandis que Tatou était de son côté « persuadé d'être le seul mec, même pas à Marseille, en France (rires) qui fait ça, tu vois, c'est tellement obscur ». Jusqu'à ce qu'il écoute Jo Corbeau sur *Radio Activité*, toaster en direct sur son morceau « Panique internationale »¹². Ils se rencontrent peu après au restaurant *Les 200 lunes*, lors d'une réunion de l'association *Radio Sud Contact*, une antenne sur laquelle Fanafood intervient avec une émission consacrée au reggae et aux musiques africaines ; qui lui avait déjà permis d'entrer en contact avec Jo Corbeau peu de temps auparavant¹³.

2. Le studio de radio : agencement post-média et *medium*

Le terme « média » renvoie à une nébuleuse conceptuelle à propos de laquelle il est utile d'opérer quelques clarifications (Bardini, 2016). Ainsi, le studio de radio, en tant que moyen de diffusion ou de transmission de signaux sonores est un média (graphie avec accent et -s au pluriel pour « médias »). Mais il représente également un *medium* (graphie sans accent ni -s au pluriel pour « *media* »), un moyen de traitement de signaux sonores qui implique des objets techniques et des conventions qui forment un milieu de perception (Citton, 2017 : 31-36).

⁹ Suite à un parcours à l'école des Beaux-arts de Marseille puis de Paris, il évolue dans le milieu contre-culturel parisien des années 1970, notamment comme collaborateur du magazine *Actuel*. Après une carrière dans des groupes de rock et des troupes de théâtre de rue (Albert et sa fanfare poliorcétique, Crium Delirium), il entame une carrière d'auteur-compositeur reggae au début des années 1980 et après une période d'entre-deux il revient définitivement s'installer à Marseille fin 1983.

¹⁰ Né en banlieue parisienne mais ayant des racines provençales, François Ridet s'installe à Marseille en 1978 avec Cécile Jaboin, sa compagne d'alors. Il évolue durant quelques années dans le groupe de rock qu'il a créé, 122^e sous-sol, avant de se diriger vers le rub-a-dub et le milieu des radios libres.

¹¹ D'après Pablo Master, interviewé par Laurent Allègre, les premiers toasts en français se font au sein de Youthman Unity début 1985, dans le cadre de l'émission I&I Music de Pascal Soalhat (Radio Aligre) qui les sollicite dans ce sens (Allègre, 2023 : 201). Ce qui démontre là-aussi l'importance de la médiation radiophonique.

¹² Entretien avec Jo Corbeau et Tatou (Avril 2021).

¹³ Il faut évoquer également Nour Lekhal (Captain Dread) autre membre de ce premier groupe rencontré par l'intermédiaire d'une émission radio de reggae qu'il anime. Mais aussi, entre autres, Jagdish Kinoo, Eric Binard, Rankine Clarence.

Dans la France du début des années 1980, les radios associatives issues du mouvement des radios libres fonctionnent dans un cadre informel et peu hiérarchisé : quelqu'un a une idée d'émission, il prend un créneau qui est libre ou qui se libère. Ces émissions échappent aux contraintes des programmes formatés et de la parole uniformisée, elles accueillent « les énergies en mouvement de ceux qui souhaitent sortir du carcan médiatique qu'on leur a imposé jusqu'alors » (Dalle, 2006 : 61). Elles bousculent aussi les conventions liées à l'utilisation du téléphone, en encourageant son usage et les interactions en direct avec les auditeurs, sans censure. Comme c'est le cas d'autres émissions comparables, les programmes consacrés au reggae, auxquels assistent souvent d'autres membres de ce collectif, reçoivent un écho positif de la ville, qui interagit avec ceux-ci par le biais du téléphone et de son usage non filtré : « Dès qu'on avait accès au micro, ça n'arrêtait pas de téléphoner (...) untel de tel quartier qui nous entendait (...) en direct toute la nuit ça appelait, ça appelait c'était merveilleux. Et on avait l'impression que Marseille entier nous entendait quoi, c'était puissant¹⁴. » En cela, les radios libres peuvent être qualifiées d'agencement post-média (Prince et Videcoq, 2005), c'est-à-dire un espace de réappropriation par une multitude de groupes favorisant un « usage interactif des machines de communication et de culture » (Guattari, 1985) et une resingularisation face aux médias de masse – même s'il s'agit moins ici d'une contestation du contenu des médias que de leur mode d'organisation sociale.

Agencement post-média, le studio de radio représente également un *medium* où les signaux sonores sont manipulés, via des disques, des cassettes, des micros, des effets, des platines de lectures, des tables de mixage, des casques, etc. C'est cette même condition de médialité (Bardini, 2006 : 166) qui permet aux pratiques du sound system reggae, centrées autour de la manipulation créative de musique enregistrée, de s'y déployer. Parmi les émissions reggae animées par ce collectif, on peut distinguer des émissions thématiques axées sur la connaissance du reggae, son histoire et ses évolutions, les différents aspects comme les trios vocaux, le rôle des Asiatiques, etc... Le format est libre, notamment en matière de durée pour les émissions du soir qui occupent le dernier créneau de la journée et peuvent ainsi être prolongées après minuit, voire toute la nuit. Ces émissions n'excluent pas les interventions des auditeurs et les discussions libres sur des sujets liés au reggae ou d'autres sujets¹⁵. À côté

¹⁴ Entretien avec Fanafood, juin 2021.

¹⁵ Parmi les cassettes audios conservées par Fanafood sur lesquelles sont enregistrées les émissions de cette époque, on peut ainsi trouver une discussion entre un invité Sénégalais et Captain Dread à propos d'Hailé Sélassié. Le premier se montrant très critique sur le personnage historique considéré comme dictateur et oppresseur de son peuple, le second invitait plutôt à le considérer comme un principe philosophique

de ces émissions qui reprennent les conventions de la discussion et de la découverte musicale, d'autres émissions tendent à transposer via les *media* du studio de radio le fonctionnement du sound system (Suzanne, 2005). Les deejays (ou MCs) de la radio sont davantage dans l'inspiration que dans l'imitation d'un modèle, en l'absence d'informations de première main et de *media* sonores tout à fait adaptés. Pour Tatou, c'est une histoire d'expérimentation : « On captait pas comment c'était fait. Moi je captais pas que c'était des trucs live. Je comprenais bien que les mecs ils improvisaient. Donc je me dis, c'est la radio. Tu le fais à la radio. On le faisait avec Jahnot. Quand on faisait les émissions à *Radio Galère*. » Cette incertitude quant au modèle du sound system apparaît comme la condition de l'invention d'une expression collective à partir d'un usage mineur (Sauvagnargues, 2002) du sound system, c'est-à-dire des variations introduites par rapport à la norme des sound systems jamaïcains.

Deux variations peuvent être identifiées : la première concerne la pratique du mix de reggae et de rub-a-dub avec des sources sonores provenant d'enregistrements effectués dans les rues, sur les marchés du centre populaire (par Fanafood et Ras Henri) ou prélevés dans les films du répertoire classique marseillais avec ses figures tutélaires (Fernandel, Raimu etc.). Elles peuvent être caractérisées, à l'instar de Kodwo Eshun (1998), comme des pratiques « mixillogiques », des pratiques de mix déraisonnables, malavisées ou incongrues (Schulze, 2020 : 27). Les DJs s'inspirent en cela de Lee Perry dont ils sont des admirateurs, et plus généralement de l'esthétique du dub. Jo Corbeau a expérimenté ces pratiques en 1982 pour une série d'émissions sur Radio Nova¹⁶ intitulées « Pastaga », vocable désignant le pastis en argot marseillais, indissociable de la ville. Il y réalise ses premiers mix de dub et de parler marseillais à travers l'utilisation de sketches réalisés par Jacques Menichetti pour des émissions de *Radio Forum* à Marseille, qui mettent en scène des personnages populaires typiques au fort accent marseillais. C'est ainsi qu'en 1984, sur la base de l'expérience de *Radio Nova*, il réalise ses jingles et ses mix dub en utilisant diverses sources sonores pour son émission sound system sur *Radio Activité* : « Je fais mes créations je mélange Fernandel, le Schpountz (...) à l'époque je piquais des trucs à la télé, je mettais mon magnéto devant la télé et après je repassais des bouts de comédiens¹⁷. » Le principe général de l'émission se base sur le sound system, « en même temps expliquant ce mouvement, un soir je vais présenter

¹⁶ Fondée par Jean-François Bizot en 1981, personnage central de l'underground culturel parisien des années 1970, fondateur du magazine phare de la contre-culture, *Actuel*, qui défendra les nouvelles musiques comme le reggae et les musiques africaines dont Paris est un centre, sous le concept de Sono Mondiale.

¹⁷ Entretien, décembre 2020

Ikemouse, un soir je vais présenter U Roy ». Fanafood est lui-même adepte de cette pratique « mixillogique » : dans ses émissions il mélange des sources sonores disparates avec du dub. Lorsqu'il s'installe à Marseille au milieu des années 1970 et ouvre dans une rue proche du cours Julien le premier restaurant d'une aire urbaine en transition¹⁸, il est fasciné par les personnages des marchés populaires du centre-ville. Engagé non seulement à la radio mais dans son quotidien dans une pratique mixillogique, il va enregistrer sur les marchés le parler marseillais qu'il apprécie non seulement pour ses locuteurs et son sens (sa dimension extensive) mais pour sa sonorité, sa dimension intensive. Il en insère ensuite des fragments dans ses mix radio.

La seconde variation concerne l'usage de la langue française et du parler marseillais pour les improvisations verbales déclamées sur les versions instrumentales jamaïcaines. U Roy représente une source d'inspiration très importante, de même que le courant rub-a-dub dans son ensemble. La volubilité des deejays jamaïcains s'exprimant dans leur langue, le patwa (Devonish et Jones, 2017), inspire les animateurs radios qui y voient un équivalent de ce que localement on appelle la tchatte, culturellement associée au sud de la France.

3. Aïoli : cri de ralliement et fiction générative

Ces émissions reggae sound system constituent l'incubateur d'une dynamique collective. Comme le note Jo Corbeau, « c'est la radio qui nous a unis ». Cette énonciation collective et ces pratiques mixillogiques forment le milieu d'où naît la fiction sonore de l'aïoli en tant que texture mutante - « mutantexture » - (Schultze, 2020 : 21) du « irie » jamaïcain. Cette dernière expression, qui signifie « bien, excellent, de bonne qualité », est utilisée comme une façon de célébrer le moment¹⁹. Ras Iva, un deejay anglo-jamaïcain de Londres séjournant alors à Marseille, que Fanafood invite plusieurs fois dans ses émissions, ponctue comme c'est l'usage, ses toasts avec des « irie ». Immérgé dans deux mondes sonores, celui des marchés populaires de son quartier et celui des studios sound system reggae, Fanafood en arrive un soir à faire l'usage du mot « aïoli » en substitution du « irie », comme célébration du moment et aboutissement de cette pratique mixillogique :

¹⁸ Sur l'essor de ce district musical conjointement à la scène ragga et hip-hop marseillaise, voir Gilles Suzanne (2005).

¹⁹ Dans la pensée Rastafari le « I » de Irie est lui-même objet d'un usage intensif ; c'est la lettre la plus puissante et la plus significative, qui peut être utilisée comme un mot et un chiffre. Le « I » utilisé en combinaison avec d'autres mots les glorifie, comme dans Selassie I ou même Rastafari. « Le "I" rend également tout mot plus spirituel et sacré et "irie" en est un excellent exemple. "Irie" est le mot positif par excellence ». Cf. <https://www.irie.co.uk/TheMeaningOf/defaultFullText.htm>

« J'allais à la radio dans les sound, "irie", "i & i", "i", "high", qui veut dire aussi en haut tu vois. Et là quand je passais dans le quartier "eh Olivier l'aïoli". Et un jour, j'arrive à la radio, et je dis "aïoli", il fallait que je mette la mienne, la nôtre, c'est ce qu'on faisait en permanence avec le langage des autres, qui venait nous voir, nos amis. »²⁰

Central dans la fiction sonore de l'aïoli, l'accent assumé et valorisé renvoie à une caractéristique de l'usage mineur de la langue qui est l'insistance sur la dimension intensive au détriment de l'usage représentatif (ou extensif) dans lequel le mot désigne une chose d'après un sens propre. Dans un usage intensif, assignifiant, de la langue, la sonorité du mot est explorée. De cela découle l'« importance de l'accent comme tension intérieure au mot » (Deleuze et Guattari, 1975 : 42), en fonction de la distribution des consonnes et des voyelles, et du placement de la tonique. C'est dans cette perspective qu'il faut entendre « aïoli », où le placement de l'accent tonique est sur le o (proche du corse et de l'italien). Il ne faut pas d'abord entendre « aïoli » dans un sens extensif (qui désigne la sauce à base d'émulsion d'ail et d'huile d'olive) mais bien intensif.

L'approche en termes de fiction sonore suppose un mode de pensée du son, une façon de penser avec le son, au moyen du son. Une caractéristique des fictions sonores tient à leur caractère génératif plutôt que référentiel ; elles ne se réfèrent pas à un état déjà existant (Schultze, 2020 : 37). En d'autres termes, si un récit ultérieur peut être développé en lien avec le plat que l'on mange traditionnellement le vendredi, ce n'est pas une métaphore culinaire en première instance. La fiction sonore engage à penser à partir du son et au-delà de lui, en raison de son caractère génératif de récits et de diverses productions de signes que nous allons évoquer.

Le rôle possible d'une fiction sonore est d'agir directement dans le champ politique et social (Schultze, 2020 : 143), ici en tant que cri de ralliement engendrant des effets de sens et de subjectivation (Lapoujade, 2022) dans une conjoncture spécifique à laquelle elle se rapporte, en l'occurrence celle d'une ville-port en crise, exsangue économiquement et à la périphérie des reconfigurations économiques postcoloniales. Comme Londres et Paris, c'est un ancien centre colonial, mais à la différence de ces dernières, la fin de la période coloniale marque pour Marseille la fin d'une période économiquement prospère et le début d'une longue crise dont elle n'est toujours pas sortie à bien des égards. Dans ce contexte de récession

²⁰ Entretien avec Fanafood, juin 2021

économique, marqué par la disparition en quelques années de son système industrialoportuaire basé sur une industrie de transformation (Morel, 1999), la présence d'une importante immigration maghrébine, à laquelle s'ajoute un grand nombre de rapatriés – dont certains ont participé aux activités de l'OAS – constitue un terrain fertile pour le développement d'un racisme anti-maghrébin. Sans atteindre les pics des années 1970 (Gastaut, 1993), la criminalité raciste reste élevée en ce début des années 1980 (Brahim, 2018). La ville se trouve également dans une situation périphérique au sein d'une géographie nationale française fortement centralisée. Culturellement, notamment au niveau musical, elle n'a plus l'influence dont elle a joui jusqu'au milieu du XX^e siècle lorsqu'elle était une importante scène de music-hall et d'opérette. Même après le démantèlement des réseaux de production et d'exportation d'héroïne, la drogue décime les quartiers populaires et du centre-ville.

C'est ce contexte urbain fracturé qui donne sens à la passion du reggae et aux contre-mythologies que nous évoquerons plus bas. Et c'est avec cet arrière-plan qu'il faut entendre le manifeste des dee-jays. Ce texte est écrit par Jo Corbeau pendant l'émission « Les 200 lunes » de Fanafood, et déclamé dans cette même émission sur la face b du morceau « Clint Eastwood » des Upsetters de Lee Scratch Perry²¹. Il doit annoncer la session sound system du dimanche 20 mai 1984 sur le cours Julien fraîchement réaménagé, qui sera considéré comme l'événement fondateur du Massilia Sound System et plus largement de la scène reggae marseillaise.

Signé du commandant zéro, le « manifeste des dee-jays » est lu par Jo Corbeau lors du sound system. Le format « manifeste » qui indique une énonciation collective politisée et un acte performatif qui vient officialiser l'existence d'un collectif et d'un mouvement né dans les studios de radio. La lecture au micro institue en quelque sorte l'événement fondateur, et il est perçu *a posteriori* comme tel. Car, en elle-même, la session a été de courte durée : une plainte du voisinage a entraîné l'arrivée des gendarmes, le collectif ne disposant d'aucune autorisation.... Comme le note Bastien Gallet, le dire est « déjà un faire, faire quelque chose aux spectateurs-invités-auditeurs » (2013 : 22). Le texte évoque « les combattants de l'arc-en-ciel », « les aventuriers du dub perdu » qui « ont retrouvé l'aïoli ». À l'arc-en-ciel comme symbole international succède l'évocation de l'aïoli « mélange savant de rock, reggae, lover, skank, roots, steady, rub-a-dub style »... Le manifeste suggère qu'une tension doit être surmontée dans cette ville, en mettant sur le même plan : « des basses qui tabassent, couscous,

²¹ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=FFXYUhh59J0>. Le texte comporte une erreur, il s'agit du dimanche 20 mai 1984 et non 1983.

chiche kebab, les chiens aboient la caravane passe, thé à la menthe, pastaga même combat ». Comme si la médiation des basses pourrait faire se rejoindre dans une alliance, le « thé à menthe », qui renvoie à la présence nord-africaine, et le « pastaga », boisson alcoolisée à base d’anis produite à Marseille. Le texte croise enfin Rastafari et acteurs du cinéma marseillais comme figures sous la tutelle desquelles on se rassemble : « les tribus du Reggae marseillais par la volonté de Sa Majesté impériale Hailé Sélassié et par la grâce des génies locaux : Jah Raimu et Ras Fernandel »...



Figure 1 « Les aventuriers de l’aïoli perdu. Une épopée poliorcétique dub ». Episode 1. Journal Vé, n°4, juin 1986.

La fiction sonore de l’aïoli est une résultante d’une pratique mixillologique, mais aussi de ce qu’Eshun désigne comme un mythe-science – une contre mythologie –, un concept issu de la pensée afrofuturiste inspirée de Sun Ra (Deruisseau, 2012 : 195). On peut trouver des formes de contre mythologie dans les croisements effectués entre mythes locaux marseillais et récits liés au Rastafarisme. Comme l’indique Fanafood : « On faisait des parallèles avec les rastas, avec leur mouvement, ça n'avait rien à voir mais on trouvait toujours des points communs, sur le langage sur l’argot, et ça nous passionnait. »

On peut entendre un exemple de ces croisements dans un toast évoquant le « black star liner » (du nom du bateau de la compagnie fondée par Marcus Garvey qui avait pour objectif le rapatriement en Afrique) sur un morceau des Wailing Souls (« Fire House Rock ») sur lequel Jo Corbeau parle d'un trajet en bus en direction des quartiers nord de Marseille²². La série radiophonique et bande dessinée du même Jo Corbeau, « les aventuriers de l'aïoli perdu²³ », s'apparente à une contre mythologie née du croisement entre rastafarisme et folklore marseillais. Avec des accents comiques, elle met en scène l'affrontement des différentes tribus de Marseille avec le « baron degun » – qui signifie « personne » en parler marseillais – et ses serviteurs, qui finissent par quitter la ville. D'un côté, une ville moribonde qui se trouve « dans l'ombre du baron degun » selon la formule du 1^{er} épisode, allié à des « azas » et des « fatchous », qui désignent des personnes malfaisantes et indignes (Armoghate et Kasbarian, 1998 : 27) ainsi qu'à des « Babyloniens de toutes sortes », terme emprunté à la cosmologie rastafari cette fois, qui désigne ceux qui se trouvent du côté du pouvoir et de l'oppression économique et raciale. De l'autre côté, les tribus de Marseille rassemblées, que sont les « fils de Fernandel », les « combattants de l'arc-en-ciel », les rastas, les rockers, les Zoulous, etc. Ces catégories se déclinent aussi dans les 13 tribus de Marseille, en fonction d'une localisation dans les quartiers de la ville (« crabes du panier », « anguilles du centre-ville », etc...). Les 13 tribus sont une allusion aux 12 tribus d'Israël qui composent le peuple hébreu dans la Genèse, ainsi qu'à une congrégation du mouvement Rastafari dont était membre Bob Marley. Le nombre 13 s'impose ici en raison de son association à Marseille dans le code postal. Mais d'autres tribus sont conviées à se déclarer, dans un élan performatif qui évoque autant qu'il appelle de ses vœux une nouvelle dynamique de rassemblement. Certains groupes peuvent être amenés à changer de camp, comme les « mias » et les « kakous » – soit les frimeurs – car ils peuvent être « aïolisés » ...

²² Cf. Extrait de l'émission « Les 200LUNES » du Docteur Fanafood avec ses invités Jo Corbeau & Captain Dread : <https://www.youtube.com/watch?v=9TpmCIqWYIA>

²³ Publiée entre juin et octobre 1986 dans le journal *Vé*. Elle est également adaptée en spectacle d'art de rue lors du Festival de Saint-Victor à Marseille le 21 juin 1986, ainsi qu'à la radio sur Radio France Provence FM.



Figure 2 « Les aventuriers de l'aïoli perdu. Une épopée poliorcétique dub ». Episode 2. Vé, n°5, juillet-août 1986

4. Créolisation ou triangulation ? Le branchement sur le reggae

Produit d'une amitié et d'une créativité collective, la fiction sonore de l'aïoli constitue un « moteur de subjectivité » (Eshun, 1998 : 121), qui se transforme en cri de ralliement, mot d'ordre fédérateur des amateurs de reggae dont l'énonciation marque une connivence, mais dont le sens n'est pas fixé. Puisque, comme pour « tous les mouvements artistiques traversés par des mots d'ordre comme autant de cris guerriers ou de cris de ralliement » (Lapoujade, 2022 : 34), chacun se rapporte au mot d'ordre à sa façon. Ainsi, les sens se développent dans

les années suivantes. « Aïoli » peut être utilisé comme salut pour marquer le début ou la fin d'une conversation ; être employé pour souhaiter des bonnes choses à quelqu'un, comme une bénédiction (Armogathe et Kasbarian, 1998 : 21). L'expression « aïoli sur toi » ne peut manquer d'évoquer l'expression « cinq sur toi » dans le langage des Arabes d'Afrique du Nord, en référence au nombre 5 (khamisa) qui éloigne le « mauvais sort », plus connu comme la main de fatma utilisée comme talisman ou bijou. Précédé du mot « yéba » en forme d'interjection, la formule « Yéba ? Aïoli ! » signifie en avant (*Ibid.* : 22) est une tentative de ritualisation²⁴. Evoquons aussi l'album *Aïollywood* de Massilia Sound Sytem (1997), « Aïollywood c'est ce que tu voudrais que soit Marseille dans tes rêves, c'est ta mythologie de ta ville, ta cosmogonie » (*Ibid.* : 21).

L'enrichissement successif des sens du mot aïoli est ainsi consigné dans le *Dico Marseillais* (Armogathe et Kasbarian, 1998) dont la préface, écrite par le romancier Jean-Claude Izzo, évoque un créole, comme signe de sa richesse par emprunts et apports d'origines multiples (Izzo, 1998 : 6). La création de mots à partir d'aïoli comme le verbe « aïoliser » – « rentrer en transe, vibrer, monter en puissance » – avec son substantif « aïolisation » (Armogathe et Kasbarian, 1998 : 21) peut être apparentée à une sorte de « rasta talk » (Chivallon, 2004 : 212) consistant en jeux de mots et reformulations du sens originel d'un mot. Plus largement, un phénomène de déterritorialisation de la langue (Deleuze et Guattari, 1975) – comme condition de la création de nouveaux mots – peut être observé, si l'on revient notamment au manifeste des deejays cité plus haut. En effet, le texte comporte des éléments de déterritorialisation de la langue française majoritaire, avec des emprunts à la langue véhiculaire qu'est l'anglais : « système dub power ». On trouve également des éléments de la langue vernaculaire, du parler marseillais avec l'expression « pastaga ». De ce point de vue, ce texte porte la trace des distorsions et des variations introduites dans la langue par cette mouvance. Massilia Sound System, le nom même de l'événement et du collectif qui en découle, incarne ce processus puisque « Massilia » renvoie au latin, la langue mythique et « sound system » renvoie à la langue internationale, véhiculaire qu'est l'anglais. Nous avons ainsi un « au-delà » du latin et un « partout » de l'anglais. Tandis que la langue « d'ici », la langue vernaculaire, renvoie non seulement aux mots, mais aussi à l'accent, c'est-à-dire à leur sonorité dans l'énonciation.

La question de la créolisation est évoquée par Bertrand Dicale dans son *Histoire des musiques créoles*. L'auteur voit dans « l'implantation du reggae à Marseille [...] le symptôme d'une

²⁴ Cf. La chanson « Yeba Aïoli » de Jo Corbeau dans l'album du même nom (Kosmic Associés, 1998), qui est inspirée d'une première version proposée par Nour Lekhal quelques années auparavant.

crise dans la culture et dans les représentations sociales qui s'apparente bien à un mouvement de créolisation – un mouvement certes circonscrit mais incontestable » (2017 : 274). Pourquoi ce privilège accordé au reggae et à Marseille ? L'auteur ne semble pas adepte d'une lecture extensive de la créolisation comme processus universel et continu (Hannerz, 1987) qui s'étendrait donc logiquement à bien d'autres phénomènes culturels et d'autres territoires, mais seulement « aux marges de l'Occident » (Dicale, 2017 : 277). Comme si la créolisation ne concernait que des formes créoles dans des marges comme Marseille, où l'auteur observe « certaines réalités qui convergent vers les cinq conditions de la créolisation » (*Ibid.* : 275).

Premièrement, il y aurait à Marseille un « déracinement par immigration et les migrations intra-nationales », ainsi qu'une urbanisation destructrice. Si bien que la rencontre y serait « une évidence dans les quartiers multiraciaux » (*Ibid.* : 275). Face à ce modèle, évoquons des auteurs comme Herskovitz ou Bastide qui postulent l'antithèse de la créolisation, à savoir la continuité avec le socle culturel africain (Chivallon, 2013 : 50) et mobilisent la métaphore de la mosaïque en lieu et place du continuum créole. Mosaïque dont la juxtaposition des tessons connote une certaine fixité face à la mobilité créole (Baron, 2003 : 105). Pour autant, si l'on passe de l'anthropologie culturelle à la sociologie urbaine, l'image de la mosaïque peut être critiquée si l'on voit Marseille comme Robert Park voyait Chicago, c'est-à-dire comme « une mosaïque de petits mondes qui se touchent sans s'interpénétrer » (Park, 2004 : 125). Ce contre quoi s'inscrivent Péraldi et Samson pour qui il y a bien à Marseille « des populations venues d'ailleurs dont les enfants ont fait souche » (2005 : 265), mais s'il reste des « traces d'une ancienne géographie communautaire dans la ville » (*Idem*), cela n'implique pas que des communautés stables et organisées subsistent. Ils ajoutent « pourtant (que) la gestion de la ville reste conçue par les élites locales comme celle d'un fragile patchwork ethnique ou religieux » (*Ibid.* : 266) ... Disons alors avec Ingram et Kleppinger (2023 : 12) que cela dépend de la façon dont on voit la mosaïque, négativement comme une somme d'entités fermées sur elles-mêmes, ou positivement en valorisant la diversité d'un tout formé par ses diverses composantes en interactions. Même si d'un point de vue socio-spatial plus qu'ethnico-religieux (il reste à interroger comment les deux dimensions se recoupent) la ville est une sorte de capitale des résidences fermées avec des vastes zones « en mosaïques d'enclaves séparées gérées par des acteurs nombreux et peu coordonnés » (Dorier et Dario, 2018 : 340). Tout cela nous force à relativiser cette évidence de la rencontre dans des quartiers multiraciaux. Et si l'on veut bien reconnaître une diversité composant la ville, ce serait de la

même manière qu'Edouard Glissant séjournant à New York a pu y reconnaître une diversité, sans pour autant y voir « une réalité créole » (Bonniol, 2013 : 279).

Autre condition de la créolisation que l'on trouverait à Marseille : l'effondrement, au cours des années 1970-1980, de la culture des classes populaires et des discours fédérateurs, auxquels viendrait s'ajouter un mélange avec des lambeaux de cultures exogènes amenés par l'immigration. Ainsi qu'une haine de soi propre au rejet de la culture gauloise et « une fascination ambiguë pour le modèle américain urbain du hip-hop » (Dicale, 2017 : 276). On peut s'interroger ici sur ce que ce constat implique en termes d'homogénéité antérieure à ces effondrements. Il convient en effet avec Amselle (2001 : 21) de rester prudent face à la conception d'une ouverture des cultures dans la créolisation contemporaine sur un fond d'entités culturelles préalablement fermées et homogènes. Une autre conception de la créolisation comme processus continu (Chivallon, 2013 : 44) et transhistorique pourrait ainsi nous amener à voir Marseille comme une ancienne réalité créole, à la manière dont Spivak (2015) dans son analyse de Dante et son choix d'un créole politique aristocratique « italien » lui permet de concevoir les débuts des nationalismes européens comme étant fondés sur une compréhension créolisée de la langue italienne.

S'il n'est pas fondamentalement fallacieux, l'usage du concept de créolisation nous paraît contestable pour sa faiblesse opératoire s'agissant des décodages et cadres locaux d'interprétation à analyser. Il nous semble ainsi préférable de recourir à la métaphore électrique ou informatique du branchement (Amselle, 2001) pour éclairer l'appropriation du reggae par ce groupe de passionnés, qui se trouvent dans une position périphérique par rapport à ses axes de circulations. Ils ne sont pas caribéens et se situent dans un monde méditerranéen²⁵ Ils n'ont pas d'accès direct au modèle du sound system, ce qui les contraint à imaginer quelque chose à partir de ce qu'ils perçoivent. On peut dire qu'ils branchent le reggae et le rub-a-dub sur un folklore local déprécié dans le monde des musiques populaires enregistrées. En cela, par ce type de branchement, ils font un usage mineur (Sauvagnargues, 2002) des conventions du sound system reggae, en écart par rapport au modèle jamaïcain/londonien que leurs confrères de Paris semblent appliquer scrupuleusement. Comme le résume Tatou :

²⁵ Dans le même temps certains membres de ce premier groupe ont aussi des liens avec l'océan Indien, comme Fanafood, Clarence Rankine (Madagascar) et Jagdish (Ile Maurice).

« Comme on était loin de tout en fait, on inventait parce que... on savait pas. Quand on est monté à Paris après voir les sound systems, on disait “oh putain, c’est pas drôle, c’est pas marrant leur truc”. Il y avait pas cette invention, il y avait pas ce côté décalé par rapport au modèle que nous on avait.... Parce que les mecs dans les sound systems ça rigolait pas, les mecs avec des dreadlocks comme ça. Personne ne mouftait. Personne rigolait, rien. Alors qu’ici c’était... le délire tu vois. Alors ouais, c’était pas pareil. »

Cette dynamique née des studios de radio se poursuit ensuite à l’extérieur de ceux-ci, avec la fondation de l’association Massilia Dub fin 1984, dont l’objet est l’organisation d’événements musicaux. Elle édite ensuite le Journal *Vé* (impératif à la 2^e personne du singulier du verbe provençal « vèire » signifiant « voir ») entre 1986 et 1988, avec un effet structurant sur la scène culturelle multidisciplinaire émergente (Sevin, 2022). Massilia Dub constitue également une manière de brancher un élément novateur sur la culture locale d’une ville en crise. Issu des studios jamaïcains et préfigurant les pratiques des musiques électroniques, le dub représente dans cette configuration, l’élément de modernité qui surgit des anciennes colonies, l’intermédiaire de la tradition revivifiée d’un ancien centre impérial. Dans le numéro de mai 1986, Choupa précise ainsi que *Vé* a pour objet de « favoriser l’expression artistique des différentes communautés de Marseille, pour mixer, “dubber” les expressions et les cultures ». L’*aïoli*, fiction sonore et générative de multiples sens relève ainsi du processus, comme le dub dont elle est issue, dans les studios radio des émissions reggae-sound system. Dans le 1^{er} numéro de *Vé*, elle est mise en filiation avec la chanson de René Sarvil (1932) « Zou! Un peu d’*Aïoli* ».

On voit ainsi à l’œuvre une logique de triangulation propre au branchement, dans laquelle on recourt à un élément tiers, ici le reggae, pour refonder une localité. Le branchement effectue une « dérivation de signifiés particularistes par rapport à un réseau de signifiants planétaires » (Amselle, 2001 : 7) liés au reggae. Ce branchement participe d’un nouveau genre de localisme qui n’est en soi ni progressif ni régressif, mais fonction des connexions effectuées avec d’autres forces (Hall, 2007a : 300). Il ne relève pas d’une forme résiduelle du passé – dans un monde appelé à le voir disparaître dans l’homogénéisation de la globalisation – mais d’une modernité vernaculaire, produit du branchement du reggae et du dub sur la culture locale. Comme le dira Jali :

« Les Jamaïcains nous ont permis de comprendre que certains de nos traits de caractère marseillais, moqués par le Centre, la volubilité, la tchatche, la galéjade,

l'emportement, le combat verbal, l'accent, étaient des valeurs, des qualités. » (Cité dans Traïni, 2005 : 115)

Evoquons pour finir un troisième moment de cette dynamique, qui voit les membres de ce collectif initial suivre des voix différentes. Jo Corbeau, pour qui le sound system apparaît comme une solution temporaire en l'absence de musiciens capables de jouer du reggae, revient à une formule scénique en 1986 avec son groupe Illimited Compagnie²⁶. Tatou rejoint par Jali et d'autres ensuite²⁷ dans une seconde formule de Massilia Sound System, poursuivent le raggamuffin couplé à un tournant occitan. On retrouve dans les productions discographiques des uns et des autres ces pratiques mixillogiques évoquées plus haut, de même qu'ils continuent de cultiver cette fiction sonore de l'aïoli²⁸.

C'est en référence à ce « second » Massilia Sound System que Dicale parle en termes glissantiers de « mélange d'affirmation d'une identité-racine » et de « refus d'une culture unifiée » (2017 : 277) pour préciser la nature créole du reggae marseillais. Or, on ne peut comprendre cette démarche sans envisager les liens avec Toulouse et l'Occitanie. Les membres de Massilia Sound System rencontrent en effet à Toulouse en 1988 le mouvement de l'anti-centralisme multiculturel (Traïni, 2006) porté en musique par le duo pionnier de rap toulousain Fabulous Trobadors (Hammou, 2020). Des liens forts se nouent entre les deux collectifs et Massilia Sound System y trouve notamment matière à structurer une identité artistique et politique qui mêle raggamuffin et usage de la langue occitane dans une perspective localiste et ouverte²⁹. Ce mouvement préside notamment la création en 1990 de la revue Linha Imaginot par Claude Sicre des Fabulous Trobadors. Cette expression, qui est une référence ironique à la ligne Maginot censée protéger la France d'une attaque allemande lors de la seconde guerre mondiale, symbolise ici une ligne imaginaire qui relie Bordeaux à Nice en passant par Toulouse et Marseille dans la résistance au centralisme français, tout en défendant une démarche ouverte sur les différences et fondée sur les principes de solidarité et d'échange. Avec les Fabulous Trobadors, l'Occitanie est branchée sur le rap, tandis que les Massilia Sound System la branchent sur le reggae. On ne peut pas comprendre la démarche de

²⁶ Cette même année il enregistre à Londres avec Dennis Bovell son titre « J'aime l'OM ».

²⁷ Capitaine Fraka, Jagdish, Rankine Clarence, Lux B., Goatari, Gari Greu, cf. Martel, 2014.

²⁸ Avec par exemple le titre « Monter l'aïoli » sur l'album *Occitanista* de Massilia Sound System (2002) qui contient un sample de la voix de Jo Corbeau, ou le morceau « Segaioli » de Jagdish et son groupe Kreol Konexyon sur l'album *Ex-ilé* (2004) qui consiste en une superposition d'enregistrements d'une scène sonore d'un marché aux poissons à Marseille et de rythme sega. Cf. <http://filoumoris.com/jagdish-kreol-konexyon-ex-ile/>

²⁹ « Tu le sais raggamuffin local est international » chante Jali dans « Trobador » (*Chourmo*, 1993).

ces derniers sans cette référence à l'anti-centralisme multiculturel qui déborde le cas de Marseille. La localité n'est ici pas une question d'échelle mais de relation et de contexte, comme le note Appadurai (2005 : 257). Il y a donc moins une logique de créolisation donc témoignerait le reggae marseillais, qu'une logique de triangulation dans laquelle s'effectue un branchement du local occitan sur le reggae. Et cette démarche n'est pas pour autant représentative du « reggae marseillais », porté par les nombreux groupes qui émergent de l'aire urbaine marseillaise (Aubagne, Aix, Cassis...) dans les années 1990. Elle représente une position spécifique dans un mouvement musical caractérisé par l'hétérogénéité des trajectoires et des positionnements (Sevin, 2023).

CONCLUSION

Les radios associatives sont des médias importants pour la diversification des musiques populaires dans la France des années 1980. Elles sont aussi des espaces médiatiques de réappropriation des machines de communication. À Marseille, les studios de radio permettent aux pratiques du sound system reggae de se déployer, dans une situation où l'incertitude quant au modèle favorise l'apparition de variations par rapport à la norme des sound systems jamaïcains. Ces émissions reggae sound systems constituent l'incubateur d'où émerge la fiction sonore de l'aïoli, cri de ralliement d'une dynamique collective, dont on a retracé les développements à partir d'une approche prenant en compte l'importance de la dimension sonore. L'analyse de cette dynamique nous a permis de voir comment un collectif a su brancher le reggae et le rub-a-dub sur une culture locale pour la recharger, pour poursuivre la métaphore électrique du branchement. On voit ainsi à l'œuvre non pas une logique de créolisation mais une logique de triangulation propre au branchement, dans laquelle le recours à un élément tiers sert à refonder une localité. Localité dont il ne faut pas avoir une vision trop circonscrite, mais plutôt la concevoir en termes relationnels et contextuels. Marseille offre ainsi un poste d'observation privilégié des circulations musicales transatlantiques et des décalages productifs entre les moments de la production et ceux des décodages locaux, négociés en fonction d'intérêts spécifiques établis en relation à des contextes et des conjonctures particulières.

Références bibliographiques

Allègre Laurent (2023), *Reggae obsession. Une histoire de la musique jamaïcaine en France au XXe siècle*, Editions Laurent Allègre.

Amselle Jean-Loup (2005), *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.

Appadurai Arjun (2005), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot.

Armogathe Daniel, et Jean-Michel Kasbarian (1998). *Dico marseillais. De Aïoli à Zou!*, Marseille, Editions Jeanne Lafitte.

Bardini Thierry (2016), « Entre archéologie et écologie. Une perspective sur la théorie médiatique », *Multitudes*, n° 62, p.159-168.

Baron Robert (2003), « Amalgams and Mosaics, Syncretisms and Reinterpretations: Reading Herskovits and Contemporary Creolists for Metaphors of Creolization », *The Journal of American Folklore*, vol. 116, n°459, p.88–115. <http://www.jstor.org/stable/4137944>

Bonniol Jean-Luc (2013), « Au prisme de la créolisation », *L'Homme*, n° 207-208, p.237-288. DOI : 10.4000/lhomme.24694

Brahim Rachida (2018), « L'antiracisme politique à Marseille, 1968-1983 », In Olivier Fillieule (dir.), *Marseille années 68*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 315-376.

Chivallon Christine (2004), *La diaspora noire des Amériques : Expériences et théories à partir de la Caraïbe*, Paris, CNRS Éditions. Doi :10.4000/books.editions-cnrs.5011

Chivallon Christine (2013), « Créolisation universelle ou singulière ? », *L'Homme*, n°207-208, p. 37-74. DOI : 10.4000/lhomme.24686

Citton Yves (2017), *Médiarchie*, Paris, Seuil.

Dalle Matthieu (2006), « Les radios libres, utopie 'deleuzoguattarienne' », *French Cultural Studies*, n°17(1), p.55-72.

Deleuze Gilles et Guattari Félix (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit.

Deruisseau Pierre (2012), « Le Pharaon contre-attaque. Une approche du “mythe-science“ de Sun Ra », *Multitudes*, vol. 51, n°4, p. 194-200. DOI : 10.3917/mult.051.0194

Devonish Hubert et Jones Byron (2017), « Langue, musique et crise de la nation jamaïcaine », *Volume !*, n° 13-2, p. 129-145.

Dicale Bertrand (2017), *Ni noires ni blanches. Histoire des musiques créoles*, Cité de la musique-Philharmonie de Paris.

Dorier Elisabeth et Dario Julien (2018), « Les espaces résidentiels fermés à Marseille, la fragmentation urbaine devient-elle une norme ? », *L'Espace géographique*, Vol.47, n°4, p. 323-345. DOI : 10.3917/eg.474.0323.

Eshun Kodwo (1998), *More brilliant than the sun: Adventures in Sonic Fictions*, London, Interlink Pub Group Inc.

Gallet Bastien (2013), « À l'impossible le manifeste est tenu », *Lignes*, vol. 40, n°1, p. 21-29.

Gastaut Yvan (1993), « La flambée raciste de 1973 en France », *Revue européenne de migrations internationales*, Vol.9 n°2, p. 61-75.

Gilroy Paul (1992), *There ain't no black in the Union Jack*, London, Routledge.

Guattari, Félix. 1985. ” Vers une ère post-média.” *Terminal* n°51. <https://www.revue-chimeres.fr/Felix-Guattari-Vers-une-ere-post-media-octobre-novembre-1990-Terminal-No-51>

Guibert, Gêrôme (2006), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France : genèse, structurations, industries, alternatives*, Guichen, Mélanie Seteun/Irma.

Hall Stuart (2007a), « La question multiculturelle », in *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Editions Amsterdam, p.289-327.

Hall Stuart (2007b), « Identité culturelle et diaspora », in *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Editions Amsterdam, p.227-241.

Hammou Karim (2014), *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte Poche.

Hammou Karim (2020), « Authenticité et objectivation d'un genre musical : les Fabulous Trobadors face à la naissance d'un “rap français“ (1987-1993) », *Volume!*, n°17/2, p.99-127.

Hannerz Ulf (1987), « The World in Creolisation », *Africa. Journal of the International African Institute* vol. 57 n°4, p. 546-559. DOI : 10.2307/1159899

Hennion Antoine (1993), *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Editions Métailié.

Ingram Mark et Kleppinger Kathryn (2023), « Introduction: The Marseille Mosaic », in Ingram Mark et Kleppinger Kathryn (ed.), *The Marseille Mosaic. A Mediterranean City at the Crossroads of Cultures*, New-York & Oxford, Berghahn Books, p.1-28.

Izzo Jean-Claude (1998), « Oui mais quels mots, Marseille...(Preface) », In Daniel Armogathe et Jean-Michel Kasbarian (ed.) *Dico marseillais. De Aïoli à Zou!*, Marseille, Editions Jeanne Lafitte, p.5-7.

Lapoujade David (2022), « Qu'est-ce qu'un agencement collectif d'énonciation ? », in Blandine Chavanne et Jean-Jacques Lebel (dir.), *Amitiés, créativité collective*, Berlin, Mucem/Kunstmuseum Wolfsburg/Hatje Cantz Verlag, p.28-34.

Maigret Eric et Macé Eric (2020), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouveaux usages de la représentation du monde*, Lormont, Editons Le bord de l'eau.

Marcus George (2010), « L'ethnographie du/ dans le système-monde. Ethnographie multi-située et processus de globalisation. », in Daniel Cefaï (ed.), *L'engagement ethnographique*, Paris, Editions de l'EHESS, p. 371-395.

Martel Camille (2014), *Massilia Sound System. La façon de Marseille*, Marseille, Le mot et le reste.

Morel Bernard (1999), *Marseille, naissance d'une métropole*, Paris, L'Harmattan.

Parent Emmanuel (2018), « "Keeping right on with that nacheral sweet jazzing of life". Jazz et présence noire dans *Banjo*, roman de Claude McKay (1929) », *Epistrophy*, n°3. URL : <https://www.epistrophy.fr/keeping-right-on-with-that.html>

Park Robert Ezra (2004), « La Ville. Propositions de recherches sur le comportement humain en milieu urbain (1915) », in Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (ed.), *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Flammarion, p.83-130.

Peraldi Michelet et Samson Michel (2005), *Gouverner Marseille. Enquête sur les mondes politiques marseillais*, Paris, La Découverte.

Peterson Richard (1991), « Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock », in *Vibrations*, hors-série Rock : de l'histoire au mythe, p.9-39.

Prince Bernard et Videcoq, Emmanuel (2005), « Félix Guattari et les agencements post-média: L'expérience de radio Tomate et du minitel Alter », *Multitudes*, vol.21, n°2, p.23-30. <https://doi.org/10.3917/mult.021.0023>

Sauvagnargues Anne (2002), « Art mineur - Art majeur : Gilles Deleuze », *Espaces Temps*, n° 78-79, p.120-132.

Schulze Holger (2020), *Sonic Fiction*, London, Bloomsbury Academic.

Sermet Vincent (2002), « Le funk sur les radios d'Ile-de-France (1981-2001) », *Volume !*, 1 : 1, p.103-112.

Sevin Jean-Christophe (2022), « Le Journal Vé: dynamique multiculturelle et intersectionnalité dans le Marseille des années 1980 », *CFC Intersections*, vol. 1, n°1, p. 119–134. <https://doi.org/10.3828/cfci.2022.9>

Sevin Jean-Christophe (2023), « Contentious cosmopolitanism. Transnational circulations in the life trajectories of reggae/ragga artists in Marseille », in Mark Ingram and Kathryn Kleppinger (ed.), *The Marseille Mosaic. A Mediterranean City at the Crossroads of Cultures, The Marseille Mosaic*, New-York & Oxford, Berghahn Books, p.110-124.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2015), « World Systems and the Creole, Rethought », in Encarnación Gutiérrez Rodríguez and Shirley Anne Tate (ed.), *Creolizing Europe: Legacies and Transformations*, Liverpool University Press, p.26–37. [Doi.org/10.2307/j.ctt1gn6d5h.7](https://doi.org/10.2307/j.ctt1gn6d5h.7).

Suzanne Gilles (2005), *Les glaneurs de sons et le cheminement des musiques : constitution de genres musicaux et emprise urbaine des mondes de la musique*, Thèse de doctorat en Sociologie, Université d'Aix-Marseille1.

Traïni Christophe (2005), « L'appropriation du rap et du reggae », *Communications*, n°77, p.109-126. doi : 10.3406/comm.2005.2265

Traïni Christophe (2006), « L'anticulturalisme multiculturel de la Ligne Imaginòt. Art occitan et échange de l'estime réciproque », in Mathieu Lilian et Balasinski Justyne (dir.), *Art et contestation sociale*, Presses Universitaires de Rennes, p. 47-63

Valnet Julien (2013), *M.A.R.S. Histoires et légendes du hip-hop marseillais*, Marseille, Éditions Wild Project.