

Introduction

Gerhild FUCHS, Birgit MERTZ-BAUMGARTNER (Innsbruck)

Une comparaison entre Naples et Marseille, les deux fameuses villes portuaires méditerranéennes, est féconde à de nombreux égards. Pour ne citer que les similitudes les plus évidentes : toutes deux sont des fondations grecques (la *citè phocéenne* et la *città partenopea*) et ont connu une histoire mouvementée, marquée, surtout dans le cas de Naples, par une alternance de dominations étrangères ; malgré leur vitalité culturelle et leur importance historique, il s'agit de deux villes secondaires (*secondary cities*) caractérisées par une position « périphérique » dans leur contexte national respectif ; elles ont aussi en commun la réputation de destinations touristiques attrayantes, surtout à cause de leur situation géographique dans un paysage méditerranéen idyllique, et celle de villes « dangereuses » ayant un taux élevé de pauvreté, de chômage et de criminalité ; finalement, dans les deux cas, leur « ancrage » dans le bassin méditerranéen aux multiples influences culturelles, est à l'origine d'une diversité culturelle considérable, reflétée par les habitants et les représentations culturelles des deux villes et dans laquelle l'immigration joue un rôle prépondérant, en particulier en ce qui concerne Marseille.

Lors d'une conférence qui s'est tenue du 11 au 13 avril 2018 à l'Université d'Innsbruck, l'accent a été mis sur les contextes musicaux qui, tant d'un point de vue historique que contemporain, représentent un autre aspect important partagé par les deux villes. Organisée par l'Institut des Philologies romanes et les Archives Textes et Musique de l'Université d'Innsbruck en collaboration avec le CAER, le LESA et le CIELAM de l'Université d'Aix-Marseille, réunis au sein du centre de recherche « Les ondes du monde », la conférence visait à relier deux axes de recherche chers à ces institutions : la musique et le cinéma napolitains pour Innsbruck, et la culture musicale de Marseille et la chanson française en général pour l'Université d'Aix-Marseille.

Les articles de ce numéro spécial d'*ATeM* proviennent d'un large éventail de contributions présentées lors de cette conférence où s'était déjà manifestée une prépondérance de thèmes inspirés par le contexte musical napolitain. Cela peut peut-être s'expliquer par l'envolée considérable qu'ont connue ces dernières années et décennies les études scientifiques sur la musique (mais aussi sur la littérature) ayant Naples pour thème. Les articles portant sur la scène musicale marseillaise, bien que moins nombreux, montrent néanmoins le parallélisme des grandes tendances de la *popular music* dans les deux métropoles.

Dans le premier chapitre, dédié à l'évolution et au passé des deux scènes musicales, se dessinent pour l'essentiel deux tendances communes : tout d'abord, l'influence considérable exercée par le patrimoine de la chanson napolitaine et des chansons de Marseille tradition-

nelles sur certaines formes de *popular music* même très récentes dans les deux régions ; et ensuite l'importance qu'a toujours eue l'aspect de la performance, soit théâtrale soit cinématographique pour les formes musicales des deux villes. Ainsi, à Naples, on peut penser à l'éclosion de la *macchietta* et d'autres genres de café chantant à partir de 1890, ou à la naissance, en 1919, de la *sceneggiata* dite napolitaine, alors qu'à Marseille cette tendance se manifeste par exemple dans le genre de l'opérette marseillaise développé dans les années 1930 ou dans de nombreux films qui utilisent musique et chansons pour évoquer la ville.

Dans la contribution qui ouvre ce chapitre, « 'O sole mio » e l'habanera : napoletanità e cosmopolitismo nella prima era della *popular music* » de **Jacopo Tomatis**, c'est bien du patrimoine de la chanson napolitaine qu'il est question : les significations identitaires qui lui sont attribuées – à la fois *napoletanità* et *italianità* – sont partiellement remises en question par ce célèbre exemple du répertoire napolitain, puisque musicalement le « O sole mio » de 1898 est composé sur un rythme cubain de *habanera*. Cet élément a priori « exotique », comme le démontre Tomatis, est rapidement « normalisé » et devient même un véhicule de l'identité napolitaine. L'intégration de styles musicaux « étrangers », un procédé très courant dans la *popular music* napolitaine entre 1940 et 1950, est également devenue une caractéristique des productions musicales de Renato Carosone. Avec « Le macchiette interculturali di Renato Carosone », **Gerhild Fuchs** met l'accent sur le fait que les grands succès de Carosone des années 1950 tels que « Tu vuò fa' l'americano », « Torero », « Caravan petrol » ou « 'O pellirossa » se rattachent étroitement au genre de la *macchietta napoletana*, tant par leur affinité avec le spectacle de variétés que par les portraits ironiques qu'ils dépeignent. L'originalité réside dans un jeu parfois complexe, parfois schématisé, ou purement comique, avec les stéréotypes culturels de Naples et d'autres pays. Dans sa contribution intitulée « La figura del guappo e le sue declinazioni musicali dalla sceneggiata ai neomelodici », **Roberto Ubbidiente** étudie également la *macchietta napoletana*, étape importante dans l'histoire culturelle et musicale napolitaine. Il retrace l'évolution du *guappo* depuis ses premières apparitions au XVIIIe siècle (sous la forme des *lazzari*) jusqu'à l'époque suivant l'unification de l'Italie (les *guappi* et les affiliés de la camorra) et analyse l'évolution du personnage dans certains genres de *popular music* napolitaine (dont la *macchietta*, la *sceneggiata* et la tradition « néomélodique » napolitaine). Avec la contribution de **Dario Martinelli**, « Tra crimine e nostalgia: note sulla rappresentazione musicale e audiovisiva di Marsiglia », nous nous tournons vers une autre ville, Marseille, et un autre média, le cinéma, sans toutefois nous éloigner complètement de l'article précédent : d'une part, Martinelli offre, comme le fait Ubbidiente, une riche et instructive vue d'ensemble (le corpus est constitué de 120 films tournés partiellement ou entièrement à Marseille), d'autre part il souligne la récurrence de personnages stéréotypés très semblables au *guappo* napolitain, comme par exemple les « canailles sympathiques », les « beaux ténébreux » ou les « brutes au cœur en or ». Après avoir classé les films selon cinq pseudo-genres et plusieurs contextes thématique-narratifs récurrents, Martinelli s'interroge sur le rôle des bandes son et constate l'absence d'une véritable « authentification musicale » de la ville. Plus qu'à celle-ci, les topos musicaux sont liés aux contextes particuliers ou aux conventions de genre de chaque film, ce que l'auteur illustre ensuite par une étude

approfondie de la bande son du film *Borsalino* (1970). **Joël July**, dans sa contribution « Les bruits de Marseille » centrée sur des chansons parlant de Marseille, constate qu'il existe une chanson marseillaise comme il existe une chanson parisienne. On retrouve ses principaux piliers dans la tradition de l'opérette et de la narration chantée, d'autre part dans le rap, ancré dans la cité phocéenne depuis les premières apparitions du genre en France. À l'instar de deux chansons éloignées dans le temps, « Tais-toi Marseille » de Maurice Vidalin (1958) et « Le Sud » du chanteur de rap Iraka (2012), July montre que la chanson marseillaise évoque souvent les sensations sonores que la ville offre à ses habitants, qu'elles soient mélodies ou vacarme.

Les deux chapitres suivants, entièrement consacrés à Naples, traitent deux décennies cruciales pour la musique populaire de la ville parthénopéenne et du Sud de l'Italie en général : les années soixante-dix d'une part, avec leur virage vers des styles de musique et de chant caractérisés par l'influence de la musique noire, comme p.ex. Pino Daniele, ou de groupes tels que Showmen et Napoli Centrale (musiciens dont les contributions sont discutées dans ce chapitre), puis les années quatre-vingt-dix qui voient l'apparition de nouveaux styles musicaux comme le rap, dub et raggamuffin, et marquent un tournant décisif vers le « transculturel », tendance qui s'était annoncée dès les années soixante-dix.

Dans son article « *Black music e musicisti napoletani. Un'indagine introduttiva* », **Gianpaolo Chiriaco** se demande comment la musique noire, c'est à dire une musique de compositeurs, instrumentistes et chanteurs d'origine africaine mais agissant dans un contexte euro-occidental, a fourni des modèles esthétiques et sociaux à des représentants de premier plan de la *popular music* napolitaine. Suivant une approche méthodologique inspirée par *Beginnings* d'Eward Said, Chiriaco expose et analyse des narrations circulaires (par exemple sur des questions de racisme et de subalternité) ainsi que des influences musicales mutuelles (dans le contexte des styles et genres noirs, afro-américains) comme on les retrouve dans les œuvres de Pino Daniele, Mario Musella, James Senese (ou les groupes auxquels ils appartiennent) et Roberto De Simone (*La gatta cenerentola*, 1976). Les approches ethno-musicales de Chiriaco sont en partie confirmées, en partie complétées par les deux contributions suivantes d'Orsino et de Scala, spécialistes de littérature qui mettent, eux, l'accent sur les textes. Dans son étude intitulée « « Neri a metà ». Napoli Centrale... oltre Napoli », **Margherita Orsino** s'attache aux grands thèmes du groupe Napoli Centrale : l'engagement en faveur des « perdants » d'un Sud globalisé, l'opposition entre centre et périphérie (avec une accentuation inattendue du rôle de la campagne) et le risque de mort physique et sociale de toute une ville, la *mattanza*. L'auteure établit un parallèle entre l'importance du dialecte napolitain et le contexte culturel napolitain dans lequel a également grandi l'enthousiasme pour les styles musicaux « noirs » (jazz, blues et autres) et pour le métissage. Ce *Neapolitan Power* est parfaitement représenté, selon Orsino, par des personnalités comme Mario Musella, James Senese (les deux « noirs à demi ») ou Pino Daniele (qui a intitulé un de ses albums célèbres *Nero a metà*). Comme l'affirme **Giuliano Scala** dans « *Terra mia, il punto di non ritorno della canzone napoletana* », c'est dès son premier album, *Terra mia* (1977) que le grand auteur-compositeur-interprète et guitariste Pino Daniele développe son synchré-

tisme musical et la conscience d'une identité multiple et transculturelle. L'album représente donc, comme l'exprime Scala dans le titre de sa contribution, « le point de non-retour de la chanson napolitaine », également à cause de l'influence qu'il a exercée sur les générations suivantes de musiciens napolitains. À travers l'analyse exemplaire de trois titres de l'album, Scala démontre la présence d'aspects transculturels et de nouveaux langages musicaux introduits par Pino Daniele.

C'est précisément cette évolution des années soixante-dix, conséquence entre autres de l'activité musicale de Pino Daniele, qui prépare le terrain pour la grande vague de « contamination culturelle », de métissage et de transculturation qui se répand dans la ville napolitaine depuis la fin des années 1980. Dans son article « Ritmi, suoni e contaminazioni culturali a Napoli », le sociologue **Lello Savonardo** donne un aperçu détaillé des tendances respectives de cette période. Après avoir défini Naples comme une ville contradictoire et fluctuante (donc « poreuse »), comme une métropole cosmopolite et globale, bien que fortement locale et marquée par la marginalité, comme une porte sud qui crée des ouvertures, des ruptures et des échanges avec d'autres mondes (pour ne citer que quelques-uns des aspects mentionnés), Savonardo met en lumière les expressions musicales de la ville et ses principaux représentants depuis les années 1970. En suivant les théories de Iain Chambers, l'espace urbain est défini comme un lieu où différentes cultures et ethnies se croisent, au point de créer un troisième espace favorisant les processus d'hybridation et de contamination. Ceux-ci se traduisent, par exemple, dans des mélodies arabo-napolitaines ou dans des rythmes afro-américains ou métropolitains. Pour tous ces processus, le rôle des réseaux sociaux qui accompagnent la naissance de nouveaux styles musicaux est également abordé, depuis les centres sociaux des dernières décennies jusqu'aux médias sociaux et au web contemporains. Une grande partie des protagonistes musicaux mentionnés par Savonardo se retrouvent dans la contribution suivante, « « Concerto senza frontiere »: il Sud del mondo si ritrova a Napoli. Integrazione e transculturalità nella canzone napoletana odierna » de **Corinna Scalet**. Après une contextualisation théorique qui se réfère à Welsch et Chambers, l'auteure analyse un corpus de quinze chansons d'artistes différents, produites entre 1993 et 2017, c'est-à-dire de « Pumarola Black » du groupe ouvrier 'E Zezi di Pomigliano d'Arco à « Gente do Sud » des Terroni Uniti. L'analyse relève trois noyaux thématiques représentatifs de la *popular music* napolitaine transculturelle de l'époque : le caractère subalterne du sud de l'Italie comme élément de communion avec d'autres peuples méditerranéens, l'image de la mer comme pont entre peuples et cultures, et l'appel explicite à une coexistence pacifique, thème partiellement métanarratif dans la mesure où la musique dégage son potentiel anti-raciste et pacificateur. En conclusion de son article sur « Musica e coscienza nella Napoli dagli anni Novanta a oggi: dub, reggae e rap precursori delle nuove dinamiche di migrazione e transculturalità », **Vittorio Valentino** assigne aux groupes et chanteurs discutés dans sa contribution un engagement éthique similaire contre la discrimination et une société mondialisée qui se ferme de plus en plus à toute altérité. Se basant sur les concepts théoriques de Glissant, Cassano et Bauman, Valentino constate tout d'abord une affinité entre les scènes rap marseillaise et napolitaine, matérialisée par la collaboration du rappeur italo-français Akhenaton avec le

groupe napolitain Co'Sang (voir l'article de Daniela Vitagliano dans le dernier chapitre), pour ensuite se concentrer sur le rap et le dub napolitains des années 1990. Son analyse de passages représentatifs des 99 Posse et d'Almamegretta est complétée par des extraits d'une interview réalisée personnellement avec Raiz, le leader de ce dernier groupe, en mars 2018.

Les aspects de contamination et de transculturalité sont également d'une grande importance dans le dernier chapitre, l'accent portant cependant sur la représentation (surtout verbale) des constellations sociales et des problèmes urbains de Marseille et Naples dans le rap et le raggamuffin, styles musicaux très vivants dans les deux villes. L'article de **Daniela Vitagliano** « IAM et Co'Sang : le rap au croisement des cultures marseillaise et napolitaine », montre, après avoir comparé les scènes de rap des deux villes, que les IAM de Marseille et les Co'Sang de Naples, bien qu'issus de scènes musicales de toute évidence différentes, ont en commun la volonté d'agir comme chroniqueurs de la vie de quartier et de fournir à leurs auditoires de partager des expériences affectives. Au centre de l'analyse se trouve la chanson « Rispettiva ammirazione », née de la collaboration entre le chanteur du groupe IAM, Akhenaton, et les Co'Sang, chanson dans laquelle se mêlent sentiment de *napoletanità* et fierté marseillaise. Cependant, le rap n'aspire pas toujours à une représentation réaliste des espaces urbains. Dans sa contribution « Stylisations phocéennes : Soprano et Marseille », **Stéphane Chaudier** affirme que le rappeur Soprano, dont les chansons sont riches en références à Marseille, utilise différents mécanismes de stylisation, tels que la sélectivité des traits urbains représentés, la simplification et l'esthétisation. L'article est subdivisé en trois chapitres dans lesquels sont présentés la construction d'une identité marseillaise effectuée par Soprano, les éléments d'une « anthropoétique du proche » qui se traduit dans « ma » ville, « mon » quartier, « mes » potes, « ma » famille ainsi que le concept de *cosmopolitanie*, qui donne aussi son titre à un album de l'artiste. Avec le dernier article, « Il beat, la melodia e il dialetto napoletano nei testi dei 99 Posse: dai retaggi popolari alle influenze d'Oltreoceano » de **Tommaso Manfredi**, nous revenons à Naples et à un projet artistique – celui des 99 Posse – moins esthétique que politique et interventionniste, né en parallèle à l'expérience des centres sociaux. Manfredi montre que même le dialecte dans les chansons des 99 Posse est principalement un instrument d'expression authentique et directe né dans le contexte urbain du quartier, un trait par lequel le groupe se rattache à cette « nouvelle vague napolitaine » initiée par Pino Daniele et d'autres dans les années 1970 et poursuivie par des groupes tels que Almamegretta, Bisca et, en effet, les 99 Posse. L'analyse de trois chansons exemplaires (« Curre curre guagliò », « Sant'Antonio », « Napoli ») est complétée par les entretiens menés par l'auteur en février 2018 avec les membres du groupe 99 Posse.