

« Ici trop confondent le rap, la rue et pôle emploi » clame Vin7, rappeur du TSR crew, au début de la chanson « Coup d'éclat » (Hugo TSR, *Fenêtre sur rue*, Chambre froide, 2012): ce genre d'affirmation, si elle a un tout autre sens dans le couplet du MC, est toutefois révélatrice des multiples « assignations minoritaires » (Hammou, 2012) que les dominants font peser sur les rappeurs : l'amalgame est rapidement fait entre un genre musical, où priment les mots, un lieu symbolique associé à une classe sociale -imaginée, et une situation de précarité qui les reliaient. Le rappeur et son écriture n'auraient d'intérêt, non pas en tant que tels, mais par ce qu'ils signifient d'autre : symptôme d'un « malaise des banlieues », forme d'expression privilégiée de la jeunesse racisée des quartiers populaires, le rap n'est que très peu envisagé d'un point de vue esthétique interne -tort partagé par les journalistes comme, jusqu'à peu, par les chercheur/ses en sciences sociales. Or, face à ce porte-parolat contraint, comment écrit-on le rap, du rap ? Les rappeurs peuvent refuser l'assignation minoritaire, lui opposer une proposition de « mandat esthétique généralisé » (Hammou, 2012) où ils revendiquent de l'artiste la part d'universel ; ou bien l'accepter, se l'approprier. Nous nous intéresserons ici particulièrement à la dernière option : parviennent-ils, en s'appropriant ces injonctions, à créer une poétique spécifique, qu'on pourrait appeler « populaire » ?

« Le peuple peut-il s'écrire ? »
Réflexivité <=> « rap conscient ».

Pourquoi les contemporains qui ont fait de belles œuvres ne devraient être étudiés que dans 200 ans? Alors qu'on pourrait en parler aujourd'hui, leur poser des questions ? (Dooz Kawa)

"Ecrire le « peuple » dans le rap français : choix ou contrainte?"

Intro:

Pourquoi la question du choix et de la contrainte : quand une séance sur rap avec intitulé « le peuple peut-il s'écrire ? », on associe vite le rap à une forme d'écriture populaire, des gens qui écriraient le peuple en venant du « peuple » (sens de la phrase de Vin7). Or c'est justement cette association qui est à interroger, dans la mesure où elle est largement le fait d'une stigmatisation « par le haut » de cette musique. Pourquoi ai parlé de Karim Hammou dans la présentation de la séance, une grande partie de son travail de sociologue a été de réfuter l'association, mi-médiatique mi-scientifique, du rap avec la banlieue.

- 1) qqes remarques sur la formulation de l'intitulé de la séance
- 2) contextualisation socio-historique.
- 3) problématisation

-« Peuple » : concept qui n'a pas de pertinence réaliste => terme dans son sens réaliste -partage de mêmes conditions objectives de vie- classes populaires -en soi. Jordi : tensions peuple-classe, peuple-nation => du côté du peuple-classe ici. Définition scientifique.

Déborah Cohen (maîtresse de conférence à Aix-Marseille, chercheuse CNRS) « La nature du peuple. Les formes de l'imaginaire social » (2010) : « derrière les façons de nommer, c'est toute une conception de l'organisation sociale qui se cache » (cf. Raffarin, *La France d'en bas* : tout espace étant un espace social, les verbalisations, métaphores spatiales dans les discours, idem) : terme de peuple suppose une conception essentialiste du monde social que toute sociologie -a minima constructiviste, autant pragmatique que bourdieusienne- récuse. « Peuple » : terme qui n'a de sens que par ses usages politiques -que ceux-ci soient de gauche ou de droite (fonction soit d'unification, soit de stigmatisation essentialisante de façon à faire perdurer domination, dans le cas étudié par l'historienne 18ème-19ème siècle : parler de peuple pour lui nier, càd nier aux personnes issues des classes populaires, toute compétence politique et disqualifier sa parole.

Peuple : relativement significatif de l'abandon de la pensée des classes sociales dans le champ scientifique et politique : préfère ici parler de classes populaires.

=> // Tout cela n'a pas pour but de seulement faire « la leçon sociologie » sur les termes à employer et des choses dont tout le monde ici a conscience, mais parce que : les processus d'essentialisation identifiés par Déborah Cohen ont leur **pertinence une fois appliqués au cas du rap français.**

Je m'explique : détour par bref rappel historique (K. Hammou, *Histoire du rap en France*) : 90's : deux événements (grèves travailleur/se-s nettoyage RATP qui mettent au jour l'existence des graffitis, confondus alors avec la pratique du «tag»/ casseurs en marge de manifs lycéennes) =>

crystallisation d'un problème des banlieues. Rappeurs sont alors « mandatés pour porter l'altérité » par les dominants : blancs bourgeois des plateaux télévisés

[qqes mots sur sociologie de K. Hammou : mandats concept issu de l'interactionnisme Strauss coopération en milieu hospitalier/ féminisme matérialisme Colette Guillaumin]

En gros, vous êtes là pour non pas parler de votre musique, votre art (mandat esthétique qu'essayent d'opposer et de défendre les rappeurs français des 90's qu'on leur retire systématiquement) mais des banlieues, des jeunes de classes populaires issus de l'immigration non seulement auxquels vous êtes censés appartenir mais aussi desquels vous êtes censés être les représentants. Et cette catégorie de la population est traitée par les médias de façon à ce qu'elle apparaisse comme autre, étrangère, exotique comparée aux représentations qu'ils se font du « Français » téléspectateur. Comme si les téléspectateur/trice-s auquel-le-s ils s'adressent sont aussi dans cette position d'extériorité et que par conséquent ce sont les rappeurs qui sont en position minoritaire. Hammou : « *Parler du rap c'est exposer les « choses des Autres » et adopter pour cela une forme d' « exotisme anthropologique » consistant à décrire une pratique en termes homogénéisants et stéréotypés, tout en la campant fermement dans sa supposée étrangeté.* » K. Hammou p.80

Ce **mandat de responsabilité minoritaire** s'impose au corps défendant des artistes 90's : peut être plus ou moins violente (forte ridiculisation du genre « rap » du fait de cette stigmatisation aux classes populaires/issus de l'immigration : scène archétypale, d'une violence monstre : Fabe qui quitte le plateau de Taratata/ aujourd'hui : Booba sur Charlie) => mais a des effets sur la pratique rappée elle-même : hypothèse K. Hammou : 2eme génération qui se place d'elle-même dans ce discours pour construire une foule de chansons qui n'existaient pas dans la première génération.

Ce mouvement : illustre le passage des injonctions surplombantes (celles des classes dominantes, double critère blanchité et appartenance bourgeoise) qui contraignent les rappeurs à n'être que les écrivains d'une **fraction triplement minorisée du « peuple » (jeune, racisée, populaire)** -et par là, schéma traditionnel d'une classe dominante qui écrirait encore le peuple, choisirait ce qui est censé être l'écriture des dominés // Beaumarchais qui fait parler des valets- à une réappropriation de cette assignation minoritaire (Hammou) par les rappeurs eux-mêmes. Dans ce cas-là : peut-on parler dans le rap, d'une poétique singulière, qui aurait des propriétés dites « populaires » ? Quelles sont ces propriétés, comment les définir.

Autrement dit : Les rappeurs sont-ils contraints d'écrire le peuple par un effet d'assignation minoritaire -là où les acteurs du rap revendiqueraient au contraire un mandat esthétique généralisé « y'a pas d'faux rappeurs que d'la vraie littérature » dit Fayçal, un rappeur bordelais album *L'or du commun*, filiation baudelairienne assumée : « Lettres de noblesse » : variation ostinatique sur l'acrostiche de son nom « Le F pour exporter le fief le porter en friche fièrement je me fiche de tous leurs chefs (...) refrain : Six lettres de noblesse mais n'ai pas grand chose d'un châtelain » : l'opposition au châtelain : le peuple dans le sens de tiers-Etat, contre non pas bourgeoisie mais noblesse- donc contraint d'écrire le peuple ou bien une étude -stylistique par exemple- de leurs textes permettrait-elle de dégager des traits « populaires », qui feraient du rap un **avatar majeur d'une façon de « s'écrire populaire » aujourd'hui** ? Contraints d'écrire le peuple ou fers de lance d'une « littérature » populaire ? (entre guillemets pqq pas littérature, texte : une seule dimension du rap, même si particulièrement centrale, triple compétence nécessaire pour appréhension rap : stylistique prosodique voire (socio)linguistique et musicale)

I. Le rap, une écriture du peuple par le peuple ?

Question des origines populaires, présumées ou réelles, du rap

A. des réalités sociologiques hétérogènes

Direct : l'hypothèse d'une homologie structurale entre les spécificités de la poétique du rap français et une expérience, un vécu des classes populaires : oralité/violence/ spontanéité, je pense qu'en plus de contenir le risque (quasi-certain) d'une essentialisation dont les effets relèveraient soit du populisme (plus spontané contre une culture légitime guindée, etc.) soit du misérabilisme (pas mal

ils font des figures de style mais quand même les Grands Rhétoriciens c'est indépassable) en plus de ce double risque, hypothèse est factuellement -sociologiquement- fautive ou du moins à nuancer fortement.

On peut penser de prime abord que le rap : une des rares occasions où des personnes de classes populaires (frange précarisée d'une jeunesse souvent issue de l'immigration) prennent la plume pour relater leur quotidien, et que ces écrits s'adressent essentiellement à «leur» groupe social.

Cliché : cf intro sur l'usage du mot « peuple » : Stéphanie Molinero : *Les publics du rap* (approche constructiviste sociologie du goût, typologie Booba rappeur populaire (nuance : hypothèse de la distinction « hipster » omnivore par le populaire avec Booba), La Rumeur rappeur classes sup/ féminisation relative/ tous les amateurs qui s'accordent à dire que variété, diversité des raps, des messages, des styles là où celles et ceux qui ne connaissent pas ont une vision homogénéisée, par exemple chez le public féminin qui y voit uniformément une musique sexiste).

A cette diversité du public -qui résulte en partie d'une diversification, un processus historique- correspond une diversité des origines sociales des rappeurs.

Triple catégorisation (enlève âge) : urbain, issu de l'immigration, de classes populaires (càd caractérisée par un faible volume global de capital, culturel et éco)

a) « urbain », art de rue (« gloire à l'art de rue ») : Akhénaton (rappeur central dans diffusion rap en France, suite à voyages à Brooklyn où son grand-père est enterré, etc.). contact second avec la rue, né « parmi les chênes kermès et les cigales ». AKH, feat. Rohff (Black Album)

J'arrive comme Hermès

Porteur d'une mélodie venant des terres du chêne kermès

Comme Khamsin, unique maillon d'une kyrielle

J'mène mon art en égoïste et pense au pluriel

-autobiographie *La face B* Akhénaton : « contre le mythe qui veut que le rappeur naisse dans les cités, comme si c'était les bâtiments autour de lui qui écrivaient ses textes ». identité revendiquée : non pas la rue, mais les « terres », terres méditerranéennes, sécheresse de sa végétation suggérée par les sonorités (allitération en guturales sèches).

b) issus de l'immigration/ racisé-e-s :

-immigration : certains rappeurs nés en Afrique (Lino, Brazzaville) mais la plupart en France (pas de stats). Donc déjà si immigration, deuxième génération plus qu'immigré-e-s eux-mêmes.

Par contre immigration thème dans beaucoup de chansons, notamment les déceptions produites par celle-ci (y compris chez Booba, rappeur qu'on tend à catégoriquement dépolitiser : « Jimmy »)

-Racisé : passage de l'idéal black blanc beur, «génération Zidane» (symbolisé dans un groupe mythique comme IAM, revivals ponctuels avec la chanson collective « La Marche » à l'occasion de la BO du film : « Là où ça parle en black blanc beur même en chinois/ Parmi ceux qui mangent des pâtes sans beurre depuis six mois »), à une dimension post-coloniale centrale (Booba « Ma patate vient d'Gorée », revendique davantage)/ Ekoué de La Rumeur dans un featuring avec Kohndo (La Cliqua) : « Les rues d'Paris entre les mains de la BAC/ pardonnez-moi d'être un nègre et pas un grand black » in « Pardonnez-moi ».

Mais importance des blancs : Akh (même si immigré italien, si déroge pas au privilège blanc, issu de l'immigration : parents communistes italiens PCI), Rockin' Squat aux débuts du rap, Kool Shen, etc.

c) classes populaires (faible volume capital, dans ses deux composantes, éco et culturelle) : **des rappeurs des classes moyennes/ un petit capital culturel informel** : exemples + rappeurs, à la manière des syndicalistes dans les milieux ouvriers, sont souvent l'aristocratie intellectuelle du prolétariat : ex de parents militants d'AKH, rappeur qui a une licence de biologie (le revendique)/ La Rumeur : ScPo/ Sadek : bac littéraire/ Fayçal : licence de lettres (surveillant en collège : aussi cette figure)/ Ou : quand capital culturel pas objectivé (trois états du capital culturel Bourdieu :

hérité, incorporé, objectivé) : informel : lectures de Lino, Virus (données ethnographiques => ressources plus que capital) : + rôle d'hommes de l'ombre, qui servent de « mécènes culturels : » ex de Bachir, Imhotep (souvent les DJ). Références à des domaines artistiques multiples : séries (HBO), cinéma, musique, littérature (Lino et Césaire, qui a lu les Cahiers d'un retour au pays natal à 10 ans), peinture.

=> pluriel : des publics, des rappeurs, des raps. Pas une appartenance uniforme à une frange de la population.

Mais deux choses 1) majoritairement, quand même, rappeurs sont issus des classes populaires (faible capital économique et faible capital culturel institutionnel) => possible d'analyser un discours du « peuple » sur le « peuple » avec la revendication du porte-parolat : « haut parleur trop souvent placé au centre du viseur » (Shurik'n)/ discours diadique vous/ nous, les miens, eux. (Shurik'n « Je marche avec les miens/ Beaucoup te diront la même chose/ Tu gardes mes arrières je garde les tiens »// thèse A. Pecqueux). De rares exceptions -mais notables : origine, qualité et popularité de certains MC issus des classes moyennes.

2) stylistiquement, pas tellement l'ancrage social réel qu'on peut étudier quand on prétend « écrire le peuple » : notion de posture (J. Meizoz) et surtout d'éthos (central dans rap)

B. L'unité de l'éthos : écrire les siens, écrire le peuple ?

A ces réalités sociologiques diversifiées entre en contraste la relative unité d'un ethos, une posture qui elle revendiquerait sinon la représentation, du moins l'appartenance, aux classes populaires, symbolisées via une métonymie topique du rap français, la rue (« banlieue »). quand bien même n'aurait pas l'adéquation sociologique du porte-parolat : un ethos. C'est là où littérature, artifices stylistiques entrent en jeu :

L'intégrité et la fidélité aux « siens » comme valeur absolue

Les chansons des rappeurs ne cessent de proclamer l'interdépendance entre leur vécu et leur art -comme si tout le rap n'était qu'une éternelle variation de la formule de la Scred Connexion, «ce qu'on dit c'est ce qu'on vit»; l'intégrité est leur étendard, la fidélité aux «siens» -leur quartier, leurs amis, leur famille- une valeur maîtresse. Toute la chanson de Fayçal «Lettres de noblesse» fondée sur l'acrostiche de son blaze*, à chaque couplet correspondant un phonème -le F, le A, ...- l'illustre de bout en bout¹:

Six lettres de noblesse mais n'ai pas grand chose d'un châtelain
Que mes roses mes mots blessent qu'elles sortent grandioses de mon patelin
Ne me rapportent que peu d'écus mais qu'elles exportent ma psyché
Pour qu'elles soient fortes face aux clichés jamais tricher sur leur vécu

Ce refrain **condense** toutes les caractéristiques de la **posture d'intégrité** du MC*. On peut noter la présence de deux réseaux sémantiques opposés, entre la revendication d'une appartenance modeste («pas grand chose d'un châtelain», avec un effet de litote/ «patelin») que compense la virtuosité dans l'art de rapper: Ses lettres de noblesse sont à prendre au sens littéral -ce sont les lettres de ses textes, ses mots sont d'abord des «roses» -avec l'apposition des deux groupes nominaux, dont la proximité est renforcée par la diction rapide du MC*²- et celles-ci sont le précipité «grandiose» de l'endroit modeste où il vit³. Elles ne lui rapportent que « peu d'écus », signe qu'il ne rappe pas pour l'argent, mais elles «exportent sa psyché», c'est-à-dire qu'elles le disent

1 Nous reproduisons la chanson entière en annexe.

2 Cet exemple justifie notre choix méthodologique de ne pas noter la ponctuation des textes rappés en fonction de critères grammaticaux propres à l'écrit: ici, une virgule aurait dû séparer «mes roses» et «mes mots», ce qui n'aurait pas correctement rendu compte de l'effet de proximité produit par la diction.

3 On pense aussi à Première ligne qui scande «Quatre-vingt treize dans les rimes et dans le phrasé», le 93 désignant le numéro de leur département d'origine.

sans «clichés» ni «tricher» sur son «vécu». Cette intégrité morale -fidélité à là où on vient- a son **pendant esthétique**: beaucoup de chansons répètent inlassablement ce qu'on peut identifier comme la revendication d'une pureté, une autonomie radicale. Il s'agit d'affirmer une indépendance à l'égard de tout ce qui n'est pas le rap, notamment la sphère commerciale. L'exemple d'Hugo TSR est l'un des plus significatifs de ce lien entre intégrité morale et intégrité esthétique comme fondement de la parole rappée: Vos labels j'les méprise dis-leur qu'j'suis ti-sor sans teaser⁴/J'suis rappeur pas dealer j'fais d'la musique pas des tee-shirt

déclare-t-il dans «Old boy». Le MC* se vante de n'avoir de lien avec aucune activité commerciale, quelle qu'elle soit; «dealer» ([dilør]) peut être pris au sens figuré de «vendeur de drogue» mais aussi au sens propre, en anglais, de vendeur tout court; l'allusion à la vente de tee-shirt est probablement une pique au rappeur Booba, incarnation de la réussite commerciale et connu pour avoir créé une marque de vêtement.

Booba : Par ailleurs, cette écriture de l'intégrité peut prendre des formes très différentes, y compris inattendues: à l'opposé, un rap qui revendique sans gêne sa dimension commerciale peut être considéré, d'une certaine manière, comme une autre forme d'intégrité: il s'agit toujours d'éviter les faux semblants, ici d'avouer sans gêne son désir d'argent. Ainsi Booba dans «Le duc de Boulogne» peut d'un vers à l'autre clamer «J'représente la banlieue comme un grec-frites», variation topique du MC* comme incarnation des «quartiers sensibles» -le «grec-frite» désignant ici par métonymie les petits restaurant de kebabs, attribués aux Grecs, qui fleurissent dans les banlieues⁵- puis «Du/ du bif rien n'change à part mon bling bling»; autrement dit: je représente toujours la culture, dans ses dimensions les plus populaires, de mon quartier (pôle de la «fidélité à la rue»), seulement, maintenant, j'ai de l'argent («bif/bling bling»: pôle de l'intérêt économique). Ou encore dans «Garde la pêche»: *Négro/ cherche pas à savoir/ combien j'pèse en euros L'argent/ le pouvoir/ c'est le nerf/ de la guerre J'vais la faire/ la gagner/ pour la chair/ de ma chair* où le MC* affiche ouvertement ses intentions commerciales, à la manière d'une «guerre» menée pour sa progéniture. L'intégrité peut être celle d'une pureté esthétique à la manière dont on oppose les «écrivains alimentaires» aux écrivains dits «purs», désintéressés, ou celle, très libérale au sens idéologique du terme, de Booba⁶.

=> très important si on veut envisager le rap comme une potentielle forme d'écriture émancipée des tenants de la culture légitime : **la revendication décomplexée de l'argent peut être un moyen de s'éloigner des injonctions des dominants**, y compris dans sa fraction progressiste y compris dans leur forme anticapitaliste, altermondialiste : Vîrus, «Champion's league» : «Et là je croise une de ces hippies merdiques/ Lui dit qu'jsuis passionné d'buisiness et puis d'épidémie/ (...) Et pis elle me dit que j'dois aimer mes pires ennemis/ Qu'en dépit d'mes déprimes... J'la laisse pas finir, bim !/ Déjà j'me lève il fait nuit/ C'est pas pour qu'une altermondialiste me dise d'aller conduire un fenwick (?)/ (...) Eux qui pensent que j'me dis que j'dépense donc je suis/ J'mets la main dans ma poche ne sent qu'un os derrière ma cuisse »

Unité de l'ethos : référence quasi-systématique à la banlieue : la ghetto music de Kohndo par exemple : « j'aime être pur produit de la banlieue/ Qu'le monde pense connaître et qui rend les riches envieux » *Pardonnez-moi*, Kohndo

Mon ghetto « J'rappe pour mon ghetto/ Ma zic vient du ghetto/ Le hip hop est mon royaume il fait s'évader du ghetto/ Ma zic sent la street/ Quand j'vois transpirer mon ghetto » : le disyllabique qui

4 «Ti-sor»: verlan de «sorti», désigne la parution des albums d'Hugo TSR, sans «teaser», terme anglais désignant la phase initiale d'une campagne publicitaire. La paronomase entre le verlan et la prononciation française de [tizør] créent un effet de rythme binaire, appuyé par la scansion du MC* sur la première syllabe.

5 Hugo TSR «Jeunes du dix-huit/ J'suis d'la génération shit et grec-frites»

6 Le même Booba qui en 2002 dans «Jusqu'ici tout va bien» affirmait « Mon destin est propre à l'auto-prod », se situant alors plutôt du côté de la valorisation de la «passion» (*Temps mort*, 2002).

sert de ponctuation rythmique dans la bouche de Kohndo. => ethos produit d'un jeu stylisation musicalité mots.

Autre figure de l'ethos populaire : **-La Fouine, Qui peut me stopper : la faire écouter.**

Parcours individuel. Grande pauvreté de sa famille. Stylistique egotripique mais qui a un ancrage dans des rapports sociaux : « Je viens de loin et vu mon teint/ j'dois faire les choses bien/ mais qui peut m'stopper/ renier, mon identité »

« Le manque de fric me fait pas peur moi je suis fils d'ouvrier »/ mère : « c'était pour les riches »/ prison « le juge t'enverra au D1 même si tu dis s'il te plaît »/ Personne n'était là quand maman pointait aux resto du coeur »

Ccl : même cette ethos en fait est diversifié : le cynisme ravageur de Fuzati, les multiples déclinaisons politiques : l'ethos antifasciste de Première Ligne (communisme libertaire), la dimension consciente et identitaire du rappeur musulman et pro-palestinien Médine, le féminisme de Princess Aniès, le matérialisme entrepreneurial provocant de Booba, le rap ancré à la fois dans le rêve et dans le réel de Dooz Kawa, le purisme de Hugo TSR (« j'ai pas changé d'adresse pourquoi j'aurais changé d'flow ? »), l'asocialité torturée et psychopathique de Virus (buena vista asocial club), l'égotrip rabelaisien et grivois de Seth Gueko, etc.

C. Un positionnement par rapport au populaire

Diversité des ethos => mais **se positionne toujours par rapport au populaire** (même très indirectement, au moins une fois), ou à une de ses dimensions : traduction politique/ revendication identitaire (TSR)/ Booba : étalage de l'argent chez qqun-e qui n'en a jamais eu et n'en aurait probablement jamais eu (« RSA RMI sont mes pires ennemis » Tony Sosa + garde dimension identitaire « Marié à la haine comme Bellucci » : les deux éléments, richesse, prestige et LE sentiment attribuée à la jeunesse précarisée)/ le fait que ça n'en soit pas (Fuzati : Sous le signe du V, toutes les contradictions assumées qu'engendre chez cet artiste le fait de ne pas appartenir aux classes populaires), etc.

Se positionner par rapport : poids des **représentations dominantes** qu'on a sur les rappeurs : Sunder Rajan, 1993, *Real and Imagined Women : Gender, Culture and Postcolonialism* : concept de représentation permet de ne pas accorder le privilège au réalisme ou aux superstructures => idée que comme les femmes des classes populaires de Beverley Skeggs, rappeurs se positionnent **non seulement en fonction de la réalité de leurs conditions de vie mais aussi par rapport à des structures conceptuelles produites par d'autres agents dont les positions sociales et représentationnelles diffèrent fortement.** => quitter projections fantasmatiques et désirs (y compris politique louable) pour aller vers véritable savoir et compréhension. p. 312.

=> **La « street-cred », exigence incontournable ?**

Autre aspect de cet éthos, résultat d'un positionnement par rapport à des représentations dominantes : un des principes de légitimation paradoxal dans le rap : appartenance à cet univers auquel on les assigne. Passage par la prison (Booba et l'affaire du taxi)/ venir des quartiers populaires/ avoir connu la « galère », les violences policières. Éléments structurants de ce principe de la street-cred deviennent de véritables topoi du rap français => là où aussi on touche à l'écriture. // significatif rap américain : le clash final d'8 mile : Rabbit à Papa Doc : « But I know something about you You went to Cranbrook, that's a private school (...) This guy is a gangsta ? His real name is Clarence / And Clarence parents had a real good marriage » (ironie dans le flow) // Booba dans son dernier album : « J'aime ce qui est vi-olent (diérèse) ta clique joue du vi-oloncelle ».

stylisation => réappropriation

II. La réappropriation de ces injonctions : un rap français qui se ferait « écriture du peuple » ?

Hypothèse qui essaye de louvoyer entre les écueils du misérabilisme et du populisme : ce qu'on reproche aux approches légitimistes : misérabilisme (pas d'autonomie des cultures dominées)/ ce qu'on reproche aux approches populistes : pas prendre en compte la domination. Ici : proposition de prendre en compte à la fois la domination et l'autonomie, voire comment les cultures populaires « font avec » les injonctions des dominants.

A. Un répertoire populaire : les topoi du rap français

a). la galère « si la galère était un sport j'aurais ma place aux JO d' Londres » Hugo TSR
2ème pb contenu dans la modalité « peut-il » => idée d'une hétérogénéité entre les caractéristiques qui seraient propres aux classes populaires et le fait de s'écrire. 1) le fait que l'acte réflexif de « s'écrire » peut sembler socialement situé : suppose le temps et les dispositions nécessaires à un « souci de soi » (Foucault/ Skeggs : privilège de ceux qui peuvent se soucier d'eux-mêmes avant de se soucier des autres, privilège typiquement des dominants, bourgeois mais aussi masculin)/ 2) rapport des classes populaires à l'écriture. (J. Goody, Critique de la raison graphique/ Basil Bernstein *Langage et classes sociales*) => des effets sur la poétique mise en place ? => le flow : urgence de dire

galère => répertoire du concret « Dans mon frigo pas un radis juste une tomate » (Hugo TSR)/
Virus : « Réchauffe/ Les restes d'avant-hier Remet/ en cause toute amitié quand j'ouvre un frigidaire où y'a qu'des sauces » : jeu de mot fondé sur homophonie -très fréquent chez Virus, dans le rap aussi dans la mesure où c'est une « écriture de la voix » C. Béthune) [sos] : argot pour « pote ».
La preuve que « la galère » c'est un topos : son détournement : l'exemple de Seth Gueko.

Coup, coup, coup d'gyro, car la flicaille nous nnaît-co

Bourricot, l'hebs c'est la patinoire du ghetto

Ecoute Nico et non pas la partie noire de Gueko

Coup, coup d'nitro, et Paris crame de tous les tés-cô

les mots choisis convoquent une mémoire culturelle qui mêle topoi du rap et topoi de la littérature. Ainsi l'image de la prison comme patinoire du ghetto fait référence à «ceux qui glissent» comme dans la chanson de NTM -un groupe capital dans l'histoire «mythique» du rap français- «Laisse pas traîner ton fils» (Laisse pas traîner ton fils/ Si tu ne veux pas qu'il glisse/ Qu'il te ramène du vice (...)).

. Par goût pour une écriture ludique, Seth Gueko joue avec le sens littéral d'une expression figurée -la glissade symbolisant le passage des jeunes de banlieue de l'autre côté de la légalité. Notons que ce n'est pas la seule fois où Seth Gueko joue avec les paroles de cette chanson dans l'album *Bad cowboy*: dans «Dodo la Saumure», il scande «Laisse pas Charles Trenet ton fils»... faisant allusion à la réputation de pédophile du chanteur et jouant sur l'homophonie entre le verbe à l'infinitif et le nom propre. Analysé ça dans mon mémoire comme l'apparente spontanéité du flow révèle en fait une forme de «palimpseste sonore», selon la belle expression de Christian Béthune³⁷. Les textes de rap dissimulent sous l'immédiateté de la parole proférée une intertextualité -les textes scandés avant les leurs- et un jeu à plusieurs dimensions sur le son et le sens. Les textes de Seth Gueko s'avèrent alors dotés de plus de signification que la seule course aux punchlines*: en détournant la formule emblématique d'un rap éthique, soucieux de préserver les jeunes auxquels il s'adresse des «dangers de la rue» tel que l'était le rap de NTM, Seth Gueko témoigne d'une évolution du genre, de ses auditeurs, de ses messages; à la fois de la permanence des topoi propres à son histoire et de leur traitement ironique dans le rap contemporain -ici, le cliché d'une rue dangereuse. Manière dont le

rap parvient à se moquer des injonctions du groupe dominant, de les contourner ? De surtout ne pas leur faire plaisir.

33 Chicot: la dent (argot) 34 Hebs: la prison en arabe. 35 Seth Gueko, «Paco Rayban», in Bad cowboy 36 «

b)-banlieue, la rue : objet des sciences sociales qui croise le thème de la classe ouvrière et celui de la gestion capitaliste de l'espace urbain (K. Hammou). Si elle permet au groupe majoritaire « l'évocation euphémisée d'enjeux de classe et de race » remarquons que dans la stylistique du rap français qui se réapproprie ce « thème imposé » les enjeux de classe et de race sont au contraire hypertrophiés. [rq : la grande absente du trio intersectionnel : le genre. D'autant plus un enjeu que celui-ci est instrumentalisé par le groupe majoritaire et les contempteurs du rap pour davantage le stigmatiser. Cf. les perceptions du rap comme genre unilatéralement sexiste, machiste etc.]

=> banlieue : revendications fréquentes d'y appartenir et de la représenter qui participent de l'éthos : « Jreprésente la banlieue comme un grec frites » Booba Duc de boulogne, pas forcément les attributs que les dominants souhaiteraient appliquer à celle-ci. Thème du grec-frites : Hugo TSR « j'suis d'la génération shit et grec-frites »

=> race : thème anti-colonial très fréquent dans le rap français (outre les multiples références à Césaire dans le rap : Booba le charmant « t'as aimé sucer j'ai aimé Césaire »/ « Qui ne me connaît pas ne connaît pas le rugissement du tigre » Lino)

Booba Duc de boulogne : Je fais des dons d'urine pour que la France entière se désaltère/ L'Afrique c'est ma terre/ A leur santé je déblatère/ Portuaire est l'arrivage le paysage est mortuaire/ En banlieue Mesdames Messieurs on fait dans la came et le sportswear » : réflexive, ironique : conscient de ce qu'on attend qu'il soit dit des jeunes de banlieues, l'ironique Mesdames Messieurs qui singe les expressions policières de la classe dominante, le fait qu'en tant que dominé ils doivent s'y adresser de cette façon : on fait dans la came et le sportswear. Entre l'ironie, le jeu sur le cliché, et la fierté de la revendication identitaire.

Lien avec luttes sans-papiers : « Casanegra combien tueraient pour faire l'oraq ?/ Carte de séjour j'avais quatre piges dans mon anorak » (Nessbeal) cf. II.3 usage politique dans la réappropriation de l'injonction majoritaire.

c) **les flics :** « On sait plus qui est qui comme un keuf qui promène son chien »

=> passage obligé de la haine des flics tend à placer les rappers dans le camp des victimes des violences policières, càd frange populaire urbaine et racisée des banlieues.

Oscille entre plusieurs usages dans l'écriture : **usage politique**, dénonciation des violences policières (La marche : S.pri Noir : « Violences raciales policiers cartes de séjour/ C'est nous qui faisons la France personne ne m'écarte de ses tours »)

usage égotripique (Booba : « Les flics et les putains me reconnaissent » street cred ressort de l'égotrip),

usage humoristique :

Seth Gueko, « La chatte à Mireille » : **Aujourd'hui les schmitts courent vite avant c'était des porcs tout ramollos Si j'en fume un une rue portera mon nom Malheur! Ô grand malheur! J'ai mis un schmitt dans la ch'minée appelle un pototo ramoneur**

En plus de la tension créée par la distorsion entre le ton faussement grave du MC* et la gratuité purement ludique de l'image suggérée -un policier mis dans une cheminée- la proximité phonique entre «schmitt» (origine allemande ou tzigane) et «ch'minée» -permise notamment par l'élision du «e»- ainsi que la chute convoquant une autre figure du «poto», ramoneur pour l'occasion, provoquent le rire. Cette fin de couplet est particulièrement fournie en jeux de mots: Seth Gueko joue avec la polysémie du verbe «fumer», qui signifie aussi en argot «dépasser, semer»; «si j'en fume un» peut alors, eu égard au vers précédent qui fait état de la rapidité des policiers, signifier, «si je parviens à le semer, à aller plus vite que lui»; mais la référence à la cheminée montre un

glissement du sens figuré au sens littéral qui n'est pas pour rien dans le caractère comique du passage. Par ailleurs, «schmit» est aussi le nom d'une marque de cheminées...

B. Poétiser des « virtualités populaires » ?

a) le code restreint

citation Bernstein

familiarité, intimité, solidarité mécanique (rejoint le nous/eux analysé par Anthony Pecqueux)

b) la vulgarité

Des effets poétiques spécifiques, notamment sur l'auditeur :

citation Sadek : (...) faut qu'ils arrêtent de voir nos textes comme si c'était des appels au meurtre ou je sais pas quoi. Moi quand je vois un film de Quentin Tarantino, je sors pas avec une kalash dans la rue. C'est exactement la même chose. Pour moi la vulgarité par exemple, clairement, quand tu es vulgaire, y a une certaine **frénésie, une énergie** que tu ne peux pas retrouver dans un discours bien-pensant et soutenu. Excusez-moi de ce que je vais dire, mais si je te dis : « Nique ta mère ! », ça a plus d'impact que : « Tu peux bouger d'ici, s'il te plaît ? » C'est archi important de pas travestir cette vulgarité **parce qu'elle nous est propre**.⁷

-Mémoire :) Virtualités poétiques de la violence et la vulgarité

Le verlan*, l'argot et les insultes confèrent en effet une nouvelle force à la langue, sans que des procédés plus spécifiquement littéraires soient systématiquement refusés; loin de l'idée d'une exclusion mutuelle du langage littéraire et du parler populaire, le rap les entremêle et leur confère une même couleur poétique. Il ne s'agit pas seulement d'un art de «mal parler avec talent». La comparaison avec Céline, que Thomas Ravier applique plus particulièrement à Booba, est à cet égard justifiée. Toutefois on pourrait penser à des auteurs plus anciens, et dont la légitimité fut plus longue à acquérir, tel que le poète François Villon, qui intégrait des mots salaces et vulgaires à ses octosyllabes, mêlait des réflexions métaphysiques à un humour graveleux, des jeux de mots sur le nom de ses persécuteurs... Toute une tradition critique -incarnée par Sainte-Beuve notamment- n'a gardé de Villon que les «perles», comme la «Ballade des dames du temps jadis», où la vulgarité et la violence étaient absentes, de même que pour le rap, des textes plus consensuels, plus proches d'une poésie écrite traditionnelle -comme ceux de MC Solaar- se sont vus plus facilement octroyés une forme de légitimité. Mais c'est là un contresens sur la façon d'appréhender la valeur poétique du rap: la violence et la vulgarité sont une part intégrante de son esthétique: comme l'écrit Mathias Vicherat dans Pour une analyse textuelle du rap français, elles s'avèrent davantage être une «option artistique spécifique»; il s'agit bien de «mettre à bas le parler trop propre de l'establishment culturel»¹⁴⁵ et de promouvoir une nouvelle poétique -à des degrés de conscience divers. Significativement, Booba proclame dans le «Duc de Boulogne»: Ce son c'est ma manière de dire d'aller niquer ta mère (...) Ou plus loin: OK, je suis vulgaire, les bourgeois en chopent des ulcères Quand ils écoutent ce qui sort de ma bouche, c'est le son dangereux du ter-ter¹⁴⁶ Les insultes, les mots salaces sont autant de signifiants lancés pour renforcer la frontalité avec laquelle l'auditeur reçoit les paroles. Parce qu'ils sont plus choquants, ils s'imposent plus radicalement à la conscience. Lapassade et Rousselot écrivent justement, à propos de la manière d'user de l'argot, que celui-ci «prend soudain une place essentielle dans la rime et qui, par ses sonorités, son contenu contestataire, ses polysémies chatoyantes accède à un nouveau statut. Du langage de la rue, il devient langage de la poésie.»¹⁴⁷

143 P.A Marti, Rap 2 France, Les mots d'une rupture identitaire, L'Harmattan, 2005. 144 Bettina Ghio, «Le rap français et la langue française: antinomie ou attraction?», Fabula-LhT, n°12, «La langue française n'est pas la langue française», 2014. 145 M. Vicherat, Pour une analyse textuelle du rap français, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 113. 146 «Ter-ter»: déformation par redoublement hypocoristique après apocope du mot «terrain», qui métaphoriquement désigne le quartier, voire plus spécifiquement le territoire où se vend de la drogue.

Christian Béthune par exemple analyse le pouvoir poético-rythmique de l'injure «motherfucker» dans le rap américain: «cheville ouvrière de si nombreux vers dans le rap (...) prononcée rapidement, cette succession de quatre syllabes équivaut à l'un de ces petits roulements de

⁷ Sadek, «ça rappe à la fac!», 2013, archives personnelles.

ponctuation que sait opportunément placer, au fil du tempo, tout bon batteur de jazz pour articuler deux phrases musicales»¹⁴⁸. Lâchés avec parfois une gratuité qui rend leur violence d'autant plus efficace, les «gros mots» ont à la fois une fonction de ponctuation respiratoire et un pouvoir d'évocation. Ils contribuent à la violence et la frontalité de cette esthétique.

c) **introduction d'éléments populaires :**

=> culture populaire (série, comics) « Dans The Wire j'suis Method Man t'es le grec »/ « Marvel » (IAM)/ blockbusters : Dark Knight. Culture contemporaine, goût du contemporain essentiel dans le hip hop. Jeu sur des faits divers récents (« la France j'la baise comme Hollande en scooter » Lino). Ephémérité de la référence ne pose pas de problème.

=> exemple de la publicité : De la même façon, les rappeurs vont jongler avec les termes issus de la publicité, des marques de vêtements, de sorte à intégrer ces signifiants hétérogènes à leur poétique. Un célèbre freestyle* (Time Bomb, 1996) de Booba illustre de façon virtuose l'utilisation à des fins poétiques de ces éléments: «OCB oh qu'c'est bon j'roule un joko junky pas d'boulettes sur mon coste-la sur mon croco funky». Le rappeur remotive l'acronyme OCB -nom d'une marque célèbre de feuilles à rouler- en lui donnant les allures d'un slogan publicitaire «oh qu'c'est bon» et poursuit avec une image issue du logo de polos emblématiques de la mode des banlieues dans les années 1990 - «coste-la» étant le verlan de «Lacoste». Plus largement, le nom propre est traité comme le nom commun, qui se teinte alors d'un ancrage socio-économique particulier. Dooz Kawa par exemple fait d'un nom de marque de baskets l'épine dorsale d'une image poétisée dans «Cherche l'amour»:

« Elle a pas vu là-haut c'est sale Et les bulles crevées de mes Air-Max »

Par l'emploi plutôt que du nom commun d'un nom propre, le rap manipule de nouveaux agencements syllabiques et donne à ses images un piquant plus concret, un pointillisme hyper-réaliste qui les rend si particulières. Ainsi les bulles crevées des Air-Max du protagoniste deviennent le symbole désenchanté de sa pauvreté, en écho avec son cœur brisé par ces femmes qui le quittent «après l'annonce de [son] pécule». Figure du mec pauvre largué par des femmes vénales ou bourgeoises fréquente dans rap (Adieu Minette de Renaud samplé par La Rumeur dans les Inédits 3/ Renaud : figure de la chanson populaire, centrale dans les références du rap français : Lino « Le flingue à Renaud », Booba sample de Mistral gagnant etc.).

- d) **pb : dérive populiste => hybride** plus que poétisation exclusive de virtualités populaires => code élaboré, tournures littéraires, écriture de l'oralité, intertextualités, hybridité des registres -juxtaposition du familier voire vulgaire au soutenu, du très oral au très écrit), etc.). Bettina Ghio : dans un article récent consacré aux liens des rappeurs avec la langue française, user de violence contre le bon usage de la langue n'est pas forcément le signe d'un rejet implacable de celle-ci: au contraire, une lecture attentive «peut montrer contre toute attente que la maltraitance de la langue traduit à l'inverse le désir de sa maîtrise, et que ceci ne serait pas sans rapport avec la tension existante dans les conditions sociales de l'accès à cette maîtrise».

Exemple : Vîrus et la façon de maltraiter le langage : remotivation d'expressions lexicalisées :

« Advienne que pourrave »/ es projets sont des IVG (projet avorté)/ « Les idées noires vont avec tout »/ « Je cherchais plus qu'un parking sous tes reins »/ Tu m'as repéré tout près d'un cimetière de matelots / Pensant me repêcher avec toutes tes phrases bateaux/

=> dans la déconstruction des conventions du langage, déconstruction des conventions sociales ? « Asocial club » (comment l'éthos est construit autant par la forme que par le fond => importance qu'il y a à souligner la tout aussi impossible dissociation du fond et de la forme dans le rap).

C. Un art collectif/ les usages politiques de l'injonction à représenter

rapport au collectif : « peuple » : entité collective, sujet créateur dans mythe romantique : individuel => rap assume dimension collective de la création + rhétorique structurante dans discours eux/nous (A. Pecqueux), fondamentalement politique. (anti-lyrique)

Dispositifs : l'importance des crew et des backers : production collective même en live. Finir la phrase des autres : donne toute l'efficacité auditive du morceau, marque la chute de la punchline.
« **La marche** » : *faire écouter* déjà la figure centrale du featuring : collectif. « Ils veulent me faire croire que ma couleur de peau c'est de l'eczema » Soprano.

Nés sous la même étoile (rapports sociaux condensés en cas individuels archétypaux mais pris en charge par le « je » du MC « Pourquoi suis-je né/ pourquoi mes poches sont-elles vides/ pourquoi les siennes sont-elles pleines.... ») => toute la chanson repose sur cette structure dichotomique.

=> **usages politiques « the Message »**

La Rage du peuple, Keny Arkana

Devenue une chanson de manif. Début : scansion collective de « la rage » à la manière de slogans politiques. Même lien au collectif.

Et là : bien une définition politique du peuple (pas le peuple-classe au sens scientifique des conditions matérielles et symboliques de vie) => reprise de l'usage instrumental politique du terme « peuple » (>< « moi je suis fils d'ouvrier » de La Fouine). Comme en témoigne l'énumération dans le refrain « Insoumis, sages, marginaux ou révoltés »/ la fin « Anticapitalistes altermondialiste ou toi qui cherche la vérité sur ce monde » => suppose un ancrage politique particulier (plutôt mouvements autonomes ou altermondialistes)

Devient « la rage ouais la rage de vivre et de vivre l'instant présent » : rage stylistiquement exprimée par la reprise du nom puis du verbe => revendication politique devient une revendication existentielle. Un couplet qui fonctionne sur l'anaphore « La rage » : fonction rythmique et expressive forte du mot. Effet physique sur l'auditeur.

Ccl : => mais préciser : ne concerne qu'un seul type de rap. Le rap n'est jamais ce qu'on voudrait qu'il soit. Ni l'écriture des dominé-e-s (cf. B2O)

=> une écriture hybride (hétérogénéité des registres, références, langues)

=> pourquoi cet angle d'approche (choix/contrainte) ? Central dans la « question sociale » qu'est le rap, transdisciplinaire. Aurait dû : impossibilité d'être une écriture de par ses spécificités : usage du code restreint etc.

=> **déplacement de l'enjeu politique** : n'est pas tellement dans le contenu des paroles, et ce qu'on aimerait qu'il y ait (même si on peut avoir ses préférences, etc. => exemple de Première ligne) mais dans la reconnaissance des rappeurs comme porteurs d'un nouveau style artistique => 1) sortir de la stigmatisation et des représentations fantasmatiques pour ensuite aller vers le bouleversement des normes de légitimité culturelle : dont le mépris de classe, de race, qui font les fondements de la plupart des « arguments » des contempteurs du rap se nourrit et grâce auquel il se perpétue et participe à sa reproduction.