

## «Un sang impur abreuve nos microsillons»\*: rapports musicaux et nomadisme linguistique en contexte urbain

1. La jungle urbaine a engendré la musique rap, l'un des aspects de la culture hip-hop, qui est un code de reconnaissance transmis par le corps, par la musique, par le langage, par l'image. Au cours des années 1980, en région parisienne et dans les grandes villes de province, se multiplient des groupes de musique rap qui, au travers des sonorités afro-américaines, développent des tournures de phrases façonnées sur la langue française. Le 'mouv' hip-hop et rap évolue au rythme de la société<sup>1</sup> sous forme de 'dozens'<sup>2</sup>, des vanes structurées sur des contenus interdits et des grossièretés: il faut connaître des formules que l'on fait rythmer et que l'on improvise. Ces 'idozensi'<sup>3</sup> fournissent des renseignements sur les banlieues, sur les conditions sociales de leurs habitants, sur le moule culturel dans lequel les rappeurs naissent et grandissent<sup>4</sup>.

Les groupes qui se forment sont inter-ethniques et c'est par le rap, le hip-hop et les musiques associées qu'ils créent des réseaux relationnels: «Le rap j'ai que ça»<sup>5</sup>. Ainsi expriment-ils leur quotidien, leurs revendications et leurs inquiétudes, face à l'indifférence et aux fléaux qui les guettent, tels le racisme, le sida, le chômage, l'exclusion, la drogue, la prison. Tout en n'offrant pas «de structure groupale proprement dite», c'est un «modèle musical pour l'expression du groupe d'appartenan-

---

\* C'est le vers d'une chanson de MC Solaar: v. *infra*, note 71.

<sup>1</sup> G. LAPASSADE - P. ROUSSELOT, *Le rap ou la fureur de dire*, Talmart, Paris 1990

<sup>2</sup> W. LABOV, *Le parler ordinaire: la langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, traduit par A. KIHM, Les Éditions de Minuit, Paris 1993.

<sup>3</sup> M. BOUCHER, *Rap, expression des lascars*, L'Harmattan, Paris 1998, p. 49.

<sup>4</sup> «Je rappe sur ce que je vois et sur ce que j'ai vécu. Cela implique que je rappe sur tout ce qui m'entoure [...] Le rap vient de la rue, donc je m'adresse aux gens de la rue. Mais un type du 16<sup>ème</sup> arrondissement écouterait mes morceaux comme des reportages car il n'aura pas vécu ce que je raconte. Il apprendra alors que dans son quartier, ça ne se passe pas pareil que dans les autres ou dans le sien»: Interview au chanteur Rocca du groupe La Cliqua, in DWT n. 6.

<sup>5</sup> MAFIA TRACE, *Sang pour cent*, «Cosa nostra», M13 Records, 1997.

ce»<sup>6</sup>. Les faisceaux des 'lyrics' sont directement issus de la morphologie des parlants, de leur quotidien, de leur réalité familiale et existentielle: au point de vue musical, le rap est assez limité, «une base rythmique, un texte psalmodié, un phrasé imité des noirs américains. [...] Les textes sont parfois drôles, souvent assez plats et rarement élaborés»<sup>7</sup>. Mais ces sonorités ont le mérite d'avoir unifié des 'collectivités sans droit de parole', d'avoir renversé des subdivisions redessinant les marges, les frontières, la zone où le langage touche aux 'mondes' d'une banlieue qui corrompt l'unité et la pureté de la langue d'Etat. La strophe n'est plus linéaire, «ce sont des flashes sonores et des significations qui fusent»<sup>8</sup>. Le rythme de la musique et des mots s'entrechoque, les mots sont hurlés, répétés, découpés, dilatés par des prolongements sonores, accompagnés du vacarme des bagarres et de bruissements vocaux: ces sons très épais créent une atmosphère de chaos, impriment un sentiment de révolte et de rage sur l'auditeur, creusent la place pour certains signifiants liés physiquement à ces réalités sociales. Pour cela, en ce qui concerne leur langue, les rappers:

a) ont recours aux procédés de création et de déformation lexicale selon la tradition argotique, mais surtout ils poursuivent le but de subversion de la norme, et soulignent que l'instrument communicatif oral n'est réservé qu'aux gens du milieu, que le maniement et le cryptage permettent de construire des solidarités et de constituer des références identitaires. Cette sorte de *jargon de connivence*<sup>9</sup> exhibe le recours aux gros mots, à des expressions tabous référées – sans ambiguïté – à la sexualité ou à la fonction excrémentielle. L'emploi figuré traduit tout ce qui *passé par le corps* au niveau physique et émotionnel, voire tout ce qu'ils possèdent de plus intime, de l'affront personnel à l'expression de sentiments. Ces activités sont marquées par la marginalité d'une existence liée à un environnement frustrant, source constante d'erreurs, privé de tout espace où développer son histoire personnelle et familiale et y investir sa subjectivité: «les situations dans lesquelles se trouvent engagés les acteurs sociaux, dans la vie de tous les jours, leur permettent d'élaborer petit à petit un 'inconscient social', une grille d'interprétation du

<sup>6</sup> E. LECOURT, *Modèles de groupes et cultures*, «Connexions», 63, 1994, pp. 159-168: p. 162.

<sup>7</sup> L.-J. CALVET, *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Payot, Paris 1994, pp. 289-290.

<sup>8</sup> G. LAPASSADE - P. ROUSSELOT, *Le rap ou la fureur de dire*, Talmart, Paris 1990, p. 51.

<sup>9</sup> Terme forgé par Marc Sourdot dans sa distinction entre argot et jargon: le premier terme recouvrirait la notion d'appartenance à un «groupe bien particulier», tandis que le deuxième s'appliquerait plutôt à un «besoin changeant d'échange linguistique»: M. SOURDOT, *Argot, jargon, jargon*, «Langue française», 90, mai 1991, pp. 13-27.

monde»<sup>10</sup>. Ils démontrent ainsi d'habiter cette langue, d'être ce qu'elle dit en eux, d'y avoir établi leur place en éliminant 'les excès'. Ces violences frisant la déchirure du sens constituent, pourtant, une faible intervention phonétique: leurs morceaux de phrases déviant de la grammaticalité reçoivent des interprétations non-déviées pour le maintient des propriétés sémantiques des termes;

b) insèrent un langage figuré fait de métaphores, de synecdoques, d'emprunts à des langues étrangères, à de nombreux jargons. Souvent les rappers ont recours aux acronymes, au système de sigles très prolifique dans le lexique français, branché fortement dans l'évolution des mœurs: les rimes et les allitérations sont cherchées avec ASSEDIC, ANPE, SIDA, HIV, HLM, SDF, RMI. On entend chanter sur «les compèt de 8.6», sur «le tac-[o]-tac», sur la Golf GTI, sur la génération Tacchini, Adidas ou Nike, selon la vague.

Point d'arrivée d'une appropriation populaire des rues qui remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>, les enfants des déplacés des 'fortifs' à la 'zone'<sup>12</sup> citent fièrement leur Z.U.P. d'origine, avec ses 'espaces récréatifs': crew 93, Seine-Saint-Denis, Creil City soulignent 'les signes de conquête' du lieu<sup>13</sup>, l'enracinement mental, le lien d'appropriation d'un territoire qui ne sépare pas le public du privé;

c) utilisent le verlan et le 'Veul', sorte de néo-verlan s'appliquant de préférence sur des monosyllabes ou des disyllabes: *charclo, meuf, Keum, beur, léci, tiépis, pera, re-frè, cor-da, ton-ba, gol-ri, lérga, yégnri, gen-ar*. Parmi les marques verbales: *c'est ièche, j'ai pécho, mate, grave*<sup>14</sup>: «A Montreuil j'te dis qu'on a notre langage/ jump'n chak'out si tu comprends c'que j'pennav' / "Nachav' faut pas rester ici/ Piav'jeune ne bois pas de whisky/ dedav' Azrock tu lâches pas ton fespli/ friav' tu manges ital strictly/»;

d) pratiquent un langage populaire représenté dans l'orthographe par l'absence de la lettre *e*, ou par l'apostrophe: l'effet voulu est de marquer péjorativement leur discours. Cette chute entraîne la formation de

<sup>10</sup> C. DANNEQUIN, *Les étrangers en France, paroles d'enfants dans le Nord-Est parisien*, «Mots. Les langages du politique», 40, septembre 1994, pp. 40-51: p. 40.

<sup>11</sup> A. FARGE, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, Paris 1979, pp. 66-67.

<sup>12</sup> Cf. L.-J. CALVET, *Routard et zonard*, «Le Français dans le monde», 300, 1998, pp. 22-23.

<sup>13</sup> F. CHERIGUEN, *Anthropo-toponymie et désignation de l'environnement politique*, «Revue française de science politique», 2, avril 1994, pp. 46-54: p. 48.

<sup>14</sup> «Un mot de vocabulaire est interprété différemment d'un groupe, d'un milieu ou d'un quartier à un autre. La région parisienne est assez caractéristique de ces pratiques. Le "Veul" qui est parlé à Châtillon ou à Montreuil en est un bon exemple»: BOUCHER, *Rap, expression des lascars*, p. 175.

groupes consonantiques chargés, mal acceptés par le français standard: «c'est là que se glisse la variation socio-linguistique: plus la situation est familière, et plus le locuteur est situé bas dans l'échelle sociale, plus il y a des chances que les *e* muets tombent»<sup>15</sup>. Les monosyllabes élidés (*je, tu, il, me, te, se, de, qui, que*) sont très nombreux. A la suite de la chute, il y a l'assimilation des consonnes à l'intérieur d'un mot ou à la jointure de deux mots dans la chaîne. Dans les cas où les deux consonnes ne soient pas de la même nature on entend l'assimilation d'une partie des traits de la sonorité de la première;

e) aiment les réductions qui sont d'autant plus fréquentes que le débit est rapide et l'articulation non surveillée (le [y] de *tu*, de [j], de [ʃ], [ʧ], [ʒ]), la disparition de consonnes à la prononciation tenue [v], la troncation du [R], la troncation de syllabes ou de portions de mots, la disparition de mots entiers, comme *il* impersonnel, *ne, ce*, l'utilisation du déterminant *des*, dans une énumération, sans substantif;

f) considèrent le mot comme un moyen de débat et de combat: la présence de nombreuses tournures exclamatives, interrogatives, d'impératifs souvent renforcés par des adverbes tels *voire* ou *donc*.

Des frontières nomades des mots ressort une conception du langage axé sur la tension entre des règles et des infractions créatrices: l'altération orthographique est la marque extérieure du respect et l'erreur de prononciation est plus intéressante à accomplir puisqu'elle est interdite.

Les sons prédominants, dans l'alignement syntagmatique, atteignent des significations supplémentaires qui ne se limitent pas à l'appauvrissement articuloire: le but recherché est celui d'un mimétisme auditif qui exprime mieux le retentissement de leurs expressions identitaires afin de recréer les proportions de leurs actions et les vibrations produites par leurs corps. Les voyelles disparaissent étouffées par le son plus marquant des nombreux [k], [R], [d], [f], [s] qui soutiennent le rythme, la mesure, le *tempo* rapide et saccadé des textes: [blakblābœR], [kdā], [kpuR], [dskase], [dRjefutRtateksapas]. Le marquage du phonème [s] du mot *police* dépend des substances mises en valeur: il enchaîne aisément, pour leur signifiante, les sonorités de *justi[s]e, pi[s]e, bizne[s]* assonancées à *race, populace, sexe, place, classe, espace* et *Seine-Saint-Denis*, l'un des quartiers chauds du Nord: «Mais qu'est-ce, mais qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu?»<sup>16</sup>, [sasdegradtutekRadsabRad], [tu-skytymgluzfekmirite].

Grâce au flou et à la réversibilité des segments linguistiques les rap-

<sup>15</sup> F. GADET, *Le Français populaire*, PUF, Paris 1992 (Que sais-je), p. 6.

<sup>16</sup> SUPRÊME NTM, *Qu'est-ce qu'on attend?*, «Paris sous les bombes», EMI Music Publishing France, 1995.

peurs pratiquent la répétition compulsive de sons comme tête d'acier du sens: «La Seine-St-Denis, C'est de la bombe baby Et si t'as le pedigree ça se reconnaît au débit»<sup>17</sup>. La dissémination massive de groupes consonantiques est leur façon d'exprimer l'affrontement institutionnel: «Pas de soucis, non pas de tiépis ici, pas de chichis, / Si tu dérape on te chie dessus, / Trop de blabla, trop de plagiat, / Trop de merdes de sons, dis que t'es pera». Le bon son doit s'imposer et donner un effet 'traumatisant'<sup>18</sup> en créant l'assourdissement de l'explosion. La bass drum doit être à fond, elle doit tout éclater, les percussions sont fortes, incisives, créent de nouveaux sons qui émotionnent le public, qui l'emportent dans une sorte d'état 'second'<sup>19</sup>: «Double [R], le tonn [εR], l'exp[εR] de la maison m[εR], / À qui tu ne la fera pas à l'env[εR], négro c'est cl[εR]»<sup>20</sup>. La répétition d'un élément phonique, par son retour rythmé, joue comme facteur de liaison et de représentation de praxéogrammes référés à des actions qui exaltent l'onomatopée. «Rien que de vrais gars ici qui sortent des rangs comme / des renégats, pas question de squatter encore avec les / rats d'égoûts»<sup>21</sup>: ce vers est un paradigme identitaire, topologique, toponymique qui met en abyme des [vRega] dans le mot assonancé [Rnega]. Les rappeurs se démarquent de ces lieux en cherchant de «se frayer un chemin» dans un «quartier qui guide» leur façon d'agir, dans une société qui tâche de les ordonner en [Radegu] balisés par le 'camp' et par l'identité insultante de [Ra] voraces, prolifiques et répandus vivant dans le noir des souterrains sales; cette densité rythmique et isotopique aide à la fixation mémorielle, à la mise en valeur des 'transgressions' logiques, des liaisons anaphoriques de ceux qui réclament une vie «[asāpuRsā]». Jouer sur les mots est le reflet du fonctionnement normal du langage, de l'existence d'un reste<sup>22</sup> et de son retour inévitable au sein du territoire des règles orthographiques et grammaticales. Les manipulations ne menacent pas vraiment le fonctionnement de la langue, mais elles suggèrent la matérialité des corps et de leurs actions: les mots de leur vie quotidienne ne retiennent plus de sens, mais ont la force de persuasion d'une arme absolue qui explose la voix des oubliés, qui rejette le processus d'idéalisation et d'exclusion, préservant l'instrument d'information et de communication.

<sup>17</sup> SUPRÊME NTM, *Seine-St-Denis Style*, «IV My People», Epic / Sony, 1996.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Cf. les interviews rapportées dans BOUCHER, *Rap, expression des lascars*, p. 271.

<sup>20</sup> SUPRÊME NTM, *Seine-St-Denis Style*.

<sup>21</sup> MAFIA TRACE, *Sang pour cent*.

<sup>22</sup> J.-J. LECERCLE, *La violence du langage*, trad. de l'anglais par M. GARLATI, PUF, Paris 1996, p. 47.

Au cours de l'évolution diachronique, il se crée des phonesthèmes auxquels s'attache du sens<sup>23</sup>: dans l'élocution il arrive que les sons convergent, que les mots se confondent. Les textes des chansons témoignent des affrontements constitutifs de la langue. Ces unités sonores rendues ainsi variables introduisent le changement diachronique: «Idiolectes et dialectes subvertissent la langue dont ils sont censés être des réalisations. La subversion réside dans le fait qu'il n'y a pas de langue proprement dite (autrement dit, pas de langue sans un reste qui la subvertit), mais un continuum [...] en situation de "rapport de force" réciproques»<sup>24</sup> qui saisissent l'historicité.

Les rappeurs créent de nouvelles sonorités aussi avec le *sample*, le *scratch*, le *cut*, le *punch phrasing*, des manipulations manuelles du disque qui cherchent des sons insolites, réinventent les instruments: le rap révolutionne le concept que l'on a de la musique traditionnellement jouée par des instruments classiques.

La langue est l'objet d'une tradition, mais ici le facteur *temps* a produit un renversement dialectique: il a altéré les signes, a corrompu le signifiant, le signifié, ou leur relation. Cette altération atteste d'une continuité: le signe qui s'altère est aussi celui qui persiste. La langue s'avère donc radicalement impuissante face aux changements. Elle ne sait être qu'une simple représentation de ce monde: mais elle se veut aussi intervention dans ce monde, qu'il faut analyser en termes de position, de marquages, d'exclusion jusqu'à la moindre syllabe. Le verlan et les manipulations affaiblissent les structures étymologiques qui dominent les rapports avec la langue, car «l'étymologie peut être au service d'une idéologie dominante, dénier la possibilité d'un changement voulu [...] mais elle peut aussi servir à déstabiliser une idéologie, découvrir des perspectives de changement, saper idées reçues et autorité»<sup>25</sup>. Phonologie et syntaxe sont affectées par ce type de changement qui 'chope' la vie de ceux qui habitent aux 'marges', qui imprègne leurs rythmes, qui marque leur temps et laisse leur trace. Les signes qu'ils fournissent à l'auditeur atteignent les contours visuels dans l'essence des épiphonèmes, puisque les chanteurs s'attendent à pouvoir saisir le message et à le montrer immédiatement.

Saisir l'historicité du langage est également une façon de clarifier la question, de réapproprier, au nom des opprimés, les sens originaux que les oppresseurs dérobent: par l'abréviation l'homme exprime ses idées

<sup>23</sup> Selon le sens donné à ce terme par B.L. WHORF in LECERCLE, *La violence du langage*, p. 93.

<sup>24</sup> LECERCLE, *La violence du langage*, p. 189.

<sup>25</sup> D. ATTRIDGE in *ibi*, p. 193.

'avec promptitude', mais il obscurcit le sens originel du mot ainsi que le détériore l'usage constant. Le corps étymologique peut changer, mais le mot garde sa possibilité d'entretenir le sens contextuel qui donne force de vérité à la proposition. Les déformations lexicales et grammaticales investissent le caractère constant de la forme 'correcte', déterritorialisant la langue, l'entraînant vers un état de variation continue. La fracture et la distance sociale ont séparé les individus tout en les poussant à récupérer du terrain, à forcer l'adversaire à reconnaître leur statut ou à provoquer leur fuite. Le rappeur dénonce sa position de 'privé' du droit à la parole déclarant l'impossibilité d'être synchrones avec la langue et avec la communauté rythmée par ses règles: il se retrouve «face au retard [...], un peu mal dans ma peau»<sup>26</sup> à cause d'un adversaire qui l'«empêche d'avancer dans le temps» et il prône, en opposition, la multiplicité et la polychronie référés au différend de son non-insertion urbaine: la conjoncture linguistique est une «partie de la conjoncture sociale»: la langue est tout à la fois lieu et moyen d'une intervention historique et politique où la direction est donnée par le social, les corps et le corps politique en particulier. Les écarts linguistiques confirment l'existence d'autres chemins expressifs, qui remontent à des traditions déjà existantes; les signifiants surgissent du passé et des individus exerçant une force sur ces corps. Par leur choix morphologique ils creusent des lieux aux temporalités différentes<sup>27</sup> qui fondent leur 'échange' conversationnel sur le respect d'un 'principe de coopération' car les rappeurs communiquent en échangeant des messages informatifs.

L'articulation des sons cherche et nie le pouvoir de 'relationnement': l'essentiel de la communication est alors assurée aussi par les gestes et les postures qui ont une influence directe sur la «mise des mots»<sup>28</sup>. En outre, le rythme de l'élocution est accéléré, les mots sont articulés avec rapidité: c'est le style de la 'racaille', «ce style, je vous le dis, qu'aujourd'hui il va progresser / le rap s'est installé, le raggamuffin s'est installé / Et même dans la vie, il faudra la respecter»<sup>29</sup>. Le MC'S fait preuve de culture lexicale et d'ingéniosité lorsque, en improvisant, il insère les mots appropriés aux contextes: il manie les phrases et le vocabulaire et conjugue son inspiration de la réalité à des morceaux de

<sup>26</sup> ALLIANCE ETHNIK, *Jamais à l'heure*, «Simple et funky» Delabel, 1995.

<sup>27</sup> «Une conjoncture linguistique présente deux aspects majeurs: elle est un reflet de luttes anciennes, elle est aussi le lieu d'intervention dans les luttes actuelles»: LECERCLE, *La violence du langage*, pp. 211-213.

<sup>28</sup> SOURDOT, *Argot, jargon, jargon*, p. 16.

<sup>29</sup> TIMIDE ET SANS COMPLEXE, *Le feu dans le ghetto*; BOUCHER, *Rap, expression des lascars*, p. 281.

chansons populaires, de spots publicitaires, de poésies, d'adjectifs percutants avec des prouesses techniques et sens du rythme: il doit posséder un talent de 'tchatcheur'.

Le volume de la voix constitue l'un des mécanismes choisis pour régler et maintenir la distance adéquate entre individus. Elever la voix ou crier aboutit à réduire la distance sociale en distance personnelle, à souligner l'existence de deux extrêmes et à franchir le grand éloignement. Chaque énoncé doit être plus métabolisé qu'écoulé: la visée des voix est d'expulser les adversaires hors du champ de bataille. A l'origine de la crise il y a une surabondance émotionnelle dans une situation de communication insoutenable et improductive et qui a débouché plutôt en agression et violences réciproques. Ces formes de communication non verbalisées soulignent la suppression du système de valeurs, de manière que du travail sur une morphologie incommode et d'une syntaxe en gestation il émerge une violence faite à la langue en tant qu'instrument de transmission de la violence des conditions sociales. La violence synchrone de ce conflit avec la langue est elle-même une source d'instabilité: «sur le plan collectif, le "parler banlieue" donne des indications sur le positionnement du groupe, quand il n'est plus dans un cadre institutionnel établi dans la société»<sup>30</sup>.

«L'espace nommé y jouant le rôle ambiant», le 'non-lieu' de la banlieue est privé de toute charge affective, est un présent qui «n'est que néant»<sup>31</sup>, ce qui a un rôle capital dans ces manipulations: l'absurde de ces existences reparait sous la forme d'antonymies: «les relations mutuelles entre les hommes, leur nature politique, la circonscription des pouvoirs, [...] supposent ces systèmes de dénominations réciproques»<sup>32</sup>. Celles-ci mettent en évidence que les contraintes orthographiques et grammaticales confirment la frontière et font rentrer dans leurs constructions illicites une partie de leur soi-disant chaos existentiel. Franchir cette frontière ou tenter de la déplacer c'est exprimer les symptômes et essayer de contourner la censure. Le territoire situé de l'autre côté n'est pas hors d'atteinte: on nous autorise à frayer avec eux, à leur emprunter des objets, à partager leurs espaces, à pénétrer jusqu'au plus privé de leur intimité domestique.

Le jeu doit faire place à la métamorphose: en tant qu'instrument de représentation il substitue le concret à l'abstrait, garde sa validité générale avec l'invocation de l'intervention au lieu d'une sédimentation historique abstraite.

<sup>30</sup> A. BEGAG, *Trafic de mots en banlieue: du 'Nique ta mère' au 'Plait-il'*, «Migrants-Formation», 108, mars 1997, p. 35.

<sup>31</sup> SUPRÊME NTM, *J'appuie sur la gâchette*, «J'appuie sur la gâchette», Epic, 1993.

<sup>32</sup> CHERIGUEN, *Anthropo-toponymie et désignation de l'environnement politique*, p. 49.

2. Les textes des chansons s'articulent, pour la plupart, en des sortes de récits réalistes de la rue et de la cité: les rappeurs français se sentent les porte-paroles de la vérité face aux informations altérées par le système. C'est un rapport de désignation avec un état de choses, un «c'est cela» par lequel ils entendent bien mettre sous les yeux, de façon vivante, leur réalité. Ils le font en se servant de l'hypotypose pour décrire les scènes de manière vive et énergique, offrant aux yeux la présence, le relief et les couleurs du quotidien. La nominalisation rend tout plus présent à condition d'être mise en valeur par un certain art de la combinatoire, sans concession: «les seringues mortes se ramassent à la pelle / sur les trottoirs de la rue de la Chapelle»<sup>33</sup>. L'altération du vers de la célèbre chanson de Prévert fait ressortir le contraste social qui s'est creusé au sein du tissu urbain français: le remplaçant *les seringues* a été cherché dans le vaste champ du lexique de la dégradation et il mine idéologiquement la présence 'mémoriale' rassurante et familière de la formule figée *les feuilles mortes*.

Pour les jeunes avec une faible scolarisation, ce sont des avertissements indiquant la conduite à suivre, le chemin permettant de sortir du processus d'aliénation que les conditions existentielles périmées entraînent, une manière ludique d'imprimer des messages. Le lyric est un «moteur pour la jeunesse du tempo, la gamme do ré mi fa sol la si do/Paris, capitale de la Sono mondiale écoute ces mots»<sup>34</sup>: l'adresse est à un 'moi collectif' souvent remplacé par 'on', ou par des interpellations groupales à la jeunesse, aux bandes de copains, aux *refrè*, aux keum, sous-entendant le 'toi' du 'pote': cela s'oppose aux 'autres', aux français de souche et de l'opulence «grasse», à une «éthique de l'environnement», à un développement thématique «qui prend en compte non seulement la nature mais toute une conception humaniste»<sup>35</sup>.

Les comparaisons et les métaphores décrivent la fragilité de cet univers humain, la déception, la déprime vécue au jour le jour, «la tête dans le cul»<sup>36</sup>, le manque d'espoir dans l'avenir et l'exhortation, via le rap, à «Sortir de ce putain de pétrin»<sup>37</sup>: le recours aux verbes *sortir*, *bouger*, *se dresser*, *avancer*, *pousser son chemin*, *avancer contre le temps* adressés aux *refrè*

<sup>33</sup> DOC GYNÉCO, *Né ici*, «Première consultation», Delabel, 1996.

<sup>34</sup> MC SOLAAR, *Matière grasse contre matière grise*, «Qui sème le vent récolte le tempo», Polydor, 1991.

<sup>35</sup> M. CHANSOU, *Développement durable, un nouveau terme clé dans les discours politiques*, «Revue française de science politique», 2, avril 1994, pp. 55-61: p. 58.

<sup>36</sup> STOMY BUGSY, *C'est la merde et tu le sais*, «Le calibre qu'il te faut», EMI, 1996.

<sup>37</sup> TOUT SIMPLEMENT NOIR, *Réveille-toi*, «Le mal de la nuit», Panam Productions / La Pieuvre, 1996.

est fréquent pour leur faire prendre conscience que *leur* état d'abandon et de renonciation naît aussi de leur manière de «baisser la tête»: «Au fond d'nos cœur c'est comme un ghetto, on s'enferme / afin d'être forts, on joue les fins, on s'enferme sur nous-même. Même qu'au fond d'nos cœurs ça sent le renfermé, / comme une baraque humide où pourrirait un corps décharné»<sup>38</sup>. Le rap est un outil qui lutte contre la perte d'identité sociale et individuelle, contre les enseignements négatifs des adultes que le petit-frère ne sait pas déchiffrer<sup>39</sup>: «Dans sa tête le rayonnement du tube cathodique / À étouffé les vibrations des tams-tams de l'Afrique»: abandonné à lui-même il «s'obstine à jouer les sauvages dès l'âge de dix ans [...]. A treize ans il aime déjà l'argent avide [...] fume des spliffs et casse des voitures [...] rêve de bagnoles, de fringues, de tunes», il est devenu adulte «en écoutant les infos», éclatant «les tronches de ceux qui ne sont pas d'accord»<sup>40</sup>.

Les descriptions de l'impuissance à l'action, du 'vagabondage' «à travers nos peines»<sup>41</sup> sont soulignées par l'opposition spatiale haut *vs* bas, qui est aussi tension morale et culturelle et qui se sert même de l'axe de la verticalité enfer *vs* paradis<sup>42</sup>: «Réveille-toi [...] tu traînes / tu glandes en bas de la "téci"»<sup>43</sup>, «Baisse pas les bras / Garde l'espoir»<sup>44</sup>, «Corrigez votre attitude / Vous demeurez dans cet état»<sup>45</sup>, «Sors d'ta carapace, amène ta carcasse ou j'explose ta calebasse»<sup>46</sup>.

«J'aime la politique quand elle a assez de vocation / Pour lutter contre les processus qui mènent à l'élimination»<sup>47</sup>: MC Solaar est considéré une sorte «d'intello perdu dans le "rapland"»<sup>48</sup> qui met les paroles au premier plan: ses textes sont particulièrement riches de jeux de mots par lesquels le sens des choses acquiert du nouveau de par une remotivation d'inspiration brissétienne. Lui aussi il chante l'absence d'identité

<sup>38</sup> FABE, *Au fond d'nos cœurs...*, «Détournement de son», SMALL, 1998.

<sup>39</sup> Référence à l'institution des 'grands-frères' créée dans les banlieues.

<sup>40</sup> IAM, *Petit frère*, «L'école du micro d'argent», Delabel, 1997.

<sup>41</sup> MAFIA TRACE, *Toutes peines confondues*, «Cosa nostra», M13 Records, 1997.

<sup>42</sup> MC SOLAAR, *Paradisique*, «Paradisique», Polydor, 1997.

<sup>43</sup> TOUT SIMPLEMENT NOIR, *Réveille-toi*.

<sup>44</sup> TOUT SIMPLEMENT NOIR, *Garde l'espoir*, «Le mal de la nuit», Panam Productions/La Pieuvre, 1996.

<sup>45</sup> ALLIANCE ETNIK, *Simple et funky*, «Simple et funky», Delabel, 1995.

<sup>46</sup> RAINMEN, *Ah, la vache!*, «Pas d'chilling», V2, 1998.

<sup>47</sup> MC SOLAAR, *La concubine de l'hémoglobine*, «Prose combat», Polydor, 1994

<sup>48</sup> L.J. CALVET, *MC Solaar. Le rap français*, «Le Français dans le monde», 265, mai-juin 1994, p. 16.

dans le mélange des corps à l'intérieur de la société, mais il constitue une exception à l'intérieur du panorama étant aujourd'hui reconnu comme un rappeur raffiné et l'un des nouveaux poètes de la chanson française contemporaine: ses strophes sont un enchevêtrement de références politiques et sociales, des homophonies et des métaphores liés à la culture française: «Elle se baladait en chantant la, la, la, quand je l'ai rencontrée j'aurais aimé être Lacan»<sup>49</sup>. Chez lui aussi, avec l'invocation au support psychanalytique, revient la référence au passé heureux, à un nomadisme temporel qui s'oppose au présent: «Le passé me revient comme un bilboquet / La présence d'un passé, omniprésent n'est pas passée [...] La variété est sa cible SOLAAR l'arbalète / Qui pique cette zique solite et alite l'élite»<sup>50</sup>. Ce chanteur opère la multiplication des registres de langage, fait émerger des sens différents liés à des tracés phonétiques ambigus, poussé par un esprit de complaisance et de dérision des usages langagiers. «Bouge, bouge, bouge contre la bêtise»<sup>51</sup>. Selon la leçon oulipienne, il lie les signifiants phoniques aux signifiants graphiques visant le surgissement simultané de plusieurs interprétations: «Je vois quoi? La loi, du boa / Depuis quelques mois ils Faurissonnent [mot-valise jouant avec les thèses et le nom du révisionniste Robert Faurisson] la Shoah [...] Depuis les dix décès du DC 10 Addis-Abeba Rome / Paul appelle interpol, interpol appelle Jean-Paul / Mais Jean-Paul est le Pape, le Pape parade par une parabole»<sup>52</sup>. La succession des mots les uns par rapports aux autres, les paronomasies, les alitérations investissent le découpage syntaxique et phonétique: l'auditeur est forcé de reconstituer les groupements 'incidant' un mot dans l'autre, d'abstraire le sens du son, de trouver et de déchiffrer celui qui convient et qui indique la bonne direction interprétative: «Nos commerçants l'ont bien compris / Ce monde caca-pipi-caca-pipitaliste, on augmente les prix / Puis on tire les bénéfices»<sup>53</sup>. La différence des deux sens contenue dans le mot-valise *caca-pipi-caca-pipitaliste*, radicalement étranger l'un à l'autre, fait émerger de manière grinçante l'opinion du chanteur sur la réalité économique des Pays du bien-être: «Coûte que coûte j'écoute et je goûte»<sup>54</sup>.

<sup>49</sup> MC SOLAAR, *Séquelles*, «Prose Combat», Polydor, 1994.

<sup>50</sup> ID., *Obsolète*, «Paradisique», Polydor, 1997.

<sup>51</sup> ID., *Matière grasse contre matière grise*.

<sup>52</sup> ID., *Tournicoti*, «Paradisique», Polydor, 1997.

<sup>53</sup> ID., *Matière grasse contre matière grise*.

<sup>54</sup> ID., *Qui sème le vent récolte le tempo*, «Qui sème le vent récolte le tempo», Polydor, 1991.

Chantant la forte relation et la tension aiguë qu'il y a entre le passé heureux des origines et l'aspiration au bonheur, les locuteurs façonnent leur destin et se réapproprient leurs origines: le *savoir* est une conquête personnelle permettant de constituer un espace autonome, une arme essentielle pour garder l'indépendance. Les messages développés par le rap apportent la contestation, fabriquent des contre-pouvoirs et, ainsi, ils influencent la société car «on en a marre de voir très tard le soir sur les boulevards / Des bagarres de jeunes gens, on en a marre des régimes totalitaires / La haine à l'extrême, total Hitler». Cela peut entraîner le risque d'enfermement communautaire, de repli sur soi et de retour à des racines mythiques; la solitude et la mort font l'objet de longs développements liés aux thèmes des racines manquantes: «Je n'existe plus que dans le passé / Le futur est déjà fini / Je réalise aujourd'hui que je suis mort en sursis / Je ne peux lutter contre les démons qui m'oppressent»<sup>55</sup>. Les B-Boys ont aussi bien conscience que la société dans laquelle ils vivent ne fait pas de concession: un exemple nous est donné par l'histoire d'Armand qui «de galères en galères [...] s'est retrouvé clochard», son job perdu, «abandonné de sa femme et de son chien Albert» et dans le quartier «révolté, rebelle de dernière heure / La quarantaine dépassé, il est seul et il pleure / Il est trop tard pour s'intéresser à son triste sort / Armand est mort»<sup>56</sup>.

N'ayant «aucune base stable / aucun principe convenable»<sup>57</sup>, les exhortations ont pour but aussi d'éloigner les jeunes de la drogue et de la délinquance: «Évite de finir par terre [...] Va vers le haut et pas vers le bas / tu t'en sortiras»<sup>58</sup> aussi bien que de l'indifférence du genre «On fait du rap et on s'en bat»<sup>59</sup> autrement «on me traite de traître quand je traite de la défaite du silence»<sup>60</sup>. Les jeunes des quartiers difficiles sont aussi une population sur-intégrée par les signes qui leur sont imposés: on sait bien l'importance de la télévision et de son pouvoir de domination: «Câblé sur télé, l'image, le son sont mes spectres, / les programmes, je becte et les directs je m'injecte. / Je suis un «enfant de la télé», «foncé aux rediffusés»<sup>61</sup>. Les dangers sont aussi le mouvement à vide, «dans

la ville j'erre»<sup>62</sup>, la solitude et le suicide «L'âme stressée, le cerveau comprimé, / Comme usé par la guerre des nerfs / À laquelle je dois me livrer. / Subir sans pitié, sans répit, voilà ma vie [...] Mon ultime évocation se trouve dans le flot de ces mots / [...] Fuyant ce monde d'esthète en me pétant la tête / Okay, j'arrête net, j'appuie sur la gâchette»<sup>63</sup>. Le rap est une force créative qui s'oppose à l'acceptation passive, à la structuration des rôles assignés a priori. C'est le résultat d'un rapport d'implosion de toutes les émotions censurées et qui structurent le déroulement de la vie quotidienne: «profession MC, artisan tchatteur qui t'aimes si ça tue/ sur PLAY, le psy des phrases bien assis/ j'éclaircis, c'est clair si d'autres tapent des crises d'épilepsie»<sup>64</sup>.

La subjectivité est un concept très fragilisé souffrant du désir d'une reconnaissance personnelle et sociale et qui rend urgent de construire un espace de solidarité et d'inclusion résistant à une société individualiste qui atomise et opprime l'individu, qui le cloisonne par le mépris, par la marginalité: «Le système me pousse à l'extrême»<sup>65</sup>. «Je m'adresse à la jeunesse, celle qui se dresse, sans cesse / Sans peur ni crainte, face aux dictateurs / Dont l'empreinte reste une offense, pour ce monde qui avance»<sup>66</sup>: dans ce cadre s'affirme le paradigme d'une *racialisation* groupant les 'classes dangereuses' contre la société homogène et mythique des valeurs. Le rap se construit sur les deux axes de la désignation civique des personnes, la dialectique entre exo et endo-définitions: les jeunes lascars se sentent stigmatisés par leur faciès – «sur ma face / il est écrit que je suis à l'écart»<sup>67</sup> – et ils le rappent: «Nous sommes comme les lépreux au moyen-âge, à l'exception près que, pour aller avec le paysage, nous avons troqué notre cagoule et crécelle contre le sweat à capuche et le wolkman»<sup>68</sup>.

Cherchant, parfois, sa place dans la chanson 'engagée', l'activité politique des rappeurs consiste en un commentaire de fragments linguistiques qui rejouent la mort qui engendre les antonymies. Pour eux, les mots fondateurs de la démocratie française sont dépourvus de sens, des moteurs d'injustice: «Liberté, égalité, fraternité que dois-je penser? / De

<sup>55</sup> BIG BROTHER HAKIN, *Même le diable ne peut plus m'aider*, «Même le diable ne peut plus m'aider», Virgin Music Pub France, 1995.

<sup>56</sup> MC SOLAAR, *Armand est mort*, «Qui sème le vent récolte le tempo», Polydor, 1991.

<sup>57</sup> LA CLIQUA, *Tué dans la rue*, «Conçu pour durer», Delabel, 1995.

<sup>58</sup> MAFIA TRACE, *Toutes peines confondues*, «Lever du rideau», Delabel, 1995

<sup>59</sup> ALLIANCE ETHNIQUE, *Creil City*, «Fat come back», Delabel, 1999.

<sup>60</sup> MC SOLAAR, *Qui sème le vent récolte le tempo*.

<sup>61</sup> PASSI, *Je zappe et je mate*, «Les tentations», V2 Music France, 1997.

<sup>62</sup> MC SOLAAR, *Paradislaque*.

<sup>63</sup> SUPRÊME NTM, *J'appuie sur la gâchette*, «J'appuie sur la gâchette», Epic, 1993.

<sup>64</sup> LE IV ROMAIN, *Profession MC*, inédit in J.-C. PERRIER, *Le rap français*, La Table Ronde, Paris 2000, p. 280.

<sup>65</sup> SUPRÊME NTM, *L'argent pourrit les gens*.

<sup>66</sup> ID., *Blanc et Noir*.

<sup>67</sup> ID., *L'argent pourrit les gens*.

<sup>68</sup> Entretien avec Gene, in BOUCHER, *Rap, expression des lascars*, p. 243.

la France, pays dans lequel je suis né / Les Droits de l'Homme, ces mots que peuvent-ils signifier?»<sup>69</sup>. Être noir est un état revendiqué, le symbole politique de la résistance collective à l'asservissement de la 'population black', exo-définition globalisant en France les noirs ou 'maghrébins' des pays arabophones ou berbérophones: «Essayer de me faire changer de peau serait un fiasco / Mais ma religion est mise en cause voilà le drame / Le pays de la laïcité ne tolère pas l'Islam / Le chômage ravage, on parle d'immigration et lorsque la banlieue s'enflamme, on parle d'intégration / Faites donc de ces deux débats la symbiose»<sup>70</sup>.

«Un sang impur abreuve nos microsillons»<sup>71</sup>: jouant sur le sens discographique du mot *microsillon*, MC Solaar sollicite l'un des vers les plus guerriers de *La Marseillaise*, le cri de liberté qui est un monument pour la France révolutionnaire et républicaine. Le terme relie deux contextes syntaxiques différents et le sens doublé du vers, livré au travail mémoriel et dégagé du subjonctif impératif, devient moins éphémère qu'il ne serait statutairement destiné à l'être: il prend l'allure d'un présent qui constate la corruption des valeurs et refuse l'appartenance au patrimoine génético-culturel figé. Dans la coexistence momentanée de la formule historique et du vers rappelé il faut y repérer les transgressions qui sont le lieu de tous les liens 'avec la résistance' aussi bien que de tous les isomorphismes contraires: c'est la remise en discussion grinçante des sens du remplace historique, le repoussoir des souvenirs libertaires ancrés sur les expériences d'exclusion. L'opposition du passé au présent est mise en exergue comme moyen d'entretenir la mémoire sur les valeurs de l'intégration, de porter le regard vers des gens désarticulés: «On nous censure parce que notre culture est trop basanée / Qu'on représente pas assez la France du passé / C'est carré on veut nous stopper / Ça allait tant qu'on rappait dans les MJC / Mais aujourd'hui le phénomène a grandi, Dieu merci! / Je remercie les jeunes qui rappent sans merci / Et puis nique ta mère si on ne passe pas dans leurs radios / On fra le tour, c'est pas grave»<sup>72</sup>.

Systématiquement le doigt est pointé contre une société qui méprise les communautés et les religions si bien que «les erreurs du passé peuvent se renouveler / Et faire l'affaire des supporters de la croix de fer»<sup>73</sup>:

<sup>69</sup> CAPTAIN KORIAS, *Pas de ragablable*, K7 autoproduite, distribution FNAC Rouen, 1995.

<sup>70</sup> YAZID, *Je suis l'Arabe*, «Je suis l'Arabe», EMI Music Publishing France, 1996.

<sup>71</sup> MC SOLAAR, *Les pensées sont des flowers*, «Paradislaque», Polydor, 1997.

<sup>72</sup> SUPRÊME NTM, *On est encore là*, «IV My People-NTM Le Clash», Sony Music, 2001.

<sup>73</sup> ID., *Plus jamais ça*.

la recherche de repères historiques et spirituels s'affirme, quête qui peut sombrer dans le fondamentalisme ethnique, religieux, national et même signifier la 'pureté' perdue. Ces lyrics rythment le climat de haine révélé par le mépris et l'injustice dont les jeunes se sentent victimes: «L'État assassine, un exemple Malik Oussekiné / Big, bang, la police est comme un gang / car l'État assassine; Makomé en a été victime»<sup>74</sup>. La dénonciation n'est que la partie visible d'un système inégalitaire: le mythe de l'intégration française républicaine qui absorbait toutes les identités ethniques des différentes vagues d'immigration, est profondément en crise. Désormais, la question urbaine est devenue l'enjeu majeur: le problème des banlieues a donné naissance à une nouvelle catégorie d'acteurs urbains, les *zoulus* casseurs ont remplacé les *beurs* organisateurs des marches pour l'intégration<sup>75</sup>.

Selon la 'tradition des gros mots' prononcer une injure c'est accomplir un acte illocutoire «induisant immédiatement une transformation juridique de la situation»<sup>76</sup>: de par ce processus, même un terme neutre peut prendre une valeur injurieuse s'il est inséré dans le contexte 'rituel' des joutes verbales<sup>77</sup>. Les énoncés sont doués d'une force résultant de l'affrontement des diversités linguistiques postulées dans le présent: ils exposent une conception idéologique du *temps* où le pacte d'échange social a été enfreint. «Quelle gratitude dois-je avoir pour la France? Moi Joey Starr qu'on considère comme un barbare / Donc j'encule tous ces moutons de fonctionnaires / Tous ces pédés de militaires / [...] Voilà pourquoi NICK TA MERE / Voilà pourquoi cette pluie de mots / Adressée à ma nation se veut forte / Car je n'oublie pas tous ces gens / Qui un jour ont pu fermer leur porte / Jugeant mes capacités / Sur ma couleur de peau et mon ethnie»<sup>78</sup>.

Les nombreuses métaphores d'affrontements physiques et guerriers creusent leur *sens* dans l'osmose de la langue unifiée de l'Etat-nation et de la formation sociale assignée à ses membres à l'intérieur des rapports de production: le créneau syntaxique est composé de plusieurs substantifs liés à ce champ lexical (guerre, sang, prisonnier, armures exportées, esclaves, point de mire, carabine, revolver, gâchette, gan, matraque, combat, gangster, ring) et de verbes d'actions avec une structure de cas

<sup>74</sup> ASSASSIN, *L'État assassine*, Delabel, 1995.

<sup>75</sup> J.W. LAPIERRE in P. POUTIGNAT - J. STREIFF-FENART, *Théories de l'ethnicité*, PUF, Paris 1995, pp. 15-16.

<sup>76</sup> O. DUCROT, *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris 1984, p. 36.

<sup>77</sup> C. ROUAYRENC, *Les gros mots*, PUF, Paris 1996 (Que sais-je), p. 110.

<sup>78</sup> SUPRÊME NTM, *Quelle gratitude?*



agent-patient occupé par des noms ou des syntagmes nominaux<sup>79</sup> (frapper, éclater, foutre le feu, prendre, péter, guetter, viser) qui évoquent des actions de suppression, de constriction, de destruction, de siège: «Mais gare à la bombe sociale qui maintenant est prête»<sup>80</sup>. Les références sont explicites: «Toute mon armée est en joug pour que / Ta peau soit pleine de trous / J'suis le fossoyeur qui te loue ta place au trou où / Les lombrics mangent ton corps ripou», «Mille combinaisons des lettres de l'alphabet / Dans ma bouche comme les balles dans un pistolet»<sup>81</sup>: les groupes qui relatent les rapports agressifs avec les forces de l'ordre et les actes de violence dirigés contre les autorités, sont la riposte adressée à leur égard pour les injustices à l'encontre des jeunes des cités: «Police: vos papiers, contrôle d'identité / formule devenue classique à laquelle tu dois t'habituer / Seulement dans les quartiers, les condés de l'abus de pouvoir ont trop abusé / [...] Préférant au fond la forme, peur du hors norme / Pire encore si, dans leur manuel, ta couleur n'est pas conforme»<sup>82</sup>.

Ces déguisements fabriquent des slogans à la qualification polémique: «Le SOLAARSENAL est équipé de balles vocales / Face au sol-sol, sol-air, Solaar se fait radical». Le nom déclenche un bombardement spatial et idéologique: dans l'hybride lexical créé on glisse du premier mot – *Solaar* – au second – *arsenal* –, qui se fait réservoir d'une recherche de l'altérité identitaire. Dans ce cadre, la revendication ethnique et sociale se radicalise. Le mot réformé devient un objet qui transporte et diffuse la passion et l'indignation: «Le mic dans mes mains est comme une traquema / Le beat monte, l'adrénaline dans ma tête, c'est la guérilla»<sup>83</sup>. Les mots sont investis de la force et de la performativité du désir, et le *combat* – terme qui revient fréquemment dans les titres et les textes de chanson – est mené à travers la langue et par son corps. La violence est à prendre littéralement, comme corps pénétrant un corps. Dans ce processus 'révolutionnaire' le texte présente une conception d'intervention politique: «J'enjambe les corps dans ma ville fantôme / arme serrée dans la paume»<sup>84</sup>.

<sup>79</sup> «Viens j'suis sûr de moi ma voix frappe tel un crochet du droit / Vois comment les challengers sur le ring sont rois / La foule nous acclame comme une flamme dans ce combat / Alarme très bien réglée pour contrer tous les coups bas»: 357 MP, *Sur le ring*, «Guette qui» (Crysalis, 1999)

<sup>80</sup> SUPRÊME NTM, *Je vise juste*.

<sup>81</sup> IAM, *Elvis*, «De la planète mars», Labelle Noir, 1991.

<sup>82</sup> SUPRÊME NTM, *Police*, «J'appuie sur la gâchette», Sony / Epic, 1993.

<sup>83</sup> MC SOLAAR, *La Concubine de l'hémoglobine*.

<sup>84</sup> BISSO NA BISSO, *Après la guerre*, «Racines», V2 Music, 1999.

Les antagonismes sociaux deviennent des antagonismes discursifs, des questions qui entrent avec force dans la sphère personnelle et sociale. Les questionneurs attendent une réponse et ils exigent qu'on la leur fournisse: «T'as vu comment ça s'passe aujourd'hui, j'prends mes marques [...] / Combien en ont pris? Combien ont compris? Combien ont grandi? Combien sont morts? Combien ont tort? Combien ont choisi? Combien ont vécu ici? Combien ne connaissent pas le souci? [...]»<sup>85</sup>. Les opprimés prennent la parole à leur tour, les questions sont renvoyées et refusent les réponses dociles. Le vers «Qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu?» cache, en-dessous du questionnement, un impératif à la troisième personne qui interpelle collectivement, «c'est l'Etat qui paiera / Bourgeois contre caillera»<sup>86</sup>; même les assertions informatives sont des impératifs, des mots d'ordre. Ainsi s'accroît-t-il la distance qui sépare les chanteurs de la tradition culturelle: «Viens dans les quartiers voir le paradis / Où les anges touchent le RMI»<sup>87</sup>. Le «justesse» du mot d'ordre énonce la vérité que l'on peut découvrir «dans l'absolue nouveauté de la nouvelle situation historique»; elle s'élabore collectivement et «est l'objet d'une information au sein d'un groupe en voie d'institutionnalisation»<sup>88</sup>: l'«origine du sens» ne se situe pas chez un sujet individuel, mais au sein d'un «agencement collectif d'énonciation». Le sujet n'est que le porte-parole d'une source collective qui livre bataille pour s'approprier les mots de l'adversaire, pour le priver de sa parole: le choix des slogans justes se révèle souvent vital. Les verbes et les adjectifs d'état se comportent comme des impératifs qui exercent une force illocutoire sur l'interlocuteur. Dire «Bouge de là!» c'est s'adresser directement à quelqu'un, engager le dialogue, risquer une réponse: «Fuck leur société et leurs réunions / [...] La haine, la rage des jeunes - peu importe leur âge, le gun est chargé / [...] Ça s'dégrade à tout-va, mais où va-t-on? Nique la vie avant qu'elle te nique zincou / La vie vaut pas l'coup / D's prendre des coups / [...] C'est sûr qu'elle penche pas d'ton côté en France»<sup>89</sup>. Le destinataire de l'impératif est le locuteur lui-même, à la fois récepteur et porte-parole du mot d'ordre, puisque le langage est un lieu d'affrontement entre forces adverses.

Pour le groupe Assassin le rap représente un contre-pouvoir éducatif, «un moyen de conscientisation pour les jeunes, manipulés par l'é-

<sup>85</sup> FABE, *Aujourd'hui*, «Détournement de son», SMALL, 1998.

<sup>86</sup> BUSTA FLEX, *Ça se dégrade*, «Busta Flex», IV My People / Wea, 1998.

<sup>87</sup> MC SOLAAR, *Paradisique*.

<sup>88</sup> LECERCLE, *La violence du langage*, p. 216 et p. 52.

<sup>89</sup> BUSTA FLEX, *Ça se dégrade*, «Busta Flex».

ducation que dispensent les tenants du pouvoir (l'État, les dirigeants économiques)»<sup>90</sup>: «Les gens ont faim et froid / L'Etat fait quoi / Dans l'Hexagone, je gêne»<sup>91</sup>. Pour ce groupe de rappers il faut faire de contre-poids à la manipulation des dominants, construire des outils facilitant une prise de recul, selon la mesure 'culturelle' des jeunes de banlieue, puisant les sources partout où elle est dispensée. L'important est de comprendre le monde où ils vivent et de garder le libre arbitre face aussi au thème important de l'écologie: «Etes-vous d'accord avec les essais nucléaires? / Non! / Etes-vous d'accord avec la pollution des mers? / Non! / Appréciez-vous tous les déchets dans l'atmosphère? / Non! / Sauvons la terre, sauvons la terre! / Je crois en l'homme et l'homme doit croire en sa planète! / Yeah! / La nature est la vie, la vie n'est pas une conquête! / Non! / Le progrès n'est pas contrôlé; voilà pourquoi bientôt l'échec»<sup>92</sup>.

Ces formes d'expressions sont des agencements de *lekta*, des mélanges de corps. L'événement intervient sur eux pour les ralentir et les précipiter, englutit les expressions neutres, leurs formes idéologisées qui à leur tour représentent des contenus économiques destinés aux engrenages productifs: «Ils veulent qu'on aille voter / Pour un représentant qui ne fera pas faire flotter / Un drapeau à trois couleurs, à trois slogans, / Qui ont perdu leurs valeurs sous un ouragan»<sup>93</sup>, «La France est accusée de non assistance / À personne en danger, / Coupable crient les cités, mais l'État / Malgré ça nous fera payer les dégâts»<sup>94</sup>, «On se dit démocrate et fière de toutes ces libertés / Il y a des droits qu'on donne et ceux qu'on distribue / L'hypocrisie en est évidente, je sais que tu l'as vue»<sup>95</sup>.

Si, d'un côté, les joutes oratoires entre DJ'S révèlent une tendance à l'égoïsme, de l'autre côté leurs prouesses verbales, pour le peuple adolescent des cités, revêtent la sacralité d'un Verbe doué de pouvoir: pour Ministère A.M.E.R. «personne n'arrête des mecs qui éduquent des têtes»<sup>96</sup>: leur fonction d'aide à une prise de conscience est possible «en

<sup>90</sup> BOUCHER, *Rap, expression des lascars*, p. 332.

<sup>91</sup> TOUT SIMPLEMENT NOIR, *Garde l'espoir*, «Le mal de la nuit», Panam' production / Night and Day, 1995.

<sup>92</sup> ASSASSIN, *L'écologie: sauvons la planète!*, «Le futur que nous réserve-t-il?», vol. 2, Delabel, 1992.

<sup>93</sup> BUSTA FLEX, *Ça se dégrade*.

<sup>94</sup> SUPRÊME NTM, *Qui payera les dégâts*, «IV My People».

<sup>95</sup> LIONEL D, *Pour toi mon frère le Beur*, «Y'a pas de problèmes», Lionel D, 1990.

<sup>96</sup> MINISTÈRE A.M.E.R., *Le savoir est une arme*, «Pourquoi tant de haine», Musidisc, 1992.

ouvrant sa gueule pour faire bouger les gens»<sup>97</sup>, en construisant un outil d'expression et de résistance: «J'transforme en moi/ Le super-MC / Plus mortel qu'un cimetière/ [...] C'est un HF mon mic / J'suis l'possesseur chaussé de Nike / Achète ton shit puis mon CD / Et j'aurai ton âme»<sup>98</sup>. Feu sur le langage comme bastion de la mémoire d'une nation, dans le changement historique, c'est-à-dire, dans la corruption de la démocratie: «Attention danger, ne laisse pas véhiculer / Dans ton esprit, leurs idées / Leurs volontés, leurs notions d'attardés / Fanatiques ou disciples, ta raison n'a pas de sens»<sup>99</sup>.

Ces mots menacent de retourner aux cris parce qu'ils charrient les sentiments violents qui travaillent le corps du locuteur: la 'fracture sociale' représentée risque-t-elle de s'accroître? «Malgré vos tentatives de camouflage / Me revoilà fusillé des yeux [...] / Même si l'on dit que je suis citoyen à part entière / Je sais qu'entre nous il y aura toujours une frontière»<sup>100</sup>: l'opposition devient refus sensible de se 'faire parler par le système'. La langue est un lieu de variables, de variations qui démontrent la difficulté de respecter la structure d'échange, de constituer un instrument de coopération. La frontière franchie, on rencontre des régimes expressifs entrés dans la langue grâce au pouvoir qu'elle même a creusé dans son corps institutionnel.

De 'révoltants' à révoltés, les rappers se confrontent, au quotidien, avec la 'maternalité' du langage<sup>101</sup>: ne tirant pas leur origine ethnique du français, leur style émerge de la mise en forme de l'affrontement d'un interdit qui caractérise aussi la dérégulation des langues vivantes, de la créativité qui les habite, qui actualise leurs potentialités et peut créer des mondes. La langue institutionnalisée s'est révélée trop lente et éloignée des événements vécus quotidiennement: il s'est produit une coupure, un silence dans la *nomination* d'une situation sociale qui tire sa force et son dynamisme des rues. De ces camps marqués, on essaie de compenser les carences de la langue, de laisser une trace persistante en devenant l'événement historique même.

<sup>97</sup> B. SCHOONK, «Hors-limite», 1996, 4, dans BOUCHER, *Rap, expression des lascars*, p. 124.

<sup>98</sup> OXMO PUCCINO, *Sortilège*, «Opéra Puccino», Delabel, 1998.

<sup>99</sup> SUPRÊME NTM, *Blanc et Noir*.

<sup>100</sup> YAZID, *Je suis l'Arabe*.

<sup>101</sup> LECERCLE, *La violence du langage*, p. 246.