



HAL
open science

**Des mises en scène du “ nous ” contre le “ eux ” dans
le rap français De la critique de la domination
postcoloniale à une possible critique de la domination de
classe**

Marie Sonnette

► **To cite this version:**

Marie Sonnette. Des mises en scène du “ nous ” contre le “ eux ” dans le rap français De la critique de la domination postcoloniale à une possible critique de la domination de classe. *Sociologie de l'art*, 2014, OPU23&24 (2), pp.153. 10.3917/soart.023.0153 . hal-02185383

HAL Id: hal-02185383

<https://hal.science/hal-02185383>

Submitted on 19 Aug 2020

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

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

Marie Sonnette

Docteure en sociologie

Chercheuse associée au Laboratoire Cerlis UMR 8070 / Université Sorbonne Nouvelle /
Université Paris Descartes

Paris

France

DES MISES EN SCÈNE DU

« NOUS » CONTRE LE « EUX » DANS LE RAP FRANÇAIS

DE LA CRITIQUE DE LA DOMINATION POSTCOLONIALE À UNE POSSIBLE CRITIQUE DE LA DOMINATION DE CLASSE

Résumé : Dans une perspective de sociologie des œuvres, cet article propose d'étudier certaines représentations contemporaines des rapports de domination à partir de l'analyse d'œuvres de rap produites en France au cours des années 2000. Grâce aux travaux de Richard Hoggart sur les oppositions énonciatives faites par les classes populaires entre les pronoms « nous » et « eux », j'observe que les mises en scène de ces affrontements sociaux persistent au sein d'un corpus d'œuvres de rap « contestataires ». Si ce que renferment ces pronoms paraît mouvant, il semble pourtant se dégager de grandes tendances : les acteurs mobilisés s'affrontant symboliquement relèveraient d'enjeux de pouvoir postcoloniaux. Puis, en filigrane, les procédés stylistiques et les formulations paraissent renvoyer à des critiques des rapports de classes, permettant de comprendre la potentielle appropriation des chansons de ces rappeurs par un public hétérogène.

Mots-clé : rap, œuvres, postcolonial, classes sociales, domination.

On the dramatization of "Us" versus "Them" in French rap.

From a postcolonial critique of domination to a potential critique of class domination.

Abstract : Adopting a "sociology of art works" approach, this paper attempts a study of some contemporary representations of relations of domination starting from the analysis of rap productions made in France during the 2000s. Thanks to the works of Richard Hoggart on the enunciative oppositions made by the working classes between the pronouns "us" and "them", I note that the dramatization of these social confrontations have a continuing presence in "protest" rap songs. Even if the meaning of these pronouns seems to shift, major trends seem

to emerge nonetheless : the agents involved in fighting symbolically seem to correspond to postcolonial power issues. Then, implicitly, stylistic processes and formulations seem to be related to critiques of class relations, which would help to understand the potential appropriation of those rap songs by a heterogeneous public.

Key words : rap, work of art, postcolonial, social classes, domination.

Puestas en escena del "nosotros" contra el "ellos" en el rap francés.

De la crítica de la dominación poscolonial a una crítica posible de la dominación de clase

Resumen : Desde una perspectiva de sociología de las obras, este artículo propone estudiar algunas representaciones contemporáneas de las relaciones de dominación a partir del análisis de varias obras de rap producidas en Francia en los años 2000. Gracias a los estudios de Richard Hoggart sobre las oposiciones enunciativas hechas por los clases populares entre los pronombres "nosotros" y "ellos", observo que las puestas en escena de estos enfrentamientos sociales persisten en el seno de un corpus de obras de rap "contestatario". Si lo que estos pronombres encierran aparece movedizo, grandes tendencias parecen sin embargo desprenderse: los actores movilizados en el enfrentamiento simbólico se relacionan con posiciones poscoloniales de poder. Luego, implícitamente, los procedimientos estilísticos y las formulaciones parecen aludir a críticas de las relaciones de clases, lo que permite comprender la potencial apropiación de las canciones de esos raperos por un público heterogéneo.

Palabras clave: Rap, Obras, Poscolonial, Clases sociales, Dominación.

Introduction

Ces dernières décennies, l'élaboration de nouvelles stratégies pour les mouvements sociaux et politiques face aux transformations néolibérales a contribué au renouvellement de l'appréhension des rapports de domination. Ces thématiques ont animé et traversé les forums sociaux internationaux et les débats des partis politiques, associations et syndicats de la fin des années 1990 à aujourd'hui. Pour aborder la question « comment les dominés peuvent-ils se battre et mener à bien leur combat contre les dominants ? », il semblait falloir éclaircir l'appartenance des sujets en jeu et répondre alors à l'interrogation « qui domine qui ? ». Ainsi, au concept de lutte des classes semble devoir se substituer celui de multitude¹, à l'organisation des classes populaires sous la forme de parti se discute l'idée de l'auto-organisation des personnes subissant des oppressions spécifiques (de « race », de sexe, de sexualité, etc.). Sur le terrain scientifique, le concept d'« intersectionnalité », introduit par les études féministes, affine la compréhension complexe des différentes dominations à l'œuvre dans la vie d'un même acteur². Définie comme l'« appréhension croisée ou imbriquée des rapports de pouvoir³ » par Elsa Dorlin, l'intersectionnalité empêche de concevoir les dominations de sexe, de « race » ou de classe de manière disjointe.

Dans une perspective de sociologie des œuvres, au sein de laquelle l'étude de l'objet artistique permet de produire des savoirs sur le monde qui l'a vu émerger, des œuvres de rap constituent mon matériau d'entrée au cœur de ce sujet. Si les mouvements sociaux de ces dernières décennies ont été accompagnés de réflexions théoriques sur les dominations, j'observe que des artistes posent également leur pierre à l'édifice de ces réflexions. Je vais m'intéresser aux œuvres de rappeurs exerçant en France durant les années 2000. Issus de mon corpus de thèse, ces rappeurs ont été choisis pour ce qu'ils ont de spécifique au sein du genre rap francophone : ils font preuve de pratiques artistiques et de discours publics particulièrement « critiques » ou « contestataires ». Ils ont été sélectionnés au sein d'un panel de rappeurs nommés et perçus comme des « rappeurs conscients », des « rappeurs engagés » ou encore des « rappeurs politiques ». Ils sont plutôt classés à « gauche » voire à « l'extrême gauche » de l'échiquier politique par des observateurs extérieurs, même s'ils n'emploient pas

¹ Hardt M. et Negri A., *Multitude : Guerre et démocratie à l'âge de l'empire*, Paris, La Découverte, 2004.

² La philosophe Elsa Dorlin explique le concept d'intersectionnalité comme un acquis redevable aux théoriciennes du *black feminism*. En effet, celles-ci se révoltaient contre la construction d'un « nous, les femmes » essentialisant, produit par des femmes blanches de la classe moyenne et nivelant l'expérience du sexisme à leurs propres expérimentations. Selon elles, le sexisme tel qu'il peut être vécu par une femme noire vivant dans les États-Unis des années 1960 n'est pas le même que celui vécu par une femme blanche.

³ Dorlin E., « Vers une épistémologie des résistances », dans Dorlin, E. (dir.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009, page 9.

tous ces catégories politiques traditionnelles. Ici, il s'agit principalement des rappers D' de Kabal, Médine et Youssoupha ainsi que des groupes La Canaille, La Rumeur, Ministère des Affaires Populaires et Zone d'Expression Populaire.

Comment les rapports de domination à l'œuvre dans la société sont-ils représentés, mis en mots et en musique, par ces rappers? Selon Claude Grignon, les productions artistiques des classes sociales populaires sont souvent empreintes des rapports de domination subis par leurs producteurs : « La culture dominante n'est pas habitée par ce qu'elle fait à la culture dominée, alors que la culture des dominés est hantée, elle, jusque dans ses moments de répit, par ce que les dominants font aux dominés.⁴ » Ici, c'est au travers de la mise en scène des oppositions entre les pronoms « eux » et « nous » que je souhaite examiner les représentations des polarisations de pouvoir opérées par les rappers étudiés. Dans l'extrait d'interview qui suit, le rappeur Hamé commente son utilisation récurrente de l'opposition entre les pronoms « ils » et « nous » au sein de ses paroles de rap. Cette polarisation met en scène sa représentation d'un monde divisé entre dominants et dominés ainsi que son analyse de l'exploitation de l'homme par l'homme. Hamé illustre plusieurs modes de domination, aussi bien par le vocabulaire marxiste de l'exploitation – laissant entendre l'existence d'une société de classes – que par l'histoire du colonialisme, situant la relation de domination entre les colons et les colonisés :

[L'utilisation récurrente du « ils » et du « nous »] est une division très franche, très concrète qui s'exprime ; mais qui existe avant mon texte et se renforce de jour en jour. Il y a longtemps que les barricades sont dressées et que les camps sont dessinés. C'est spontanément qu'on a recours à cette séparation. Effectivement, il y a ceux qui subissent et ceux qui en profitent. [...]

De toute façon, tout cela ne sera pas éternel. De par sa nature, un système basé sur l'exploitation de l'homme par l'homme finit toujours par aiguïser des contradictions tellement criantes qu'il génère son antithèse et sa négation à large échelle. Il y a plein d'exemples dans l'Histoire. Après un siècle de colonialisme, après avoir exploré toutes les voies proposées par le colon, le colonisé finit par ne plus croire ce qu'on lui dit et par identifier son maître à un menteur.⁵

Ils semblent alors que les représentations de la domination chez les rappers étudiés s'articulent autour de diverses dominations postcoloniales, avec une forte tendance aux représentations de la lutte des classes. Cela ne signifie pas que les ouvrages marxistes ou que ceux des *postcolonial studies* sont directement mobilisés, mais plutôt que l'écoute et l'interprétation des œuvres amènent à opérer des parallèles avec ces textes dans les constats et les analyses qui sont produits.

⁴ Grignon C. et Passeron J.-C., *Le savant et le populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard / Seuil, 1989, page 61.

⁵ Propos d'Hamé retranscrits dans l'interview « Murmures fondés » d'octobre 2003 : http://www.indesens.org/article.php?id_article=16 (consulté le 15 mars 2013).

En traitant des représentations de la domination par des rappers au moyen de dispositions énonciatives mettant en opposition les pronoms « nous » et « eux » cet article va également être l'occasion d'observer les critiques et les mises en scène de résistance à l'égard de ces dominations. Dans un premier temps, je reviendrai sur l'utilisation de ces modes d'énonciation, préalablement étudiés par les sociologues Richard Hoggart et Anthony Pecqueux (1). Puis, dans un second temps, j'observerai autour de quels questionnements ils s'articulent au sein de mon corpus (2).

I. « Nous » contre « eux » : un camp contre camp non-défini

A. Richard Hoggart et La culture du pauvre

En 1957, Richard Hoggart publiait *La culture du pauvre*⁶ à partir d'observations ethnographiques. Il y réfléchissait aux modes de création de sentiments d'appartenance à un groupe social et proposait une réflexion sur les classes populaires et leurs propres représentations de leur place dans la société. Dans une polarisation entre un « eux » et un « nous », celles-ci identifieraient d'une part « ceux qui nous ressemblent » et d'autre part « ceux qui sont contre nous ». Cette identification binaire entre les « alliés » et les « ennemis » est parfois plus complexe et des fluctuations ont lieu au gré des situations et des alliances qui peuvent se forger au quotidien.

Pour Richard Hoggart, « La plupart des groupes sociaux doivent l'essentiel de leur cohésion à leur pouvoir d'exclusion, c'est-à-dire au sentiment de différence attaché à ceux qui ne sont pas “nous”.⁷ » Le sentiment d'appartenance se fait donc tout d'abord en négatif : pour les classes populaires ce qui n'est pas « eux » appartient à notre « nous » et délimite ainsi un groupe social. Le « nous » est alors « ceux qui nous ressemblent », ceux qui évoluent dans des conditions d'existence similaires, ceux qui s'expriment de manière semblable, en résumé, ceux qui occupent la même place dans la société. Le « eux » à critiquer, voire à combattre « c'est, si l'on veut, “le dessus du panier”, “les gens de la haute” [...]. “Ils” “finissent toujours par vous avoir”, on ne peut jamais leur faire confiance, [...].⁸ » Ceux d'en face ne sont pas seulement « ceux qui ne nous ressemblent pas », mais « ceux qui s'opposent à nous ». Leurs places occupées dans la société sont perçues comme des obstacles au bon fonctionnement de

⁶ Hoggart R., *La culture du pauvre : Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, Le sens commun, 1970.

⁷ *Id.*, page 117.

⁸ *Id.*, page 118.

la vie dans la cité. Il y a « nous » et « ceux qui nous disent comment vivre » : « “Les autres” cela comprend encore les policiers, les fonctionnaires de l’autorité centrale ou locale que les travailleurs ont l’occasion de rencontrer, les instituteurs, les assistantes sociales et les juges de correctionnelle⁹. »

Pour autant, les observations de Richard Hoggart ne débouchent pas sur la constatation de l’existence d’une conscience de classe. Si selon lui « Il est certain que les membres des classes populaires ont le sentiment très vif d’appartenir à un groupe [...] : “on est tous dans la même barque”¹⁰ », ils ne vont pas « jusqu’à la prise de conscience de la nécessité de transformer les conditions de vie de tous par une lutte commune, conscience qui se manifeste, par exemple, dans le mouvement syndical.¹¹ » La catégorie de « classes populaires » identifiée par Richard Hoggart ne l’est pas par les classes populaires elles-mêmes. Si par l’expérience du quotidien, elles pratiquent une distinction énonciative entre un « nous » et un « eux » conduisant à un fort sentiment d’appartenance d’une part et une méfiance d’autre part, ce n’est pas pour aboutir à la conscience de l’existence d’intérêts de classe communs. En effet, les catégories « nous » et « eux » sont relativement fluctuantes. Les classes sociales n’étant pas comprises comme une distinction entre les deux côtés du pouvoir économique et politique, il en va uniquement des représentations dues à l’expérience du quotidien.

B. Le « nous » contre le « eux » au sein du genre rap francophone

Dans *Voix du rap*¹², Anthony Pecqueux applique les catégories du « eux » et du « nous » décrites par Richard Hoggart à la pratique chansonnière rap. Le sociologue fait apparaître l’application d’un régime énonciatif dans les textes de rap : les rappeurs utilisent un « nous » incluant leurs auditoires dans leur prise de positions et l’oppose par là même à un « eux » mal défini. Il s’agit parfois de l’État, de la police, de la justice, etc. À travers leurs œuvres ou leurs discours publics, une critique envers un système politique ou économique défini n’est pas formulée de manière apparente.

Ainsi, l’utilisation des pronoms varie dans les textes du « je » au « tu » pour produire, lorsque ceux-ci sont associés, un nouveau sujet : le « nous ». C’est à travers un système de

⁹ *Id.*, page 117.

¹⁰ *Id.*, page 125.

¹¹ *Id.*, page 127.

¹² Pecqueux A., *Voix du rap : Essai de sociologie de l’action musicale*, Paris, L’Harmattan, Anthropologie du monde occidental, 2007.

« co-énonciation¹³ » que les rappeurs associent leurs auditeurs à leurs expériences, leurs revendications et à leurs propos critiques. Comme le proposait Richard Hoggart, c'est en dénonçant les agissements du « eux », « ceux contre qui l'on est » que se construit un nouveau sujet, le « nous ». Si l'auditeur se reconnaît dans ce nouveau sujet, il devient « co-contestataire¹⁴ », approuvant les invectives du rappeur qu'il écoute. L'observation de concerts de rap amène à souligner la pertinence d'une telle analyse. Le rappeur accrochant son public par divers procédés (répétitions, scansion, adresses directes à la salle, régime de co-énonciation, etc.), il l'inclut dans son discours au point que celui-ci reprend les mots de celui qu'il est venu écouter. Si les paroles entières ne sont pas reprises, le public scande souvent en chœur les *punchlines*¹⁵ y engageant la voix et le corps (les mains ou les doigts en l'air accompagnent le rythme de la musique ou des paroles). La mise en action produite par la situation de la représentation en public indique que parfois le public n'accepte pas seulement les propos du rappeur, mais est prêt à l'appuyer, y compris avec intensité.

Cette situation oratoire n'est pas utilisée dans tous les morceaux de rap. Certains rappeurs s'en emparent même assez peu, préférant un ton plus impersonnel (évitant l'utilisation de pronoms) ou un ton plus autobiographique (utilisant principalement la première personne du singulier). Mais cette technique énonciative et discursive est observable dans nombre de morceaux de rap et donne une entrée intéressante pour l'analyse et l'identification des discours sur les dominations des rappeurs étudiés.

C. La mise en scène des oppositions : quelques exemples

Afin de vérifier les observations de Richard Hoggart et d'Anthony Pecqueux, je vais examiner quelques exemples de mise en scène de l'opposition des pronoms au sein des textes de mon corpus.

Dès ses premiers morceaux, le groupe La Rumeur use de ces modes oratoires. À partir des histoires biographiques des quatre rappeurs, les morceaux tendent à la généralisation, passant de récits où le « je » raconte son histoire, à un « tu » dirigé vers son public pour étendre le discours à une communauté sujette aux mêmes discriminations. Dans « Le pire¹⁶ », le rappeur Hamé exprime des idées contestataires tout en concluant sur une de ses

¹³ *Id.*, page 173.

¹⁴ *Id.*, page 195.

¹⁵ En anglais, le terme *punchline* désigne la chute d'une histoire drôle ou d'un dialogue. Rapporté au rap, il évoque une phrase du rappeur rendue particulièrement efficace par son rythme, son style ou sa signification.

¹⁶ Hamé, « Le pire », *in.*, La Rumeur, *Le franc-tireur, Deuxième volet : Le franc-tireur*, Paris, Fuas Music/Pias, 1998.

thématiques récurrentes : l'intégration de l'aliénation par les opprimés eux-mêmes¹⁷. Les « ils » s'attaquent à « nous » et semblent correspondre aux exemples fournis par Richard Hoggart :

Et j'les entends encore nous dire / Du haut d'leur chaires où ils s'empiffrent à la tire / Où ils se bouffent en privé l'soleil des richesses de tous / Où ils parquent appauvrissent élargissent le gouffre / Où ils nous poussent et nous inscrivent en grosses lettres majeures qu'enfin / La sève de nos élans n's'évalue à presque rien

Alors que le « eux » est, comme le retranscrivait Richard Hoggart, « le dessus du panier¹⁸ », ceux qui « finissent toujours par vous avoir¹⁹ », le « nous », défini plus tôt dans la chanson, est tantôt décrit comme « des fils de prolétaires immigrés », des « frères » ou des « familles entassées en déchus quartiers ouvriers ». L'utilisation de vocabulaire familial suggère une proximité affective avec ceux que le rappeur inclut dans son propos. Les dernières phrases constituent le dénouement du morceau en révélant ce qu'Hamé considère être « le pire » : « Le pire est qu'on ait fini par le croire mon frère / Le pire est qu'on en ressort avec le mépris d'nous-même ». Ici, l'injonction est paradoxale : le rappeur s'inclut dans un discours de passivité – « nous croyons que nous, jeunes issus de l'immigration, sommes des bons à rien » – alors que le texte de son morceau s'est employé à démontrer le caractère idéologique des accusations à l'encontre des classes populaires et des catégories immigrées. Cette fois-ci, c'est lui qui s'identifie à ce qu'il estime être le niveau de conscience majoritaire puisque l'existence même de ce texte interdirait son inclusion au sein de ce constat de passivité. Le « on » est alors un « on » imaginaire, prétendant à une portée plus large et invoquant l'ensemble de « la communauté de cicatrices²⁰ » à laquelle Hamé attache un fort sentiment d'appartenance. Il devient un sujet singulier et indissociable : « on », c'est « nous » et si la majorité de ce « nous » pense ainsi, Hamé semble dire qu'il ne peut s'en différencier. Le procédé est également une manière de rompre des effets de hiérarchie en ne dispensant pas de leçon professorale à ceux à qui il s'adresse. En s'incluant au sein du groupe dominé et

¹⁷ Hamé développe également cette thématique dans *La meilleure des polices* (La Rumeur, « La meilleure des polices », *Du cœur à l'outrage*, Paris, La Rumeur Records, 2007). Cette idée de l'intégration et de l'acceptation mentale de l'aliénation par les opprimés eux-mêmes peut trouver ses origines au sein des lectures des textes de Marx de Hamé, notamment en ce qui concerne la notion d'idéologie, mais également au sein de ses lectures des travaux de Frantz Fanon à propos des rapports entre Blancs et Noirs ou colons et colonisés. En effet, ce dernier évoque un « complexe d'infériorité » des Noirs par « intériorisation ou, mieux, épidermisation de cette infériorité » (Fanon F., *Peau noire, masques blancs*, Paris, le Seuil, 1975 [1952], page 8).

¹⁸ Hoggart, *La culture du pauvre*, op. cit., page 118.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ « Je m'adresse à ceux qui ont des cicatrices en commun avec les nôtres [...]. Notre communauté, c'est celle-là, une communauté de cicatrices. » Entretien semi-directif avec Hamé mené le 24 février 2006.

parfois trompé, il évoque la recherche d'une solution commune et collective à ce qu'il dénonce.

Dans un « Appelle-moi camarade²¹ », le groupe Ministère des Affaires Populaires et la rappeuse Keny Arkana, viennent chercher une identification commune auprès d'une population plus restreinte. La définition du « nous », rassemblant des identités militantes, est ici posée avant celle du « eux ». Dans le refrain, ils scandent : « Combattant résistant militant indomptable / Insurgé insoumis rebelle infatigable / Esprit libre vagabond ou nomade / Si tu penses que l'monde est crade / Appelle-moi camarade ». Par cette dernière injonction, les rappeurs proposent la formation d'un collectif de « gens qui se battent ». Les qualificatifs du refrain cherchent à englober l'ensemble des personnes avec lesquelles ils souhaitent être identifiés. La particularité de cet exemple est due à la forme du rap contestataire étudié : le « nous » ne représente pas seulement ceux qui vivent les mêmes oppressions mais propose de regrouper ici des « camarades », des militants. Fictivement, il est demandé à l'auditoire de passer à l'action, en entrant dans ce collectif de militants. L'injonction « appelle-moi camarade » demande au public de choisir. En effet, au sein des mouvements politiques de gauche, la dénomination camarade est une appellation fédératrice : appeler quelqu'un camarade signifie que l'on peut en retour se faire appeler camarade et que l'on fait donc partie du même groupe. C'est un processus dialectique de ratification à un groupe : c'est uniquement lorsque les deux parties acceptent d'appeler et de se faire appeler « camarade » que cette appellation acquiert une existence tangible. Si les publics (tout ou partie) choisissaient d'appeler les rappeurs « camarades » c'est qu'ils accepteraient d'intégrer ce collectif militant tout en y autorisant l'appartenance des rappeurs. Bien entendu, un morceau de rap n'attend pas de réponse effective. Mais ici, les paroles des rappeurs vont plus loin dans la co-contestation et dans la demande qu'ils font au public de s'inclure dans leur groupe et d'adhérer à leur propos.

C'est seulement après l'énumération de positions militantes radicales, qu'apparaissent les descriptions des actions jugées néfastes des ennemis combattus par les rappeurs : « Ils ont enfermé nos rêves braqué nos idéaux / Ils ont cadenassé nos révoltes ils ont fait taire ceux qui parlaient trop ». Le « eux » devient ce « ils » récurrent, accusé de brimer toutes velléités de changement social. Toujours non identifié, l'ennemi épouse cependant précisément l'image de « ceux qui sont contre nous ».

²¹ Ministère des Affaires Populaires, « Appelle-moi camarade », *Les bronzés font du Ch'ti*, Paris, Pias, 2009.

Ainsi, si le « nous » et le « eux » semblent fluctuants et peuvent – selon les œuvres, les artistes, les périodes et les contextes – représenter des réalités différentes la constance reste dans la mise en scène de leur opposition, l'un contre l'autre, s'affrontant autour d'idées sociétales distinctes.

II. Critiques de la domination postcoloniale et critiques de la domination de classe : des ennemis communs identifiés

Comme l'observait Richard Hoggart, l'utilisation des pronoms « nous » et « eux » ne débouchent ni sur la construction d'une conscience de classe effective, ni sur une identification précise des alliés et des ennemis. Néanmoins, l'expression polarisée des sujets employés au sein des morceaux de rap étudiés permet de renseigner les représentations des rappeurs à propos de la domination. Quelles places prennent les « nous » et les « eux » selon les acteurs et les circonstances ? En s'intéressant à ce que paraissent regrouper les « nous » des rappeurs, il s'agit de saisir ce qui tente de se construire comme conscience collective et comme sentiment d'appartenance au même monde. En mettant en pratique ces situations énonciatives, les rappeurs expliquent les dominations qu'ils pensent partager avec l'ensemble de leur auditoire et de leur entourage.

Les appartenances des auditeurs de rap sont plurielles. Les publics des concerts de rap étudiés semblent relativement hétérogènes, regroupant des personnes d'origines, de sexes et d'âges divers. En effet, comme j'ai pu l'examiner lors des nombreuses observations des concerts des rappeurs étudiés, les assemblées paraissent le plus fréquemment composites, mixtes et rassemblent principalement des personnes de 20 à 40 ans²². Alors, par quels procédés les rappeurs arrivent-ils à inclure la majorité du public afin que chacun des auditeurs se sente partie intégrée de ce « nous » ? Comment, par exemple, le slogan *Arabian panther*²³ de Médine peut-il être repris par un public non exclusivement arabe ? Si les sentiments et convictions antiracistes de certaines personnes permettent de se positionner en soutien aux positions artistiques et politiques de Médine, ce dernier génère également des revendications potentiellement appropriables par un public regroupant plus largement que les seules

²² N'ayant pas réalisé d'enquête de public, ces affirmations reposent sur les nombreuses observations de concert effectuées depuis le début de mon enquête. Cependant, l'enquête de Stéphanie Molinero confirme ces observations : Molinero, S., *Les publics du rap : Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, Musique et champ social, 2009.

²³ Médine, *Arabian panther*, Le Havre, Din Records/Because, 2008.

personnes correspondant aux mêmes caractéristiques que le rappeur (homme, Arabe, musulman, etc.).

Afin d'observer les représentations de ces diverses appartenances, j'évoquerai l'illustration d'un « nous » postcolonial (a), pour ensuite examiner les manières dont il peut se mêler à d'autres types de domination (b). Enfin, j'aborderai le point de vue de classe qu'il peut également signifier (c).

A. Un « nous » postcolonial

Dans leur acceptation large, les études postcoloniales traitent des relations entre les ex-colonisés et les ex-pays colonisateurs ainsi que de la perpétuation et du renouvellement de certains de ces rapports de dominations. La société française serait, dans ses politiques intérieures et extérieures, reconfigurée par les relations de domination géopolitiques, économiques et symboliques bâties durant la colonisation : « le devenir postcolonial a donné naissance à de nouvelles réalités sociétales non seulement là-bas, dans les anciennes colonies mais aussi au cœur de l'hexagone.²⁴ » Ainsi, derrière les « nous » englobant les minorités issues de la colonisation viennent s'opposer des réalités différentes selon les rappeurs et les morceaux.

Dans « On vit là²⁵ », D' de Kabal représente, lui aussi, un « nous » des quartiers populaires, ancré géographiquement par la formule lancinante et répétée de nombreuses fois au cours du morceau : « nous on vit là ». La désarticulation des termes de la phrase, appuyant chaque proposition, évoque un travail d'*empowerment*²⁶ pour la construction d'une dignité et d'une capacité d'agir face aux politiques humiliantes et déshumanisantes. Alors que les « ils » comparent les « nous » à des animaux, jusqu'à les parquer dans des zoos, le « nous » énoncé fièrement par D' de Kabal suggère à lui seul, par sa prononciation et sa répétition, l'humanité et le droit à l'émancipation de « ceux qui vivent là » : « Certains nous voient comme si nous étions des animaux / Nous on vit là / Ils paient des architectes pour édifier des zoos / J'te jure que nous on couche là / Alors forcément quand on nous caresse on a tendance à mordre / Peut-être parce qu'on vient de là ».

²⁴ Bancel N. *et al.*, « Introduction : De la fracture coloniale aux ruptures postcoloniales », *Ruptures postcoloniales : Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, page 11.

²⁵ D' de Kabal, « On vit là », *in.*, Spoke Orkestra, *Spoke Orkestra n'existe pas*, Paris, Basaata productions/R.I.P.O.S.T.E/Musicast, 2007.

²⁶ Jérôme Vidal propose comme explication du terme l'« empuancement », ou encore la « maximisation de la puissance d'agir individuelle et collective » : Vidal J., « À propos du féminisme : Judith Butler en France, trouble dans la réception », *Mouvements* n° 47-48, Paris, La Découverte, 2006, page 235.

C'est toujours face à un « eux » que se construisent ces appartenances de descendants de la colonisation. Saïdou du groupe MAP dresse avec précision un inventaire de l'ensemble des structures et institutions composant un « eux » raciste et colonial : « Droite réac néo-colons xénophobes / Laïcards philosophes penseurs islamophobes / Gauche démagogique ethno centrée / extrême gauche pathétique comme leur fête de l'humanité²⁷ ». L'insistance sur le pronom possessif « leur » évoque la mise en extériorité volontaire qu'opère Saïdou vis-à-vis des politiques françaises jugées discriminantes : « Tu sais où j'me la mets leur politique d'immigration / Leurs concepts et leurs projets d'intégration / [...] Madame la France tu sais déjà ce que j'en pense ». L'ennemi est pluriel et regroupe l'État français, ceux qui y détiennent la parole officielle mais aussi les partis politiques de gauche et d'extrême gauche estimés bien en dessous des enjeux de la situation. De la même manière, avec l'utilisation du pronom « leur », les rappers de La Rumeur pointent les politiciens et dirigeants appliquant des politiques racistes : « Comme au solfège une blanche égale deux noires / Du haut d leur siège un Blanc égal deux Noirs²⁸ ». « Du haut d leur siège » indique que l'accent est avant tout mis sur la responsabilité des tenants du pouvoir quant aux actes de racisme quotidien.

Ces quelques exemples, à prendre comme révélateurs de multiples autres extraits possibles, témoignent des points de vue postcoloniaux des rappers étudiés. Les sujets exprimés à la première personne (« je », « nous », « on »), sont tour à tour victimes et combattants, subissant puis cherchant à transformer leur situation. Les sujets « adversaires », définissant l'autre camp (« ils » et « eux »), sont à la fois représentés comme tout puissants dans leur politique et en passe d'être débusqués.

B. Les intersections ou l'imbrication des formes de domination

Comme n'importe quel acteur, les rappers étudiés sont sujets à plusieurs types de dominations qui, lorsqu'elles sont imbriquées, forment une expérience singulière. Ainsi, si la pratique des rapports de domination postcoloniaux est majoritairement exprimée au sein des œuvres étudiées, elle ne doit pas empêcher l'analyste de cerner d'autres types de dominations représentées. La prédominance des dispositifs énonciatifs et des thématiques liées au postcolonial, ne réduit pas les rappers étudiés à cette unique appartenance construite notamment autour des rapports de pouvoir racialisés.

²⁷ Saïdou, « Faudra faire avec », in., MAP, *Les bronzés font du Ch'ti*, Pias, 2009.

²⁸ Philippe, « Soldat lambda », in., La Rumeur, *Regain de tension*, Paris, EMI, 2004.

Anthony Pecqueux évoquait les processus nécessaires à la construction d'une puissance d'agir. Selon lui, en élaborant leur propre « nous », les rappeurs empêchent les « autres » de les définir d'autorité. Cette définition propre leur permet de choisir les appartenances auxquelles ils souhaitent être identifiés :

Reprendre le pouvoir de se définir c'est refuser qu'Eux Nous définissent à Notre place : définissent Nos pratiques, manières d'être, souffrances, pensées, etc. De nombreuses chansons de rap sont des réactions défensives vis-à-vis de caractérisations précédentes présentées comme émanant d'Eux, et vécues comme des réductions simplificatrices et dévalorisantes.²⁹

Par exemple, dans sa chanson Lillo, Saïdou énumère une suite de marqueurs identitaires au sein desquels le MC se reconnaît : « Ch'uis un Lillo / un vrai de vrai mon salaud / Un Ch'ti un chabert un bourrin un prolo / Et alors et alors et alors / Un vrai un vrai de vrai de ch'nord³⁰ ». Le « lillo » est également un « chabert », un « bourrin », un « prolo ». Si les paroles permettent de saisir le point de vue de classe de l'artiste – la chanson commence par « Entre le textile le charbon les murs de briques et les mines / les cités minières le ciel gris les usines » – la problématique raciale n'est pas mise de côté pour autant et vient s'y imbriquer : « J'vais pas t'faire l'apologie d'mon code postal / le fier cul ou l'chauvin à deux balles / Dans c'pays où on m'rappelle que je suis pas chez moi ici / j'ai mes repères ma famille et c'est déjà ça ». Ainsi, il n'est pas question d'abandonner un point de vue pour un autre et la chanson témoigne des identités « intersectionnelles » du rappeur.

Le morceau « Don't panik³¹ » de Médine illustre lui aussi des identifications multiples. Le rappeur souhaite désamorcer les peurs véhiculées par la classe dominante envers les dominés auxquels il compte s'adresser. Il œuvre à la réappropriation des stigmates souvent handicapants des musulmans et musulmanes, des « banlieusards », des « prolétaires » ou encore des Africains :

Boulehya³² de ta barbe dis-leur don't panik / Musulmane de ton voile dis-leur don't panik / Banlieusard de ta ville dis-leur don't panik / Mon slogan, ma devise c'est le don't panik / Prolétaire de ta classe dis-leur don't panik / Africain de ta peau dis-leur don't panik / Musulman de ta foi dis-leur don't panik

Au travers de cette suite d'identifications, Médine semble se retrouver dans plusieurs de ces marqueurs, mais conçoit également une oppression et appartenance commune à un groupe

²⁹ Pecqueux A., *Le rap*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2009, page 107.

³⁰ Dias, « Lillo », in., Ministère des Affaires Populaires, *Debout là d'dans !*, Paris, Booster, 2006.

³¹ Médine, « Don't panik », *Arabian panther*, Le Havre, Din Records/Because, 2008.

³² Le barbu en arabe.

dominé. Son adresse n'a pas vocation à toucher six types de personnes différentes, mais suggère qu'une personne peut correspondre à plusieurs de ces caractéristiques.

Ainsi, il semblerait que la critique de la domination postcoloniale, majoritaire au sein des textes étudiés ouvre également une critique de la domination des rapports de classes.

C. Un point de vue au sein de la lutte des classes

La grille de lecture postcoloniale et la plupart des héritages dont se revendiquent les rappeurs étudiés permettent de problématiser la domination comme émanant d'un pouvoir politique, institutionnel voire étatique. Ainsi, les formes de dominations mises en scène ne s'articulent pas uniquement autour des rapports de pouvoir entre Blancs et non-Blancs. Les adversaires identifiés ne sont pas « les Blancs » dans leur ensemble, mais ceux qui, détenant le pouvoir économique et politique, créent ou accentuent les politiques inégalitaires et discriminantes. Dans le morceau « La même adresse³³ », Youssoupha formule une critique envers le caractère de classe du racisme. En effet, les paroles évoquent l'ensemble des endroits fréquentés et habités par les personnes qui lui ressemblent : celles qui sont de « la France d'ailleurs ». Paradoxalement, il utilise la première personne du singulier mais se présente tour à tour comme un habitant de la ville de Clichy-Montfermeil (point de départ des émeutes de 2005), d'un commissariat du XVIII^{ème} arrondissement de Paris qui a vu le meurtre policier de Makomé M'Bowolé durant une garde à vue en 1996, de l'église Saint-Bernard qui a été occupée par des sans-papiers la même année, du bâtiment vétuste du 20 boulevard Vincent Auriol qui a vu périr ses occupants immigrés dans un incendie, etc. Les expériences plurielles sont exposées comme potentiellement expérimentables par les « personnes qui lui ressemblent » et, ainsi, le « je » prend symboliquement la place du « nous ». Le refrain porte sa parole, celle de ses « proches » et de cette « France d'ailleurs », mise en opposition avec la France d'en bas : « J'habite où / Dans tous les mauvais endroits et on me reproche / De le dénoncer et d'plaider la cause de mes proches / Ceux qui sont pas de la France d'en bas mais celle d'ailleurs / D'ailleurs j'rêve du meilleur mais pour l'instant ». Si le point de vue est bien celui de personnes immigrées en France souffrant de conditions de vie extrêmement pénibles – jugées spécifiques et non assimilables à celles de la « France d'en bas », c'est-à-dire à celles des classes populaires blanches – les ennemis pointés sont les décideurs, détenant le pouvoir économique et politique ainsi qu'un fort capital financier. Ce sont ceux qui habitent « place

³³ Youssoupha, « La même adresse », *Sur les chemins du retour*, Paris, Bomayé Musik / Licence : Delabel Hostile - EMI, 2009.

Beauvau », « place Vendôme », qui « refont le monde dans les suites du Crillon », passent de « Matignon » au « Panthéon » : « Ils savent tout javelliser quand leur adresse se trouve à l'Élysée / Quant à nous on cherche à déménager / Mauvaise adresse dans une France qui nous reproche de pas l'aimer assez ». Précisément, le « ils » qui s'affronte au « nous » est une entité émanant des classes dominantes, donnant un caractère de domination sociale et économique à la domination « raciale ».

Certains points de vue exprimés rappellent plus directement les luttes syndicales ou révolutionnaires. En tant qu'expression des classes populaires, les termes « prolétaires » ou « prolo » peuvent apparaître, tout comme la problématique de l'exploitation au travail. Par exemple, dans le morceau « Bezzef³⁴ », Saïdou ancre sa critique dans le cadre de la lutte antiraciste, puisque le morceau commence par des slogans des manifestations de sans-papiers. Cependant, son « nous » contre « eux » se positionne du point de vue de la classe des travailleurs : « Et basta parce que là ça fait *bezzef*³⁵ / Pour nous c'est la disette et dans leurs poches tous les bénéfices / Et basta parce que là ça fait *bezzef* / La révolte a sonné fait gaffe à toi petit chef » répète le refrain. Lorsqu'il s'agit d'identifier les différentes catégories composant le « nous », le rappeur liste « les smicards », « les vieillards », « les foulards » ou « les gros Noirs » représentant à nouveau un groupe composite de profils populaires. En face, les « salopards » et les « charognards » se repaissent de cette exploitation : « *Zarma* la République ils nous ont eu les salopards / Et *bezzef* leurs salaires ostentatoires leurs privilèges et leurs profits de charognards ». Enfin, lorsque la vengeance et la résistance sont évoquées, ce sont bien les « prolétaires » contre les « bourgeois » qui s'affrontent : « Fais gaffe à toi petit chef on marche plus dans la combine / Parole de prolétaire ça va chauffer pour ta trombine / On a sorti la guillotine pour toi et ta copine / Du bourgeois au petit dej' on s'en lèche les babines ».

Pour terminer, le groupe La Canaille fait office d'exemple singulier. Fils d'immigrés ouvriers Libanais, le rappeur Marc Nammour s'inspire du groupe La Rumeur et de son slogan « rap de fils d'immigrés » afin de les paraphraser et de qualifier son rap de « rap de fils d'ouvriers ». Ses références sont les textes de Karl Marx, le nom du groupe fait référence à une chanson écrite durant la Commune de Paris et certains de ses morceaux traitent du travail à l'usine³⁶. Ainsi, Marc Nammour consacre une chanson à la mise en scène d'un « nous » collectif mis en péril par le « je » individualiste : « Le nous est à genoux quand le je est en

³⁴ Saïdou, « Bezzef », *Zone d'Expression Populaire*, Lille, Balle populaire, 2011.

³⁵ Beaucoup.

³⁶ La Canaille, « L'usine », *Une goutte de miel dans un litre de plomb*, Paris, La Canaille/Sober and gentle/discograph, 2009 ; La Canaille, « Le dragon », *Par temps de rage*, La Canaille/Wedge SARL, 2011.

jeu³⁷ ». L'exceptionnalité de cette posture produit des oppositions de type lutte des classes plus directement formulées :

Quand les médias sont dans les mains des grands patrons / Quand ils contrôlent ouvertement l'information /
Quand ces messieurs Bolloré Rothschild Pinault Dassault / Lagardère et Bouygues se disputent les parts du
gâteau [...] / La vérité sort de la bouche des marchands d'arme / Le Monde L'Humanité versent leurs
dernières larmes / Et c'est comme ça qu'ils nous maintiennent en laisse / Tous avachis tous en position de
faiblesse / Peur qu'on n'se redresse et qu'on mettent nos poings en grève / Peur que la masse informe ne
prenne corps et se soulève [...] / Voilà c'qu'elle cache leur liberté d'expression / J'verse une goutte de miel
dans un litre de plomb³⁸

Au sein de ce morceau, les « eux » sont les grands patrons (de presse et/ou d'armement), tandis que le « nous » représente le camp de résistance à construire.

Conclusion

En poursuivant les analyses énonciatives de Richard Hoggart puis d'Anthony Pecqueux, j'ai pu constater que se jouait l'expression d'un affrontement idéologique dans l'utilisation du pronom « nous » contre le pronom « eux » au sein des textes de rappeurs étudiés. En cherchant à rassembler autour de leurs propos, ils invitent à la confrontation – symbolique – de leur camp contre celui d'en face. Précisément, ceux d'en face sont les groupes ou les personnes qui exercent une domination critiquable et à combattre. Alors que les thématiques les plus largement brassées sont celles de l'immigration, du racisme, de l'histoire coloniale et des guerres actuelles, il semble pertinent de les inclure sous l'idée plus générale de domination postcoloniale. Puis, en filigrane, j'ai pu déceler l'utilisation de formules ou de procédés stylistiques relevant plus généralement de la critique de la domination de classe. Sans qu'ils ne l'affirment avec autant de références théoriques que pour les questions postcoloniales les rappeurs étudiés occupent une position sociale et politique qui impose de tels renvois à la lutte des classes.

Le ressenti général à l'écoute des œuvres de ces rappeurs est que la critique qu'ils émettent est dirigée à l'encontre d'un système politique et économique oppressant dans son ensemble. Cela ne signifie pas qu'il existe une construction consciente de nouvelles théories critiques de la part des rappeurs, ni que le public dans son entier saisisse la nature de classe de la société lors de l'écoute des chansons. En revanche, cela peut permettre de comprendre la potentielle appropriation des chansons des rappeurs par un public hétérogène. Même si ce

³⁷ La Canaille, « La mise en je », *Par temps de rage*, La Canaille/Wedge SARL, 2011.

³⁸ La Canaille, « Une goutte de miel », *Une goutte de miel dans un litre de plomb*, Paris, La Canaille/Sober and gentle/discograph, 2009.

dernier ne porte pas exactement les mêmes stigmates que le rappeur qu'il écoute – stigmates et appartenances qui génèrent la majorité des critiques des rappeurs dans leurs chansons – cette critique, certes imprécise mais plus large, lui permet de s'y reconnaître, de s'approprier les combats énoncés et de reprendre les chansons en concert. En outre, le public peut également prendre le « nous » exprimé pour lui et ainsi accepter de s'y inclure, en devenant, comme le proposait Anthony Pecqueux, « co-énonciateur » ou « co-contestataire ».