



HAL
open science

Les traumatismes (post)coloniaux dans le rap en français : mises en musique d'une citoyenneté critique

Karim Hammou

► **To cite this version:**

Karim Hammou. Les traumatismes (post)coloniaux dans le rap en français : mises en musique d'une citoyenneté critique. Silke Segler-Meßner; Isabella von Treskow. Traumatisme et mémoire culturelle. France et espaces francophones, De Gruyter, pp.509-523, 2023, 9783110355840. hal-04372843

HAL Id: hal-04372843

<https://hal.science/hal-04372843>

Submitted on 4 Jan 2024

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.

Copyright

Les traumatismes (post)coloniaux dans le rap en français : mises en musique d'une citoyenneté critique

Publié sous le titre « Le rap francophone » in Silke Segler-Meißner et Isabella von Treskow (dir.), *Traumatisme et mémoire culturelle*, De Gruyter 2024, pp.509-523

Résumé :

La mémoire des violences collectives constitue un thème récurrent dans les scènes rap francophones. Cette contribution illustre ce constat par une présentation historique des œuvres de rap produites dans différents pays francophones (France, Canada, Belgique, Suisse, Sénégal, Mali...) des années 1990 à nos jours, avant d'approfondir l'analyse au travers de quatre vidéoclips évoquant les traumatismes de l'esclavage et de la colonisation. On montre ainsi avec quels moyens esthétiques ces violences collectives sont mises en relation avec un présent où les discriminations racistes se révèlent persistantes.

Court CV :

Karim Hammou est chargé de recherche au CNRS, membre de l'équipe « Cultures et sociétés urbaines » (CSU) du CRESPPA. Animateur du carnet de recherche *Sur un son rap* (<http://surunsonrap.hypotheses.org>), il est l'auteur du livre *Une histoire du rap en France* (La Découverte, 2012). Ses travaux associent sociologie des mondes artistiques et histoire des rapports de pouvoir dans les industries culturelles.

« J'peux pas répondre à leurs critères / j'ai entendu tous les cris d'guerre / fatalité et le berceau de l'humanité en deviendrait le cimetière / nique les escrocs d'la dissidence j'combats ceux qui m'agressent / négrophobie en Occident pire encore au Maghreb / et l'ignorance reste la pire des soumissions / j'suis pas issu d'immigration moi j'suis issu d'la colonisation / j'prie pour la mobilisation l'espoir après les crises / j'veux pas être victime de l'histoire j'veux qu'mes enfants l'écrivent / parce que je crois en leur avenir aux fruits de leur effort / or pétrole terre école espoir jeunesse rêve refrain »
(Youssoupha, « Black Out », 2015)

1. Définition, aspects historiques, théoriques et conceptuels

Le rap en français accorde une place particulière à l'histoire, et ce notamment en France, où ce genre musical se structure au début des années 1990. Plusieurs facteurs semblent jouer de concert :

- l'influence du rap états-unien de la seconde moitié des années 1980, marqué par un nationalisme noir dans lequel le rappel des grandes étapes et des figures majeures de la lutte pour les droits civiques est crucial (Decker 1993) ;
- la place de l'histoire dans la construction nationale française et le débat public, qui fait de la mémoire et de la commémoration un terrain de luttes culturelles particulièrement vives (Citron 1987) que le rap en France a tôt investi ;
- l'importance accordée à la politisation des paroles rappées, aussi bien de la part des médias dominants définissant le genre comme expression des « jeunes de banlieue » au début des années 1990 (Hammou 2012) qu'au sein d'une frange d'artistes, soucieuse de proposer un art contestataire (Sonnette 2013).

Ces facteurs contribuent aussi à expliquer la forme que l'histoire prend dans une majorité de chansons de rap la thématissant : celle d'une mémoire alternative, d'un récit critique soutenant une « contre-culture de la modernité » (Gilroy 1993) récurrente au sein des formes esthétiques circulant à travers l'Atlantique noir et privilégiant les généalogies diasporiques (Corona 2016). Cette importance accordée à l'histoire demeure un trait notable dans les œuvres de rap en France au début des années 2010 (Marquet 2016), et s'observe aussi à des degrés divers dans scènes rap francophones de plusieurs autres pays comme le Canada, la Belgique, le Sénégal, le Mali, etc.

Un grand nombre de chansons thématissent de façon périphérique et allusive divers événements historiques, rappelant une date, un nom propre, un lieu, comme écho à une mémoire commune ou amenée à le devenir par la communication artistique. Plus rares sont les chansons qui optent pour un traitement thématique approfondi de l'un ou l'autre de ces événements, et parmi celles-ci, les violences de masse occupent une place particulière : esclavage, déportation, violences de l'entreprise coloniale ou des guerres d'indépendances. Les chansons privilégient alors un cadrage de ces violences comme traumatisme, par le biais de techniques littéraires, musicales, filmiques qui renseignent sur la construction de la mémoire culturelle des traumatismes collectifs.

Mais comment appréhender des chansons ? Anthony Pecqueux (2007) a souligné les écueils de la propension à traiter de paroles chantées comme de textes. Une telle approche occulte à la fois

la plasticité des positions narratives, le caractère proféré et musical des paroles de chansons, et l'ambivalence du statut des propos interprétés, entre sérieux et désinvolture. Sur ces trois plans, la chanson tend à se distinguer d'autres registres d'expression, comme la déclaration politique ou... le récit historique. Travaillant sur un autre corpus chansonnier, composé de « chansons commerciales, le tout venant des scies à succès » des années 1930, Yves Borowice (2005, 98) propose quelques points de méthode pour l'exploitation de chansons comme sources historiques dont on peut s'inspirer. Ces points de méthode consistent à cerner les conditions de production et de réception des chansons étudiées ; à privilégier l'interprétation de l'écoute (ou du spectacle) sur celle de la lecture ; à interroger, enfin, l'opération de sélection qui conduit à retenir certaines œuvres plutôt que d'autres.

Concernant les conditions de production et de réception des chansons de rap, il faut souligner qu'elles se multiplient en Europe dans les années 1990, à une époque où les œuvres musicales sont aussi, de façon croissante, des œuvres audiovisuelles, tant les vidéoclips marquent leur destin médiatique et commercial.

Concernant l'interprétation de l'écoute (ou du spectacle), l'expérience ordinaire de l'amateur est celle d'une circulation entre les places qu'aménage la narration chansonnrière : émetteur, destinataire, personnages... Dans cet espace discursif, l'auditeur peut procéder à une exploration sensible selon la façon dont l'œuvre définit ces places et ménage ces circulations. Certaines chansons offrent ainsi des places très nettement délimitées et prescrivent une place précise au destinataire. D'autres au contraire travaillent le trouble et la plasticité des émotions que le déplacement entre ces différentes places permet d'éprouver. Dans la droite ligne de ces remarques, le système relationnel des rôles au sein de la narration, autrement dit le schéma actantiel des différentes chansons étudiées, sera l'objet d'une attention particulière. Il est en effet au cœur de la construction d'une mémoire traumatique, et de sa formulation en termes d'expérience collective. Comme le rappelle Alexander (2004 : 12-14), la réussite d'un processus de représentation collective d'un événement comme traumatisme passe par l'expression de plusieurs éléments : la nature de la souffrance, la nature de la victime, la relation entre le traumatisme de la victime et un public plus large, et une attribution de responsabilité définissant une figure antagoniste. La formulation de ces protagonistes et de ces enjeux, et peut-être plus encore le travail proprement esthétique autour de cette formulation, révèlent la façon spécifique dont des œuvres d'art peuvent contribuer à construire une mémoire culturelle des traumatismes collectifs.

Concernant la question de la sélection, ce chapitre propose de prêter attention à la dimension audiovisuelle de la chanson rappée à l'époque contemporaine, en privilégiant des morceaux ayant fait l'objet de vidéo-clips. De telles œuvres se caractérisent par une densité sémiotique exacerbée (DeNora 2002), notamment parce que deux œuvres irréductibles existent : la chanson propriété intellectuelle des artistes auteurs, compositeurs et interprètes, et le courtmétrage, œuvre d'un réalisateur (Gaudin 2016). Ces œuvres se singularisent également par leurs possibilités de circulation accrue (via les salles de spectacles, les médias sonores tels que le disque ou la radio, mais aussi les médias audiovisuels que sont les chaînes de télévision et les sites web de partage de vidéos) et par l'importance qu'ils prennent dans la carrière des artistes. Choisir de faire le clip de telle chanson plutôt que de telle autre n'est ainsi pas un choix anodin, tant sur le plan esthétique que professionnel.

Comme on l'a rappelé plus haut, le rap francophone accorde une place importante à l'histoire dès le début des années 1990, et évoque aussi bien l'histoire de l'humanité toute entière avec la rappeuse française B.Love (« Lucy », 1992), celle de la musique avec le groupe suisse Sens Unik (« Les portes du temps », 1992) ou encore celle de l'Afrique avec le groupe sénégalais Positive Black Soul (« Présidents de l'Afrique », 1995). Les usages publics de l'histoire portés par des rappeurs privilégient dès cette époque un point de vue critique sur une histoire officielle qui serait relayée par l'Etat et l'Ecole, à l'image du groupe Assassin qui rappe dans « A qui l'histoire ? (Le système scolaire) » en 1993 :

« l'enseignement c'est l'Etat c'est l'histoire c'est l'Etat mais quelle histoire / ton histoire n'est pas forcément la même que la mienne connard / pourtant ton histoire fait que je me retrouve sur ton territoire »

L'évocation de l'histoire se présente ainsi souvent comme un contre-discours, privilégiant un point de vue critique sur une histoire officielle qui serait relayée par l'Etat et l'Ecole. C'est par exemple ainsi que Lionel D aborde l'histoire de l'immigration (« Pour toi mon frère le beur », 1990), qu'IAM interroge celles de la colonisation (« J'aurais pu croire », 1993) ou encore de l'esclavage. Ce dernier thème, aiguë par l'inspiration états-uniennes du rap français, s'imprime

avec une acuité particulière. En témoigne le premier morceau de rap français entièrement consacré à un récit historique, « Tam-tam de l’Afrique » (1992), dont l’importance conduira le groupe IAM à en faire l’un des *singles* de leur premier album et à le promouvoir sous la forme d’un vidéo-clip.

« Tam-tam de l’Afrique » évoque l’expérience de la déportation aux Amériques et de l’esclavage des Noirs d’Afrique. La chanson situe l’événement dans un passé indéfini (« ils sont arrivés un matin par dizaine par centaine / sur des monstres de bois aux entrailles de chaînes

»), soit le temps d’un mythe fondateur. La chanson se conclut ainsi sur ce que Shurik’N, le rappeur-narrateur, propose comme la portée de son récit : « non pas de la critique mais une narration », un travail de mémoire. Cette mémoire renvoie à la souffrance éprouvée, mais aussi à ce qui précédait cette souffrance (« les tam-tam de l’Afrique ») et à ce qui lui fait suite (« le tempo libère mon imagination »). Chacun des trois couplets oppose une première séquence évoquant l’injustice subie par les victimes à une seconde décrivant leur mémoire heureuse de l’Afrique et l’espoir d’un retour qui contribue à ne pas réduire les protagonistes du récit à leur condition de victime. Comme l’a montré Jean-Marie Jacono (1995 : 230), la même tension se retrouve dans la structure musicale, jouant sur la répétition de motifs musicaux suggérant l’enfermement, et sur son dépassement, évoquant la possibilité d’une libération.

Dans les années 1990, d’autres œuvres marquent des étapes importantes dans le traitement esthétique des traumatismes collectifs dans le rap francophone, notamment en France. La chanson « Souvenir 62 » de Yazid évoque la colonisation française en Algérie par le prisme de la victoire de la guerre d’indépendance algérienne en 1962. Elle se structure, comme « Tamtam de l’Afrique », sur un jeu d’opposition entre souffrance et émancipation – ici, il s’agit de la douleur de l’oppression coloniale mise en regard de l’émancipation que représente la lutte de libération et l’indépendance nationale. Mais elle introduit un changement significatif, en évoquant le temps présent en faisant référence à l’extrême droite, via ceux dont « la rancune [...] ne passe toujours pas » et la figure de « celui-là même qui fit souffrir plus d’un des miens », allusion au passé tortionnaire de Jean-Marie Le Pen pendant la guerre d’Algérie. Autrement dit, « Souvenir 62 » évoque un « passé qui ne passe pas » et connecte l’histoire de la colonisation

de l'Algérie et de l'opposition à sa lutte d'indépendance à l'actualité politique en France, suggérant une forme de continuité postcoloniale.

Dans des morceaux dont le thème principal n'est pas l'histoire, cette même continuité est soulignée (voir par exemple Ministère AMER, « Damnés », 1992). La Rumeur radicalise ce mouvement consistant à « expliquer la situation de l'immigration par le passé colonial » (Hajjat 2005 : 99) en mettant en musique l'actualité du traumatisme. Les trois disques que le groupe publie de 1997 à 1999 traitent abondamment de la mémoire et des violences de la colonisation, de l'esclavage, mais aussi de la condition contemporaine des « fils d'immigrés », par le biais d'un fil conducteur : l'histoire de l'immigration (Tevanian 2009, 134). De façon significative, l'évocation de l'extrême droite est également présente dans certains morceaux du groupe, mais elle n'est pas la seule ni même la principale cible : « [On m'a demandé d'oublier] les gages filés aux idées du parti d'un borgne en sueur / les intérêts trouvés à le laisser chier ses clameurs » (La Rumeur, « On m'a demandé d'oublier », 1999).

La Rumeur inaugure une écriture de la mémoire des traumatismes collectifs destinée à une longue postérité. Cette écriture ouvre moins sur la mémoire d'un traumatisme passé qui aurait échoué à déshumaniser ses victimes (tel l'esclavage évoqué par IAM ou la colonisation algérienne rappelée par Yazid) que sur la mémoire d'un traumatisme collectif entretenu par une injustice persistante appelant réaction au présent et au futur. Cette réaction est d'abord chansonnière : en égrenant ce qu'« on [lui] a demandé d'oublier », Hamé le rappelle publiquement avec méthode, refusant l'injonction par la pratique du rap elle-même. Elle ouvre aussi sur une interpellation collective et politique. C'est notamment le sens du refrain de la chanson « Code noir » (1998), reprise en chœur par l'ensemble des artistes invités sur le morceau par Fabe : « Code noir crime contre l'humanité ! / déportation crime contre l'humanité ! / esclavage crime contre l'humanité ! / déportation dans les plantations demande aux békés ! »

Au tournant des années 2000, la production d'œuvres de rap s'accroît considérablement. En France, on passe de moins d'une dizaine d'albums différents produits par an à plus d'une cinquantaine de 1994 à 2002. Les albums se multiplient aussi en Suisse ou en Belgique, ainsi que dans les pays d'Afrique francophone dans lesquels le plurilinguisme devient la norme ou encore au Québec (Hammou 2014 : 115). A la fin des années 2000, la dynamique est renforcée

par la dématérialisation de la musique, et ce sont plusieurs centaines d'œuvres différentes équivalentes à des albums qui sont produites chaque année dans l'ensemble des scènes rap francophones à travers le monde. Dans cette dynamique, les morceaux évoquant la mémoire de violences de masse sous l'angle du traumatisme collectif se multiplient. Certains privilégient notamment les collaborations, tel le morceau « Décolonisons » (2007) auquel participent des rappeurs français (Axiom, La Razzia), sénégalais (Didier Awadi, ancien membre du groupe Positive Black Soul), maliens (Amkoullel, Tata Pound), etc.

En France La Rumeur, qui poursuit son travail sur l'histoire et la mémoire des « fils d'immigrés » (« Premier matin de novembre » et « 365 cicatrices », 2002), ou Sérigne M'Baye (Disiz) qui, dans « N'jillou » (2004), évoque la mémoire de la traite atlantique. Casey publie en 2006 « Dans nos histoires », un morceau évoquant la mémoire traumatique de l'esclavage. Cette thématique est au cœur de l'œuvre de l'artiste et se retrouve dans d'autres morceaux qui n'ont pas fait l'objet de clips (« Sac de sucre », 2010) ou qui évoquent l'esclavage en privilégiant un autre angle que celui du traumatisme collectif (« Chez moi », 2006 ; « Créature ratée », 2010).

Au Canada, dans le sillage du rappeur Samian, membre des Premières Nations, l'histoire des peuples autochtones est évoquée dans plusieurs morceaux (« Injustice », 2007 ; « Blanc de mémoire », 2014), dont certains se font avec des groupes connus de la scène rap francophone locale : « La paix des braves » avec Loco Locass en 2007, « Premières Nations (Je me souviens) » avec Sans Pression (2009). C'est plus largement la mémoire coloniale du pays que le rappeur Webster met en scène dans « Qc History X » (2011), évoquant successivement l'esclavage de Noirs africains, l'exploitation de travailleurs chinois, et le génocide des Premières Nations dans la province de Québec.

Des violences collectives plus récentes sont également présentées sous l'angle du traumatisme, telles que la guerre civile et l'exode en Congo-Brazzaville (Mystik, « J'ai du partir », 2002), les conflits en Congo-Kinshasa (Baloji, « Tout ceci ne vous rendra pas le Congo », 2007), la crise du Darfour (Princess Aniès, « Au carrefour de la douleur », 2008)... Médine explore quant à lui diverses situations historiques de violences collectives, telle que la répression d'octobre 1961 dans « 17 octobre » (2006). Il expose en outre plusieurs portraits tragiques, dans une série de morceaux intitulés « enfant du destin », évoquant aussi bien la guerre du Viet-Nam (« SouHan », 2004), le génocide des Amérindiens (« Petit Cheval », 2005), la déportation et l'esclavage d'Africains (« Kunta Kinte », 2008), le conflit israélo-palestinien (« David », 2004 et « Daoud », 2013), ou les persécutions subies par les Rohingyas en Birmanie (« Nour », 2017).

En 2012, à l'occasion de la commémoration des trente ans de l'indépendance de l'Algérie, il publie la chanson et le clip « Alger pleure », qui évoque le traumatisme collectif, tant côté français qu'algérien, de la guerre d'indépendance. En 2014, Billie Brelok rappelle de façon ironique et grinçante la colonisation des Amériques dans « Conga No Va ».

2. Analyse concrète des sources primaires

L'analyse qui suit, plus thématique, s'appuiera de façon privilégiée sur quatre vidéo-clips qui sont les quatre principales œuvres qui, dans l'histoire du rap en France, ont mis à la fois en musique ET en images la mémoire de la colonisation et de l'esclavage en tant que traumatisme collectif : « Tam-tam de l'Afrique », chanson d'IAM dont le clip a été réalisé par Olivier Dahan en 1992 ; « Dans nos histoires », chanson de Casey dont le clip a été réalisé par Tcho en 2006 ; « Mille et une vies », chanson de Lino dont le clip a été réalisé par la société de production Sebybi en 2007 ; et « Alger pleure », chanson de Médine dont le clip a été réalisé par Brav en 2012.

2.1 Mettre la mémoire en abyme

Pour mettre en musique et en images la mémoire d'un traumatisme, les œuvres doivent opérer deux mouvements minimaux : figurer le souvenir, et signifier la souffrance. Comment ces deux opérations sont-elles menées dans les œuvres étudiées ?

Par l'usage du passé, parfois complété par un présent de narration, les paroles ancrent tout ou partie de ces œuvres dans un temps révolu. Mais les marqueurs temporels explicites sont exceptionnels. Si « Tam-tam de l'Afrique » introduit dans un temps mythique, « Dans nos histoires » suggère un temps cyclique (« aucune différence dans cette douce France / entre mon passé mon présent et ma souffrance »). « Alger pleure » introduit le temps par la voix de « la part française » et de « la part algérienne » du rappeur-narrateur, Médine, chacune « s'exprim[ant] dans le micro de la vie », soit au temps présent, pour confronter leurs mémoires de la guerre d'Algérie. Seul « Mille et une vies » mobilise abondamment des marqueurs temporels pour évoquer l'actualité de l'héritage colonial. Ceux-ci sont le plus souvent intentionnellement allusifs, comme lorsque Lino remarque : « y a pas si longtemps ça parlait

d'bruit et d'mauvaise hygiène », référence ostensiblement approximative à une déclaration de Jacques Chirac du 19 juin 1991. Dans chacun de ces cas, sous des formes différentes, c'est le temps tel qu'il peut se manifester dans le souvenir qui est mis en scène. On observe au niveau filmique des techniques analogues. La performance mémorielle passe par une reconstitution se donnant la patine du passé par l'usage de tons monochromes (« Tamtam de l'Afrique »), mais n'hésitant pas à mélanger fiction réaliste et documents d'archives (« Mille et une vies »), ou par l'égrainage de photographies et documents de presse (« Dans nos histoires ») hétérogènes. Ces documents ne sont pas ordonnés de façon chronologique, mais mis bout à bout sans ordre apparent, s'entrecoupant les uns et les autres à un rythme soutenu dans « Mille et une vies » et « Dans nos histoires », suggérant leur statut de réminiscences (Ricoeur 2000, 18) plutôt que d'archives. Malgré une mise en image différente, « Alger pleure » entrecoupe l'exploration urbaine du narrateur-protagoniste de réminiscences militaires. A contre-jour, des danseurs habillés en soldat exécutent une chorégraphie dont le vidéo-clip propose des fragments.

Dans « Tam-tam de l'Afrique », le rappeur-narrateur se distingue lors d'un plan inaugural où il fait face à la caméra et montre ostensiblement une large clef. On comprend rapidement qu'elle symbolise à la fois l'ouverture d'une maison et l'accès à la mémoire recouvrée par son récit. Les premières paroles du morceau sont en effet prononcées au moment exact où le rappeurnarrateur, précédant les autres membres de son groupe, entre dans une maison. Tandis qu'il s'arrête une fois le seuil franchi, rasant face à la caméra, les autres membres du groupe se dispersent dans une maison qui se révèle être un véritable musée. Une série de plans les montre à tour de rôle découvrant, parfois de façon littérale, une sculpture, une pièce, et, dans le contact tactile avec ces objets et ces lieux, entrant dans un état de réminiscence en écho aux paroles rappées.

Le noir et blanc ou des déclinaisons monochromes dominant. Si dans « Alger pleure » elles sont moins présentes, elles sont significativement associées aux séquences de la chorégraphie militaire. Ce procédé simple est notamment utilisé dans « Tam-tam de l'Afrique » pour figurer diverses couches narratives : l'exploration de la maison de la mémoire s'opère en noir et blanc, la majeure partie des réminiscences de l'Afrique et de l'esclavage illustrant les paroles sont de teintes ocre, tandis que la narration de Shurik'N, hors champ, se décline dans des tons bleus. Le choix d'un *sample* du morceau « Pastime Paradise » de Stevie Wonder renforce au niveau musical ces connotations mémorielles d'un hypertexte critiquant une mémoire complaisante quant au passé et non tournée vers le futur (Gaines 2011). Il renforce dans le même temps la

performance d'héritage et de continuité musicale qui est l'un des fils conducteurs de la chanson et de son clip, mettant en parallèle l'image des tam-tams de l'Afrique, les rythmiques rap, des corps dansants, les mélodies soul de Stevie Wonder et des scratches.

Particulièrement appuyée dans le cas de « Tam-tam de l'Afrique », l'opération narrative récurrente par laquelle ces œuvres nous introduisent dans le temps mémoriel est la mise en abyme. Celle-ci se joue aussi bien à différents niveaux musicaux qu'au niveau filmique. De façon significative, média musical et audiovisuel, chacun de ces vidéo-clips met en scène en même temps d'autres moyens médiatisant le passé. Le clip de « Dans nos histoires » s'ouvre sur la silhouette de la rappeuse Casey. Alors que les dernières mesures de l'introduction s'achèvent, le réalisateur de ce vidéo-clip, Tchô, choisit de montrer une jeune fille penchée au-dessus d'un grand livre ouvert, et que l'on apercevra régulièrement tourner les pages de ce livre au fil du vidéo-clip. Les deux figures de Casey la narratrice et de la petite fille protagoniste s'opposent : la première est véhémement, déterminée, et s'adresse à un auditeur ; la seconde studieuse, silencieuse, penchée sur son livre. Les deux figures se répondent également. On peut imaginer Casey animant le livre que lit la petite fille, contant ainsi les histoires qu'il recèle, et révélant à cette petite fille « la douleur à voir dans nos histoires » sous le regard des spectateurs du vidéoclip. On peut aussi imaginer la petite fille comme une représentation de Casey enfant, découvrant les histoires de souffrances, qu'elle transmet à son tour une fois adulte à des auditeurs / spectateurs désormais destinataires.

Dans « Alger pleure », le réalisateur Brav filme la ville d'Alger comme un lieu de mémoire, par le biais de monuments (notamment le Mémorial du martyr, inauguré en 1982 à l'occasion du vingtième anniversaire de l'indépendance du pays), des sites mentionnés de façon très explicites dans la chanson et mis en images, des plaques commémoratives de résistant·es algérien·nes ou des rues d'Alger elles-mêmes.

« Mille et une vies » met en scène un protagoniste seul dans une pièce dont le seul mobilier est un canapé, une petite table basse et une télévision allumée. Celle-ci projette une première image, statique, et en couleur : celle d'un drapeau bleu blanc rouge. Le clip alterne ensuite entre des plans de documents d'archives photographiques ou télévisuelles et des plans du protagoniste face à la télévision, zappant à l'occasion à l'aide d'une télécommande. Quelques plans sur la télévision explicitent le fait que les documents d'archives sont mis en scène comme issus de ce poste, tout en faisant écho aux paroles prononcées par le narrateur.

Les vidéo-clips enchâssent ainsi systématiquement le récit rappé dans un autre dispositif de médiation (dispositif muséal dans « Tam-tam de l’Afrique », télévision dans « Mille et une vies », livre dans « Dans nos histoires », lieux de mémoire d’une ville dans « Alger pleure »).

2.2 Rendre un trauma sensible

Si les dispositifs formels de la mise en scène d’une mémoire sont à présent clarifiés, quels sont les contenus de ces souvenirs ? Il s’agit avant tout de violences. Le champ lexical de la brutalité, du sang, des larmes, des mutilations, de l’humiliation, de la mort marque les paroles de façon récurrente et confine à une mise en scène dénonciatrice de la déshumanisation. Il exprime ces violences sous la forme de douleurs, un mouvement qu’accompagne la gravité du ton des interprètes, le tempo lent et les tonalités mineures des musiques.

Ces violences sont explicitement qualifiées de traumatisantes dans la plupart des œuvres, mais aussi interprétées comme telles dans certaines. « Mille et une vies », « Dans nos histoires » et « Alger pleure » mettent ainsi en scène un narrateur et un protagoniste affectés. Cette option contraste avec celle privilégiée dans « Tam-tam de l’Afrique », qui campe un narrateur extérieur racontant une histoire qu’il n’a pas vécu (bien que les dernières phrases le situent comme un héritier musical de cette mémoire). Le narrateur-mémorialiste rapporte la douleur et l’espoir d’un « peuple noir » aux prises avec l’horreur de la déportation et de l’esclavage, et initie d’autres personnes à cette mémoire, qui s’érigent à leur tour en témoin. De façon significative, la majeure partie de la chanson « Tam-tam de l’Afrique » n’est pas à la première personne, mais à la troisième. Le passé n’est ici plus présent, sinon dans ce que les dernières paroles du dernier couplet évoquent : « le tempo libère mon imagination / me rappelle que ma musique est née dans un champ de coton ». Au contraire, sous des formes différentes, les trois autres oeuvres mettent en scène la continuité entre la situation contemporaine et des traumatismes subis dans un passé plus ou moins lointain, violences qui sont systématiquement associées aux violences coloniales et esclavagistes perpétrées. Ici, les « je » et les « nous » saturent les morceaux du début à la fin. Dans « Mille et une vies » comme dans « Dans nos histoires », la narration chansonnière n’évoque explicitement le passé que dans la première moitié du premier couplet, pour s’attacher ensuite à montrer ce qui en est l’écho évident, si ce n’est la conséquence directe : la condition vécue dans le présent ou l’actualité récente. Les vidéo-clips explicitent cette

dimension. Ils auraient pu opter pour une approche narrative (Gaudin 2013), proposant une fresque historique du passé au présent en à peine trois minutes. Ce n'est pas le choix qu'ils privilégient : au contraire, ils désamorcent cette interprétation possible de certaines chansons, en maintenant les réminiscences visuelles du passé tandis que la parole évoque le présent ou l'actualité. Mais, à l'exception de « Tam-tam de l'Afrique », le rapport de la mémoire à l'actualité n'est pas un rapport d'opposition ou de dépassement. L'actualité réactive la mémoire, le passé demeure présent dans ce qui apparaît comme une injustice analogue persistante – « aucune différence dans cette douce France entre mon passé, mon présent, et ma souffrance » rappe Casey. A la suite d'Abdellali Hajjat (2005), on peut qualifier ce traitement de la mémoire de « postcolonial » en ce qu'il suggère la continuité entre les rapports de pouvoir coloniaux et les rapports de pouvoir contemporains.

La violence perpétrée dans le passé est mise en scène dans « Mille et une vies », « Dans nos histoires » et « Alger pleure » comme une souffrance qui est non seulement actuelle, mais qui touche intimement leurs narrateurs et leurs protagonistes, « inscrite en eux, gravée à même leurs corps » (Djavadzadeh 2015). Elle est sensible dans leurs cicatrices, voire leur sang ou leur « code génétique » (« Alger pleure »). Cette performance d'une actualité somatique du traumatisme contribue à rendre le trauma sensible aux auditeurs et spectateurs, mêlant images de violences, affects du narrateur et du protagoniste, et techniques vocales. Ces dernières passent notamment par l'énumération et l'accumulation d'images et de maux, renforcée par des figures de style telles que l'allitération, l'homophonie et la paronomase, poussées à leur comble dans la chanson de Casey (Rubin 2012).

« Mille et une vies » radicalise ces partis-pris en matérialisant une véritable mémoire traumatique, mise en scène comme intrusive, agressive, assaillant le protagoniste de fragments de souffrances jusqu'au cœur de son domicile. Les protagonistes des autres clips, si violentes que soient leurs paroles et les images qui les illustrent, sont en contrôle d'eux-mêmes dans leur double fonction de témoignage. Parfois ils sont dociles dans l'écoute, tels les membres du groupe IAM découvrant la maison de la mémoire dans « Tam-tam de l'Afrique ».

Parfois ils sont éloquents et déterminés dans l'expression d'histoires à transmettre, comme Médine exhortant à ce « que la paix soit une valeur entérinée ». Au contraire, le protagoniste de « Mille et une vies » est de plus en plus affecté au fil du vidéoclip, alternant entre fureur (il finit par jeter son téléviseur) et désespoir (la scène finale du clip le montre pendu).

Au protagoniste affecté jusqu'à s'en donner la mort répond un narrateur aux « mille et une vies », qui sont également mille et une morts symboliques ou réelles. S'il témoigne à la première personne, le narrateur de « Mille et une vies » n'est pas assimilable au personnage de l'artiste, comme l'est Casey dans « Dans nos histoires » ou Médine dans « Alger pleure ». Lino tend à figurer un narrateur allégorique représentant la mémoire postcoloniale même, remontant « du putain d'bateau [négrier] aux tranchées / des HLM aux cellules », noyée dans la Seine avec les victimes du 17 octobre 1961, incinérée avec les mal-logés victimes d'incendies en avril et août 2005 à Paris, et néanmoins sans cesse renaissante, refusant de « quitter [sa]rage ». De ce point de vue, la référence au sacrifice des troupes coloniales lors de la seconde guerre mondiale, dans le premier couplet, est aussi une allusion aux trous de mémoire d'un roman national amnésique aux injustices et aux souffrances (post)coloniales : « la [mu]sique tourne comme la roue on m'a troué la peau / ma vie pour un drapeau bleu blanc rouge ».

2.3 Une politisation de la mémoire

Si Shurik'N se défend, dans « Tam-tam de l'Afrique » d'avoir une visée critique, la dimension dénonciatrice des œuvres de Lino, Casey et Médine n'est pas éludée. Dans la multiplication d'images et de références hétérogènes, une politique de la mémoire se dessine. Les points communs à cette énumération dessinent les ancrages mémoriels d'un Nous postcolonial « englobant les minorités issues de la colonisation » (Sonnette 2014 : 168) : la police, la prison, le colon, le nazi comme persécuteurs ; le meurtre, la torture, l'asservissement, la misère comme souffrances ; les grands ensembles des quartiers populaires, les racisés, les êtres souffrants comme victimes ; l'empathie et la révolte comme relations du public aux victimes. Ces ancrages mémoriels se renforcent par intertextualité au sein du genre rap. Ainsi, plusieurs images mobilisées dans « Dans nos histoires » se retrouvent la même année dans le vidéo-clip de Rocé « Besoin d'oxygène » : une affiche annonçant un zoo humain exhibant des « Achantis » en 1887 au jardin zoologique d'Acclimatation, une caricature réalisée par Henri-Gustave Jossot et publiée en 1902 dans *L'Assiette au beurre*, une publicité raciste des années 1920 pour le chocolat Félix Potin...

Ainsi, aucune des œuvres étudiées n'élué la question de l'« attribution de responsabilité » (Alexander 2004, 15), et chacune identifie explicitement un agresseur définissant ainsi une figure antagoniste, qu'elle soit désignée dans les paroles ou dans les images. Dans « Tam-tam de l'Afrique », il s'agit de « l'être humain décrété supérieur de par sa blanche couleur [...qui...]

assouvissait son instinct dominateur ». Cette figure antagonique est renvoyée au passé de « ces temps-là », et le vidéo-clip ne laisse aucun doute possible sur le fait que la couleur ne constitue pas un critère pertinent pour distinguer un Eux d'un Nous. Dans « Dans nos histoires », il s'agit du « colon [...] cruel comme le SS », du « chef et maître », mais aussi des journalistes qui « nous maltraite[nt] de 20h à 20h30 ». Dans « Alger pleure », il s'agit des « généraux dégénérés » et de la « main de métal nationale ». Dans « Mille et une vies », il s'agit d'institutions (« l'Etat », « le CSA »...) à laquelle plusieurs allusions, mais aussi les images du vidéo-clips adjoignent les institutions policières, CRS en tête. Ainsi, lorsque Lino prononce l'une des phrases les plus elliptique du morceau « elle tient mon destin dans sa paume / la chienne / et j'suis mort ce putain d'jour d'octobre noyé dans la Seine », le clip laisse entrevoir un casque de CRS, suggérant que le pronom personnel féminin renvoie ici à la police, et le jour au 17 octobre 1961.

Ici encore, on peut relever un contraste significatif entre « Tam-tam de l'Afrique » et les œuvres plus récentes. Si « Tam-tam de l'Afrique » éloigne la question de la justice et donc de la réparation en réfutant la portée critique du morceau, « Dans nos histoires », « Mille et une vies » et « Alger pleure », revendiquant un passé toujours présent par une injustice et une souffrance persistantes, font de la justice un enjeu central de la mémoire commune des traumatismes collectifs. A ce titre, ces œuvres dessinent les contours d'un « Eux » irréconciliable avec « Nous » dans le temps présent. Ainsi, le narrateur de « Mille et une vies », dont on a vu qu'il se faisait allégorie de la mémoire même, dresse son « doigt et deux trois vers sanglants » « pour ceux qui kiffent le temps des colonies et parlent de rôle positif », référence à la fois à une chanson de

Michel Sardou et aux députés ayant voté le 23 février 2005 la Loi portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés. Quant à la narratrice protagoniste de « Dans nos histoires », elle multiplie les épreuves délimitant, au présent, le « Nous » du « Eux ». Ces derniers « veulent que [sa] colère cesse », sont « sans regard de compassion pour nos parcours », et « [sa] cote est nulle à leur applaudimètre ». Ces formules ouvrent autant d'épreuves de réception : la colère prend forme ici d'abord dans une chanson, la compassion peut s'exprimer par l'émotion dans l'écoute, et la reconnaissance accordée à l'artiste constitue elle aussi une marque que l'on se rallie au Nous postcolonial, et que l'on est donc irréductible au groupe antagoniste.

Mais c'est sans doute dans « Alger pleure » que la problématique de la position de l'adversaire de ce « Nous postcolonial » est la plus explicitement exposée. La chanson intègre dans le corps

du narrateur les deux camps antagonistes de la guerre d'Algérie et les fait s'exprimer en parallèle. La symétrie n'est pas exacte toutefois. C'est la frange dissidente du camp colonial qui s'exprime, celle qui rassemble des personnes « tantôt communistes traîtres car porteurs de valise tantôt simple sympathisants de la cause indépendantiste », celle qui en tout cas affirme ne pas avoir vu « l'histoire par l'œil d'Aussaresses ». Le camp anticolonial s'exprime lui d'une seule voix, et conteste la mise en équivalence des deux camps : « ma parole de mémoire d'homme / les bourreaux n'auront jamais le beau rôle ». Le souci à faire droit à plusieurs mémoires ne peut donc éclipser l'enjeu de la dénonciation publique. Comme dans « Dans nos histoires », on relève dans cette chanson des épreuves délimitant le « Nous » du « Eux ». Elles se jouent dans le registre de l'honneur, engageant « la parole » du protagoniste, qui affirme : « on ne peut oublier le code pour indigène / on ne peut masquer sa gêne au courant de la gégène ». Autrement dit, c'est dans le rappel de l'injustice, la mémoire de la souffrance infligée et dans une commune critique de persécuteurs reconnus comme tels qu'un « Nous postcolonial » peut inclure par-delà la communauté nationale ayant mené la lutte pour l'indépendance algérienne.

La politique de la mémoire des traumatismes collectifs de l'esclavage et de la colonisation dans ces œuvres de rap français, construit ainsi une communauté qui ne se borne pas aux frontières nationales. Dans ce processus de montée en généralité qui suggère un projet commun (un « Nous ») à faire advenir, on peut lire une affirmation de citoyenneté transnationale, qu'elle refuse les trous de mémoire sur l'autel d'un « drapeau bleu blanc rouge » (« Mille et une vies »), qu'elle réconcilie « les vieux ennemis [qui] cohabitent » dans un même « code génétique » (« Alger pleure »), qu'elle fasse droit au « point de vue des damnés des colonies » (« Dans nos histoires ») ou qu'elle construise une communauté imaginée trouvant l'une de ses sources dans les souffrances et les espoirs nés « dans un champ de coton » (« Tam-tam de l'Afrique ») outreAtlantique.

3. Bibliographie

3.1 Œuvres citées

Clips

IAM, « Tam-tams de l'Afrique », 1992

Casey, « Dans nos histoires », 2006

Lino, « Mille et une vie », 2007

Médine, « Alger pleure », 2012

Chansons

Stevie Wonder, « Pastime Paradise », 1976

Lionel D, « Pour toi mon frère le beur », 1990

B. Love, « Lucy », 1992

Sens Unik, « Les portes du temps », 1992

Ministère Amer, « Damnés », 1992

Assassin, « A qui l'histoire ? (Le système scolaire) », 1993

IAM, « J'aurais pu croire », 1993

Positive Black Soul, « Présidents d'Afrique », 1995

Yazid, « Souvenir 62 », 1996

La Rumeur, « On m'a demandé », 1998 Fabe,
« Code noir », 1999

Mystik, « J'ai du partir », 2002

La Rumeur, « Premier matin de novembre », 2002

La Rumeur, « 365 cicatrices », 2002

Sérigne M'Baye, « N'jillou », 2004

Médine, « Enfant du destin : David », 2004

Médine, « Enfant du destin : Sou-Han », 2004

Médine, « Enfant du destin : Petit Cheval », 2005

Casey, « Chez moi », 2006

Médine, « 17 octobre », 2006

Rocé, « Besoin d'oxygène », 2006

Kwal, Lassy King Massassy, La Razzia, Al Peco, Dixon (Tata Pound), Didier Awadi, El Hadj Cissokho, Axiom et Amkoullel, « Décolonisons », 2007

Samian, « Injustice », 2007

Samian et Loco Locass, « La paix des braves », 2007

Balaji, « Tout ceci ne vous rendra pas le Congo », 2008
Médine, « Enfant du destin : Kunta Kinte », 2008
Princess Anies, « Au carrefour de la douleur », 2008
Sans Pression et Samian, « Premières Nations (je me souviens) », 2009
Casey, « Créature ratée », 2010
Casey, « Sac de sucre », 2010
Webster, « Qc History X », 2011
Médine, « Enfant du destin : Daoud », 2013
Samian, « Blanc de mémoire », 2014
Billie Brelok, « Conga No Va », 2014
Youssoupha, « Black Out », 2015
Médine, « Nour », 2017

3.2 Lectures complémentaires

Alexander Jeffrey C., 2004, "Toward a Theory of Cultural Trauma", in J. C. Alexander et al., *Cultural trauma and collective identity*, University of California Press.

Borowice, Yves. « La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère : l'exemple des années trente ». *Genèses* n°61 (2005) : 98-117. Citron, Suzanne. *Le Mythe national. L'histoire de France revisitée*. Paris : Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions Ouvrières, 2008 (1987).

Corona, Victor, Sophie Kelsall. « Latino rap in Barcelona: Diaspora, languages and identities ». *Linguistics and Education* (2016, à paraître).

Decker, Jeffrey Louis. « The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism ». *Social Text* n°34 (1993) : 53-84.

DeNora, Tia. « Music into action: performing gender on the Vinnese concert stage, 17901810 ». *Poetics* n 30 (2002) : 19-33.

Djavadzadeh, Keivan. « Colonialité du pouvoir, postcolonialité du rap : l'émergence et la répression d'un rap français structuré autour de la critique postcoloniale dans les années 2000 ». *The Postcolonialist* vol. 3 n°1 (2015).

Eyerman, Ron. « The Past in the Present. Culture and the Transmission of Memory ». *Acta Sociologica* vol. 42 n°2 (2004) : 159-169.

- Gaines, Kevin. « Stevie Wonder's Songs in the Key of Life and the "Long Civil Rights Movement" ». *The Japanese Journal of American Studies* n°22 (2011) : 7-24.
- Gaudin Antoine, « Le vidéoclip, de la forme cinématographique brève au médium autonome ». *Les formes brèves audiovisuelles, des interludes aux productions web*. Dir. Sylvie Péreineau. Paris : CNRS, 2013.
- Gaudin, Antoine. « Le vidéoclip, un art populaire intermédial à l'ère numérique ». *Médiation et information* n°39 (2015) : 167-176.
- Gilroy, Paul. *L'Atlantique Noir*. Paris : Amsterdam, 1993.
- Hajjat, Abdellali. *Immigration postcoloniale et mémoire*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Hammou, Karim. *Une histoire du rap en France*. Paris : La Découverte, 2012.
- Hammou, Karim. « Y a-t-il une question blanche dans le rap français ? ». *De quelle couleur sont les Blancs ? Des "petits Blancs" des colonies au "racisme anti-Blancs"*. Dir. Thierry Leclere et Sylvie Laurent. Paris : La Découverte, 2013 : 190-196.
- Hammou, Karim. « Between social worlds and local scenes. Patterns of collaboration in francophone rap music ». *Social Networks and Music Worlds*. Dir. Nick Crossley, Siobhan McAndrew et Paul Widdop. Londres : Routledge, 2014 : 104-121.
- Jacono, Jean-Marie. « Introduction aux musiques de rap ». *La chanson française contemporaine*. Dir. Ursula Mathis. Innsbruck : Verlag des Inst. für Sprachwiss. Der Univ. Innsbruck, 1995 : 223-234.
- Marquet, Mathieu. *Une politique du rap ? Prise de parole, pouvoir des mots et subversion*. Thèse de sociologie soutenue à l'université Paris 7, 2016.
- Pecqueux, Anthony. *Voix du rap*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- Rubin, Christophe. « Configurations rythmiques et progression textuelle dans un extrait d'un rap de Casey ». *Revue critique de fixation française contemporaine*, n°5 (2012).
- Sonnette, Marie. *Des manières critiques de faire du rap : pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*. Thèse de sociologie soutenue à l'Université Paris 3, 2013.
- Sonnette, Marie. « 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* vol. 23-24 (2014) : 153-177.
- Tevanian, Pierre. « " Hors-cadre ". Entretien avec Mohamed Bourokba, dit Hamé, du groupe La Rumeur ». *Mouvements* n° 57 (2009) : 120-136.

