



HAL
open science

Le rap public : à l'épreuve sérieuse des institutions et nonchalante de ses publics

Anthony Pecqueux

► **To cite this version:**

Anthony Pecqueux. Le rap public : à l'épreuve sérieuse des institutions et nonchalante de ses publics. 2000. <hal-04931624>

HAL Id: hal-04931624

<https://hal.science/hal-04931624v1>

Preprint submitted on 5 Feb 2025

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-ND 4.0 - Attribution - No Derivative Works - International License

Anthony PECQUEUX

E.H.E.S.S
D.E.A
Sciences Sociales



LE RAP PUBLIC :

A L'EPREUVE SERIEUSE DES INSTITUTIONS ET
NONCHALANTE DE SES PUBLICS

Contribution à une socio-anthropologie du rap



N° D'INVENTAIRE : 10053

Septembre 2000

Directeur : Jean-Louis Fabiani
Tuteur : Jacques Cheyronnaud

Remerciements :

Aux acteurs du rap français et plus particulièrement ceux rencontrés,
A Jacques Cheyronnaud pour ses conseils quotidiens ; à Jean-Louis Fabiani pour son soutien à mon travail,
A Bénédicte pour nos longues discussions sur le rap qui m'ont enlevé nombre d'œillères, et pour tout le reste,
Mes plus vives pensées à ma famille.

Conventions d'écriture :

- _ Les noms des acteurs rencontrés sont des pseudonymes ;
- _ Un lexique en fin de volume donne les définitions des termes signalés par une astérisque (*) ;
- _ J'utilise diverses abréviations :
 - ⇒ A.M.I. : Aide aux Musiques Innovatrices
 - ⇒ B.O. : Bande Originale de film
 - ⇒ C.D. : Compact Disc
 - ⇒ D.G.A.C. : Direction Générale des Affaires Culturelles
 - ⇒ D.S.U. : Développement Social Urbain
 - ⇒ F.N. : Front National
 - ⇒ IAM : *Imperial Asiatic Men*, Indépendants Autonomes Marseillais, *I am*, etc. Du fait qu'elle peut signifier « je suis » en anglais et qu'elle se prononce sans coupure, j'ai choisi de ne pas la noter comme une abréviation. « *I comme impérial, indivisible et immuable / Impulsif et inchangeable / (...) A comme asiatique / Première lettre de l'alphabet pour la terre-mère*

Afrique / (...) M tous mes frères, M tel que men signifie » (IAM : « IAM Concept », ...de la planète Mars, Delabel, 1991)

⇒ M.J.C. : Maison des Jeunes et de la Culture

⇒ N.T.M. : Nique Ta Mère, le Nord Transmet le Message

⇒ P.S. : Parti Socialiste

⇒ R.P.R. : Rassemblement Pour la République

⇒ S.A.C.E.M. : Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique

⇒ Z.E.P. : Zone d'Education Prioritaire

⇒ Z.U.P. : Zone à Urbaniser en Priorité

Sommaire :

En guise d'introduction p. 5

Première partie : L'épreuve des institutions : p. 10

Chapitre premier : Des commentaires : p. 11

1. I) Le rap dans la presse écrite : p. 11

1. I. a : Passé et actualité du « temps de l'incompréhension » : p. 12

1. I. b : Erreurs et stéréotypes : p. 14

1. I. c : L'enjeu de l'essence : « The real hip-hop » : p. 16

1. I. d : Entre responsabilité et réinvestissement : « Renvoyer l'ascenseur au quartier » : p. 19

1. II) L'affaire N.T.M. : p. 21

1. II. a : En quête de définition et stabilisation de l'affaire : p. 22

1. II. b : Liberté d'expression et mauvais goût : p. 24

1. II. c : Suites : le mauvais goût l'emporte : p. 26

Chapitre deux : Des principes d'action : p. 29

2. I) Représentations et réalisations dans les politiques publiques : p. 30

2. I. a : « Eminemment populaire » (M. M) : p. 30

2. I. b : Des actions sociales : p. 32

2. II) Circuits professionnel et amateur : p. 35

2. II. a : Le circuit (proto-)professionnel : p. 35

2. II. b : La débrouille, le système D : p. 37

Seconde partie : Vers une nonchalance musicale : p. 40

Chapitre trois : Convergences sociales, divergences morales : p. 41

3. I) Transparence culturelle dans les banlieues : p. 41

3. I. a : Portrait de groupe : rapper et auditeur : p. 41

3. I. b : Transparence et mimétisme : p. 43

3. I. c : Critiques et limites d'application : p. 44

3. II) « Textomorphose » du rap : p. 47

3. II. a : Des paroles et des textes : p. 48

3. II. b : Le choc des mots : influence de textes : p. 51

3. II. c : Un impact chansonnier : p. 54

Chapitre quatre : Éléments et exercices de socio-anthropologie des pratiques du

rap : p. 59

4. I) Jalons pour une socio-anthropologie des pratiques du rap : p. 59

4. I. a : Vers une pragmatique : p. 59

4. I. b : Pragmatique et « principe de pertinence » : p. 61

4. II) Une nonchalance mutuelle : p. 64

4. II. a : « Plutôt littéral » ou « plutôt métaphorique » : quels usages du langage ? p. 64

4. II. b : Une relation nonchalante : « auto-ironie » des rappers : p. 70

En guise de conclusion : p. 78

Bibliographie : p. 81

Discographie : p. 84

Annexes : p. 87

Annexe n° 1 : Entre presse et politiques publiques : p. 88

Annexe n° 2 : Extraits d'entretiens : p. 89

Annexe n° 3 : N.T.M. : « Intro » : p. 90

Annexe n° 4 : Faf La Rage : « C'est ma cause » : p. 91

Annexe n° 5 : N.T.M. : « Respire » : p. 92

Annexe n° 6 : « Vos freestyles » : p. 93

Lexique : p. 94

En Guise d'Introduction :

« Sexe, violence, rap et flouze

Voici la vie d'un jeune de Paname ou de la banlieue blues »

Busta Flex : « Sexe, violence, rap et flouze », *Sexe, violence, rap et flouze*, Wea, 2000.

Le rap français apparaît dans les « bacs » des disquaires en 1990 avec une compilation intitulée *Rapattitude*, et dans *Les pratiques culturelles des Français* [O. Donnat, 1998] en 1998. Si l'on consulte une discographie qui se veut assez complète [J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997 : 239-251]¹, on relève : 5 albums dont 2 compilations en 1990 ; 13 dont 4 en 1992 ; 28 dont 4 en 1995 ; 67 dont 14 en 1996. En 2000 on peut estimer à quinze millions le nombre d'exemplaires d'albums vendus, et cela sans compter les *singles**² et les techniques de duplication très répandues. Cela montre le chemin parcouru en dix ans, et sous de nombreux rapports. On peut aisément avancer de ces chiffres l'hypothèse d'un public large et socialement hétérogène.

Dans cette dernière enquête des *Pratiques culturelles*, les musiques dites nouvelles (ou urbaines) n'apparaissent plus sous le vocable générique « rock » : sont introduites deux rubriques, « hard rock, punk, trash » et « rap ». Il s'agit aussi d'un hasard du calendrier puisque l'enquête précédente date de 1989 : impossible que le rap y soit mentionné. Ces nouvelles rubriques ne figurent toutefois pas dans toutes les données : elles disparaissent notamment des tableaux « principaux genres de musique » et « genre de musique préféré » [O. Donnat, 1998 : 157 et 163]. Elles sont qualifiées de « trop exclusivement 'réservé[s]' aux adolescents » et « très nettement des genres masculins » [*id.* : 157-158]. Quelques chiffres

¹ : Avec la collaboration de plusieurs D.J.'s*, ce qui est un bon indice puisqu'ils utilisent les disques comme matière première de leur travail. J'ai consigné les années qui montrent le mieux l'évolution.

² : Qui constituent une part importante du marché discographique. A la Fnac de Marseille, tous les *singles* sont mélangés, à l'exception de ceux classés sous la catégorie « rap, R'n'B » qui disposent d'un présentoir distinctif (le R'n'B est une variante moderne du *rythm'n'blues* des années 1950, qui se rapproche d'un rap lascif pour les musiques).

intéressants : sur 100 personnes, en moyenne 19 possèdent des enregistrements de rap³ ; 51 chez les 15-19 ans et 29 chez les 20-24 ans. Cela signifie qu'environ onze millions de Français en possèdent ; on ne peut pas faire de rapprochement avec les quinze millions vendus car « enregistrements de rap » ne recouvre pas la même réalité que « albums de rap français achetés ». Par ailleurs, toujours sur la base de 100 personnes : 5 disent écouter le plus souvent du rap ; 28 chez les 15-19 ans et 10 chez les 20-24 ans. C'est-à-dire le genre musical le plus écouté par près de trois millions de Français. Toutes ces données montrent que le rap semblait en 1997 déjà solidement implanté dans les pratiques culturelles des jeunes français (15-24 ans). On peut faire l'hypothèse, sur la base de l'augmentation des ventes et des trois ans écoulés pour ces « jeunes », que le phénomène s'est amplifié jusqu'à aujourd'hui et qu'il concerne aussi la catégorie des 25-34 ans. Seulement par définition cette sociographie quantitative conduit à une réification du phénomène. Il semble possible de parvenir à la même conclusion (l'installation du rap dans les pratiques culturelles des Français) par une démarche plus dynamique qui visera à mettre en évidence son émergence interactionnelle.

Précisions de terrain et de vocabulaire

Les données de cette présente étude sont issues :

- ⇒ de l'écoute méthodique de disques de rap français, avec une attention plus portée vers ce qui pourrait être un « terrain marseillais ». En raison du prix des C.D. (115 francs en moyenne), les acteurs comme moi ne parlons que de ce que nous possédons, ou à la rigueur de façon plus hésitante de ce que nous entendons à la radio de rap Skyrock ;
- ⇒ de l'étude systématique de la presse écrite, aussi bien nationale que régionale, générale que spécialisée, depuis les débuts de la médiatisation du rap jusqu'à aujourd'hui ;
- ⇒ d'entretiens libres avec des auditeurs, et dirigés avec des praticiens (managers de groupe) et des représentants des politiques publiques à Marseille ;
- ⇒ d'observations ethnographiques de groupes au travail et de politiques publiques à l'œuvre à La Ciotat (Maison des Musiques) ; de multiples concerts soit locaux soit internationaux, le plus souvent à mi-chemin (les formations locales faisant les premières parties des internationales), parfois en forme de réunions du « rap marseillais ». Ces observations ne sont utilisées ici qu'à titre d'exemples occasionnels : avant de les exploiter plus directement, il me fallait passer par l'étape de cette étude.

³ : 20 de sexe masculin, 18 de sexe féminin ; la prédominance masculine est très légère au

Des précisions de vocabulaires sont nécessaires pour comprendre les distinctions à venir. « Un rap » (rare) désigne une chanson. « Les pratiques du rap » désignent de façon délibérément générale une activité chansonnière publique ou destinée à l'être ; de manière plus précise « les productions » correspondent aux résultats discographiques de pratiques, c'est-à-dire la réduction de grandeur nature qui leur est imposée. « Le rap (français) » représente l'objet de cette étude, c'est-à-dire ce qui émerge et se définit dans les interactions induites par les deux épreuves engagées par les artistes, avec les institutions d'une part et les publics d'autre part. « Les rappers » désignent les artistes d'une formation musicale, M.C.'s* et D.J.'s*, tandis que « les membres d'un groupe » correspondent aux rappers et à ceux qui remplissent les « activités de renfort » [H.S. Becker, 1988 : 30] tout aussi nécessaires pour qu'une formation puisse exister et pratiquer : ingénieurs du son, managers, producteurs, danseurs, etc. Enfin, « les institutions » sont considérées dans un sens large et ouvert comme les divers organismes (privés ou publics) qui visent à maintenir ou à réactiver les règles (tacites ou fixées) du bien collectif. C'est pourquoi les médias et les maisons de disque font partie de l'épreuve « institutionnelle » : on parle bien du quatrième pouvoir que constitue la presse et de l'institution du disque. Une multinationale comme Sony Music ne trouble pas l'ordre public en éditant le groupe N.T.M., elle vise juste à profiter commercialement de la part de marché « groupe de musique à paroles injurieuses et engagées » qu'il représente.

Éléments de problématique

A l'origine de cette étude se situe la consultation pour un travail précédent du dossier de presse d'un groupe marseillais de raggamuffin⁴, Massilia Sound System. Il s'était fait connaître en même temps que les premiers disques de rap (vers 1990), c'est-à-dire à un moment où rap et ragga recouvraient une même réalité peu connue. Dans ce contexte il était présenté comme un groupe de rap à la pratique vivifiante voire salubre par rapport aux autres productions ; son « collègue » marseillais IAM bénéficiait des mêmes faveurs, ces deux groupes étaient d'ailleurs souvent comparés. Dès ses débuts par conséquent le rap représentait un enjeu social pour les institutions en raison de ses publics. D'autant qu'il faut rapprocher l'émergence du rap du contexte politique français : un parti commençant à devenir

niveau de la possession d'enregistrements.

⁴ : Genre musical né dans les années 1960 en Jamaïque où il correspondait à passer des disques de reggae et à débiter des paroles par-dessus d'une façon saccadée (U-Roy, I-Roy,

encombrant (le F.N.) se charge déjà de critiquer systématiquement cette musique et de la considérer en elle-même comme mauvaise. On ne peut décemment faire pareil, mais à la fois les amateurs de rap et ses critiques constituent un enjeu. Il s'agit donc de prendre des distances morales vis-à-vis de pratiques considérées comme injurieuses pour la morale dominante (c'est-à-dire prendre position pour ces critiques) et de promouvoir d'autres pratiques qui deviennent garantes d'une authenticité de cette musique, et dont les publics sont « sauvés » politiquement parlant.

Sur cette base la problématique retenue concerne la façon dont des rappers s'y prennent pour mener de front deux épreuves aux enjeux et aux natures radicalement différentes. L'une se réalise avec cette raison institutionnelle et l'autre avec des publics ; l'une et l'autre sont sérieuses et d'importance primordiale pour l'existence sous tous les points de vue de leur musique. En outre, les deux s'inter-pénètrent et -déterminent : la raison institutionnelle ne s'intéresse au rap qu'en raison de ses publics, et ces publics ne peuvent objectivement devenir nombreux⁵ que parce celle-ci l'aborde et la fait exister d'une certaine manière. Seulement ces deux épreuves ne recouvrent pas les mêmes personnes : c'est-à-dire que les artistes ne peuvent s'adresser de la même façon envers ces deux publics distincts. Il leur faut par conséquent répondre de façon adéquate à ces deux épreuves qui se développent selon des règles de communication différentes. Tout l'intérêt réside donc dans le fait de mettre à jour et d'explicitier ces règles : ma démarche visera à aborder ces deux épreuves de façon précise, quitte à découvrir parfois des contradictions dues à la difficulté de les mener de front ensemble.

Au sujet de l'épreuve avec les institutions : il est apparu nécessaire d'en traiter dans une perspective historique, au moins afin de comprendre les déplacements progressifs d'enjeux qu'elle renferme, voire les déplacements progressifs du type de l'épreuve. En effet depuis quelques années elle ne se limite plus à des exercices discursifs mais englobe aussi une dimension praxéologique : une bonne partie de l'action culturelle des politiques publiques urbaines vise le rap et ses publics. Concernant les enjeux, ils sont donc politiques et sociaux (au travers de la multiplication des activités de commentaires sur cette musique et de ces politiques publiques), et financiers (au travers des augmentations de ventes de disques et de l'apparition de médias spécialisés). Nous verrons surtout que cette épreuve prend souvent les

etc.). Aujourd'hui désigne surtout une pratique musicale caractérisée par un *flow* proche du rap sur des rythmes de reggae accélérés ; on abrège souvent par *ragga*.

traits d'un misérabilisme affiché, de façade et stratégique, pour masquer un désintérêt général dû à un décalage culturel. Au sujet de l'épreuve avec les publics : son enjeu comme nous le verrons consiste à cibler des auditeurs, leur exprimer l'existence d'une relation sociale, affective et cognitive. C'est pourquoi il faudra répondre à deux questions : « comment » et « qui » cibler. Ces réflexions exploratoires sont issues du constat de la prépondérance des actes de référence dans les pratiques du rap, c'est-à-dire de la nécessité pour tout auditeur de procéder par inférences et hypothèses pour apprécier cette musique. Nous chercherons alors à comprendre ce qui est mis en œuvre dans ces pratiques : ce qui est co-exigé pour apprécier et pratiquer.

Résumé

Nous considérerons principalement l'épreuve des institutions sous l'angle de l'assignation progressive d'une essence à cette musique. Parmi ses conséquences, il en ressortira deux dominantes ; d'abord un statut idéal pour ses pratiquants induisant une double responsabilisation de ceux-ci : commenter avec authenticité et avec perspicacité (prudence) la réalité des quartiers. Ensuite, la mise en place de principe d'actions culturelles en vue de la promotion dirigée du rap : cette direction sera la pacification sociale.

Avant de s'aventurer dans l'épreuve avec des publics, il faudra expliciter les postulats qui régissent la première : une transparence culturelle entre artistes et publics et une influence textuelle des pratiques du rap sur leurs publics. A partir de là nous aborderons les compétences requises pour pratiquer et apprécier cette musique au travers de la relation qui s'instaure entre artistes et auditeurs sous la forme procédurale d'une épreuve.

⁵ : Dès l'origine les publics du rap représentent un enjeu. Quand je dis « nombreux » je veux simplement signifier que ce ne sont pas ces publics de 1990 qui ont à eux seuls acheté quinze millions d'exemplaires de disques de rap français.

Première partie :

L'épreuve des institutions

Cette partie vise à dresser, au fil de l'approche des médias et des politiques publiques, l'ethos du rap dans la société française. Ces deux dimensions semblent pertinentes à prendre en compte parallèlement : d'une part elles reflètent à elles deux un état moyen de traitement d'un sujet à un moment donné par leur diversité et leur essence élective (dans une société démocratique on choisit aussi bien ses élus que ses sources d'information). D'autre part elles sont amenées à s'interpénétrer puisque devant un phénomène émergent comme celui-ci, un membre de l'une se doit de chercher des informations, des tendances chez l'autre pour affirmer ses propres choix. A titre d'exemple, signalons que le jour où j'ai rencontré un chargé de mission « musique et danse » de la mairie de Marseille, il me disait avoir lu le matin même le compte-rendu dans la presse du festival subventionné en partie par la ville qui venait de se tenir aux Docks des Suds (*Marsatac Connexion Festival Hip-hop, 2 & 3 juin 2000*). Une grande partie de son discours était conditionnée par cette lecture et les interprétations qu'il en faisait. Cette démarche est motivée par le fait que le rap se construit progressivement et en partie dans les interactions situées entre ces commentaires et principes d'action d'un côté, et les pratiques du rap de l'autre.

Chapitre premier : Des commentaires :

Dans ce cadre, il faut regarder toute production de rap comme incluse dans un espace public : elle fait sortir ses pratiquants de la confidentialité⁶ pour les soumettre à des commentaires qui sont autant de valeurs critiques destinées au jugement d'un large public. Par conséquent, les interactions entre pratiques et commentaires relèvent de la forme procédurale de l'épreuve au sens de Luc Boltanski et Laurent Thévenot [L. Boltanski, L. Thévenot, 1987] : la confrontation d'un idéal ou d'une théorie dans une situation publique. C'est pourquoi l'étude de l'activité de commentaires dans la presse écrite et des représentations qui en découlent constitue une étape nécessaire afin de bien saisir les formes que peut prendre cette épreuve ainsi que l'état de connaissances potentiel d'un large public sur le rap, les schémas d'appréhension auquel ces lecteurs sont habitués et les opinions qu'ils peuvent objectivement s'en faire. Sans présumer de la marge de liberté d'un lecteur, il faut convenir qu'elle ne peut dépasser l'ensemble des informations disponibles en tant qu'il définit les possibilités d'inférences réalisables et de formations d'opinions.

1. I) Le rap dans la presse écrite :

Le rap ne semble plus subir en France le « *temps de l'incompréhension* »⁷ qui fut son lieu commun au début des années 90. Chaque média s'attache maintenant plutôt à faire valoir ses vérités sur une authenticité ou une essence de cette musique. On commence même à parler d'une « *génération rap* »⁸ à propos des plus jeunes joueurs de l'équipe de France de football, caractérisée par l'écoute de cette musique, l'habitude des consoles de jeu vidéo, l'origine des banlieues, etc.

⁶ : « *Ça allait tant qu'on rappait dans les M.J.C. / Mais aujourd'hui le phénomène a grandi, Dieu merci / (...) Le plus dur c'était de sortir de la cave et les gens le savent* », N.T.M. : « On est encore là ! », N.T.M., Epic, 1998.

⁷ : Faf La Rage : « C'est ma cause », *C'est ma cause*, Kif Kif Productions / V2 Music, 1999 ; j'ai produit une retranscription auditive des paroles de cette chanson en annexe [annexe n°4].

1.1.a : Passé et actualité du « temps de l'incompréhension » :

Cette période nous informe quand même sur les représentations du rap au moment de son apparition dans le paysage culturel français ; elle connaît aussi quelques prolongements actuels. On peut identifier un premier moment de médiatisation à partir de 1984 avec l'émission « *Hip-hop* » diffusée sur TF1 et animée par Sidney. Essentiellement tournée vers la danse, elle a permis aux premiers acteurs de ce mouvement d'envisager une professionnalisation. Suivirent pour eux différentes formes de prestations (surtout des émissions de variétés à la télévision) et la diction syncopée du rap fait son apparition jusque dans des spots publicitaires. A la fin de l'émission un an plus tard, le rap retourne à un anonymat dont il ne ressort qu'à partir de 1990, date de sortie de la première compilation *Rapattitude*, première étape avant l'éclosion des groupes les plus connus aujourd'hui : M.C. Solaar, N.T.M. et IAM. Ce deuxième moment se caractérise par un rejet moral des paroles et attitudes des rappers : « *Il y a eu toute une apothéose de connerie médiatique, France-Soir faisait la carte des bandes avec N.T.M., les bandes 'zulus', Little M.C. ; Guillaume Durand envoyait des reporters comme si c'était le Viêt-nam* » [Sear, initiateur du premier fanzine sur le rap français, *Get Busy*, cité par J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997 : 129]. Voilà ce « *temps de l'incompréhension* », résumé par Faf La Rage dans la même chanson : « *Autant de réflexions, autant d'articles bidons, / Autant d'émissions télé foireuses qui nous prenaient pour des cons* ».

Ce traitement ne concerne pas tous les groupes, certains étant au contraire valorisés afin de nuancer cette image négative : le rap représentant déjà à ce moment un enjeu à cause de ses publics, il faut en présenter qui deviennent les garants du « vrai rap », politiquement et musicalement correct. Ainsi des Marseillais de Massilia Sound System, bien que – ou parce que – ne pratiquant pas de rap mais une forme musicale voisine, le raggamuffin [A. Pecqueux, 1999 : 117-121], et d'IAM [*id.* : 128-129]. Les IAM ne se contentent pas du climat d'exception dont ils bénéficient et reviennent fréquemment dans leurs paroles sur cette période qu'ils ont subie dans la mesure où c'est la musique qu'ils cherchaient à promouvoir qui se retrouvait ainsi dénigrée. Par exemple : « *Alors que les critiques musicaux me donnaient à vingt contre un / Beaucoup de gens en ont assez de l'association rap-racisme / Bon Dieu, on est cloisonnés, bordel, qu'est-ce qui a changé ? Dramatique / Les faces cubiques ont cédé à la mode journalistique, / Ils pensent qu'il n'est pas très judicieux de traiter des cités / Car le feu*

⁸ : *Le Monde*, 28 juin 2000.

est éteint à Euromarché »⁹. Ce type de réactions est représentatif des relations possibles entre commentaires et pratiques du rap : même si un groupe n'est pas directement touché, il l'est indirectement et doit répliquer pour les autres. Car le lien créé par la communauté de pratique fait oublier à certains moments les divergences, d'autant plus à ces débuts qui nécessitent une fédération de tous en une grande famille au moins de façade. Puisqu'on est peu nombreux, autant s'entraider et faire front ensemble (hommages réciproques dans les livrets d'albums et déclarations publiques...), le temps que le rap passe à une autre épreuve.

Il est encore possible de trouver des formes détournées de réprobations morales. Ainsi de toutes les rumeurs dont la presse se fait le relais prudent : une information au conditionnel sert à planter un décor équivoque avant de porter un jugement sur d'autres pratiques, le lecteur étant libre de faire ou non le rapprochement pour cette juxtaposition. Dans *Le Monde*¹⁰, on parle de bagarres entre groupes avant de blâmer des méthodes de promotion jugées scandaleuses. Dans *Télérama*¹¹, on évoque des suppositions de bagarres, assassinats, enlèvements, intimidations musclées et autre blanchiment d'argent sale, le tout entrelacé de faits avérés. Ou aussi dans des tentatives de « coups médiatiques » : récemment à Marseille, le premier adjoint au maire du sixième arrondissement déclarait dans les colonnes de *La Provence*¹² le transfert imminent de l'Espace Julien (café-musique) dans des quartiers périphériques en raison de la « nuisance en soi de la salle, c'est-à-dire cette clientèle refoulée, amatrice de rap et de hip-hop tient-on à signaler, qui reste dehors et fait du tapage nocturne ». Cette persistance des réprobations explique pourquoi on réagit toujours à l'image négative : si Faf La Rage annonce « *le temps de l'incompréhension* » à l'imparfait, il ne continue pas moins à décrire au présent de telles attitudes. Ainsi : « *le rap fait flipper / L'image de la rue, des quartiers, des jeunes fait flipper* ». Azdine, ex-manager d'un groupe marseillais, le dit en ces termes : « *le rap, c'est pas bon, ça attire la racaille (...) quand tu parles rap, tu parles vol, prison, violence* ». La plupart du temps il s'agit d'inférences réalisées à partir d'énoncés qui évoquent de manière implicite un tel arrière-plan de représentations. Azdine n'a sans doute que rarement été confronté directement à de tels propos mais il a déjà pu à maintes reprises cerner ce type de représentations d'arrière-plan. La Fonky Family y fait allusion en proférant mi-provocateur mi-réaliste : « *Dans le fond on est*

⁹ : « Contrat de conscience », *Ombre est lumière*, Delabel, 1995.

¹⁰ : *Le Monde*, 20 juin 1998.

¹¹ : *Télérama*, 2 février 2000.

¹² : *La Provence*, 23 février 2000.

des bons gars qui font des chansons / Ne nous prends pas pour des fouteurs de bordel ou on le deviendra vite »¹³.

1. I. b : Erreurs et stéréotypes :

Les petites erreurs révèlent des facettes non seulement du travail journalistique tourné vers l'urgence de clore un article, mais aussi du traitement du rap : même la presse dite spécialisée ne comprend généralement que des journalistes issus du rock. Ces « coquilles » dénotent aussi des décalages notables [cf. A. Pecqueux, 1999 : 37-38 et 117]. C'est ce qui est à l'œuvre quand *Télérama* attribue à Doc Gyneco un album qui est de Passi, fait figurer IAM sur la première compilation *Rapattitude*, ou quand *Libération* fait passer un groupe débutant pour un « poids lourd du rap côte Est » (des Etats-Unis)¹⁴. Il faut délivrer un discours qui passe pour autorisé et s'adresse à des non-spécialistes pour lesquels on effectue les opérations de rattachement à du connu. Car d'une manière ou d'une autre on connaît IAM et on sait que le rap est né aux Etats-Unis : évoquer ces connaissances minimales permet d'installer un rapport de compétences partagées. Parfois on retranscrit une situation visiblement non comprise : quand *Le Figaro Magazine*¹⁵ veut son « reportage exclusif » sur le rap marseillais, le journaliste juxtapose les paroles que lui ont délivré ses protagonistes sans réaliser qu'elles sont des allusions adressées l'un à l'autre. N.T.M. reconnaît ce fossé sans animosité mais désabusé en évoquant sa « vision décalée »¹⁶.

Lors de l'entretien avec Azdine, chaque fois que je faisais preuve de connaissances sur le rap, il s'étonnait, « *Tiens, tu connais ça, toi ?* », comme s'il fallait que je sois un étranger au monde du rap de plus. D'autant plus qu'il ne consulte la presse spécialisée que parce qu'il « aime bien lire les conneries qu'ils mettent », citant quelques exemples qui l'ont marqué. En fait les journalistes sont reconnus selon la posture qu'ils se donnent. Olivier Cachin, animateur de la première émission de télévision sur le rap, « *Rapline* » sur M6, développe une posture loin du populisme¹⁷ et reste tout à fait lucide sur la façon dont il a pu être perçu par les auditeurs : « *Pour tous les fans de rap, j'étais leur pire cauchemar. Je n'ai jamais eu aucun*

¹³ : « Tu nous connais », *Si Dieu veut...Inch Allah*, S.m.a.l.l.,1997.

¹⁴ : Respectivement : *Télérama*, 2 février 2000 ; *id.*, 28 juin 2000 ; *Libération*, 5 juin 2000.

¹⁵ : *Le Figaro Magazine*, 11 décembre 1999.

¹⁶ : « That's my people », *N.T.M.*, Epic, 1998.

¹⁷ : « *Je suis pas un banlieusard (...). J'ai toujours revendiqué la qualité de journaliste, alors je ne pouvais pas envisager de me déguiser pour soi-disant m'adapter à un milieu* » [cité par J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997 : 132-133].

problème parce qu'il y a toujours eu une forme de respect qui se résumait par une phrase que j'ai beaucoup entendue : 'Cachin, c'est peut-être un bouffon, mais il dit pas trop de conneries'. » [id.].

Comme prolongement aux erreurs apparaissent les présentations stéréotypées de cette musique. Un article du *Monde* intitulé « *Etes-vous rap ou techno ?* »¹⁸ se proposait de présenter concurremment ces deux courants musicaux. Le résultat en est forcément un raccourci : « *Musique à textes et souvent à révolte, le rap colle à la peau d'une jeunesse noire et maghrébine, âgée de 14 à 18 ans et issue de milieux défavorisés. Né dans les ghettos noirs américains, le rap a offert aux communautés des banlieues françaises un formidable terrain d'identification sociale, mais aussi un espace d'expression qui leur avait été longtemps refusé* ». Tout y est ou presque : la réduction à du textuel et du social, l'assimilation aux banlieues et à l'origine ethnique, l'intégration et l'expression, ce qui résume l'ensemble des attitudes que l'on qualifiera de misérabilistes. Jean-Louis Fabiani y décèle le « pathos de l'intellectuel légitime qui fait de l'immigré des quartiers le dernier héros culturel » [J.-L. Fabiani, 1997 : 2]. En 1997, *Le Nouvel Observateur* consacre un dossier au « *triomphe de la culture rap en France* »¹⁹. On y peut relever quelques expressions qui ressortissent de ce cadre de pensée : « *Un mouvement incroyablement dynamique, divers et positif* », « *génie créatif* », « *Déconstruction, recyclage, tout y est* », etc. Autre lieu commun de ces présentations, l'assimilation à une pratique communautaire des quartiers : « *Des cours d'école aux parkings des cités, le hip-hop est un art qui s'élabore en communauté. Le groupe s'élargit en bande* »²⁰. Les rappers contrastent ces attitudes bienveillantes avec la réalité comme la Fonky Family : « *Garde tes commentaires si tu es pas de là / Nique tous ceux qui jouent les dandys / Tandis que la rue est tendue, y a pas un radis / Ça mendie, c'est le merdier* »²¹.

Un exercice intéressant à cet égard, celui qui consiste à relever les mots en gras et en capitales dans les intertitres ; pour un article sur les ateliers d'écriture de rap²² : « LA VIOLENCE » (des cités) et « DANS LES CITES ». Même si ces mots ne qualifient pas la teneur de l'article en question, ils montrent quels sont les termes qu'on pense susceptibles d'amener le public à la lecture d'un texte sur le rap. Les propos recueillis en entretien laissent

¹⁸ : *Le Monde*, 13 août 1999.

¹⁹ : *Le Nouvel Observateur*, 19 mars 1997.

²⁰ : *Le Monde*, 15 juillet 1997.

²¹ : « Faut qu'on sorte de là », *Compilation Chroniques de Mars*, Kif Kif Productions / BMG, 1998.

²² : *Le Monde*, 12 novembre 1997.

aussi voir des stéréotypes répandus. Le journaliste Philippe Val dans les *Inrockuptibles* catalogue le rap dans « *l'esthétisme de la violence* » défini comme « *vachement de droite* » et y décèle « *une certaine forme de violence qui est prisonnière de ce qu'elle combat* », un « *conformisme incroyable* » ainsi qu'une « *fascination pour la réussite* ». Le saxophoniste Branford Marsalis y déclarait avoir « *du mal à accepter le point de vue sur le monde d'un gamin qui n'est jamais sorti de Brooklyn ! (...) Comment peut-il avoir une vision politique ?* »²³. L'on peut déjà relever une constante : que la posture à son égard soit de l'ordre du misérabilisme ou de l'ethnocentrisme de classe, on assimile cette musique avec les quartiers à population défavorisée et/ou immigrée des métropoles. C'est dire qu'elle est lestée de tous les fantasmes et préjugés qui les accompagnent.

1. I. c : L'enjeu de l'essence. « The real hip-hop »²⁴ :

L'inclinaison actuelle des activités de commentaires sur le hip-hop est de distribuer bons et mauvais points aux différentes formations pour faire valoir une essence de cette musique et un sens originel que certains pratiquent, que d'autres ont délaissés. A nouveau transparait une part des interactions à l'œuvre puisque les commentateurs reprennent à leur compte une des plus constantes attitudes des rappers : le fait d'être seul et certain de pratiquer ce *real hip-hop*, qui conduit à dénigrer le reste²⁵. Sauf que pour les premiers il ne s'agit pas de pratique mais de connaissance de l'essence, et qu'ils ne sont pas seuls à posséder puisque le but est de rallier à soi les publics des pratiquants de cette essence. Car à travers ces prises de position se dessinent des volontés de mettre en avant certaines approches de cette musique et surtout en arrière-plan des représentations de leurs publics. Ces types d'assertions sont particulièrement présents dans les rubriques de chronique de sorties de disques où une règle domine : on ne chronique que ce que l'on a aimé²⁶. Chaque disque y devient à sa manière un

²³ : Respectivement : *Les Inrockuptibles*, du 7 au 13 mars 2000 ; *id.*, du 20 au 26 octobre 1999.

²⁴ : Expression sans auteur, lieu commun largement utilisé par les rappers nord-américains ; en français on trouve parfois la traduction littérale, parfois des variantes : rap vrai ou vrai rap, ou rap de rue, authentique, *hardcore**, etc.

²⁵ : « *N'importe quel rapper, tu lui demandes ce qu'il fait, il est persuadé qu'il 'déchire', sinon ce n'est pas la peine qu'il fasse du rap. (...) C'est ça, la base du rap... C'est le combat, l'egotrippin'*, la joute verbale* » [IAM cité par J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997 : 144].

²⁶ : D'une manière générale on se garde désormais de dénoncer, d'être négatif. Par exemple un magazine se propose de livrer un tableau de la scène musicale marseillaise : il parle de tout sauf du seul café-musique de rap de la ville, « L'affranchi » (*Nouvelle Vague* n° 52, mai 2000). On préfère ignorer ostensiblement plutôt que d'en parler (en mal).

représentant du sens authentique : ce sont par conséquent plusieurs sens qui émergent et dressent des tendances intéressantes.

Prenons pour exemple les critiques de disques parues dans *Télérama* en 1999 et 2000. La caractéristique la plus fréquente de ces présentations engagées est la « bouffée d'air frais »²⁷ que constitue l'album concerné par rapport à la production habituelle : l'innovation contre le conformisme. Cela répond à un reproche fréquent : « c'est toujours la même chose ». Ici, dans la volonté de défendre le produit aimé, on commence par prendre ses distances avec ce qui pourrait ressortir de ce reproche. Autres versions : « bouscule les tics et les clichés (...) anticonformiste » ; « un rap englué dans les tics et la conformité » ; « plus question ici de modes et de courants »²⁸. A partir de cette mise à distance initiale, esthétique et surtout morale, il devient nécessaire de mettre en exergue ce qu'ils ne font pas et d'énoncer l'essence qu'ils symbolisent. Pour le « mauvais » rap, les données sont assez simples : « ne se revendique d'aucune cité (...) sans frime ni artifices » (pour Saïan Supa Crew) ; « sans forfanterie ni poudre aux oreilles (...) remplacera avantageusement les panoplies agressives et les pantins péremptoires qui encombrant le marché » (pour Quannum et Blackalicious) ; « sans forfanterie ni agressivité (...) devrait irriter les adeptes purs et durs du hip-hop radical »²⁹ ; « sans morgue ni frime »³⁰. Les qualités du « bon » rap sont plus hétéroclites, même si on peut relever une constante : le mélange des genres qui concerne aussi bien Bisso Na Bisso que Saïan Supa Crew, Quannum, Me One et Da Hop. Les qualités particulières sont respectivement « une maturité nouvelle », « humour » et « second degré », « hip-hop zen », « style (...) évocateur et positif » et « fierté des racines et espoir en l'avenir ». Il ne reste plus qu'à énoncer ce « sens originel : malin, rapide et anticonformiste » pour Saïan Supa Crew, « redonner un sens au rap » pour Quannum, « de la musique comme exorcisme vital et unique planche de salut » pour Intik ; et Da Hop : « Eux utilisent le rap pour ce qu'il est ou aurait dû continuer d'être : un formidable moyen d'expression et d'éducation, un outil idéal pour exorciser la peur et l'ignorance ». Derrière les critiques, aucun groupe n'est jamais cité. Dans son processus de dénonciation, le journaliste préfère opérer par « synecdoque d'abstraction » [L. Boltanski, 1990 : 256] plutôt que par désignation nominale : personne ne peut être heurté, chacun est libre de se positionner comme il le veut. Car les groupes font la même chose : s'ils

²⁷ : *Télérama*, 5 mai 1999 (à propos de Bisso Na Bisso).

²⁸ : Respectivement : *id.*, 1^{er} décembre 1999 (à propos de Saïan Supa Crew) ; *id.*, 22 décembre 1999 (à propos de Quannum et Blackalicious) ; *id.*, 19 janvier 2000 (à propos de Intik).

²⁹ : *id.*, 22 mars 2000 (à propos de Me One).

³⁰ : *id.*, 17 mai 2000 (à propos de *Compilation Da Hop*).

disent « *foutre des déculottées aux calamités* »³¹, ils ne désignent jamais personne, ils ne font que dire le faire. Ce qui ressort en tous cas, c'est la valorisation de pratiques du rap dont l'ethos est positif et non-agressif : cela concerne le « message » délivré comme l'attitude générale (posture, musique, voix, gestes...). Comme si l'agressivité musicale pouvait être nuisible, comme si elle pouvait inciter ses auditeurs à des comportements mimétiques, non plus dans la sphère du monde autre que permet la fiction mais dans celle actualisée de ce monde-ci.

Ce phénomène ne se réduit ni à un journal ni à un type d'exercice. Dans les présentations historisantes, les débuts à New-York sont ponctués de « pas encore » ou de « pas déjà » (aseptisé, rendu commercial, etc.) : « *Les héros anonymes qui vont lancer la révolution artistique du hip-hop sont encore libres. (...) Pas de griffe, pas de hype, personne n'est encore codifié. Les marques du grand capital et les maisons de disques n'ont pas encore récupéré le mouvement* »³². Le plus commun reste la création de catégories, qu'elles soient affichées ou implicitement déductibles. Dans *Mix – journal urbain*³³, un dossier de sept pleines pages comprend trois parties, le « rap à vif », le « rap conscient » et le « rap à l'eau ». Tandis que les deux premières se distinguent par les techniques musicales, la troisième concerne « *la tendance commerciale du rap, si cette expression a un sens* », c'est-à-dire que le qualificatif même de rap est mis en doute. Dans un article du *Monde* qui présente les groupes rap à l'affiche du dernier festival des Transmusicales de Rennes³⁴, ceux-ci représentent la « *bouffée d'oxygène qui revigore enfin la scène rap* » : « *envie de retrouver la virtuosité festive des origines* », création et concerts soignés des uns contre « *les poses guerrières, l'obsession matérialiste, la paranoïa communautaire* » et le « *je-m'en-foutisme et simili play-back* » des autres.

Cette création se retrouve également dans les propos de bon nombre d'auditeurs et/ou pratiquants, les catégories des uns faisant un écho déformé à celles des autres. Pour Azdine, il existe « *l'album commercial et la bombe atomique, ça c'est les termes qu'ils emploient les gens. Plus un album réussit, plus tu dis il est commercial* ». Pour Mehdi, autre manager de groupe rencontré, la différence tient à la pratique : « *nous, on est pas pour le rap commercial, on préfère le rap underground, celui qui exprime des idées, pour dire ce qu'on pense, on n'est pas là pour rigoler* ». A ce jeu de vases communicants entre presse et public, certains

³¹ : Fonky Family : « Tu nous connais », *Si Dieu veut... Inch Allah*, S.m.a.l.l., 1997.

³² : *Les Inrockuptibles*, du 20 au 26 octobre 1999 (c'est moi qui souligne) ; *hype*, c'est la mode et l'intox.

³³ : *Mix – journal urbain*, mai 1999.

répondent par l'indifférence : « Rien à foutre de savoir à qui tu nous compares »³⁵. Pourtant les critères diffèrent : pour le public la différenciation porte sur les ventes comme suspicion d'une trahison au *real hip-hop* ; la nature marchande annihile la nature inspirée au niveau des intentions puisque la pratique de cette musique doit toujours prioritairement être motivée par son amour (si les ventes suivent, ce n'est pas forcément discriminant) [cf. annexe n°2, le passage avec IAM]. Dans la presse elle correspond beaucoup plus à une attitude d'effectuation musicale qui s'incarne dans l'absence d'agressivité et la positivité. Cette préférence correspond au statut donné aux rappers par rapport à leur public supposé, et par conséquent à la représentation de celui-ci.

1. I. d : Entre responsabilité et réinvestissement. « Renvoyer l'ascenseur au quartier »³⁶ :

En effet, le rapper apparaît ici à bien des égards comme ce « dernier héros culturel » qu'évoquait J.-L. Fabiani sur deux niveaux au moins. Celui du quartier dont, figure en creux de l'antihéros que représentent le combinard ou le *dealer*, il permet de redorer l'image ; celui du travail de commentaires sur le quartier : il suffit de l'écouter pour savoir ce qu'il s'y passe. Cela fait de lui à la fois le messenger lucide voire poétique de ces quartiers et le garant de leur pacification sociale – l'éternel « refrain » de la musique qui adoucit les mœurs. Dès lors il se trouve investi d'une responsabilité morale double : celle de rendre compte au mieux de la vie dans ces banlieues et celle de peser ses mots avec vigilance pour ne pas inciter ses auditeurs à des actions intempestives. C'est pourquoi il doit manifester deux qualités fondamentales : l'intégrité et la conscience de son influence. Il arrive qu'elles soient attribuées ensemble : pour présenter un entretien avec un membre de N.T.M., un journaliste de l'hebdomadaire marseillais *Taktik*³⁷ entame une comparaison avec un membre d'IAM pour montrer qu'à travers les labels que tous deux ont fondés, ils prouvent « que leurs textes antérieurs étaient, et sont bien, des manifestes auxquels ils entendent faire honneur » ; sincérité et intégrité. Ensuite, dans le cours de l'entretien, il pose la question de faut-il « vraiment faire attention aux mots choisis ? » : la perche est tendue pour affirmer la conscience de son influence.

Si la reconnaissance du parcours d'ensemble intervient pour beaucoup dans ces imputations de qualité, le moindre écart peut les remettre en cause. Par exemple, Akhenaton, à

³⁴ : *Le Monde*, 2 décembre 1999.

³⁵ : La Fonky Family : « Sans titre », *Hors-série volume 1*, S.m.a.l.l., 1999.

³⁶ : *Libération*, 2 juin 2000.

³⁷ : *Taktik*, du 31 mai au 7 juin 2000.

la sortie de son album *solo*, a beau être reconnu comme « *le Sage qui prône 'le calme comme essence' (...) et l'humaniste ulcéré par le génocide des Peaux-Rouges* », il n'en reste pas moins sanctionné de « *Voyou qui rêve d'«éclater un type des Assedic' »*³⁸. Et si IAM a dès ses débuts bénéficié d'une « très bonne presse », il n'est jamais à l'abri de l'attribution de sanction s'il franchit le seuil du bon goût. Ainsi, pour avoir revêtu des treillis militaires et des cagoules aux Victoires de la Musique, s'est-il vu décerner « *la palme de la bêtise* »³⁹. En général, c'est la sincérité qui prime ; elle est toujours posée en référence à son absence chez d'autres mais de même que pour le « bon/mauvais rap », rares sont ceux qui en manquent. Au bout du compte tous en font preuve, même si chacun séparément bien plus que tous les autres collectivement. Si le rapper concerné est irréprochable, les rappers sont souvent blâmables ; le collectif est toujours plus problématique. Dans un fanzine marseillais : « *On ne peut rester indifférent face à la sincérité et au constat quasi-journalistique de ce rap* »⁴⁰. A la page suivante, le membre d'un groupe marseillais affirme que « *dans le rap, on dit la vérité, on témoigne de ce qui se passe dans les banlieues, dont on est les porte paroles, et du regard de la société* ». Car prendre la sincérité comme critère de valeur critique revient à confronter les rappers aux leurs : eux aussi, dans le processus d'*egotrippin'*, promeuvent leur propre sincérité au rang de preuve de leur supériorité sur les autres et donc de leur plus grand droit à la parole.

En prolongement et conséquence à ce statut, on attend des rappers une attitude tout à fait spécifique vis-à-vis du quartier, celle résumée dans l'expression : « *renvoyer l'ascenseur au quartier* ». Il est exigé d'eux que, en tant que héros aussi sociaux, ils réinvestissent une part de l'argent qu'ils ont gagné « dans » le quartier. Lors d'un débat télévisé (« *Le monde de Léa* », novembre 1996) entre le groupe N.T.M. et le ministre de la ville Eric Raoult, ce dernier axait toute sa contre-argumentation aux critiques des rappers autour de cette question : « *Mais que faites-vous pour votre quartier ?* ». Il revenait sur ce débat dans un magazine : « *Aux Etats-Unis, quand des types sont sortis de la banlieue, Arthur Ashe ou d'autres, ils ont réinvesti dans la banlieue* »⁴¹. Ce type de raisonnement est très prégnant dans l'attribution de qualités aux différents groupes. Quand une formation du Panier, quartier du centre-ville de Marseille, parvient à sortir un premier C.D., c'est grâce au « *soutien d'un centre social, d'une maison de quartier et quelques modestes subventions* », mais « *surtout un coup de pouce de la*

³⁸ : *Le Nouvel Observateur*, 1995.

³⁹ : *Le Monde*, 23 février 1999.

⁴⁰ : *Cuts & Lyrics* n° 2, printemps 2000.

⁴¹ : *Authentik* n° 1, avril 1998 (c'est moi qui souligne).

F.F. »⁴², c'est-à-dire la Fonky Family. Quand un magazine musical présente la situation du rap marseillais⁴³, c'est une famille qui nous est donnée à voir, dont le principe d'action est le « parrainage », dans laquelle « chaque groupe confirmé travaille pour faire émerger les nouveaux talents » et au sein de laquelle il faut souligner le « grand frère » IAM qui a « su réinvestir sa formidable réussite dans la production ».

Face à ces conceptions morales d'un statut, certains rappellent qu'ils ne peuvent se substituer aux politiques publiques puisqu'ils ne sont pas du même « camp » : « *On fait pas partie de la solution mais bien plutôt du problème* »⁴⁴. Pourtant chacun, quel que soit le niveau de sa pratique, se doit de se justifier pour les autres de son propre rapport à l'argent ; Mehdi, ce manager déjà rencontré et dont le groupe Komploz est encore amateur, me disait : « *C'est pas que tous les rappers cherchent à faire de l'argent à tout prix* ».

1. II) L'affaire N.T.M. :

Nous proposons de considérer la notion d'affaire selon les applications qu'elle a connues récemment en sociologie morale et politique⁴⁵. Par conséquent sera retenue la définition suivante : « chose jugée au tribunal, puis *contestée* de l'extérieur et, *de ce fait*, proposée au jugement du public, lequel rendant un jugement inverse, détachera les personnes de leurs affectations initiales et, à l'intérieur de ce systèmes de places fixes, les fera permuter » [E. Claverie, 1998 : 193-194 ; c'est l'auteur qui souligne]. Une affaire est cette configuration procédurale qui commence par un procès et se poursuit en affaire pour devenir une cause ; du particulier judiciaire au général axiologique, ici d'une simple histoire de droit commun à un débat sur la liberté d'expression censé faire passer le groupe N.T.M. du statut de coupable à celui de victime. Cette affaire entre dans la problématique fixée en tant que moment de cristallisation forte de cette épreuve.

1. II. a : En quête de définition et stabilisation de l'affaire :

⁴² : *Groove* hors-série Marseille, 2000.

⁴³ : *Nouvelle Vague* n° 52, mai 2000.

⁴⁴ : N.T.M. : « On est encore là », *N.T.M.*, Epic, 1998.

⁴⁵ : Cf. principalement les travaux de L. Boltanski [L. Boltanski, 1990 : 15-27 et 255-265], Jacques Cheyronnaud [J. Cheyronnaud, 1999] et Elisabeth Claverie [E. Claverie, 1994 et 1998].

Depuis ses premiers soubresauts jusqu'à ses prolongements toujours d'actualité, l'affaire N.T.M. est entachée de multiples confusions sur sa nature et celle du débat censé l'accompagner. Si son commencement semble délimité, elle va apparaître de plus en plus problématique. Le 14 juillet 1995 un concert est organisé à La Seyne-sur-Mer, dans le Var, par l'association SOS Racisme en guise de protestation contre l'élection à Toulon du maire F.N. Jean-Marie Le Chevallier. N.T.M., pendant sa prestation, avant d'effectuer sa chanson « Police »⁴⁶, désigne publiquement « *les hommes en bleu* » présents dans la salle et dit leur « *pisse[r] dessus* » : « *la police, ce sont eux les fachos. Ce sont eux qui assassinent* ». Dès le lendemain les vingt-six policiers présents ainsi que l'ensemble des syndicats de police portent plainte et se constituent partie civile. Le 6 mai 1996 le juge Rolland met en examen Kool Shen et Joey Starr pour « *outrages à personnes détentrices de l'autorité publique* ». A partir de là, l'affaire se démultiplie ; le préfet du Var, M. Marchiani, somme en 1996 le Théâtre National de la Danse et de l'Image de Châteauvallon de déprogrammer le groupe de son festival de l'été : « *en tant que représentant de l'Etat, en tant que chrétien et en tant qu'homme, je ne peux laisser passer une telle atteinte à la dignité de la femme et de la mère de famille* ». Devant la menace de suppression de ses subventions, le directeur du théâtre abdique ; la tournure morale a commencé avant toute décision de justice.

L'instruction se poursuit sous l'autorité du juge Boulanger qui décide en toute logique de faire porter le procès sur les paroles hors S.A.C.E.M. proférées lors du concert : il se base sur l'article 433-5 du Code Pénal qui sanctionne de six mois de prison et de cinquante mille francs d'amende l'outrage par « *paroles, gestes ou menaces adressés à une personne chargée d'une mission de service public* ». Au jugement du 14 novembre 1996, en sus des six mois de prison dont trois fermes assortis de l'amende, le juge inflige non plus aux simples citoyens mais aux artistes une interdiction de six mois d'exercer leur métier en France. Dès lors le débat se charge d'équivoques. Sur quoi porte-t-il désormais : le fait divers initial d'outrages à magistrats en exercice ; la « censure » de la chanson « Police » et la liberté d'expression ; la procédure judiciaire puisque l'affaire se complique par la demande exceptionnelle du Garde des Sceaux Jacques Toubon au Parquet de requérir en appel contre la condamnation et par la mise en doute par le Syndicat de la Magistrature de la justesse de l'institution récente du juge unique en correctionnelle ?

⁴⁶ : N.T.M. : « Police », 1993... *J'appuie sur la gâchette*, Epic, 1993.

Les médias se font le relais de l'affaire et il suffit de suivre son rendu dans leurs colonnes pour s'en faire une idée. Tout d'abord, l'incertitude plane sur l'objet de la sanction : pour *Le Républicain Lorrain*, les N.T.M. ont été condamnés « pour avoir traité les policiers »⁴⁷ et non des policiers, c'est-à-dire que pour eux ce jugement porte sur la profération d'insultes à l'encontre d'une catégorie de magistrats. C'est du moins ce qui transparaît à travers des glissements sémantiques sur un langage parfaitement maîtrisé : ils n'ignorent pas le décalage qu'introduit cet article défini, ils usent de la « brume » [L. Wittgenstein, 1961 : 117] qui entoure le langage : ce que Wittgenstein nomme des « 'jeux de langage' » [*id.* : 118]. *Le Monde*⁴⁸ traduit la difficulté d'interprétation de ce cas puisqu'il rend compte du procès et produit graphiquement les paroles de la chanson incriminée comme s'il s'agissait d'une pièce du dossier. *Libération* profite de l'occasion pour titrer en couverture « N.T.M. : le rap au trou » c'est-à-dire pour faire de cette affaire le procès du rap en général ; Téléràma procède de même : « le censeur avoue sa peur du rapper, en fait un rebelle, exclut un peu plus son public »⁴⁹. Car cette occasion est aussi le moment de faire un nouveau bilan sur le rap, qui prend la forme de hiérarchisations sur l'échelle du tolérable. Pour M. F. Sylla (président de SOS Racisme) comme pour *Le Républicain Lorrain*⁵⁰, N.T.M. devient le représentant français de la tendance « gangsta' rap* » des Etats-Unis par rapport à des rappers jugés « cools » ou « consensuels » comme IAM ou M.C. Solaar. Pour M. Raoult⁵¹, N.T.M. devrait prendre exemple sur Ministère Amer alors que ce groupe faisait l'objet du grief judiciaire de « provocation directe non suivie d'effet au meurtre de fonctionnaires de police » pour sa chanson « Sacrifice de poulets »⁵².

En tous cas, l'affaire se constitue progressivement : chacun, profitant de cette confusion, cherche à faire valoir l'intérêt général qu'il lui prête ; le procès du rap, la « censure », la liberté d'expression, le contrôle du culturel par l'administratif et le judiciaire. C'est dire qu'il n'est plus question d'un fait divers de droit commun mais d'une affaire dont chacun essaye de faire valoir la cause qu'elle lui semble symboliser. Et si l'accord n'est pas total, il se dégage néanmoins le trait saillant de l'autonomie de l'art contre la morale.

⁴⁷ : *Le Républicain Lorrain*, 16 novembre 1996.

⁴⁸ : *Le Monde*, 16 novembre 1996.

⁴⁹ : Respectivement : *Libération*, 16-17 novembre 1996 ; *Téléràma*, 27 novembre 1996.

⁵⁰ : Respectivement : *Le Monde*, 17-18 novembre 1996 ; *Le Républicain Lorrain*, 16 novembre 1996.

⁵¹ : *Authentik* n° 1, avril 1998.

⁵² : *Musiques inspirées du film La Haine*, Delabel, 1995.

1. II. b : Liberté d'expression et mauvais goût :

Analyses, explications, rapprochements : tous les exercices de commentaires se développent, qui sont aussi bien l'œuvre de journalistes, d'hommes politiques ou de personnages publics puisque c'est tout le monde français de la culture et de la politique qui devient concerné. Nous nous trouvons en « situations à conflit déclaré » [J. Cheyronnaud, 1999 : 77] : il faut prendre parti mais c'est plus compliqué que « pour ou contre » N.T.M. car le conflit et la cause affectée se dessinent et se définissent suivant la position prise. En premier lieu, une attitude fait l'unanimité : chacun prend soin dans une déclaration liminaire de marquer ses distances de manière décisive vis-à-vis des propos du groupe à ce concert ou des œuvres en général de N.T.M.. Cette mise à distance sert aussi bien à justifier la décision de justice qu'à introduire un « mais » ; un exemple des plus caractéristiques, l'éditorial de Jean-François Kahn dans *L'événement du Jeudi*⁵³ : « **On peut penser ce que l'on veut du groupe anarcho-poujadiste N.T.M., et j'en pense pour ma part, artistiquement, le plus grand mal. (...) N'empêche** ». Avec cette épithète pour qualifier le groupe, sa pensée ne concerne pas l'artistique mais le moral et le politique. Même l'avocat du groupe a tenu au procès à se démarquer des propos de ses clients. Dans la multitude de paroles recueillies, seules quelques rares voix tentent de faire valoir le refus « *d'entrer dans un débat sur la nature des paroles de N.T.M.* »⁵⁴.

Considérons comme première position l'acquiescement devant la sentence. L'effort d'argumentation est faible puisqu'il leur suffit de faire valoir le caractère indiscutable en République des décisions de justice. Pour les acteurs politiques de l'affaire, comme M. Le Chevallier, c'est le moment de montrer qu'il était de leur bon droit de s'indigner, voire de regretter que le juge ne soit pas allé plus loin, en évoquant des prolongements qui n'ont aucun rapport avec l'affaire mais pour but de rallier des partisans : « *Je regrette seulement que le tribunal n'ait pas interdit l'appellation 'Nique Ta Mère', ce sera, j'espère, pour la prochaine fois* » [cité par J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997 : 222]. Le coupable du procès n'a pas été assez sévèrement puni puisqu'on remet en cause jusqu'à son identité : le nom du groupe, ou pour le président du groupe R.P.R. à l'Assemblée Nationale M. Péricard son identité nationale fantasmée (il s'interrogeait sur l'opportunité de la résidence en France des deux chanteurs pourtant de nationalité française). Il y a parfois quelques variantes sur la validité de la peine : le philosophe Alain Finkielkraut s'en écarte afin de mieux critiquer N.T.M. pour qui

⁵³ : *L'événement du Jeudi*, du 21 au 27 novembre 1996 (c'est lui qui souligne).

« une peine de prison avec sursis, pour le principe, ne [l]' aurait pas choqué »⁵⁵. Son argumentaire concerne la réaffirmation de valeurs nécessaire à une société contre le « néofascisme des banlieues ».

Du côté de ceux qui condamnent la condamnation, deux causes minoritaires sont invoquées. La première pose la question de la récupération du procès par le groupe ou par sa maison de production pour augmenter les ventes de disques : le coupable devient le bénéficiaire. M. Toubon, ministre de la Justice, déclare que « cette décision fait de la publicité au groupe »⁵⁶ ; M. du Roy dans un éditorial du même numéro de *L'événement du Jeudi* évoque « une manœuvre commerciale ». Un peu plus loin, dans le dossier consacré à l'affaire, la formation incriminée est définie comme « l'expression commercialement rentable et moralement irresponsable d'une anti-culture de la violence et de la haine » (c'est moi qui souligne). Cet argument est une manière de renvoyer dos à dos magistrats et rappers. La seconde cause consiste à faire du jugement un détonateur social : « Et l'on s'étonnera si les banlieues flambent »⁵⁷. Ici le coupable est oublié pour laisser place à la situation sociale et au maintien de l'ordre public. Ce raisonnement se trouve développé dans un éditorial du *Monde* intitulé « Un jugement dangereux »⁵⁸ : la sentence donne « l'impression à une jeunesse paumée, angoissée et peut-être en passe de se révolter, d'être incomprise », dont la réaction est « imprévisible » et peut donner lieu à une « explosion » dans ces cités. Les magistrats et personnalités favorables à ceux-ci en seraient les responsables. Cela peut prendre la forme d'un appel lancé aux « mômes » dans le journal de 13 heures sur France 2 par le directeur du festival des Francofolies de La Rochelle Jean-Louis Foulquier : « S'il vous plaît, ne répondez pas à la provocation par la provocation ». En pointant la faute politique que représente la sentence, cette attitude donne à voir les représentations qu'ont ses tenants des publics de rap. Au bout du compte pour les magistrats aussi il s'agissait de prévenir l'influence que peuvent avoir sur leurs publics les propos des N.T.M..

La dernière position sur cette affaire est celle qui fut le mieux représenté dans la presse. Elle consiste à répondre au républicanisme des institutions des tenants du respect des décisions de justice par un républicanisme des valeurs : surtout la liberté d'expression. La liberté d'expression malgré le mauvais goût des rappers : « Il faut toujours choisir la liberté » selon l'expression de Malraux reprise par Jack Lang pour commenter cette situation. Le

⁵⁴ : *Le Monde*, 16 novembre 1996.

⁵⁵ : *L'événement du Jeudi*, *id.*.

⁵⁶ : *Le Monde*, 19 novembre 1996.

⁵⁷ : *L'événement du Jeudi*, *id.*.

coupable reste responsable de paroles coupables mais devient victime puisqu'atteint dans sa qualité de chanteur ; par là il s'efface devant la cause qu'il représente. Le premier secrétaire du P.S., Lionel Jospin, déclarait que « *condamner à la prison ferme deux chanteurs, même pour des paroles inacceptables, c'est une iniquité et une provocation judiciaire* »⁵⁹. La décision du magistrat est intolérable car elle a outrepassé la République des valeurs à laquelle il reste subordonné. Cette attitude permet d'afficher un engagement de principe en faveur de l'autonomie de l'art, tout en se détachant moralement des propos du groupe : elle permet donc de rallier un maximum d'indifférents. D'ailleurs les rappers se démarquent avec lucidité de ces prises de parti qui ne les concernent pas directement : « *Est-ce qu'ils savent qui on est ? Ont-ils déjà acheté des places pour nos concerts ? Demain, ils condamneront peut-être une de nos attitudes. (...) Tout le monde nous défend au nom des droits de l'homme* » [Joey Starr, cité par J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997 : 223].

En ce sens, si cette affaire remplit bien les canons du genre, elle représente aussi un cas d'affaire avortée et pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il ne s'agit en aucun cas de « la gauche contre la droite » : les membres du gouvernement d'Alain Juppé se rallient timidement pour la liberté d'expression, certains membres de la gauche traditionnelle se font remarquer par leur silence voire leur réprobation. Les dispositifs habituels ont été mobilisés (communiqués, appels à manifestations...) mais les principaux intéressés s'y sont déclarés défavorables. C'est certainement là la principale cause de l'échec : N.T.M. ne tient pas du tout à entrer dans cette configuration procédurale.

1. II. c : Suites : le mauvais goût l'emporte :

Un des premiers rebondissements survient avec la sentence définitive prononcée par la cour d'appel d'Aix-en-Provence : « *Deux mois de sursis, cinq barres d'amende, on est condamnés, / Pour être encore là après tant d'années, / Pour les avoir tant tannés, instantanément, de façon spontanée* »⁶⁰. D'autant plus qu'au même moment le groupe retrouve la scène ; de nombreux observateurs sont présents non pour évaluer leur performance mais pour guetter le moindre écart de langage envers les institutions. Et comme à chacun de leurs concerts précédant celui de La Seyne-sur-Mer, ils lancent en introduction à « Police » une poignée d'insultes à l'encontre de la police. Seulement pour beaucoup, il ne s'agit que de

⁵⁸ : *Le Monde*, 17-18 novembre 1996.

⁵⁹ : *Le Monde*, 19 novembre 1996 (c'est moi qui souligne).

⁶⁰ : N.T.M. : « On est encore là », *N.T.M.*, Epic, 1998.

la seconde fois, c'est-à-dire d'une récurrence : « *N.T.M. a de nouveau suscité la polémique* » en demandant « *au public de lever le majeur de la main droite et d'accompagner ce geste du slogan 'Nique la police'* » ; de même, « *le syndicat policier C.U.P. / S.G.P. s'est déclaré 'à nouveau scandalisé'* »⁶¹.

Deuxième épisode quand le groupe édite un nouvel album au printemps 1998. C'est le titre qui retient en premier l'attention : est soulignée la simplicité (*N.T.M.*) en comparaison avec le « *titre provocateur* »⁶² du précédent, *Paris sous les bombes*. Il s'agit d'un nouveau décalage culturel : ces bombes-là évoquent seulement les armes des taggers et autres graffers. Il reste à disséquer le contenu des paroles. Y est mise en avant une « *maturité nouvelle* » à l'examen de titres comme « *Je vise juste* » qui concerne « *la difficulté de trouver les bons mots* » (*id.*), ou comme « *Pose ton gun* » en tant qu'il représente une « *incitation pour que les plus jeunes déposent les armes qu'ils possèdent* » (*id.*). Un autre, « *Laisse pas traîner ton fils* », fut aussi l'occasion de nombreuses exégèses approbatrices. Pour autant, certains (en général les journalistes spécialisés « *musique* » des rédactions) s'attachent à préciser que dans les albums précédents une telle conscience était déjà perceptible et que le thème de « *Laisse pas traîner ton fils* » était en ébauche « *à l'époque où ceux qui les respectent aujourd'hui les considéraient encore comme de vilains petits canards* »⁶³.

Dernier prolongement qui s'augmente régulièrement de quelques pièces au dossier, les problèmes de Joey Starr avec la justice qui concernent le droit commun et la rubrique des faits divers mais qui sont retenus comme éléments de l'affaire. Quand ce dernier agresse une hôtesse de l'air dans un hôtel à Montpellier, l'article s'intitule « *N.T.M. fait à nouveau parler la violence* »⁶⁴ et les faits sont décrits comme ayant lieu « *deux ans après* » le jugement d'Aix-en-Provence. Dans le même article, le groupe devient presque responsable de la blessure grave à l'arme blanche du spectateur d'un de ses concerts. On a pourtant essayé de leur trouver des circonstances atténuantes, puisqu'ils « *avaient paru adoucir leur propos* » dans le dernier album. Il n'y a plus lieu à présent de respecter « *la ligne de démarcation qui sépare les comportements sociaux des attitudes poétiques* » [C. Béthune, 1999 : 15] sauf pour les projets solitaires de Kool Shen qui n'est pas concerné par ces déboires. Il incarne alors « *celui qui garde 'la tête sur les épaules' au sein de N.T.M.* »⁶⁵ au détriment de son camarade.

⁶¹ : Respectivement : *Le Républicain Lorrain*, 24 juin 1997 (c'est lui qui souligne) ; *Le Monde*, 18 juin 1997.

⁶² : *Le Républicain Lorrain*, avril 1998.

⁶³ : *Le Républicain Lorrain*, 19 novembre 1998.

⁶⁴ : *Le Républicain Lorrain*, décembre 1998 (c'est moi qui souligne).

⁶⁵ : *Taktik*, du 31 mai au 7 juin 2000.

On trouve une telle différence de présentation entre eux deux à travers leurs marionnettes de latex dans l'émission de Canal + « *Les Guignols de l'info* » : Joey Starr ne s'y exprime que par cris et par coups tandis que Kool Shen, toujours pondéré, s'ingénie à le calmer et lui faire entendre raison⁶⁶. Pour Christian Béthune, il y a absence de distinction claire entre la sphère du poétique et celle du droit commun ; ce serait faire injustice aux journalistes et aux différents juges. Cela témoigne plutôt d'une volonté délibérée, et non en raison d'une conspiration contre le rap. Il s'agit de réactions morales déclenchées face à un phénomène émergent mal compris, doublées du schéma lancinant d'appréhension de la chanson dite engagée ou à textes : une puissance à distance, « une force actionnelle » [J. Cheyronnaud, 1999/2000] qui aurait des effets sur un public incapable d'analyse critique.

⁶⁶ : Joey Starr y a répliqué dans une chanson avec le groupe La Brigade où à l'hommage d'un des membres de ce groupe, « *Reste authentique, / Comme Joey Starr en disant autant de trucs* », il répond par un des cris censés constituer son seul langage : « *C'est de la bombe, bébé!* » (in La Brigade (avec Joey Starr) : « Old School », *Le testament*, Barclay, 1999).

Chapitre deux : Des principes d'action :

« *Elle* : _ *Ecoutez, je suis là pour vous aider alors calmez-vous !*

Lui : _ *Mais j'ai jamais dit que j'avais besoin d'une assistante sociale moi alors tu gicles maintenant !*

Elle : _ *Sortez de mon bureau tout de suite espèce de mal élevé !*

Lui : _ *Mal élevé ? Mais est-ce que tu es là pour me donner à manger espèce de connasse va ! »⁶⁷*

Ce dialogue fictif imaginé par IAM traduit bien l'habitude qu'ont ces jeunes de l'action sociale et de ses divers circuits, ainsi que la lassitude qu'ils en ont, doublée d'une incompréhension mutuelle ; « *Plus de dix piges que je danse, que je fais la teuf, que je traîne, / Qu'on me motive, qu'on m'ambiance sans cesse, donc je m'entraîne / A me concentrer pour ne pas lâcher prise* »⁶⁸. Pour autant les mêmes personnes qui rejettent cette forme d'action sociale réclament aux politiques publiques des moyens pour développer leur musique : « *Les mairies devraient acheter des samplers** » [Jimmy Jay, cité par J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997 : 170]. En fait, le conflit naît du statut donné par chacun à la pratique du rap : pour *Libération*⁶⁹, c'est le « *divertissement* » du côté des politiques publiques contre la « *finalité* » pour les jeunes. Il s'agit plutôt du décalage entre l'aide conçue du seul point de vue social et l'investissement consenti par les utilisateurs de ces aides, qu'il s'agisse de sport, de musique, d'animation, etc. Un nouveau type d'épreuve se développe qui concerne le suivi d'expériences artistiques et les perspectives induites, sociales ou professionnelles.

Cependant les années 1980 ont marqué un tournant important dans les politiques culturelles françaises ; les « années Lang » ont notamment permis d'introduire la notion de démocratie culturelle, et non plus seulement celle de démocratisation que favorisait l'approche d'André Malraux. C'est-à-dire qu'à partir de ce moment, sous l'impulsion

⁶⁷ : IAM : « L'aimant », *Ombre est lumière*, Delabel, 1995.

⁶⁸ : Bisso Na Bisso : « Le cul entre deux chaises », *Racines*, V2 Music, 1999.

⁶⁹ : *Libération*, 5 juin 2000.

d'enquêtes sociologiques⁷⁰, l'action culturelle s'est orientée vers un pluralisme ainsi que vers une logique de préférence accordée non pas tant au produit fini qu'à l'expérience. Seconde caractéristique majeure de cette modernisation : la reconnaissance que l'art a partie liée très intime avec son commerce. Ce qui constitue encore un obstacle pour Mehdi (« *Tout le problème, c'est l'assimilation du commerce et de l'art* ») ou la problématique de la socio-économiste Eve Chiapello (« conflit de l'art et du management » [E. Chiapello, 1998 : 14]), représente l'une des préoccupations majeures de cette ère qui s'élabore dans la « reconnaissance de la dimension économique de la culture et [l'] exhortation à l'esprit d'entreprise » [id. : 205] ; c'est pourquoi elle qualifie cette politique d'« activiste-entrepreneuriale » [id.].

2. I) Représentations et réalisations dans les politiques publiques :

2. I. a : « Eminemment populaire » (M. M) :

Nous avons déjà eu l'occasion de croiser des réflexions d'hommes politiques au pouvoir ; nous y avons décelé la reconnaissance prudente du rap comme expression culturelle ainsi que son assimilation avec les quartiers défavorisés des métropoles et le rôle de pacification sociale dont il se trouvait investi. M. Raoult concrétise à bien des égards cet état d'esprit : si cette musique n'est pas non plus sa « *tasse de thé* », il ne concède pas moins que pour ce qui est des jeunes, « *il vaut mieux qu'ils fassent ça que de mettre le feu à quelque chose* »⁷¹. Ce misérabilisme de principe masquant un désintérêt général se retrouve presque tel quel dans les discours des acteurs de ces politiques publiques. Je me base pour ce passage sur un entretien réalisé auprès du département « musique et danse » de la D.G.A.C. de la ville de Marseille avec ses deux fonctionnaires titulaires. En outre j'ai eu l'occasion de remarquer de manière plus informelle de semblables attitudes aussi bien dans les autres organismes de

⁷⁰ : il s'agit principalement des travaux de Michel de Certeau (reproduits dans les recueils *La culture au pluriel* [M. Certeau, 1993] et *L'invention du quotidien* [M. Certeau, 1990]), qui ont influencé la première enquête sur *Les pratiques culturelles des Français*.

⁷¹ : *Authentik* n°1, avril 1998. Rappelons que Mme Mégret, à peine élue maire de Vitrolles, avait déclaré au magazine allemand *Der Spiegel* qu'« *on va mettre un peu d'ordre dans la culture, parce que la culture rap et tag, ce n'est pas notre tasse de thé. Elle est débilante* ».

politiques publiques urbaines officiant à Marseille que dans d'autres villes (notamment La Ciotat).

Ces deux personnes, M. Merit et Mlle Barbot, respectivement juriste et économiste de formation, ont pour charge administrative d'instruire les dossiers de demandes de subvention concernant le secteur musique et danse ; elles semblent celles entretenir le plus de rapport avec le rap au sein des différents services de la mairie. A nouveau cette musique ne constitue pas leur « *tasse de thé* » puisqu'il est amateur de musique classique et elle professeur de danse. Pour eux, à Marseille, « *chaque cité de ces unités d'habitations des quartiers nord ou est génère son groupe de rap (...) parce que c'est une expression de leur milieu, populaire* ». Ce caractère populaire, voire « *éminemment populaire* », est fréquemment mis en relief et devient synonyme de défavorisés. Le refrain habituel : « *c'est l'expression des cités en quelque sorte* ». Dès lors s'il y a une chose qui ne peut faire de doute, c'est « *l'authenticité* » des rappers. Autres caractéristiques, les « *messages* » que cette musique véhicule (elle est à nouveau perçue dans sa part discursive) et son rôle de pacification sociale : « *c'est un exutoire* »⁷². Toutefois il s'agit de lui trouver quelques défauts : une fois comparé à *West Side Story*, qui représente son aïeul spirituel, il faut souligner son caractère « *très pudique : les sentiments ne doivent pas s'exprimer, à part ces sentiments de rébellion, de contestation* ». Y manquent donc « *toute la panoplie des sentiments humains* » et la présence féminine : en fait, « *pour l'instant, c'est très simple, presque univoque* ».

Plus encore que ces représentations somme toute banales, il importe de remarquer la volonté d'appropriation de cette musique qu'ils manifestent. En effet quand M.C. Solaar vient participer à des ateliers d'écriture à Marseille, il devient « *M.C.* », presque un familier. Quand l'un évoque l'absence de sentiments amoureux, l'autre nuance en parlant de Menelik : « *Vous me direz, Menelik, ce n'est pas une référence en matière de rap* » ; non seulement on parle des artistes comme des intimes, mais on en parle en connaissance de cause, avec la conscience des échelles de valeur dans cette musique. Ce qui est aussi très significatif, c'est la tendance à la surévaluation du phénomène : le rap marseillais est mis directement en concurrence avec le rap parisien et représente « *50 % de la production nationale* ». Si les groupes marseillais connaissent un certain succès, ils sont loin d'être aussi nombreux que ceux de la région parisienne ; et le rap français n'existe pas qu'à travers ces deux villes. A ma question sur le nombre approximatif de formations de rap à Marseille, il est répondu « *des centaines, des*

⁷² : C'est dire combien on reste dans le schéma aristotélicien de réception de l'œuvre comme *catharsis* ; ce mode de traitement est très général et souvent revendiqué par les groupes pour justifier leur activité chansonnière.

centaines ». De semblables coups de bluff avaient déjà été réalisés dans les années 1980 par J. Lang au sujet du rock puisqu'il annonçait de 25 000 à 30 000 groupes dans une préface à un livre [P. Mayol, 1986] ; un peu plus tard ces données furent nuancées pour donner une vision moins bouillonnante de la réalité de la pratique : autour de 3 000. Ces attitudes appellent deux constats programmatiques pour l'action « culturelle » publique. D'une part, en raison du misérabilisme, « *développer les moyens financiers des équipements que l'on appelle de proximité qui seraient censés mettre à la disposition de tous ces jeunes un encadrement technique dans les centres sociaux* », ce qui relève de l'action sociale. D'autre part, en raison de la surévaluation, « *on n'aide pas assez (...) par rapport au foisonnement incroyable (...) à l'efflorescence des groupes* » : il faut par conséquent agir mieux et plus, la question étant de savoir ce qui est fait et à faire.

2. I. b : Des actions sociales :

Cette insuffisance se double d'une impuissance puisque les quelques groupes qui ont réussi à percer l'ont fait « *sans que la ville elle-même joue un rôle* ». Cette absence est imputée aux « précédents » suggérés dans le constat qu'à ses débuts « *on n'a pas pris leur mouvement au sérieux* ». La ville veut corriger cela mais déplore ne pas recevoir de demandes de subvention. Dès lors les seules solutions consistent soit à subventionner les associations culturelles qui touchent de près ou de loin au monde du rap (les retombées sont indirectes) soit à provoquer eux-mêmes des opérations de soutien à certaines manifestations. Dans cet ordre d'action Mehdi m'évoquait le souvenir d'un groupe « *que la ville voulait aider mais c'était un coup de pub' avec journalistes comme la ville voulait donner des locaux, style ça a pas duré un mois* ». Ou alors il s'agit de contacter des groupes pour assurer des intermèdes musicaux aux séminaires internes de la D.G.A.C., comme M. Merit me le racontait avec enthousiasme. Ces opérations sont très sporadiques et très momentanées, le seul suivi concerne les aides indirectes par le biais de structures déjà en place ; la mission d'aide à la création d'associations tourne court.

D'ailleurs l'entretien s'est vite dirigé vers ces seules structures, au premier rang desquelles l'A.M.I., sorte de vitrine de l'action indirecte de la mairie en direction de « ces » musiques : elle figure dans tous les discours et toutes les plaquettes. Dans une brochure intitulée « *Marseille, la culture au cœur* », le paragraphe sur la musique présente l'A.M.I. comme « *issue du mouvement Hip-Hop, du RAI et du RAP* ». S'il est indéniable qu'elle offre quelques points d'appui pour ces musiques, elle n'en est pas « issue » puisque son directeur,

M. Richard, est membre de groupes de musique expérimentale et promeut avant tout cette musique. Elle fait partie du « Système Friche Théâtre », complexe culturel installé dans les locaux d'une ancienne manufacture de tabac et censé symboliser une *movida* culturelle à Marseille. En fait d'activités rap, elle propose un atelier d'écriture et des ateliers d'initiation aux techniques du *djiing** (*scratch** et *sampler*) ainsi qu'à la création de mode hip-hop. De plus elle dispose de trois studios d'enregistrement qu'elle met à la disposition des artistes qui en font la demande sur la base d'un projet et d'un label qui n'a encore jamais édité de disque rap. Concernant les studios d'enregistrement, le groupe de Mehdi a déjà pu y accéder « *mais temporairement et juste avant des concerts importants* » malgré la multitude de démarches. Pour lui, « *l'A.M.I. ça fonctionne avec des artistes déjà reconnus. Il leur faut un intérêt premier, il leur faut une association-développeur pour la soutenir* ». Ses impressions, lorsqu'on les confronte avec la réalité, se confirment. En effet ces ateliers, auxquels a participé Azdine en tant qu'animateur bénévole, ne bénéficient pas de suivi. A La Ciotat, le groupe Massilia Sound System anime aussi ateliers d'écriture et de *djiing* avec des moyens certes plus modestes mais il se charge d'assurer aux artistes les plus assidus et les plus avancés une ou plusieurs expériences de scène, que ce soit par l'intermédiaire de la fête de la musique à La Ciotat ou des *ragga balètis* qu'ils organisent dans un bar associatif de Marseille tous les deux mois. Avec l'A.M.I., rien de tel malgré des possibilités : aucun membre des ateliers ne figure jamais au programme de son festival annuel de hip-hop ; pour la fête de la musique, rien de plus en dépit de l'organisation de concerts dans ses locaux. Cette vitrine semble bien vide pour ce qui est de l'aide et du suivi rap qu'elle est censée représenter et pour lesquels elle reçoit ses subventions.

Il faut alors se tourner vers les autres politiques urbaines disponibles à Marseille. On remarque que l'essentiel des subventions proviennent du Conseil Général des Bouches-du-Rhône ou du D.S.U.. Soit ces aides vont directement à des groupes, soit passent par des centres sociaux qui basent des projets d'animation autour du rap. Le groupe « O2 QP de Mars » bénéficie des deux à la fois puisqu'il s'est développé au centre social Bausseque sous l'égide d'un animateur dynamique et a été aidé directement pour enregistrer son premier C.D. par le Conseil Général et le D.S.U.[cf. annexe n°1]. Pour Mehdi, un changement d'attitude des « *financeurs* » fut perceptible à partir de la mort d'Ibrahim Ali, jeune d'origine comorienne des quartiers nord de Marseille – cité de la Savine – et membre d'un groupe de rap qui fut assassiné par des colleurs d'affiche du F.N. en février 1995. Cela a permis au groupe de Mehdi d'enregistrer une *mix-tape** dans un local de cette cité pendant une semaine. Ce changement perceptible en quantité ne l'est pas encore en qualité. L'approche reste

éminemment textuelle : les principales formations concernent l'écriture, quelques unes plus rares le *djiing*. C'est-à-dire qu'on privilégie le côté artistique en laissant en suspens le côté technique et administratif comme si ces fonctions ne faisaient pas partie du monde de l'art du rap. Si ces « *petits jeunes se laissent acheter par un chèque* » (Mlle B), ce n'est pas seulement parce que « *là-bas c'est la galère* » (M. M). Par exemple, Massilia Sound System, à La Ciotat, parallèlement aux ateliers artistiques, organise de nombreux stages pour les activités de renfort ; peut-être est-ce dû au fait qu'ils ont dû pallier de telles lacunes au début de leur carrière.

D'ailleurs, c'est un constat relativement similaire que faisait en 1994 une musicienne de raggamuffin, habituée à ces circuits pour y avoir officié : « *l'engouement des centres sociaux pour les ateliers rap n'est pas une très bonne chose, parce que les gens qui encadrent ne sont pas des professionnels de la musique, et puis beaucoup de centres n'en ont rien à faire du rap, ce qui les intéresse ce sont les subventions. Le D.S.U. allonge... A l'époque où je travaillais à Fontblanche [à Vitrolles], le centre demandait aux animateurs de veiller à ce que les textes ne parlent que de choses positives* »⁷³. Parallèlement à cela se situe une part de l'idéologie de la politique culturelle promue par les ministères Jack Lang qui voyait, dans une perspective pragmatiste proche de Dewey, plus d'intérêt dans l'expérience artistique que dans le produit fini culturel. Seulement l'expérience ne peut être réduite à la seule prise de micro sous risque de devenir de l'action sociale dont l'enjeu consiste à « occuper les jeunes ». Le suivi intégral d'une expérience artistique permettrait de donner à voir de nombreuses perspectives professionnalisantes. Au bout du compte ce n'est pas le postulat de l'expérience qui est en cause mais la conception de l'art qui n'inclut que les artistes et oublie les activités de renfort. Cette conception en forme d'hygiénisme social par le culturel cherche seulement à donner l'occasion à chacun de se servir au moins une fois du microphone comme d'un exutoire. Pour Azdine, ces actions servent, de la même manière que les terrains de foot, les salles de boxe, ou encore naguère les terrains de basket, à « *calmer les jeunes, leur éviter d'aller voler* » : « *on paye deux trois personnes, on les met au C.E.S. et ils font pas plus* ». IAM qualifiait sa musique de « *soupe de sécurité* » qui « *permet de ne pas implorer* »⁷⁴ : c'est bien le mode de traitement que lui appliquent les politiques publiques.

La plupart des acteurs du monde du rap marseillais s'accordent sur l'impression que les subventions sont mal distribuées. Pour les IAM à nouveau, le constat est sans appel : « *Les gosses veulent sortir, les 'non' tombent comme des massues / Les artistes de mon cul pompent*

⁷³ : *Taktik*, hors série, juin 1994.

les subventions D.S.U. / Tant d'énergie perdue pour des préjugés indus / Les décideurs financiers plein de merde dans la vue »⁷⁵. Mehdi en tant que manager multiplie les demandes de subvention auprès des instances publiques concernées. Son groupe s'est d'ailleurs organisé en association « loi 1901 » afin de postuler selon les normes : en trois ans, il n'a encore rien reçu. Dans son esprit, c'est dû au fait que les décideurs « préfèrent subventionner des associations reconnues, qui sont là depuis longtemps. La politique, c'est pas de donner aux petites associations qui commencent ». En fait la politique se concentre sur l'action indirecte mais comme ces associations reconnues fonctionnent avec d'autres associations reconnues, c'est un cercle fermé qui se présente devant ses démarches. Quand il apprend que Johnny Halliday touche 1,5 millions de francs d'aides pour organiser un concert au Stade Vélodrome (le 16 juillet 2000), il constate avec colère que cela aurait permis à une cinquantaine de groupes d'éclorre. Il ressort un sentiment prégnant de se retrouver exclu des circuits institutionnels d'aide à la création et à l'innovation culturelle, et l'interprétation qui en est faite : « Peut-être qu'on n'a pas une image assez sérieuse, on ne correspond pas à la norme sociale ». Un groupe membre de son collectif, Carré Rouge, traduisait ce sentiment ainsi : « Dans ce monde, y a que les mecs en place qui ont le respect »⁷⁶.

2 . II) Circuits professionnel et amateur :

Cela ne signifie pas qu'un groupe se décourage après quelques demandes avortées ; les politiques publiques n'ont pas le monopole de l'action culturelle ce qui laisse d'autres possibilités. En tous cas à la question « comment faire de la musique ensemble ? » il faut répondre de manière originale.

2 . II . a : Le circuit (proto-)professionnel :

Mlle Barbot de la D.G.A.C. identifie deux circuits pour les groupes de rap : celui institutionnel des centres sociaux pour les 13-17 ans ; à partir de 18 ans, celui professionnel des maisons de disques. Si elle pense que la génération actuelle des 13-17 ans bénéficie d'un

⁷⁴ : « Laissez-nous danser », *Ombre est lumière*, Delabel, 1995.

⁷⁵ : « Demain, c'est loin », *L'école du micro d'argent*, Delabel, 1997.

⁷⁶ : « Vie infecte », *B.O. du film Taxi*, S.m.a.l.l., 1998.

bon encadrement, elle reconnaît toutefois que les précédentes « *sont en dehors des circuits institutionnels parce qu'ils n'ont pas eu au départ le coup de pouce qu'il fallait* ». Pour ceux-ci, quelques uns comme IAM ont réussi et se sont organisés en circuits parallèles pour se produire eux-mêmes et rester en grande partie maîtres de leur cheminement. Les autres ont dû se débrouiller avec des arguments moindres face au milieu du show-business qui n'était guère préparé à leurs méthodes d'effectuation musicale et auquel eux non plus n'étaient guère préparés pour tout ce qui concerne le juridique. Azdine, qui fut manager de plusieurs groupes, décrit un « *milieu trop vicieux* » qu'il ne compte plus côtoyer ; « *que des requins* ». Ce milieu vicieux représente bien sûr les maisons de disques mais aussi les rappers qui « *croient trop qu'ils vont réussir* » ; c'est que les exemples de réussite font rêver. D'autant plus que ces jeunes artistes recherchent un contrat qui leur permettra de vivre confortablement bien plus qu'une indépendance artistique difficile à obtenir. D'une part parce que « *Qu'est-ce que tu peux faire avec un petit frère, / Une mère qui ne peut plus travailler, c'est clair / Par tous les moyens faut ramener la caille au foyer* »⁷⁷. D'autre part cette indépendance que permet un contrat « sous licence » signifie d'être en mesure de livrer une version pré-produite en studio, or il manque le plus souvent ce « *capital de départ pour enregistrer* » (A.) ; c'est peut-être d'ailleurs là que se situe le petit coup de pouce de départ absent qu'évoquait Mlle Barbot.

Pour Imhotep, membre d'IAM, « *c'est trop facile, tu envoies n'importe quel directeur artistique avec un chéquier, il ramasse tout Marseille demain, les mômes sont morts de faim, prêts à signer n'importe quel contrat pour 5 000 francs* »⁷⁸. Azdine, au niveau de la simple observation des groupes qu'il a managés, dresse un constat similaire. En fait le seul groupe à l'avoir étonné parmi la dizaine dont il a eu à s'occuper c'est celui qui a refusé un premier contrat qui assurait pourtant 50 000 francs par artiste dès signature. Eux « *voulaient de la reconnaissance plus que de l'argent* » (A.). D'ailleurs l'histoire de cette proposition de contrat n'est pas dénuée d'intérêt. Il s'agissait d'une maison de disques spécialisée en musique orientale qui voulait « *signer un groupe de rap à tout prix* » ce qui révèle bien l'attitude générale de ces entreprises désireuses de découvrir le nouveau « IAM » ou « N.T.M. ». Elle se met en quête d'un groupe marseillais prometteur qui a déjà à son actif quelques titres sur des compilations nationales ou des *mix-tapes*. Comme ce groupe refuse, elle propose le même contrat à un autre qui accepte ; avec celui-ci elle édite un maxi* six titres qui passe inaperçu et depuis il ne peut plus évoluer puisqu'il est lié par ce contrat. C'est

⁷⁷ : Fonky Family : « Cherche pas à comprendre », *Si Dieu veut... Inch Allah*, S.m.a.l.l., 1997 ; la caille c'est l'argent.

⁷⁸ : *Libération*, 26 janvier 1999.

le cas de nombreux autres qui, attirés par les promesses des premiers chèques et affaiblis par l'absence de formation juridique, acceptent des contrats qui assurent simplement aux entreprises que ces groupes, s'ils ne produiront rien ou presque avec elles, ne profiteront pas au moins aux concurrents. Comme le dit Mehdi, « *il y a plein de groupes qui ont signé avec des maisons de disques et qui sont en stand-by (...) elle a beau t'avoir signé après tu es simplement à sa merci* ».

En guise de conclusion partielle, deux constats s'imposent : d'un côté s'il est possible pour les jeunes groupes d'accéder à des studios « secondaires » où ils pourront réaliser maquettes et *mix-tapes*, l'accès aux studios disposant de matériel numérique – c'est-à-dire celui nécessaire pour prétendre à un contrat sous licence – leur est compliqué. Cette difficulté s'applique également à la plus rudimentaire des structures, le local de groupe. Pour Mehdi, le principal obstacle que vit son groupe réside dans le manque de constance dans le travail, ce qui est en partie imputable au fait qu'ils n'ont pas de local pour répéter et restent tributaires du bon vouloir des structures existantes. De l'autre côté, puisque dans ces conditions ni les politiques publiques ni les maisons de disque⁷⁹ ne constituent une aide ou une solution, il faut se débrouiller seul.

2. II. b : La débrouille, le système D :

Si l'on se doit de construire des circuits parallèles à ceux existants, c'est l'effet conjugué de l'obligation, des difficultés à s'adapter et d'un certain esprit d'indépendance. Ces voies bis existent à différents niveaux : aussi bien pour les jeunes groupes que pour les IAM ou autres N.T.M.. Pour eux il faut se souvenir de ce que l'on pouvait trouver dans la presse concernant le « parrainage » des groupes débutants. Kool Shen avait commencé par se retrouver directeur artistique d'un sous-label d'une *major company**. Désormais, peu satisfait de cette expérience, il a préféré organiser une structure propre avec des amis : il peut ainsi non seulement lancer les artistes qu'il veut et aussi pratiquer une politique des prix bas. Dans le même ordre d'idées les membres d'IAM disposent de plusieurs labels qui leur permettent,

⁷⁹ : Un groupe comme celui de Mehdi, qui défend une conception « militante » du rap et qui dispose d'une formation juridique et administrative suffisante avec Mehdi, estime ne pas avoir « *les reins assez solides* » pour démarcher auprès d'une maison de disque. Ne pas avoir les reins assez solides, cela signifie vouloir une certaine maturité artistique, aussi bien en terme de carte de visite (expériences sur des compilations, *mix-tapes*, premières parties et concerts remarquables...) que de qualité musicale. Cela veut dire tout simplement disposer d'arguments suffisants pour ne subir ni un échec ni un mauvais tour.

puisqu'en outre ils bénéficient de studios d'enregistrement, de promouvoir des rappers de tout le grand Sud-est de la France : ils préparent l'éclosion de formations des Alpes-Maritimes ou du Var en parallèle avec celles de Marseille. Le groupe marseillais Psy 4 de la Rime raconte comment il en est venu à signer un contrat avec l'un de leurs labels au bout de trois mois de réflexion : « *C'est comme si tu signais pour une major, tu ne signes pas les yeux fermés* »⁸⁰. Autre technique appliquée, moins spectaculaire, celle qui consiste à réaliser des *featurings**, c'est-à-dire des « duos » au gré des rencontres et des amitiés sans passer par le biais légal de l'accord préalable entre maisons de disques concernées. Prenons cette réponse fictive du groupe Assassin à son producteur : « *Si t'es si down*⁸¹ *que ça, laisse-moi libre, quoi ? / Tu peux pas ? Ça va nuire à ma carrière, c'est quoi ? / Je fais des featurings en même temps que mes albums, quoi ? / Ma carrière solo doit aussi sortir chez toi ? / Non, c'est pas ça, de préférence mais je comprends pas. / Attendre d'avoir ton autorisation pour poser ma voix ? / Laquelle, celle d'Assassin ou Tesqua, Medja ou Wanda ?* [individus composant le groupe] »⁸². Il met bien en scène cet esprit d'indépendance servi d'une certaine roublardise déguisée sous une niaiserie de façade ; le rapper fait passer ces duos pour des initiatives individuelles puisque le groupe agirait ici dans l'illégalité. Parfois, sur les jaquettes de disques, on peut voir pour un de ces *featurings* indiqués les noms de scène de tous les membres d'un même groupe. Si le contrat du groupe contient les noms de scène, il suffit d'en inventer d'autres : chaque membre d'IAM en possède plusieurs (Akhenaton, Chill ou Sentenza ; Shurik'N Chang Ti ou Jo l'Indien ; Kheops ou Blondin ; Freeman, Malek Sultan ou Tuco). Ces collaborations ne servent pas à « *augmenter leur part du gâteau* »⁸³ : si elles se font sans aucun support légal, leur auteur ne peut prétendre à une rémunération. Leur but est de marquer des filiations, des convergences éthiques ou artistiques, de simples amitiés ; pour un groupe encore peu connu, obtenir la collaboration d'un autre déjà « en place » c'est démontrer à un public potentiel une sorte de gage de qualité, de norme de fabrication⁸⁴. Devant ces pratiques, le monde du show-business traditionnel reste interloqué, n'ayant d'autre

⁸⁰ : *Groove* hors-série Marseille, 2000.

⁸¹ : Signifie « d'en bas » ; par extension ici : pareil, comme, avec nous.

⁸² : « *Classik* », *Touche d'espoir*, Assassin Productions / Delabel, 2000.

⁸³ : *Libération*, 26 janvier 1999.

⁸⁴ : Le groupe Soul Swing, après avoir collaboré aux deux premiers albums d'IAM, faisait éditer un maxi labellisé « *norme marseillaise certifiée conforme* » (Soul Swing, *Le retour de l'âme soul*, Soul Swing Productions / Night and Day, 1996). Ce label a été repris pour la compilation *Chroniques de Mars* regroupant les résidents de la structure d'Imhotep, « Kif Kif Productions ».

argument que juridique : selon un responsable de label, « à Paris, les services juridiques des multinationales sont à bout »⁸⁵.

Ces aides entre groupes aux « grandeurs » différentes⁸⁶ sont loin de suffire pour répondre à la demande des formations modestes. Elles se trouvent donc dans une situation peu confortable où elles se doivent de développer des formes d'action originales et efficaces au moindre coût : il faut se débrouiller par tous les moyens pour parvenir à jouer ensemble. Avec ce régime d'action limité, la meilleure alternative est l'association : soit celle de 1901 pour permettre les manœuvres administratives ; soit celle plus informelle des rapprochements entre groupes, d'abord sur des critères esthétiques ou amicaux pour devenir des pactes moraux qui engagent à l'entraide ceux qui les contractent : « je suis tenu par les liens d'un contrat de conscience »⁸⁷. Le groupe de Mehdi à la fois s'est organisé en association (avec caisse commune contenant leurs cachets d'artiste) et fait partie d'un collectif d'une dizaine de groupes. Sur la base de ces associations on organise des concerts, des soirées, on crée des lignes de vêtement (tee-shirts, sweat-shirts, sacoches et autres accessoires à l'effigie des groupes), on réalise des *mix-tapes*, on essaye de figurer sur des compilations : « on s'arrête à rien, on essaye tout » (M.). Echanges de services, de bons procédés, prêts de matériel, etc. sont pour le moment le lot commun. L'enjeu de ces pratiques, c'est de « montrer qu'on est capable de s'organiser, de s'autogérer et là on peut aller voir les maisons de disque » (M.) : beaucoup de persévérance pour une indépendance déjà maintenant mais surtout après, au moment où les choses deviendront sérieuses et où il faudra négocier avec des professionnels. Face à ses ambitions, il reste cohérent : ses démarches pour obtenir des subventions publiques sont motivées par le besoin de « faire de la production, d'acheter du matériel ». Puisqu'au bout du compte ce qui importe c'est de « pouvoir en vivre et pouvoir créer librement » : pour cela il faut un contrat sous licence, pour lequel il est impératif de pré-produire sa musique, au moyen du matériel adéquat. Tout le raisonnement et le fonctionnement se tiennent là.

⁸⁵ : *Libération*, *id.*.

⁸⁶ : Etant entendu que nous nous trouvons, selon la terminologie empruntée à L. Boltanski et L. Thévenot [L. Boltanski, L. Thévenot, 1987], dans une situation hybride entre les natures marchande et de renom : IAM est un « grand », Komploz un « petit ». La « grandeur de connaissance » d'un groupe est une donnée relativement objective et se mesure conjointement à ses ventes et son renom. Mais sa « grandeur d'appréciation », subjective, concerne uniquement la nature inspirée : alors Komploz peut devenir plus grand qu'IAM.

⁸⁷ : IAM : « Contrat de conscience », *Ombre est lumière*, Delabel, 1995.

Seconde Partie :

Vers une nonchalance musicale :

Cette seconde partie se donne une double ambition. D'une part, faire émerger les postulats analytiques d'appréhension du rap dans l'épreuve institutionnelle. Il en ressortira une identité sociale et culturelle des artistes et de leurs publics, et une influence contenue dans les mots du rap comme dotés de pouvoirs extraordinaires. D'autre part, aborder l'autre épreuve fondamentale à laquelle s'exposent des artistes en proposant des œuvres : celle avec des publics. Il s'agira de la qualifier de façon exploratoire à travers les indices que nous laissent les pratiques de rap et les inférences objectivement réalisables. Cela conduira à envisager une certaine nonchalance dans cette musique.

Chapitre trois : Convergences sociales, divergences morales :

Sur la base de l'épreuve institutionnelle et de la dynamique de définition d'un ethos du rap français qu'elle laisse voir, attachons-nous à expliciter les postulats qui régissent cet ethos. Bien sûr, en tant que postulats, ils constituent de simples hypothèses indémontrées.

3. I) Transparence culturelle dans les banlieues :

3. I. a) Portrait de groupe : rapper et auditeur :

Jusqu'à présent nos investigations font ressortir un jeune pratiquant qui provient des banlieues ou quartiers défavorisés des métropoles françaises, dont le rôle et le statut correspondent à exprimer les problèmes, inquiétudes, frustrations, interrogations, peurs mais aussi sujets de satisfaction et modes de vie qui sourdent de ces Z.E.P. et autres Z.U.P.. Ce portrait s'alimente des interactions entre les attitudes des commentateurs et des professionnels de la culture, et celles des rappers. Ces artistes deviennent alors « une sorte d'infanterie du social » [J.-L. Fabiani, 1997 : 5] suppléant les véritables formes d'action sociale comme dépassées par ces générations. Ils se substituent aussi aux commentateurs de ces situations difficiles ; il suffit désormais plutôt que de se risquer dans ces endroits dangereux (« *Je suis aux anges en disant que je viens de là où les gens sont dangereux* »⁸⁸) soit d'écouter ce qu'ils disent, soit de les interroger. En raison de l'attention institutionnelle⁸⁹ dont ils disposent et de leurs propres échelles de valeurs, les rappers se trouvent responsabilisés au moins sur deux points qui sont autant de qualités morales. D'une part leur intégrité en tant que porte-parole du quartier – commenter bien c'est le faire de façon authentique, c'est-à-dire sincère et juste.

⁸⁸ : Fonky Family : « L'amour du risque », *B.O. du film Taxi*, S.m.a.l.l., 1998.

⁸⁹ : Elle se développe à tous les niveaux : il est à présent commun dans les classes de collège d'étudier en cours de littérature des paroles considérées comme poésies. M.C. Solaar en est en général le « chouchou », parfois stigmatisé par élitisme culturel : « *On peut toujours se consoler en pensant que seuls les profs de français achètent désormais les disques de M.C. Scolaire – un peu comme des manuels de remise à niveau de parler jeune* » (*Les Inrockuptibles*, du 8 au 28 juillet 1998 ; c'est lui qui souligne).

D'autre part la prise de conscience de l'influence qu'ils peuvent avoir – comment bien c'est aussi peser ses mots, faire preuve de « prudence » au sens de la *phronèsis* aristotélicienne⁹⁰.

L'auditeur concentre les mêmes qualités sociales tandis qu'il témoigne de défaillances morales, parfois d'un certain amoralisme. En effet il provient de ces mêmes banlieues, voire est doté d'origines supposées étrangères – comme l'artiste du reste. Les défaillances morales sont induites par la responsabilisation du rapper : s'il doit peser ses mots, c'est parce que ses auditeurs sont incapables de recul face à eux. Les prenant au pied de la lettre, ils ne comprennent ni le second degré ni aucun effet de style qui s'écarte des figures conventionnelles⁹¹. Ils sont donc considérés potentiellement dangereux dès que la chanson met en scène des situations violentes : elle ne constitue plus dans ce cas un exutoire mais une incitation à l'action. Le débat de l'affaire N.T.M. avait notamment porté sur le passage de la chanson « Police » où Joey Starr disait aimer « *traquer les keufs dans les couloirs du métro* » ; les deux chanteurs avaient beau clamer que c'étaient « *les rêves que fait la nuit Joey Joe* », on n'en tenait pas compte puisque leurs auditeurs ne l'entendent pas de cette manière. Les mêmes N.T.M. s'insurgent souvent contre cette représentation de leur public : « *Les gens sont quand même capables de réfléchir par eux-mêmes. (...) Quand on dit qu'on va aller brûler les vieux, moi je l'ai écrit comme un truc marrant. Le truc est tellement gros que ça devient du quatrième degré* » [Kool Shen, cité par J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997 : 182]. On redoute également un amoralisme : des valeurs différentes de celles dominantes. D'abord peu soucieux du bien d'autrui : les grands magasins de distribution de musique comme la Fnac à Marseille considèrent que la simple protection magnétique sur le film plastique entourant le C.D. ne suffit pas avec eux. Le rayon rap est le seul dont tous les C.D. sont emballés dans une seconde protection rigide⁹². Ensuite amateurs de troubles à l'ordre public : en une semaine d'intervalle, dans la même salle (le café-musique Espace Julien), le service d'ordre d'une programmation de rap était doublé par rapport à celui d'une de variétés.

⁹⁰ : Je reprends cette notion comme tension entre le général et le particulier, et expression d'une sagesse de l'ordre d'une raison pratique qui s'approche de l'équité. Il s'agit de délibérer sur chaque mot employé et d'être en mesure d'en justifier. Pour cela il faut de prendre en compte toutes les dimensions de la réalité reflétée – c'est l'équité. Ainsi du reproche de caricature adressé par M. Raoult à l'encontre de N.T.M. : « *N.T.M. est une caricature de la banlieue parce qu'il y a aussi Mouloud qui fait de l'aide aux devoirs à Villetaneuse* » (*Authentik* n°1, avril 1998).

⁹¹ : En tant qu'une figure conventionnelle fait partie des capacités élémentaires de tout membre d'une société. Par exemple : « *il fait un temps de chien* ».

⁹² : Les dirigeants n'ont pas jugé bon de répondre à mes différentes sollicitations.

3. I. b : Transparence et mimétisme :

Au fondement de telles attitudes mentales se situe le postulat identifié en sciences sociales comme le *common knowledge*⁹³. Il se déploie selon une spécularité infinie où spécularité représente cette « capacité de l'esprit humain à se mettre à la place de l'autre et à 'voir' le monde de son point de vue » [J.-P. Dupuy, 1992 : 51], et sous la forme : je sais P, tu sais P, je sais que tu sais P, tu sais que je sais P, je sais que tu sais que je sais P et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Cela signifie que les partenaires de la communication disposent, outre leur savoir propre, d'un savoir mutuel qui permet à l'auditeur d'interpréter justement la pensée du locuteur. Ainsi y a-t-il présupposition d'une culture commune entre rappers et public : de la galère, de l'immigration, en un mot des banlieues. « *N'oublie jamais en studio quelle est la culture qui t'a bercé* »⁹⁴. De plus chacun des partenaires prend en compte le savoir de l'autre selon cette spécularité infinie : le locuteur anticipe, l'auditeur incorpore à son interprétation, et cela fait partie des opérations mentales en situation de chacun. Elle peut être explicitée comme suit, « *Tu sais que l'on sait que nous sommes frais, / Nous sommes arrivés motivés, activés à prouver ...* »⁹⁵, où le rapper met en scène de nombreux processus : celui du CK donc et ceux de la réputation (si **tu** sais P, c'est parce que **on** sait P), de l'horizon d'attente et de l'interdétermination (si **tu et on** pensez P, alors **nous** allons faire en sorte que P se réalise).

Cette notion de CK a été théorisée par le philosophe David Lewis dans le cadre de sa théorie des conventions [D. Lewis, 1969] : est supposé être CK le fait que pour un problème de coordination il existe plusieurs solutions et que celle retenue par les agents soit la convention. La spécularité qui est la condition de cette notion n'est pas source de suspicion comme avec le dilemme du prisonnier : elle recouvre généralement une fonction de stabilisation sociale essentielle. Celle-ci laisse voir la visée véhiculée, à savoir la transparence sociale portée à des fins analytiques : artistes et publics sont culturellement familiers et communiquent sans boîte noire. Le CK, dans sa tension à l'infini et vers la transparence, est aussi « ce qui totalise et unifie un ensemble de consciences radicalement séparées » [J.-P. Dupuy, 1992 : 62]. Dès lors postuler un CK pour le rap revient à appliquer le schéma

⁹³ : Par convention je l'indiquerai dorénavant sous la forme CK.

⁹⁴ : Faf la Rage : « Hip-hop protagonist », *Compilation Chroniques de Mars*, Kif Kif Productions / BMG, 1998.

⁹⁵ : Alliance Ethnik : « Non stop », *Simple & funky*, Delabel, 1995.

traditionnel du dicton « *la musique adoucit les mœurs* »⁹⁶ : là où il n'existe plus de lien social, où les corps spécialisés n'arrivent plus à exercer leur métier, les rappers réussissent à recréer du lien social. Il faut toutefois distinguer entre *CK* de crise et d'ordre : celui d'ordre, que nous venons d'examiner et pour lequel la spécularité est stabilisante car le sens commun fonctionne ; le collectif s'y recrée ou s'y maintient. Celui de crise fait intervenir une spécularité déstabilisante : il y a dysfonctionnement du sens commun et suspicion mutuelle. Avec le rap les deux sont mobilisés suivant les situations et les artistes : autant certains remplissent parfaitement leur rôle ; autant d'autres, définitivement irresponsables, incitent leur public à des comportements dangereux. C'est le « *rap cool* » contre le « *gangsta' rap* », M.C. Solaar contre N.T.M.. Le *CK* constitue un mode de traitement très pratique car adaptable : il permet de qualifier presque toutes les situations.

3. I. c : Critiques et limites d'application :

Cette notion a fait l'objet de nombreuses critiques qui permettent d'éclairer les enjeux de son application au rap. Pour Dan Sperber et Deirdre Wilson [D. Sperber, D. Wilson, 1989 : 31-38], cette thèse est une condition de nécessité pour le modèle classique de communication, celui du code : pour actionner les opérations de codage / décodage de l'énoncé, il est nécessaire que celui-ci soit contextuellement circonscrit par le *CK*. Le problème réside dans le fait qu'il n'est pas psychologiquement vraisemblable : en tant que condition de nécessité il est indispensable ; or il est impossible d'être sûr qu'un événement E ou une proposition P soit *CK*. Comme il ne peut plus être cette condition de nécessité, il n'a aucune raison ni possibilité d'être : le *CK* « doit être sûr pour exister et, puisqu'il ne peut jamais être sûr, il ne peut jamais exister » [id. : 37]. Jean-Pierre Dupuy s'est attaché à démontrer que le *CK* se heurte aussi à des objections logiques. En effet si l'on reconnaît l'existence du *CK*, il faut conclure que chacun, sur la base de son savoir, connaît celui de tous les autres. Au terme de sa démonstration il conclut que le *CK* tend à constituer la collectivité en « sujet connaissant » [J.-P. Dupuy, 1992 : 92] ce qui reviendrait à « l'apothéose de l'individualisme méthodologique, puisque le collectif est rendu totalement transparent aux individus ». Si l'on rapproche ces deux conclusions, la transparence fonctionne dans les deux sens : aussi bien du collectif vers les individus que des individus vers le collectif. Ce moment d'apothéose de l'individualisme méthodologique laisse donc transparaître en même temps une contradiction

⁹⁶ : M.C. Solaar a d'ailleurs fait une chanson à partir de ce dicton : « La musique adoucit les

interne : son principe veut qu'un objet collectif ne puisse être doté d'attributs subjectifs. Si l'on ne peut parler ici d'individualisme méthodologique au sens des sciences sociales, nous avons déjà rencontré l'évidence d'une préférence accordée aux individus par rapport à un collectif stigmatisé. Ce que nous avons identifié pour les artistes vaut pour les auditeurs. Si les dirigeants de la Fnac à Marseille n'ont rien contre « *Mouloud qui fait de l'aide aux devoirs* » (et qui écoute M.C. Solaar), tous les C.D. de M.C. Solaar et des autres rappers bénéficient d'une protection contre le vol supérieure aux autres styles de musique. Cette suspicion quant au collectif s'applique davantage pour des concerts : ce n'est pas la même chose si chacun écoute N.T.M. insulter la police dans sa chambre ou si des centaines de personnes décident de s'assembler pour le faire. L'assemblée en tant que telle ne constitue pas une menace : le danger naît des procédures d'action qu'il s'y déroule dans la mesure où elles relèvent de l'engagement des présents vis-à-vis des propositions des artistes. Par exemple, quand ce fonctionnaire de la mairie avait lu le compte rendu relativement neutre du festival de hip-hop à Marseille dans *Libération*⁹⁷, il en concluait : « *Les organisateurs sont obligés de faire passer les groupes locaux parce qu'il y a une pression, sinon ces concerts se termineraient mal (...) Au Marsattac ils étaient plus de deux mille, il y aurait eu des problèmes énormes sinon (...) c'est unique dans le rap* » (M. M).

Certains groupes cherchent à faire valoir soit la pluralité de leur public, soit celle de leur démarche, soit celle de leur supposé public. Ainsi les N.T.M. s'évertuent-ils à mettre en évidence cette dernière. Dès 1993 dans un entretien à un mensuel musical : « *On vient des banlieues alors on représente les gens de ce milieu. C'est une connerie ! Dans les banlieues il y a des dizaines de gens différents que N.T.M. ne représente pas. Nous sommes banlieusards, certains nous ressemblent et adhèrent à ce que l'on dit ou fait. Beaucoup ont une vision différente* ». En 1998 à nouveau : « *On ne peut avoir un discours pour tout le monde, mais j'ai un vécu avec des éléments, où des catégories de gens différents de moi pourront s'immiscer. (...) Mais en aucun cas je n'ai eu la conviction de représenter ne serait-ce que*

mœurs », *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor, 1991.

⁹⁷ : 2 juin 2000 : « *Vendredi soir, dès 19 heures, une foule jeune et urbaine a pris possession des Docks des Suds (...) plus de deux mille personnes ont déambulé chaque soir (...) spectateurs infiltrés malgré un service d'ordre plus qu'encombrant (...) Le rap est devenu avec le reggae la musique emblématique des quartiers de Marseille au point que pour les organisateurs, il est impossible de ne pas ouvrir un micro aux formations locales* ». Le journaliste voulait simplement souligner qu'il était difficile d'ignorer cette vitalité des pratiques locales ; le public n'a rien à voir, ces concerts étaient organisés et fixés depuis longtemps.

l'ensemble des gens de l'immeuble dans lequel je vis »⁹⁸. Les IAM cherchent à rendre compte de la pluralité de leur démarche musicale qui induit celle des publics. Pour ce qui concerne la formation « rappologique » de chacun des deux M.C.'s, ils font valoir leur différence qui est aussi complémentarité : si Akhenaton a commencé au moment où la pratique du rap correspondait surtout à *l'egotrippin'*, Shurik'N s'y est adonné un peu plus tard quand « *les textes devenaient engagés* » [cf. J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997 : 144-145]. Même dans le cas d'une seule démarche, il y a plusieurs dimensions qui dépendent de l'intentionnalité exprimée : Shurik'N raconte comment « *le premier texte est né / Engagé socialement, du genre énervé toute l'année, / Œil gris avant d'avoir vécu* »⁹⁹. Comme s'il singeait alors ce qu'il croyait être le canon du genre qu'il cherchait à pratiquer, comme s'il y avait plusieurs façons d'être « *engagé socialement* » : celle d'alors, naïve et de convention tacite, et celle de maintenant, à partir d'un « *vécu* », consciente et intentionnelle. Dernière pluralité, celle des publics : aux Etats-Unis le rap n'est pas la musique des « noirs des ghettos » comme on l'a longtemps cru puisque 70 % des acheteurs de disques de rap sont « *de jeunes blancs* »¹⁰⁰. Rocca généralise ainsi son public : « *Pour tous les jeunes de l'univers, / Ce message universel : je représente, nous représentons* » ; Busta Flex aussi revendique la diversité : « *J'ai pris les reines en main / Pour que ça aille mieux demain, / Pour lui, pour elle, pour nous, pour vous, pour mes gamins* »¹⁰¹.

Bien sûr les groupes entretiennent le plus souvent une relation privilégiée dans leurs discours avec ces quartiers des métropoles. Et il est indéniable que la plupart proviennent de milieux sociaux défavorisés et qu'ils font régulièrement référence à leur quartier (milieu) d'origine. Relevons-en différentes occurrences :

_ les déclarations d'attachement et d'appartenance au quartier : « *le quartier, notre secteur* » ou « *je promets de vanter mon crew* et mon quartier* »¹⁰² ;

_ celles d'intention de perpétuation de ces liens en dépit du succès : « *Je te garantie que même plein / Jamais de la vie j'oublierai d'où je viens* »¹⁰³ ;

⁹⁸ : Respectivement : *Rage* n° 2, septembre 1993 ; *Authentik* n° 1, avril 1998.

⁹⁹ : Shurik'N : « Les miens », *Où je vis*, Delabel, 1998.

¹⁰⁰ : *Le Monde*, 14 mars 2000.

¹⁰¹ : Respectivement : Rocca : « Les jeunes de l'univers », *Entre deux mondes*, Barclay, 1998 ; Busta Flex : « Ça se dégrade », *Busta Flex, IV My People* / Wea, 1998.

¹⁰² : Respectivement : Fonky Family : « Tu nous connais », *Si Dieu veut... Inch Allah*, S.m.a.l.l., 1997 ; *Id.* : « Faut qu'on sorte de là », *Compilation Chroniques de Mars*, Kif Kif Productions / BMG, 1998.

¹⁰³ : *id.* : « Cherche pas à comprendre », *Si Dieu veut... Inch Allah*, S.m.a.l.l., 1997.

_ celles qui évoquent des origines modestes : « *Mon rap est né dans la dèche pas dans la fraîche* » ; des logements très identifiables : « *On est des fous bloqués dans des cages d'escaliers, / Pris en otages par le nombre élevé de paliers* » ; ou une situation sociale difficile : « *Fauché, sans occupation, il n'y a pas pire / Je ne possédais rien et je voulais fonder un empire* »¹⁰⁴ ;

_ celles de « représentation » d'une catégorie de personnes : « *Que ça plaise ou non je représente la délinquance* »¹⁰⁵ ; « *On représente de K à Z par rapport à la société ; de A à K c'est pas notre problème, on n'en a rien à foutre, nous on va de K à Z, de K jusqu'à la fin, c'est ça notre public, c'est ça à qui on s'adresse et c'est ce qu'on représente* » (Mehdi commentant le nom de son groupe, **Komploz**).

Ces professions de foi se limitent rarement à un seul quartier pas plus qu'elles ne revendiquent le droit à la parole sur tous : il se constitue en général une alchimie du type de celle-ci, « *Ce qui se passe pour les tiens, les miens le vivent pareil / Je rappe pour les quartiers, le mien à ce qu'il paraît, / Et ça va durer* »¹⁰⁶. Mais s'il reste nécessaire de revendiquer une origine, cela n'hypothèque en rien les chances de sortir de la seule audibilité du quartier (et par là du CK) sauf à la rigueur au moment des débuts, comme le premier rap de K-mel (membre d'Alliance Ethnik) qui était « *un truc dans mon quartier que personne ne pouvait comprendre à part une trentaine de copains, je citais des noms d'amis* » [cité par J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997 : 202]. Dans ce cas le vocabulaire et les références empêchent de dépasser le CK de cette trentaine d'amis, mais cette étape d'apprentissage de l'activité chansonnière est vite franchie pour instaurer une relation ouverte.

3. II) « Textomorphose » du rap :

Antoine Hennion évoque une « 'discomorphose' de la musique » [A. Hennion, 1981 : 65] définie par « une relation socio-musicale (...) entre des artistes et un public à travers un support et une écoute particuliers ». Sur cet exemple je voudrais introduire l'hypothèse d'une anamorphose particulière au rap, appelée « textomorphose » et qui comprendrait deux

¹⁰⁴ : Respectivement : Sentenza (alias Akhenaton) : « Pousse au milieu des cactus, ma rancœur » in D.J. Kheops, *Sad Hill*, Delabel, 1997 ; N.T.M. : « That's my people », *N.T.M.*, Epic, 1998 ; IAM : « La saga », *L'école du micro d'argent*, Delabel, 1997.

¹⁰⁵ : Fonky Family : « Cherche pas à comprendre », *op. cit.*

dimensions : une réduction de cette musique à des paroles, et une production graphique de ces paroles en un texte. Il s'y produit une relation non plus « socio-musicale » mais « socio-littéraire » entre des artistes et le public considéré dans les limites d'instances critiques et institutionnelles.

3. II. a : Des paroles et des textes :

La notion de « force actionnelle » est issue du vocabulaire de Greimas chez qui elle représente une action discursive capable d'un « faire-être ». Ce ne sont pas des actes de langage du type « je te baptise » mais des énoncés susceptibles de faire réagir leurs auditeurs au point de les faire agir : des énoncés en formes de guides pour l'action. J. Cheyronnaud [J. Cheyronnaud, 1999/2000] a récemment réactualisé cette notion à propos de la fixation en France entre les XIX^e et XX^e siècles de la pratique chansonnière. Pour lui elle sert à mettre en évidence la prise au sérieux d'un genre d'ordre morale : d'abord considérée comme mineure, la pratique chansonnière commence à concentrer sur elle des intérêts à partir du moment où on la soupçonne d'une capacité de « faire-être » quelque chose par la seule circulation de ses « mots ». Cette forme d'attention a une valeur pédagogique et préventive. Elle se déploie ici à partir de la projection graphique des paroles des rappers. Pour l'activité de commentaires cela revient principalement à se livrer à une opération quasi chirurgicale de dissection des mots du rap, où chaque plage de C.D. correspond à un texte dont il faut déceler l'influence potentielle. Exemples : « Police » de N.T.M. est une incitation à la violence envers les forces de l'ordre tandis que leur récent « Pose ton gun »¹⁰⁷ est un bel exemple de maturité puisqu'il incite à déposer les armes. Car l'influence d'un texte n'est pas spécifiquement négative : de même qu'au « *temps de l'incompréhension* » on valorisait des groupes pendant qu'on en critiquait d'autres, qu'on applique le CK d'ordre comme celui de crise, de même l'incitation à l'action peut recouvrir des situations dangereuses comme d'autres positives voire salvatrices. Ce n'est pas pour flatter ceux posés en exemples mais dans le but de ne pas heurter tous les publics de rap. C'est pourquoi quand N.T.M. est stigmatisé comme « *gangsta' rap* », il faut toujours répéter en face que M.C. Solaar fait du « *rap cool* ». C'est pourquoi aussi deux textes de N.T.M. à des moments différents peuvent être qualifiés différemment. Le paroxysme de ces reconfigurations textuelles intervient dans les mises en série sous le titre d'anthologie. Il en existe déjà plusieurs, dont certaines cherchent à consacrer le rap « comme

¹⁰⁶ : *id.* : « Faut qu'on sorte de là », *op. cit.*.

un des beaux-arts » en le considérant « en tant que mode d'expression poétique » et en qualifiant certains textes de « véritables chefs-d'œuvre » [J.-C. Perrier, 2000 : 17-18]¹⁰⁸. Ici il ne s'agit ni de chansons ni de poésies : des sortes d'œuvres collectives sans auteur comme des légendes populaires écrites à plusieurs mains et dont on ne retient que la région d'origine. Seul le nom du groupe est inscrit et il n'existe aucune trace graphique séparant les différentes voix des M.C.'s d'une même chanson.

De plus ces prises en compte du texte se font selon les codes conventionnels d'analyse de l'écrit, sans regard pour la situation ou le vocabulaire particuliers. Les groupes doivent donc se faire passer à eux-mêmes les épreuves de justification quand ils ont vu comment leurs paroles ont été interprétées : un dialogue à distance s'instaure, les uns critiquant dans leurs colonnes ou autres tribunes d'expression, les autres répondant par le biais de leur musique. C'est à ce moment qu'intervient cette dimension de la *phronèsis* que nous qualifions de tension entre le général et le particulier : face à l'interprétation générale, les rappers rapportent à du particulier. Quand on prend l'expression « *Nique Ta Mère* » pour une attaque à la dignité des femmes et des mères, Joey Starr et Kool Shen signalent la polysémie de N.T.M. et que « *Nique Ta Mère* » est à prendre comme locution d'usage, sorte de ponctuation des phrases ou d'interpellation¹⁰⁹. La Fonky Family a subi nombre de critiques pour son slogan « *Nique tout* », c'est pourquoi il fut nécessaire de préciser dans une chanson qu'il ne s'agissait pas d'un appel à tout casser ou à se moquer de tout : « *On nique tout bien, c'est-à-dire qu'on fait les choses au max'* »¹¹⁰. Dans cette même chanson ils répondent à un autre reproche qui leur fut adressé : « *La vie c'est cool, man / Tu dis que nos textes c'est violent tout de même, / Quoi d'étonnant la vie est dure et nous de même* ». C'est-à-dire qu'ils assimilent le reproche de

¹⁰⁷ : Respectivement *in 1993... J'appuie sur la gâchette*, Epic, 1993 et *N.T.M.*, Epic, 1998.

¹⁰⁸ : Ce populisme de bon ton se double d'ethnocentrisme de classe quand il s'agit d'indiquer les modifications apportées : « Les textes sont reproduits tels quels, à l'exception de quelques fautes d'orthographe que nous avons corrigées » [id. : 18]. Cette réflexion interroge surtout quand on remarque que les nombreuses erreurs de ses « reproductions » semblent provenir d'une mauvaise **retranscription auditive** des chansons. Par exemple : « *les critiques viennent des jaloux (...)* entamer les premières minutes d'un film d'horreur / *Clamer la terreur* » devient « *les critiques deviennent jaloux (...)* entamer les premières **parties** d'un film d'horreur / *Clamer la teneur* » [id. : 212-213]. De même quand il prend ses distances morales et esthétiques avec ses textes après les avoir promus au rang de chefs-d'œuvre : « Nous ne reprenons pas à notre compte toutes les idées, tous les propos de nos rappers, que nous n'aimons pas forcément tous ces textes de la même manière que nous aimons Villon, Rutebeuf, ou d'autres poètes » [id. : 18].

¹⁰⁹ : On pourrait y voir une transposition de l'expression nord-américaine *motherfucker* si présente dans le rap et qui ne correspond pas non plus à une insulte.

¹¹⁰ : « Sans titre », *Hors-série volume 1*, S.m.a.l.l., 1999.

violence textuelle à des réminiscences de philosophie « baba-cool » peu en phase avec la réalité de cette fin de siècle afin de se ménager le seul droit de commenter cette réalité quitte à passer par la violence.

On assiste également à une objectivation graphique dans les principes d'action : il suffit de remarquer que la plupart des stages proposés concernent l'écriture. On se souvient qu'une animatrice se plaignait des recommandations de positivité pour les lignes produites : le principe de telles instructions repose sur la force actionnelle comme valeur pédagogique. Il faut relever les problèmes de qualité musicale qu'induit le seul intérêt pour les paroles. En effet, les formations qui émergent ont beaucoup de difficultés à pratiquer leur « musique ». Ils rencontrent un premier obstacle avec le manque de D.J.'s : de nombreux groupes n'en ont pas et doivent scander leurs mots sur des instrumentaux de hip-hop. Ainsi en première partie de Das EFX (le 19 mai 2000 à l'Espace-Julien, groupe américain), les Marseillais de Puissance Nord ont-ils dû passer la bande des instrumentaux de leurs chansons. Qualité sonore moindre, impossibilité d'adapter la performance au déroulement (puisqu'il y a imposition de l'ordre et de la durée des chansons, et de la durée des pauses entre les chansons) : bref une opportunité de se faire plus largement connaître gâchée. Ensuite, un deuxième obstacle avec les difficultés d'accès à un matériel de production musicale de qualité : soit il n'existe pas, soit il est difficilement disponible. Enfin, un dernier avec des conditions techniques très insuffisantes en concert : les groupes qui ne disposent pas de leurs ingénieurs du son ne bénéficient pas d'une qualité sonore adéquate. Au festival de Marseille en juin 2000 (*Marsatac Connexion Festival Hip-hop*), la scène consacrée aux formations locales, programmée en chaque début de soirée des deux journées, rendait un tel son que l'aspect musical s'effaçait devant un brouhaha incompréhensible ; la première soirée, certains groupes ont même dû jouer a capella puisque seuls les micros fonctionnaient. Le même soir, le groupe américain Dujeous pourtant annoncé comme tête d'affiche devait composer avec d'autres défaillances. Pour les cinq M.C.'s seuls deux micros rendaient les voix audibles : ceux qui faisaient les chœurs et les refrains devant les passer à ceux chargés des couplets, on a plus assisté à un ballet des micros qu'à un concert. Azdine expliquait avec son expérience de manager que la responsabilité incombait à la fois aux groupes et aux organisateurs. Aux groupes en tant qu'il y a « *un manque d'entraînement en commun* » et qu'ils « *ne vont pas aux balances* » ; aux organisateurs en raison du « *manque d'isolement au niveau de la salle* », de l'absence de personnel expérimenté dans cette musique, plus généralement du désintérêt pour l'aspect musical quand il s'agit de rap et des changements de dernière minute (« *Des fois pour ne pas annuler un concert ils t'appellent un groupe, allez viens chanter* »).

3 . II . b : Le choc des mots : influence de textes :

Cette textomorphose s'insère dans ce que H. Becker nomme « la théorie du reflet » [H. S. Becker, 1999 : 10] et selon laquelle « l'art en quelque sorte 'réfléchit' la société ». On ne s'intéresse à une production musicale qu'au travers de ses paroles qui donnent à voir une image de la société ou du moins de la classe dans laquelle elles s'intègrent. L'un des membres d'IAM se plaignait de ce type de raisonnement : « *La difficulté (...) des critiques, c'est qu'ils ont tendance à en tirer des généralités, à chercher une leçon sur la manière dont vivent les gens... Autrement dit des théories en bois* »¹¹¹. Cette théorie représente un schéma prégnant d'interprétation de l'art en général : la recherche du « message ». Il n'est plus question d'effectuation musicale ou de production sociale de la musique mais de textes et de significations sociales de ces textes. Dans un mensuel recensant les différents types de pratiques du rap¹¹², celui estampillé « *rap conscient* » se trouvait défini par cette notice : « *On aime les textes fouillés ; les sons, un peu moins. (...) Pour eux, le salut passe par des textes à message* ». Il ne s'agit pas d'une stylistique du rap mais de sa grille d'interprétation, qui fonctionne plus aisément avec certaines pratiques qu'avec d'autres mais s'applique à toutes.

Considérons quelques instants la « presque affaire IAM ». En 1995 Akhenaton fait éditer dans son album *solo* une chanson intitulée « *Eclater un type des Assedic* »¹¹³. Il y raconte les déboires d'un narrateur avec des membres de personnels administratifs (postiers, chauffeurs et contrôleurs de bus, employés des A.S.S.E.D.I.C.), le tout scandé par un refrain où ce narrateur dit « *rêve[r] d'éclater un type des Assedic* ». Comme pour N.T.M., on ne prend pas en compte la figure « rêver de » et un début de procédure judiciaire se met en place pour incitation à la violence à l'encontre de « *personnes chargées d'une mission de service public* ». Au bout d'un mois la plainte est retirée, l'enquête arrêtée. Mais la prise en compte de la part musicale aurait permis de mettre en évidence le caractère déréalisé de la mise en scène des situations. A chaque fois que le narrateur prononce l'expression « *éclater* », est inséré un bruit de coup de poing de jeu vidéo ; à la fin de la chanson, on entend l'intégralité d'une bataille de jeu vidéo qui se ponctue par un « *You win perfect !* ». Cette expression est tirée du jeu de bataille *Tekken* de console vidéo et intervient quand un des combattants a éliminé son adversaire sans avoir reçu le moindre coup de celui-ci. Dans cette chanson on est

¹¹¹ : *Groove* hors-série Marseille, 2000.

¹¹² : *Mix – journal urbain*, n° 1, mai 1999.

¹¹³ : *in Métèque et mat*, Delabel, 1995.

bien dans l'ordre du fictionnel et non du réel, du jeu vidéo et non d'un improbable face-à-face « parfait » entre Akhenaton et « un type des Assedic ». Mais la raison institutionnelle, en réduisant la chanson à un texte, passe à côté de ces subtilités contextuelles et engage une procédure alors que les auditeurs connaissent généralement les jeux vidéo, ou alors identifient la nature du bruit de coup de poing et comprennent donc le procédé stylistique. Les IAM ont répondu dans une chanson¹¹⁴ : ils ont compris que c'était pas le texte qui était en cause puisque « *les citations tapent* » et non les extraits. Ils peuvent s'interroger : « *Ce que le cinéma se permet, la télé, / Les livres et les magazines, pour nous c'est prohibé. / Incitation à la violence, / C'est comme si pour chaque meurtre on inculpait Jack Palance* ».

A côté de cela certains ne nient pas avoir une influence sur leurs auditeurs et participent ainsi du schéma institutionnel. Le même Akhenaton dans un entretien¹¹⁵ qualifie de démagogiques plusieurs de ses chansons précédentes, dont le « Shit Squad »¹¹⁶ ; le journaliste lui demande s'il « *ne croi[t] pas que ce morceau a un peu 'tué' la jeunesse ?* », à quoi il répond : « *Il a eu un impact énorme. Personne ne fumait et d'un coup paf 'les joints, c'est bien'* ». Un ami présent dit alors ne pas avoir été choqué par ce morceau ; le journaliste demande à celui-ci : « *Oui, mais tu avais quel âge ?* ». Akhenaton intervient pour expliciter cette pensée qu'il partage : « *Il veut dire que toi Kamel tu réfléchis, l'impact sur des gamins de seize ans est très différent. Ils sont très influençables à cet âge généralement* ». Or quand on se reporte à cette chanson qui aurait conduit de nombreux jeunes à la consommation de drogues douces, on se rend compte qu'à la proposition de joint les M.C.'s répondent : « [Akhenaton :] *Non merci* [Shurik'N :] *Non de même / Cela n'empêche pas que l'on approuve quand même, / Ils sont nos amis* ». Ils se mettent en scène comme refusant d'en consommer : tout au plus, si le mimétisme devait être total, cela a-t-il pu amener plus de tolérance envers les consommateurs de la part des « *gamins de seize ans* ». Ici Akhenaton dépasse l'attitude institutionnelle en s'auto-critiquant pour une influence qu'il n'a pu avoir.

Cette textomorphose possède des caractéristiques spécifiques : on réduit à des textes mais on leur dénie des propriétés accordées aux autres. Ainsi le statut de narrateur n'existe-t-il pas : dans un rap, celui qui dit « je » est l'individu Philippe Fragione et non l'artiste Akhenaton (ou Chill ou Sentenza) en train de jouer un rôle, encore moins une tierce personne qui narrerait une histoire. Celui-ci s'en insurge : « *Malgré ce que je dis dans 'Bad Boys', tout*

¹¹⁴ : « Dangereux », *L'école du micro d'argent*, Delabel, 1997.

¹¹⁵ : *Nouvelle Vague – actualité musicale Sud-Est et ailleurs* n° 53, juin 2000.

¹¹⁶ : *in Ombre est lumière*, Delabel, 1995.

le monde sait que je ne me trimballe pas avec un flingue sur moi »¹¹⁷. Avec le statut de narrateur c'est la possibilité de la fiction qui se trouve refusée, ainsi que la mise en place d'un monde autre qu'elle permet¹¹⁸. Les situations sont réelles et les protagonistes non seulement des êtres de chair et de sang mais ceux-là mêmes qui rappent à partir du moment où ils disent « je ». Ces chroniqueurs du quartier sont en fait investis d'une fonction de journaliste et non de poète ou écrivain ; si on leur reconnaît des qualités poétiques c'est seulement en raison de trouvailles sémantiques. Ils ne sont pas censés inventer des histoires mais délivrer des informations et comme on pense que le public prend au pied de la lettre, on agit de même. Un article du *Nouvel Observateur* sur le rap évoquait en 1995 un « moment où on interdit les paraboles dans les cités » : ce sont toutes formes de mise en fiction qui ne sont pas considérées comme telles, c'est-à-dire impossibles pour cette musique. Car il n'existe pas de marqueurs objectifs du registre de la fiction : « entre une réalité et la fiction, la différence n'est pas (...) dans la chose même, mais elle est en nous, selon que subjectivement nous y voyons ou non une fiction » [P. Veyne, 1983 : 33]. La raison institutionnelle refuse d'entrevoir cette possibilité de registre ; cela explique mieux pourquoi on « censure » des textes : puisque tout ce qui est dit est réel, il est normal de sanctionner ce qui relève de l'illégal.

Il y a toutefois à l'œuvre une sorte de « tolérance institutionnelle » : pour de nombreuses situations on ferme les oreilles. Prenons l'exemple des drogues : elles sont interdites en France sous toutes leurs formes. Pourtant, de nombreuses chansons de rap parlent de cannabis, mettent en scène des consommations, expliquent comment en préparer, voire le consomment dans la chanson : c'est toléré tacitement. Cela se maintient aussi longtemps que ne sont pas dépassés les « seuils de permissibilité » imaginaires qui régulent ces pratiques : échelles du tolérable, ils ne sont jamais énoncés ni fixés. Souvenons-nous avec Paul Ricœur que « la démocratie n'est pas un régime politique sans conflit, mais un régime dans lequel les conflits sont ouverts et négociables selon des règles d'arbitrage connues », c'est-à-dire que « le pluralisme des opinions (...) est l'expression du caractère non décidable de façon scientifique ou dogmatique du bien public » [P. Ricœur, 1990 : 300]. Il n'existe pas d'institution de la « censure » mais des instances qui se chargent, en accord avec le choix de la majorité, de définir à un moment donné le moralement acceptable. Exemples : pour un clip

¹¹⁷ : *Groove* hors-série hip-hop français n°1 ; il évoque sa chanson « Bad boys de Marseille » in *Métèque et mat*, Delabel, 1995.

vidéo mettant en scène de façon réaliste un suicide, le C.S.A. pose des conditions horaires ; pour un passage sur la radio française de rap (Skyrock), le directeur des programmes déclare « suggérer » quelques modifications de langage ; pour avoir insulté en situation des policiers à un concert, un groupe peut être condamné, etc.¹¹⁹. Ces interventions diffèrent de nature, de commanditaire, de contexte : elles ne se fondent ni sur des règles d'usage ni sur des lois et laissent toutes entrevoir des limites labiles. Elles montrent aussi l'intériorisation par les artistes de ces seuils et leur compétence d'anticipation de la plupart des réactions institutionnelles ; les interventions ne sont pas dues à des dérapages d'artistes mais à des fluctuations des échelles qui exigent un temps d'ajustement pour parvenir à une nouvelle coordination. De plus les artistes retournent ces stigmatisations en valeurs positives. On trouve en effet souvent sur un album deux versions d'une même chanson dont la seconde s'intitule « *version non censurée* » ; en général la différence tient à des mots injurieux recouverts ou non d'un « bip ». Chacun sait qu'il n'y a pas eu « censure » et que ce sont les artistes qui ont produit ce « bip » : c'est devenu un lieu commun ironique.

Ces situations expriment bien ce second postulat : une projection graphique, doublée d'une littéralité qui annihile toute possibilité fictionnelle ; des textes réels – et non réalistes – sur le réel.

3. II. c : Un impact chansonnier :

Jusqu'à présent nous avons parcouru les différents modes d'appréhension du rap dans les médias et les politiques publiques culturelles pris dans leurs interactions comme épreuves avec les pratiques des artistes. Nous avons décelé deux postulats généraux : un *CK* des banlieues entre artistes et publics et une réduction discursive. Il est temps de circonscrire l'étude aux pratiques du rap incluant les seules interactions avec des publics. Dans un premier temps, afin de clore cette section, rappelons quelques lieux communs de la chanson. Chacune constitue un certain rapport entre un air (une mélodie, un rythme) et des paroles. Certes le rap possède cette particularité de réaliser une solution musicale à partir de la récupération, du recyclage et du collage dans un montage expert de sons préexistants. Elle n'en est pas moins

¹¹⁸ : « *Tu n'as pas le droit de faire de la fiction dans le rap. (...) Parce que tu fais du rap, on te dit : 'attention, les jeunes vont croire ceci, cela...' . (...) Ils savent faire la différence (...). Je revendique le droit à la fiction dans le rap* », Akhenaton *in id.*

¹¹⁹ : Respectivement : N.T.M. : « *J'appuie sur la gâchette* », Epic, 1993 ; *Télérama*, 2 février 2000 (« *je ne censure pas à proprement parler (...) on en discute, et s'ils veulent passer chez nous, ils refont leur chanson* »).

une nouvelle production et à ce titre demeure une réalisation originale¹²⁰ tendue dans ce rapport.

Un « certain rapport » reste délibérément approximatif sur le rapport de force entre ses termes ; c'est pourtant la définition qui permet d'éviter les pièges d'une part d'une réflexion généalogique par phase (d'abord celui-ci écrit ses paroles puis leur colle un air, etc.), d'autre part d'un essentialisme. Les données respectives de ce rapport définissent le *sound* ou le *flow* – en tant que façon de débiter des paroles sur une musique –, ce qui va singulariser : sorte de signature ou d'empreinte musicale. Un amateur de musique classique reconnaît « du Mozart » à quelques phrases musicales ; un amateur de rap identifie « du IAM » à quelques séquences de ce *flow*. Daddy Lord C, membre du collectif La Cliqua, évoque son apprentissage : « *Au début, tu essayes de contrôler le verbe et d'avoir un rythme sur la musique. Mon but était de contrôler mon débit, d'être posé sur la musique. Et plus tu es posé, plus tu peux exprimer tes idées* » [cité par J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997 : 188]. A chaque chanson il lui faut reformuler ce rapport même s'il a déjà circonscrit préalablement une marge de manœuvre puisqu'il ne peut dépasser les limites physiques de sa voix pas plus que celles, issues d'une prise de parti esthétique, du *flow*. Ce que font les rappers, c'est « *taquiner la rime et le beat* », ou encore « *change[r] le fat vécu en fat son* »¹²¹ : où le vécu n'est pas rendu dans une clôture textuelle mais en un ensemble musical qui définit le « *son* » (*sound*) du groupe. Ce n'est plus du vécu, c'est devenu une musique : le vécu n'existe que dans la réalité, pas même dans un texte. A partir du moment où on décide de découper dans le vécu pour faire une chanson, cela s'insère dans un *sound* et devient de la musique. Comme le dit un autre protagoniste du rap français, Big Brother Akim : « *C'est une double puissance, une puissance rythmique et une puissance des mots. Et c'est ça l'important, conjuguer les deux* » [*id.* : 206]. Ces éléments ne sont pas des prétentions d'artistes désireux d'élargir l'éventail de leurs compétences reconnues ; le public assimile aussi la duplicité essentielle de la démarche : « *Les gens sont pointus dans l'écoute (...). Ils savent ce que c'est un freestyle*, ils connaissent tout le truc. (...) Les mecs ont tout compris, ils ont analysé N.T.M., IAM* » [Joey Starr, *id.* : 218]. Ils n'ont

¹²⁰ : C'est souvent à ce titre que le rap se trouve réduit à ses paroles. En effet on considère qu'il se contente de récupérer soit tel quel soit en opérant quelques modifications « technologiques » (sur la rapidité et l'ordre d'exécution des séquences mises bout à bout) et ne propose donc aucune innovation musicale. Ce ne sont plus que des mots arrangés et scandés d'une certaine façon, pour lesquels on cherche l'accompagnement musical adéquat dans la panoplie de ceux préexistants.

¹²¹ : Respectivement : Fonky Family in Akhenaton (avec la Fonky Family) : « Bad Boys de Marseille », *Métèque et mat*, Delabel, 1995 ; IAM : « Marseille la nuit », *B.O. du film Taxi*, S.m.a.l.l., 1998.

pas analysé leurs textes : ils ont compris leur *sound*, leurs techniques de performance et autres subtilités de la pratique.

A propos de techniques de performance : ce n'est pas la signification sociale d'un texte qui donne un impact à un message mais les conditions d'effectuation musicale au premier rang desquelles figure la voix comprise comme un *flow*. Quand il s'agit d'un groupe avec plusieurs M.C.'s, il y a plusieurs voix, donc plusieurs *flows*¹²². Cette multiplicité ne se limite pas à provoquer différentes tonalités vocales mais permet aussi d'aborder une diversité de registres énonciatifs ou de thèmes, voire de créer des dialogues et autres mises en scène. Comme le signalait cet article de *Libération*¹²³ : « *Cette météorologie de voix multiples, claires ou graves, enragées ou paisibles, hardcore ou soul, permet d'allier les invectives de l'indignation et les attributs de la dolce vita* ». Certains ont reçu leur (sur)nom de scène en raison de leurs qualités vocales, comme Soprano, membre des Psy 4 de la Rime. Celle de Joey Starr (très particulière dans les graves) a été fortement stigmatisée par « *les Guignols de l'Info* » ; les N.T.M. ont eu l'idée de renverser cela en une des marques distinctives de leur *sound*. Ainsi peut-on entendre dans leur dernier album de nombreux cris, râles et autres roulements qui jouent le rôle de ponctuation singulière. Dans « *Seine-Saint-Denis Style* », il s'exclame : « *C'est moi la voix qui fout ta té-ci dans tous ses états* ». Ils ont aussi créé une petite saynète en guise d'introduction¹²⁴ dans laquelle on commence par entendre ce râle : « *Boum Bang !* ». Un premier policier l'entend et prend peur : il appelle un collègue qui reste incrédule devant ses exclamations. Alors le râle devient un des cris stigmatisés : « *Seine-Saint-Denis Style !* ». Le deuxième policier s'affole aussi et tous deux réclament du renfort : « *Oh, c'est eux, c'est eux ! (...) Il faut du renfort ! Il faut qu'on appelle du monde !* ». C'est bien la voix – en tant qu'un des éléments de l'ensemble musical – qui est susceptible de provoquer un impact. D'ailleurs vu que les paroles sont produites téléologiquement pour une chanson, les constituer en textes ou simplement les dire sans l'accompagnement musical et vocal¹²⁵ correspondant peut les rendre ridicules : « *Dit comme ça, ça fait bidon, vous pouvez*

¹²² : Mais jamais qu'un *sound* : les membres doivent coordonner leurs voix pour parvenir dans une dynamique collégiale à ce *sound* de groupe.

¹²³ : *Libération*, 26 janvier 2000.

¹²⁴ : « *Intro* » in *N.T.M.*, Epic, 1998 [annexe n° 3].

¹²⁵ : S'il existe une règle dans le rap, c'est que celui qui chante est celui qui a produit les paroles et inversement. C'est pourquoi on ne fait pas de « reprises », c'est pourquoi les voix représentent aussi les styles et les humeurs. C'est pourquoi surtout les paroles perdent leur sens si elles perdent leur voix, si elles ne sont pas réalisées (« performées » selon le sens anglais) à travers leur voix.

vous bidonner »¹²⁶. Tous les groupes qui ont eu à subir des reproches par l'intermédiaire de citations graphiques pourraient reprendre à leur compte cette phrase.

C'est donc dans l'espace de la réalisation pratique que commence à prendre corps la « double puissance ». D'autres parlent aussi d'une puissance immatérielle, comme la Fonky Family (« Possédant une puissance qu'un riche ne peut avoir, / Que personne peut voir, / Un truc unique et si sain qu'on a ça en nous »¹²⁷). Mais le champ lexical le plus présent est celui de la séduction quasi magique. Tandis que la Fonky Family « charme les riches », Akhenaton veut entrer dans la légende grâce à son charme justement : « J'ai une armée entière sous le charme / (...) Sans relâche je crache des cendres / Et poursuivrai les massacres jusqu'à ce que le nom d'A.K.H. soit légende » ; « J'offre ma jeunesse à la légende, / Pas celle des livres mais celle des blocs »¹²⁸. Son comparse d'IAM revendique les mêmes vertus magiques, tout en délimitant sa responsabilité : « Chang [réduction de Shurik'N Chang Ti] jette un charme, on se jette ou on réfléchit »¹²⁹ ; ses pouvoirs s'arrêtent avec la réalisation de sa chanson, après (même pendant) c'est à son auditeur de « travailler ». Enfin finissons cette liste avec l'extrait d'Oxmo Puccino : « Achète ton shit puis mon C.D. / Et j'aurai ton âme / (...) J'ai le pouvoir des mots / Pour voir ta meuf nue dans mon lit, / Pour te faire rire de ta propre mort, / Alors écoute mes rimes qu'elles te dégoûtent / Et tu montes aux cieux, / Appelle-moi Monsieur Ox ou Monsieur Sortilège »¹³⁰. Un tel champ lexical rappelle un autre exercice du langage dont les effets ne se font ressentir qu'à sa réalisation actualisée, à savoir la rhétorique définie comme capacité de « persuader par enthousiasme communicatif, par charme insinuant, par mouvements entraînants ou parfois par tension nerveuse captivante » [P. Veyne, 1983 : 73].

Si ces pouvoirs sont susceptibles de créer un impact, contenu dans le charme de la musique en situation, il est nécessaire de délimiter leur portée et leur durée qui sont aussi celles de cet impact. Concernant la durée, elle ne peut dépasser celle de la chanson prise en réalisation vive, étant entendu que l'écoute (même privée) d'un C.D. en constitue également une. Au-delà, rien n'empêche tout auditeur de fredonner les paroles ou l'air, de penser à la

¹²⁶ : N.T.M. : « Je vise juste », *id.*

¹²⁷ : « Si je les avais écoutés », *Hors-série volume 1*, S.m.a.l.l., 1999.

¹²⁸ : Respectivement : Fonky Family : « Faut qu'on sorte de là ! », *Compilation Chroniques de Mars*, Kif Kif Productions / BMG, 1998 ; IAM : « L'école du micro d'argent », *L'école du micro d'argent*, Delabel, 1997 ; Sentenza (alias Akhenaton) : « Pousse au milieu des cactus, ma rancœur » in D.J. Kheops, *Sad Hill*, Delabel, 1997. Ce dernier extrait confirme la volonté des rappers de ne pas être enfermés dans une clôture graphique : ils veulent devenir légende là où ils sont écoutés et non là où ils sont lus.

¹²⁹ : IAM : « Marseille la nuit », *B.O. du film Taxi*, S.m.a.l.l., 1998.

¹³⁰ : « Sortilège », *Opéra Puccino*, Delabel, 1998.



chanson, d'y réfléchir : cela dépasse la responsabilité du rapper. Pour ce qui est de la portée, ses limites correspondent à la nature de la réalisation : une performance musicale. C'est-à-dire qu'une chanson n'agit pas hors de sa performance : quand Kool Shen chante « *Allons à l'Elysée brûler les vieux* »¹³¹, il ne le fait jamais ni personne d'autre, il réalise juste une chanson. Qu'elle existe ou non, l'Elysée et ses résidents tiennent toujours debout. Certains sont conscients de cette portée, comme Assassin : « *Je ne pense pas qu'une chanson pourra changer la condition de l'homme* » et « *Car Maître Rockin' sur le Paris haut perché / Ne tient pas dans son bec la substance qui empêche de sombrer. / Au milieu d'un carrefour aux 36 000 directions, / Une touche artistique n'a jamais sauvé toute une nation* »¹³². Le même groupe, quand il en appelle à l'action, envisage un prolongement à sa chanson : une action ne peut prendre place qu'en dehors de ce cadre, en un au-delà ; « *Réveillez-vous, ce n'est pas qu'une chanson / Esclave 2000 relève de ta prise de position* »¹³³.

¹³¹ : N.T.M. : « Qu'est-ce qu'on attend », *Paris sous les bombes*, Epic, 1995.

¹³² : Respectivement : « Shoota Babylone » et « L'entrechoc des antidotes », *L'homicide volontaire*, Assassin Productions / Delabel, 1995. Cette dernière se poursuit par l'énoncé de l'impact : « *La réaction à nos chansons est inévitable si tu mets le son à fond, / Qu'elle soit active, passive, violente ou qu'elle complète, / Ta réaction sera un tout au moment du choc* ».

¹³³ : « Esclave 2000 », *Touche d'espoir*, Assassin Productions / Delabel, 2000.

Chapitre quatre : Eléments et exercices de socio-anthropologie des pratiques du rap :

Je voudrais ici mettre à l'épreuve quelques analyses exploratoires de pratiques du rap. Après avoir proposé une pragmatique appliquée à l'objet il deviendra possible d'envisager l'épreuve que constitue la relation avec les publics. A partir d'exemples précis je qualifierai celle-ci de nonchalante, en raison notamment d'une attitude générale des rappers : quelque chose comme une « auto-ironie ».

4. I) Jalons pour une socio-anthropologie des pratiques du rap :

4. I. a : Vers une pragmatique :

En sciences sociales, le domaine des études sur le rap et le hip-hop en général, quasi inexistant il y a quelques années, bénéficie aujourd'hui d'une dynamique due aussi bien à un intérêt pour ces derniers héros culturels qu'à l'émergence d'une génération de jeunes chercheurs. Ces travaux s'insèrent le plus souvent dans une perspective de réhabilitation culturelle. Qu'ils procèdent à une sociographie en forme d'état des lieux du phénomène [cf. par exemple H. Bazin, 1995 ; C. Béthune, 1999] ou développent des analyses théoriques [cf. par exemple O. Cathus, 1997 ; G. Lapassade, P. Rousselot, 1996], ils ont en commun une même approche : un intérêt pour le rôle social des protagonistes et de leurs pratiques. Il se concrétise dans le premier cas par une liste des thématiques des chansons et dans le second par des rapprochements avec les « tribus » urbaines ou avec les cultures noires de résistance (aux Etats-Unis par exemple)¹³⁴. Tous relèvent le fait que dans le rap bien souvent on dit ce qu'on fait en même temps qu'on le fait : à titre d'exemple, la chanson de N.T.M. sur la première compilation de rap français (*Rapattitude*) s'intitulait « Je rappe ». Certains y voient la trace d'une « performativité » du rap à l'appui d'Austin ; d'autres une « circularité

réflexive » et convoquent Garfinkel. Si l'on consulte Austin, on apprend que l'une des conditions déterminantes de la félicité du discours performatif est contenue dans son contexte de réalisation : le président de l'Assemblée ouvre la séance en la déclarant ouverte mais il faut que ce soit le bon jour, la bonne personne, devant le bon public, etc., selon les « circonstances appropriées » [J. L. Austin, 1970 : 41]. De même pour le rap : ses paroles contiennent une part de performativité qui ne réussit que dans leur effectuation vive et dans leur rapport avec une musique.

Il existe en sciences sociales une tradition vive d'approches de la réception culturelle qui, depuis l'impulsion donnée par Jauss et l'école de Constance, s'intéresse à « la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public » [H. R. Jauss, 1978 : 49], et à leurs interactions situées. L'un de ses concepts fondateurs est l'horizon d'attente [cf. *id.*] : ne représente-t-il pas en quelque sorte un *CK* entre artistes et publics ? Il existe des attentes réciproques dans la mesure où les différents protagonistes d'un monde de l'art possèdent une connaissance commune des règles constitutives¹³⁵ minimales de ce monde. Dès lors ne serait-il pas préférable de substituer au concept d'horizon d'attente celui de mise à l'épreuve des connaissances communes dans la pratique ? La forme procédurale de l'épreuve représente ce moment fondamental où, à l'appui de la mémoire des épreuves précédentes, se confrontent « l'idéal de justice dont les personnes de notre société ont le sens » et « les situations de dispute en justice » [L. Boltanski, 1990 : 97]. Il faut bien entendu changer les termes de la confrontation : ici, l'idéal de pratique du rap ressenti par l'artiste et les auditeurs, et la situation de mise en circulation dans l'espace public d'une pratique¹³⁶. De plus, la sociologie de la réception reste centrée sur le modèle communicationnel du code [cf. l'article de Stuart Hall intitulé « Codage / décodage » : S. Hall, 1994], qui demeure une simple hypothèse. Son libellé fédérateur, la réception, implique à lui seul ce modèle : pour qu'il y ait réception, il faut deux postures bien tranchées, l'artiste comme émetteur d'un message et le public comme récepteur de celui-ci, quelle que soit la part de construction interprétative qu'on lui accorde.

Toutes ces remarques donnent à penser qu'il pourrait être plus déterminant de se tourner vers la pragmatique en tant qu'elle offre des outils pour une conception radicalement

¹³⁴ : Notons l'exception que constitue le philosophe nord-américain Richard Shusterman : les deux chapitres qu'il a consacrés au rap proposent une réhabilitation délibérément esthétique [R. Shusterman, 1991 : 137-232].

¹³⁵ : La notion de « règles constitutives » signifie que certaines règles ne se contentent pas de fixer des pratiques mais « créent aussi la possibilité même de certaines activités » [J. R. Searle, 1998 : 46].

différente de la communication. Selon cet ensemble de théories il ne peut plus y avoir émetteur et récepteur, destinataire et destinataire mais seulement des co-locuteurs qui occupent tour à tour les postures d'émission et de réception. Et quand l'un occupe une de ces postures c'est toujours avec la perspective de l'autre qu'il sera amené à occuper ensuite. L'enjeu de ce pari interprétatif serait de s'intéresser aux conditions d'effectuation musicale en tant qu'elles rendent une vision plus riche des pratiques du rap. Par pratique j'entends cette mise en circulation d'une œuvre dans l'espace public, c'est-à-dire qu'elle contient la clause de sa réception. Cela permettrait de mettre en valeur une large part des opérations mentales nécessaires à la fois pour apprécier et pratiquer cette musique.

4. I. b : Pragmatique et « principe de pertinence » :

En vue de ce programme, il faut qualifier la communication contenue dans une pratique du rap comme une forme normale, ne réclamant aucun traitement particulier : elle ne diffère des autres types de communication – de la même manière que ceux-ci ne diffèrent entre eux – que par ses conditions de réalisation. Cela signifie qu'en tant que « normale » elle est beaucoup plus riche que sa seule part discursive et beaucoup plus ouverte que le seul *CK* des banlieues. Une chanson émane d'une production téléologique à une écoute (donc incorpore l'auditeur comme co-locuteur) et suppose dans sa réalisation un engagement corporel et cognitif de chacun, au moins sous la forme d'une attention aux postures verbales. Il s'agit de définir à chaque fois la nature de la communication ; elle peut s'effectuer :

_ à distance : ⇒ auditive (écoute d'un C.D., d'une cassette, de la radio...) : nous retenons alors le timbre et la musique ;

⇒ audiovisuelle (clips-vidéo, retransmissions télévisées de concert...) : il faut y ajouter la dimension « à distance » du visuel : montage et mise en scène (choix des caméras, postures, accoutrement, etc.) ;

_ en présence dans le cas de concerts : toutes les dimensions physiques et musicales avec la conscience d'un spectacle vivant.

Souvenons-nous avec Paul Veyne, dans son *essai sur l'imagination constituante* [P. Veyne, 1983], de cette évidence que les œuvres d'art ne se réduisent pas à un rapport de cause ou d'effet avec la société dans laquelle elles prennent place. Elles recouvrent avant tout une fonction qu'il qualifie de pragmatique. Ce rôle, identifié à l'examen de poèmes de Pindare, se

¹³⁶ : Où idéal signifie une connaissance de l'histoire de ce monde de l'art, et un positionnement

défini comme l'expression par l'auteur d'un certain rapport entre lui et son public. C'est pourquoi un renseignement contenu dans une œuvre se situe en dehors de l'alternative vrai / faux : il prend la forme et les conditions d'une illocution qui « ne peut s'accomplir que si le destinataire reconnaît d'avance au locuteur compétence et honnêteté » [*id.* : 35]. Ces considérations générales font voir l'importance de la dimension pragmatique pour les informations que nous pouvons en déduire de manière objective sur cette relation souvent difficile à cerner entre co-locuteurs. Cette dimension est toujours présente dans la communication et il serait dommage de passer à côté si l'on s'intéresse à la réception culturelle. Entrons un peu plus dans le détail à l'appui de l'œuvre de D. Sperber et D. Wilson [D. Sperber, D. Wilson, 1989].

Le modèle classique de la communication, retenu comme « modèle du code », pose en principe qu'elle se développe selon un processus linéaire : d'une source (ou émission) à une destination en passant par les opérations de codage et décodage d'une information véhiculée par un canal. La pragmatique y ajoute un autre modèle qualifié d'« inférentiel » qui s'appuie sur une opération mentale jusqu'alors négligée, l'implication, qui permet de faire aboutir à des conclusions à partir de prémisses. D. Sperber et D. Wilson rejettent ces deux modèles dans la mesure où ils nécessitent de postuler un CK. Pour l'éviter, ils lui substituent la notion de « manifesteté mutuelle » en tant qu'elle se contente de postuler l'existence d'un ensemble d'hypothèses mutuellement manifestes dans l'environnement cognitif mutuel des partenaires de la communication. Ce cadre les situe dans une communication « ostensive-inférentielle » où ils reprennent à la pragmatique la notion d'inférence et y ajoutent celle d'ostension comme « comportement qui rend manifeste une intention de rendre quelque chose manifeste » [*id.* : 80]. En fait ces deux dimensions envisagent le même processus depuis deux points de vue différents : celui du communicateur, qui produit des ostensions, et celui du destinataire, qui fait des inférences. Il serait inutile de se livrer à un exposé exhaustif de leur démarche : ces quelques remarques pour introduire ce qui m'intéresse avant tout, leur modèle d'une communication soumise au principe de pertinence et ses applications à mon objet.

Ils définissent ce principe central à partir de la nécessité de prendre en compte le contexte : une condition nécessaire pour être pertinent est d'avoir un effet contextuel dans un contexte. De toute façon « *Tu ne pourras jamais comprendre ce texte / En isolant ces mots de leur contexte* »¹³⁷. Il s'ensuit que la pertinence peut déjà se définir comme le meilleur rapport entre un effort cognitif et un effet contextuel : la communication la plus pertinente correspond

par rapport à ses œuvres et protagonistes.

à celle qui produit l'effet le plus grand en requérant le moins d'effort pour la traiter. Ce n'est pas tout : si « un acte d'ostension est une demande d'attention » [*id.* : 234]¹³⁸, alors selon leur définition de la communication cet acte « communique automatiquement une présomption de pertinence » [*id.* : 235]. La définition du principe de pertinence s'obtient par la qualification du degré de cette présomption : puisque les intérêts de chacun sont bien compris, « tout acte de communication ostensive communique la présomption de sa propre pertinence optimale » [*id.* : 237]. C'est sur la base de ce principe que nous proposons dorénavant de traiter les pratiques du rap, étant entendu que le *sound* de l'artiste fait partie des conditions nécessaires de sa pertinence (en tant qu'élément de l'acte de communication). Certaines applications de cette théorie offrent des outils intéressants. En premier lieu, prenons acte de l'enjeu général de cette conception de la communication : « élargir un environnement cognitif mutuel et non reproduire des pensées » [*id.* : 287]. Cela signifie qu'une communication peut réussir sans pour autant que le destinataire ait interprété de façon littérale la pensée exprimée. Ensuite il faut retenir l'analyse qu'ils font de la responsabilité des interprétations : plus les implicites¹³⁹ sont fortes, plus les hypothèses sont déterminées, plus la responsabilité incombe au locuteur ; moins elles le sont, plus le co-locuteur assume la responsabilité des conclusions et interprétations. Enfin leur conception des usages poétiques du langage nous servira également dans la mesure où ils définissent le style comme la manifestation d'une relation. C'est-à-dire qu'il sert toujours à élargir un environnement cognitif mutuel et présuppose en même temps un certain degré de mutualité. Il communique l'état d'une relation cognitive ou affective et la prolonge, un peu à la manière des premiers tours de parole dans une conversation téléphonique [L. Quéré, 1991] : il faut savoir où l'on en est resté avant de donner et recevoir de nouvelles informations.

A titre d'exemple d'application aux pratiques du rap, prenons les nombreuses revendications des groupes à la vérité ; « *On cherche pas la guerre mais la vérité* » et « *F.F. proclame la vérité / Rap de rue, haut de gamme* », c'est-à-dire qu'on dit raconter littéralement

¹³⁷ : IAM : « Mars contre-attaque », *Ombre est lumière*, Delabel, 1995.

¹³⁸ : Un rapper nord-américain, Eminem, s'est fait connaître il y a quelques années par une chanson (« My name is ») où il demandait pudiquement « *May I have your attention please ?* » (« Puis-je avoir votre attention s'il vous plaît ? »), alors qu'il est devenu le spécialiste des propos injurieux.

¹³⁹ : Où « une implicite est une hypothèse faisant partie du contexte ou contextuellement impliquée, hypothèse qu'un locuteur, voulant que son énoncé soit manifestement pertinent, voulait manifestement rendre manifeste à l'auditeur » [*id.* : 290].

la vie des « *gens durs menant une vie dure* »¹⁴⁰. Cela revient au même que ces paroles de N.T.M. : « *J'aime quand (...) c'est pas / Peaufiné, léché, trop sophistiqué c'est pêché / Je préfère m'approcher de la vérité sans tricher* »¹⁴¹. Ces déclarations sont des artifices dont personne n'est dupe, car il ne peut y avoir de « *haut de gamme* » dans le « *rap de rue* » ni d'échelle de valeur pour la vérité (soit c'est vrai soit c'est faux). Ils restent subordonnés au principe de pertinence : certes rendre compte de la réalité mais pas de façon littérale, le plus important reste de transmettre ses informations de la façon la plus pertinente pour un public. Après, tout dépend du mode d'expression – la stylistique – que l'artiste veut mettre en avant et à l'épreuve d'un public, comme idéal pour lui de mode d'expression et donc de pertinence dans le rap. Il représente aussi l'idéal qu'il attribue en partie à ce public ou qu'il veut lui faire partager. Cela revient à s'exprimer de façon plus ou moins interprétative¹⁴², par conséquent à faire des implications plus ou moins fortes pour laisser plus ou moins de responsabilité dans les conclusions à son auditeur. Il faut considérer qu'il y a des degrés dans l'usage interprétatif du langage : ils s'évaluent en mesurant ceux des implications et des hypothèses interprétatives possibles. Les rappers n'évoluent donc pas dans le domaine de la vérité comme programme de discours mais dans celui de la vérité comme représentation de la réalité, qui est éprouvée publiquement. De plus, « *si, dans le rap, il y a des gens qui ont des propos violents, c'est une histoire entre eux et leur public* »¹⁴³ : il ne s'agira pas de qualifier les groupes comme « violents », « consensuels », « cools » mais de qualifier la nature de ce rapport établi avec le public selon le principe de pertinence et selon la forme procédurale de l'épreuve.

4. II) Une nonchalance mutuelle :

4. II. a : « Plutôt littéral » ou « plutôt métaphorique » : quels usages du langage ?

¹⁴⁰ : Respectivement : Fonky Family : « Verset I » et « La résistance », *Si Dieu veut... Inch Allah*, S.m.a.l.l., 1997 ; *Id.* : « Faut qu'on sorte de là ! », *Compilation Chroniques de Mars*, Kif Kif Productions / BMG, 1998.

¹⁴¹ : « That's my people », *N.T.M.*, Epic, 1998.

¹⁴² : « Le locuteur fournit par son énoncé une expression interprétative d'une de ses pensées et l'auditeur construit, sur la base de cet énoncé, une hypothèse interprétative portant sur l'intention informative du locuteur » [*id.* : 346].

¹⁴³ : Akhenaton *in Groove* hors-série hip-hop français n°1.

Écoutons ce que les rappers « disent » de leur statut : les modalités d'énonciation de ces conceptions aideront à y voir plus clair sur quelques facettes de leur mode discursif. Ce qui est « dit » l'est par les M.C.'s : ils renseignent sur leur propre œuvre, c'est-à-dire une partie seulement du rap. Restent en effet les D.J.'s qui expriment aussi une relation avec leurs publics. Dans la mesure où leur pratique est basée sur le recyclage et la réappropriation originale d'un patrimoine musical ou autre, la communication qu'ils mettent en place ne réussit que si leurs publics apprécient les références signalées et la nouvelle œuvre qu'elles constituent. Ainsi un concert commence-t-il souvent par une performance *solo* du D.J. ; il a pour tâche de planter une atmosphère, le *sound* de son groupe ainsi que sa touche personnelle. A celui de Das EFX le D.J. resta une vingtaine de minutes en ouverture, au cours desquelles il passa en boucle des standards de rap nord-américain agrémentés de quelques *scratches* et autres virtuosités techniques. Ces standards provenaient de sa propre sélection, c'est-à-dire de ses préférences – et représentaient ainsi une actualisation de son idéal – en matière de rap, et signalaient aussi le *sound* de son groupe qui est de reprendre de tels standards à sa manière. Le D.J. d'IAM, Kheops, s'est rendu maître dans l'art de recycler thèmes musicaux et « bons mots » de succès mondiaux du cinéma des années 1970 et 1980 : le *Scarface* de Brian de Palma, la trilogie fantastique de Georges Lucas (*La guerre des étoiles*), les films de Sergio Leone, etc. Si l'on entend la voix française de Clint Eastwood prononcer « *le monde se divise en deux catégories : il y a ceux qui ont un pistolet chargé et ceux qui creusent. Toi, tu creuses* » sur une musique hip-hop revisitant un air d'Ennio Morricone¹⁴⁴, on sait qu'il s'agit de lui. Il communique ainsi des souvenirs de choses qui l'ont marqué, qu'il a aimées, voire des passions, tout en restant fidèle au principe de pertinence. Il ne reprend pas les voix en version originale et prend ses sources dans un patrimoine cinématographique susceptible sinon de faire partie de l'environnement cognitif mutuel de tous ses auditeurs, au moins d'être identifié par ceux-ci par le biais d'inférences : c'est un film, sûrement un western d'après la musique, etc. Si elles ne permettent pas toujours d'aboutir à la description littérale « Clint Eastwood tenant en joue son compère et le faisant creuser pour trouver un trésor dans le cimetière de la colline de Sad Hill à la fin de *Le bon, la brute et le truand* », elles n'empêchent pas moins d'apprécier le morceau. De toute façon le D.J. n'a pas voulu communiquer cette information pas plus que celle « *le monde se divise...* » : il a communiqué une référence qui est aussi expression d'un goût et que chacun peut comprendre. Certains la complètent sous la forme descriptive du type « Clint Eastwood... » ou interprétative du type

¹⁴⁴ : IAM : « Sad Hill » in D.J. Kheops, *Sad Hill*, Delabel, 1997 ; cette phrase est extraite du

« rapport de force inégal entre deux hommes » : cela ne ressort plus de sa responsabilité mais montre que sa communication a réussi.

Revenons aux M.C.'s : de leurs évocations performatives de ce qu'ils font on peut relever une constante, celle de participer du domaine artistique. La Fonky Family l'explicitait dans une chanson récente : « *Tu vois ce qu'on fait c'est de l'art, de l'art de la rue mec et c'est comme ça et ça le restera* », complétant ainsi positivement une intuition précédente : « *On se prétend pas profs donc on donne pas de leçons, / Cracheurs de mots sans rémission sur des fonky sons* »¹⁴⁵. Cette posture artistique définit une démarche tournée sinon vers une certaine ambiguïté sémantique, du moins contre la littéralité de la morale et des énonciations professorales. De plus elle hiérarchise les priorités du groupe et évacue le reproche anticipé de trahison à une cause du rap par souci de rentabilité commerciale (c'est-à-dire une priorité donnée à la nature marchande par rapport à la nature inspirée) : « *On vise le disque d'art pas le disque d'or* » comme le disent les Psy 4 de la Rime¹⁴⁶. Après ce critère commun et premier, les conceptions divergent et en même temps les modes discursifs : les unes s'ajustant aux autres dans une co-définition fluctuante. Relevons-en quelques unes, qui peuvent concerner :

_ la signification : « *Je suis juste un M.C. / Et je veux qu'on comprenne ce que je dis* » ou encore « *un casse-tête* »¹⁴⁷, c'est-à-dire l'énonciation d'un message même s'il vise plus à faire réfléchir qu'à s'imposer dogmatiquement ;

_ le rôle social qui recouvre aussi bien une fonction de pacification imagée (avec pour exemple une belle série dans la même chanson : « *Montreur de maux / Diseur d'images / Ouvreur de cages / Compère des mots / (...) Un haut-parleur sur ondes toujours prêt à brailler / (...) Je reste un fugitif futé, affûté, une caméra, le mirador, / Ne ferme qu'un œil quand Marseille s'endort. / (...) Les mots sont la voix du cœur, le cœur une voie pour les maux* ») qu'un appel à la révolte littéral : « *Je ne suis pas un leader / Simplement un haut-parleur / D'une génération révoltée / Prête à tout ébranler* » ou « *Classes sociales et communautés sont touchées / Les autorités en sont folles / La jeunesse en raffole* »¹⁴⁸ ;

film *Le bon, la brute et le truand* de Sergio Leone.

¹⁴⁵ : Respectivement : « Si je les avais écoutés », *Hors-série volume 1*, S.m.a.l.l., 1999 et « Sans rémission », *Si Dieu veut... Inch Allah*, S.m.a.l.l., 1997.

¹⁴⁶ : *Groove hors-série Marseille*, 2000.

¹⁴⁷ : Respectivement : N.T.M. : « Hardcore sur le beat », *N.T.M.*, Epic, 1998 ; IAM : « Marseille la nuit », *B.O. du film Taxi*, S.m.a.l.l., 1998.

¹⁴⁸ : Respectivement : Shurik'N : « Fugitif », *Où je vis*, Delabel, 1998 ; N.T.M. : « Le monde de demain », *Authentik*, Epic, 1991 ; Mafia Underground : « Taxi », *B.O. du film Taxi*, S.m.a.l.l., 1998.

_ la représentation de la réalité : « *Signer un rap vrai, introspective sortie de la dèche* » ou « *Je passe mon temps à écrire, décrire mon temps* »¹⁴⁹. Concluons sur ce point important en rappelant qu'Akhenaton ambitionnait d'entrer dans la légende des blocs par le biais de sa jeunesse offerte dans ses raps. Il faut prendre en compte tout ce que la légende comporte d'ambiguïté par rapport à un programme de vérité : tout d'abord il veut dire qu'à cette jeunesse (donc à ses raps) on peut y croire ou non, comme à une légende. Ensuite il instaure un statut de narrateur puisque l'acte de rendre un énoncé légendaire provient aussi bien de la déformation d'une vérité par l'interprétation et par les transmissions, que de l'indécidabilité du **ma** de « *ma jeunesse* ». Soit il désigne l'individu Philippe Fragione disant littéralement ce qu'il a vécu, soit il désigne un narrateur et l'énonciation en elle-même ressort du fictif. Une autre de ses chansons évoque des amis d'enfance devenus toxicomanes avec pour incipit : « *Cette histoire est une fable / Le conteur de celle-ci est fiable* »¹⁵⁰. Ce conteur représente clairement un tel statut même s'il dit « je » tout du long et donne des prénoms à ses amis. Avec ce statut apparaît la possibilité d'évoluer dans le domaine de la fiction tout en représentant la réalité. « *Toute ressemblance avec des faits s'étant déjà produite / Ne sera pas fortuite* »¹⁵¹ : le groupe Kabal reformule l'avertissement classique préalable à toute œuvre de fiction. Ils délivrent une fiction à l'appui de la réalité ;

_ une entreprise critique de dénonciation : « *Mon mic' en fer, voilà à quoi il sert : / Mettre à terre, / Pas serrer les pin-up* », « *ce choix / d'être sur scène et d'allouer la faute à qui de droit* » ou encore : « *Pour le plaisir pas de ramage ni de fromage, / De racolage, je prends le mic' pour faire des dommages / Et j'assume plus que l'U.A.P., mon style est impec' / Le sec à la tech', mec déclenche le plan Orsec* »¹⁵² ;

_ le fait de faire de la musique, qu'elle soit seulement sous-entendue par la métaphore du stigmate inversé du bruit (« *Je tiens le micro comme je pisse, / Mes rimes puent la vérité, /*

¹⁴⁹ : Respectivement : Fonky Family : « Faut qu'on sorte de là ! », *Compilation Chroniques de Mars*, Kif Kif Productions / BMG, 1998 ; IAM : « Marseille la nuit », *op. cit.*. Dans ce dernier extrait il y a bien une circularité réflexive à l'œuvre qui explique en partie pourquoi les rappers parlent tant de ce qu'ils font en le faisant : s'il passe son temps à « écrire » et si ce qu'il « écrit » c'est son emploi du temps, alors il « écrit » sur le fait qu'il « écrit ». Syllogisme parfait : majeure, mineure ; la conclusion n'est pas « dite » puisque la conclusion c'est en logique et en pratique la chanson.

¹⁵⁰ : Akhenaton : « Au fin fond d'une contrée », *Mètèque et mat*, Delabel, 1995.

¹⁵¹ : Kabal : « De par les yeux d'un disciple », *La conscience s'élève*, Assassin Productions, 1996.

¹⁵² : Respectivement : Fonky Family : « L'amour du risque », *B. O. du film Taxi*, S.m.a.l.l., 1998 ; IAM : « Fugitif F », *Ombre est lumière*, Delabel, 1995 ; Akhenaton : « La face B »,

Chirac doit flipper » qui est une allusion au fameux « *le bruit et l'odeur* », ou plus directement « *Va te faire enculer si ça te gêne mon bruit* ») ou qu'elle soit induite par la syntaxe comme ici : « *Les groupes représentent ...le devoir de faire du bon sinon rien* »¹⁵³ (et non des bonnes paroles : on peut compléter comme on veut, rap, son, hip-hop..., mais toutes les possibilités englobent le tout musical). Cette expression est aussi intéressante car quand on dit « représenter » il s'agit en général d'une catégorie de personnes : elle pose la priorité de la musique sur les intentions verbales.

Toutes ces conceptions donnent surtout à voir des modes discursifs différents. Ces différences tiennent à un usage plus ou moins interprétatif du langage : selon les situations, les rappers emploient des expressions plus ou moins littérales. Dès lors les figures de style telles que les métaphores ne relèvent pas du domaine des études littéraires mais de celui de la pertinence d'une communication. Certes ce sont des créations verbales et elles peuvent être belles, mais elles répondent avant tout à ce principe. Par conséquent leur compréhension n'exige aucune compétence interprétative particulière mais participe d'un usage commun du langage. Nous avons rencontré une grande variété d'expressions aussi bien imagées que littérales, parfois chez les mêmes rappers, voire dans une même chanson. Cela signifie que pour être pertinent, il faut procéder soit à des resserrages stricts du signifié à travers une littéralité, soit à des métaphores qui permettent subtilités et ambiguïtés. Car l'ambiguïté est pertinente pour au moins deux raisons : d'une part elle fait voir au public une certaine virtuosité verbale qui fait partie de ses critères d'appréciation ; d'autre part en introduisant une indécidabilité sémantique elle introduit également la possibilité pour le public d'être celui qui en dernière instance va donner le sens (celui qu'il veut y voir de la part du rapper). Ces opérations différentes et contrôlées dessinent un discours labile qui oscille pour parvenir à sa félicité.

Ces types d'usages du langage expriment, outre la recherche de pertinence dans un contexte chansonnier, un idéal de pertinence comme posture générale d'activité chansonnière. Les groupes se fixent des lignes de conduite en fonction de ce qu'ils considèrent être cet idéal de pertinence du rap, pour eux et pour leur public : « *Dans le hip-hop les jeunes ne veulent plus de beaux parleurs, de beaux poètes, / Ce qu'ils veulent c'est la vérité (...), la vérité dans*

Métèque et mat, Delabel, 1995. « Mic' » est une abréviation de microphone ; il se prononce comme le prénom américain Mike.

¹⁵³ : Respectivement : Fonky Family : « Les mains sales », *Si Dieu veut... Inch Allah*, S.m.a.l.l., 1997 ; *Id.* : « Loin du compte – version non censurée », *Hors-série volume 1*, S.m.a.l.l., 1999 (dans la « version censurée », « *enculer* » est remplacé par « *bip* ») ; Def Bond : « Les groupes représentent » in D.J. Kheops, *Sad Hill*, Delabel, 1997.

les textes »¹⁵⁴. Cela ne les empêche toutefois pas de les transgresser au gré du contexte chansonnier. Quand les N.T.M. disent ne pas aimer ce qui est trop « *sophistiqué* » ou trop « *léché* », c'est vrai non seulement de leur idéal mais aussi de leur pratique, non seulement de leurs paroles mais aussi de leurs musiques. On pourrait définir leur stylistique ainsi que celle de la Fonky Family comme « plutôt littérale », et *a contrario* celle d'IAM comme « plutôt métaphorique ». Ceci non pour classer mais pour rendre ces lignes de conduites qu'ils s'auto-octroient. Examinons un peu mieux la posture métaphorique qui semble plus problématique pour la pertinence. Quand Akhenaton dit : « *Je suis photographe, / Développe des clichés sur du phonographe* »¹⁵⁵, il la décrit : cette image en tant que métaphore polysémique représente aussi sa posture. En effet on fait des photographies d'art qui déforment la réalité et/ou on fait des photographies à valeur documentaire qui, si elles déforment aussi la réalité, visent à la représenter au plus près ; il se situe entre les deux, ce qui se déduit de l'ambiguïté lexicale de l'image. L'enjeu, en plus de la pertinence de l'ambiguïté, se comprend dans le passage de son compère Shurik'N : « *Pour ceux (...) qui nous ont supportés jusqu'à présent, / Je me dois de tenir mon poste, j'ai envers eux une dette / Dont je m'acquitte quand je fais bouger les têtes* »¹⁵⁶. Ici, les personnes visées sont indéterminables : chacun, parmi ceux qui connaissaient IAM avant cette chanson (1997), peut s'y inclure de bon droit. La posture métaphorique n'est donc pas contraire au principe de pertinence : elle permet sans doute d'être pertinent vis-à-vis du plus grand nombre.

4. II. b : Une relation nonchalante : « auto-ironie » des rappers :

Ces remarques sur les activités des D.J.'s et des M.C.'s montrent une convergence nette : dans les deux cas on engage et met à l'épreuve une relation avec un public qui peut être culturelle, cognitive ou affective. Si ce public est resté délibérément non déterminé, il faut à présent le qualifier un peu plus précisément. Considérons la distinction des acteurs entre « *underground* » et « *grand public* », où l'*underground* représente « *notre public, c'est-à-dire celui qui écoute du ragga et du hip-hop* » ou « *les gens qui ont les références de ce que tu fais et dis* » et le grand public « *monsieur-tout-le-monde* » [annexe n° 2, le passage entre Joey

¹⁵⁴ : Carré Rouge : « Mes yeux qui parlent », titre inédit, Shootstar Productions, 2000.

¹⁵⁵ : IAM : « Marseille la nuit », *B.O. du film Taxi*, S.m.a.l.l., 1998.

¹⁵⁶ : IAM : « Bouge ta tête », *L'école du micro d'argent*, Delabel, 1997. A la lumière de cette chanson, l'expression « *casse-tête* » que j'avais identifié chez eux prend un nouveau sens : elle peut signifier faire bouger les têtes non plus seulement intellectuellement mais aussi physiquement dans la danse.

Starr et Daddy Nuttea]. Ils estiment cet underground à 50 000 personnes environ en 2000¹⁵⁷. La visée, entre ces deux groupes, est clairement affichée : « *quand je parle des gens c'est évidemment le grand public* » [id.]. Proposons provisoirement une autre distinction entre « amateurs » et « le-plus-grand-nombre-possible », où les amateurs désignent le public qui « aime » les productions de rap et le fait savoir en achetant ces « *bon[s] album[s]* »¹⁵⁸, et le-plus-grand-nombre-possible ceux qui sont susceptibles d'acheter ces productions car c'est « *une musique pas faite pour cent personnes mais pour des millions* »¹⁵⁹. S'il faut **viser** le-plus-grand-nombre-possible (ce qui est fait quand les ventes dépassent ce seuil théorique des 50 000 exemplaires), il reste à déterminer qui les rappers **ciblent** dans leurs chansons, c'est-à-dire lequel de ces deux groupes peut se sentir concerné¹⁶⁰. D'une part les amateurs ne sont jamais gagnés à soi d'avance (l'album doit être « *bon* ») et par définition le-plus-grand-nombre-possible est toujours à gagner. D'autre part on ne peut adresser des (segments de) chansons à chacun de ces deux groupes séparément. Par conséquent les rappers ciblent toujours les deux à la fois ; ces deux catégories ne tiennent plus dans l'activité chansonnière. Nous définirons le fait de s'adresser à la fois aux amateurs et au plus-grand-nombre-possible comme « cibler des concernés »¹⁶¹, c'est-à-dire dans un même geste musical s'adresser aux concernés en tant que tels et faire du plus-grand-nombre-possible des concernés. Ainsi les premiers ne se sentent-ils ni oubliés ni trahis (par une priorité donnée à la nature marchande) et les seconds se trouvent-ils grandis à hauteur des concernés à peu de frais.

¹⁵⁷ : « *Le cercle des gens qui achètent du rap, c'est 50 000 personnes, soit les ventes qu'ont réalisées Zoxea et Oxmo Puccino. Un bon album, si tu n'as pas l'artillerie derrière, tu vends 50 000* », Kool Shen in *Libération*, 2 juin 2000.

¹⁵⁸ : Et aime le rap et le fait savoir en étant potentiellement un praticien-amateur. Chaque soir sur la radio Skyrock dans l'émission « *Planète rap* » (de 20 h à 21 h), un auditeur fait un *freestyle* par téléphone sur un air préexistant avec ses paroles. L'artiste invité dans l'émission juge la prestation (qualités et défauts du *flow* et des paroles). Tous les mois dans le mensuel *Groove*, la dernière page est consacrée aux *freestyles* envoyés par écrit (rubrique « *Vos freestyles* ») [annexe n° 6]. Ces pratiques en amateur ne sont pas forcément des « groupes » ; la seule condition nécessaire est de débiter ses paroles sur un air préexistant.

¹⁵⁹ : Fonky Family in Akhenaton (avec la Fonky Family) : « *Bad boys de Marseille – version sauvage* » in *Cut Killer présente Hip-hop soul party III*, H-H Productions / MCA, 1996.

¹⁶⁰ : Je reprends la distinction de J. Cheyronnaud entre « deux opérations différentes : celle de diriger un propos sur quelqu'un ou quelque chose (on dira : cibler), celle de faire servir cette désignation d'une cible à une fin quelconque (ce sera : viser) » [J. Cheyronnaud, 1998 : 78].

¹⁶¹ : Ce terme désigne des « individus convergeant minimalement entre eux sur des attentes touchant » aux pratiques du rap [J. Cheyronnaud, à paraître : 3]. J'évoquais cela en définissant la connaissance commune des règles constitutives minimales d'un monde de l'art par ses protagonistes.

L'exemple le plus évident se trouve chez Faf La Rage quand il définit le public comme « *un vaste réseau de connaisseurs (...) pas de fans que des potos* »¹⁶² : on est tous des amis concernés, toi (qui que tu sois) qui m'écoutes, moi qui te parle. Il faut abandonner toute distinction pour ne plus retenir que la catégorie des concernés. Et parmi eux personne n'est dupe d'entrer dans cette forme procédurale : se sentir concerné c'est accepter d'y entrer et la ratifier, et réciproquement. Personne n'est dupe non plus du fait qu'il s'instaure progressivement entre tous une sorte de nonchalance : les uns en ciblant des concernés, les autres en étant mis sur un pied d'égalité avec d'*a priori* non concernés, d'autres en se sachant grandis, etc. Cette nonchalance est due à une attitude générale des rappers qu'ils communiquent avec ostension et que l'on appellera « auto-ironie ». Nous ne reprenons pas les analyses classiques sur la question car nous ne situons pas cette attitude dans le cadre de l'acte d'énoncer P en voulant communiquer non-P, même si une telle auto-ironie existe¹⁶³. Elle prend place dans la communication d'un rapport avec les concernés et consiste en une distance critique envers soi-même, ce que l'on fait et les auditeurs quand ils sont désignés. Ainsi quand N.T.M. dit « *Allons à l'Elysée brûler les vieux* » : la justification « *le truc est tellement gros que ça devient du quatrième degré* » ne s'adresse qu'à l'écoute institutionnelle. De même pour l'inclusion des cris, râles et roulement de voix de Joey Starr dans leur *sound* : il s'agit d'une prise de recul critique vis-à-vis d'eux-mêmes [cf. annexe n° 5 ; cf. aussi annexe n° 2 quand Joey Starr dit « *N.T.M. c'est comme ça, un larcin bien fait* »]. On pourrait multiplier les exemples : il est difficile de retranscrire graphiquement la chanson du groupe Les Rieurs (composé des quatre M.C.'s d'IAM et d'Alliance Ethnik) tellement les voix de ces « *rieurs machiavéliques* » se modulent continûment ; ces derniers le clament : « *L'Alliance Ethnik ne se prend pas au sérieux* », etc.¹⁶⁴. Cette nonchalance auto-ironique n'est pas un manque de sérieux : elle est indispensable dans le but de cibler les concernés. Car elle induit une mise à contribution de la perspicacité des auditeurs qui ne deviennent concernés qu'en la comprenant. Cette mise à contribution s'étend à toutes sortes d'inférences, interprétations et

¹⁶² : « C'est ma cause », *C'est ma cause*, Kif Kif Productions / V2 Music, 1999 [annexe n° 4] ; potos signifie amis. Le réseau est annoncé par le pronom « on » : lui-même en fait partie.

¹⁶³ : Sur l'ironie : A. Berrendonner, 1981 et D. Sperber, D. Wilson, 1989 : 356-364 ; sur l'auto-ironie : O. Ducrot, 1984. La chanson d'Akhenaton « Je suis peut-être... » (*in Mèteque et mat*, Delabel, 1995) est une auto-critique de sa maigreur, sa dentition abîmée, son grand nez et ses compétences nulles en danse. Chaque élément se conclut par : « (*Je suis peut-être le contraire d'un gros*) (*Il me manque peut-être quelques crocs*) (*J'ai peut-être le tarin de Cyrano*) (*A la danse peut-être je suis zéro*) / *Mais putain qu'est-ce que je tue sur le micro* ».

conclusions du type de celle-ci : « *Pas de modèle, on essaye tous de se faire une place / Si Dieu veut, nous aussi un jour on sera en ...* »¹⁶⁵, place qui n'est pas dit mais que tous complètent aisément.

Considérons alors l'intérêt que constitue l'entrée de l'acte de « faire référence à ». Le problème de la référence est celui de faire comprendre que des énoncés concernent tel ou tel secteur de la réalité : rendre la direction d'ajustement mots-monde pour parler comme John Robert Searle. Seulement cette relation entre les mots et le monde s'insère dans la méta-relation entre les co-locuteurs : à ce titre observer les références dans un discours permet de saisir des éléments de cette auto-ironie. Car la référence inclut un procès global de sélection des objets du monde, de positionnement vis-à-vis d'eux, d'adresse au co-locuteur et de qualification de toutes ces opérations. Elles nécessitent toutes de rendre manifeste une intention : on ne réfère pas n'importe comment. De plus l'auto-ironie en tant que mise à contribution de la perspicacité du co-locuteur contient souvent une clause de flou référentiel ; c'est alors à ce dernier de prendre une décision interprétative qui lui fasse se sentir concerné. Pour toutes ces raisons, attachons-nous pour conclure à relever¹⁶⁶ dans des actes de référence des indices objectifs de cette relation :

_ l'environnement : ⇒ géographique : c'est rarement très précis car trop peu de monde peut être concerné (exemple : « *Au Ref' à part des arbres cramés, centre social damné* » : il faut être du quartier du Panier à Marseille pour comprendre qu'on se trouve place du Refuge, à côté du centre social Baussenque, où il y a quelques années les arbres ont été brûlés comme ailleurs les voitures). Cela dit, on peut faire référence à Marseille qui dispose de référents connus comme la prison (« (...) *Peut-être aux Baumettes / Si les flics m'avaient passé les gourmettes* ») ou existant ailleurs (« *Ramène ta croupe / Aux écouteurs du Mégastore* », c'est-à-dire le magasin Virgin Mégastore). Ou alors parce que l'environnement de la chanson le permet : dans leur chanson pour le film *Taxi* qui se passe à Marseille, les IAM disent rêver de « *claquer l'écureuil à la rue Davso* » (et il existe des Caisse d'Epargne partout), « *cour[ir] sur le Cours Ju'* », « *Belsunce la nuit* », etc. Ces éléments de géographie dessinent des

¹⁶⁴ : Respectivement : Les Rieurs : « A fond dans le style », in *Cut Killer présente Hip-hop soul party III*, H-H Productions / MCA, 1996 ; Alliance Ethnik : « Non stop », *Simple & funky*, Delabel, 1995.

¹⁶⁵ : Fonky Family : « L'amour du risque », *B. O. du film Taxi*, S.m.a.l.l., 1998.

¹⁶⁶ : J'ai choisi la plupart des exemples dans la registre de la Fonky Family, groupe considéré « violent textuellement » et dont j'ai défini la stylistique comme « plutôt littérale ». Il aurait été peu probant de prendre appui sur un groupe à la stylistique plutôt métaphorique.

déambulations qui sont des pratiques ordinaires de la ville : pas différemment d'un autre à Marseille, pas différemment d'une autre ville¹⁶⁷ ;

⇒ social et politique : puisqu'on est présumé d'origine étrangère, on s'identifie aux poseurs de bombes de l'été 1995 (« *Le Rat* [surnom d'un M.C.] se pose comme une bombe dans le R.E.R. / Revendiquée F.F., la famille sur les nerfs » ou encore la Scred Connexion : « *On fait flipper la France comme la bouteille de gaz* »). Ou on fait référence à des objets connus, voire convoités par leurs auditeurs : « *Faute de thune tous les gosses n'ont pas de Saturne* », qui est une console de jeu vidéo. Les échecs institutionnels (surtout scolaires) occupent une bonne place : « *J'ai rendu mon tablier d'écolier / Pour m'allier à la F.F., d'autres fous à lier* » (après avoir subi ce reproche d'être fous). Davantage de nonchalance ironique quand ils reprennent à leur compte les propres mots de ces institutions : « *Représente les quartiers dits sensibles en France et Navarre* », « *Si je les avais écoutés, si j'étais, si j'avais été, je m'en fous, / Mentalités d'excités* » ou encore Assassin : « *Le dyslexique s'exprime* »¹⁶⁸ ;

⇒ culturel (leurs loisirs) : les lieux communs de la fête (« *On prône les fruits défendus : / Boisson, fumer, femmes, sexe, bref ce qui nous rendait tendus* ») ou l'ennui (« *Rien d'autre à faire / A part roder entre frères* » ou IAM : « *Un verre de thé aux pignons dans la main je compte les minutes... / Et je m'emmerde* »). Les deux sont loin d'être dichotomiques (« *Je fume et rien de spécial* », « *Une après-midi de chien, y a qu'un bon joint qui me relaxe* »)¹⁶⁹ ;

⇒ artistique : le plus souvent il s'agit de cinéma auquel les références sont très nombreuses (« *La vie se montre plus hard qu'un porno, un Tarantino* »). Parfois aussi des variétés, de façon péjorative (« *Je jure devant la Vierge Marie, / Je ferais jamais de chanson comme 'Petite Marie'* » en référence à une chanson d'amour de Francis Cabrel) ou laudative, presque une influence, surtout envers Serge Gainsbourg : « *Le*

¹⁶⁷ : Respectivement : Fonky Family : « Les mains sales », *Si Dieu veut... Inch Allah*, S.m.a.l.l., 1997 ; *Id.* : « Si je les avais écoutés », *Hors-série volume 1*, S.m.a.l.l., 1999 ; *Id.* : « Sans titre », *id.* ; IAM : « Marseille la nuit », *B. O. du film Taxi*, S.m.a.l.l., 1998.

¹⁶⁸ : Respectivement : Fonky Family : « Tu nous connais », *Si Dieu veut... Inch Allah*, S.m.a.l.l., 1997 ; Scred Connexion : « La bouteille de gaz », in *Compilation Liberté de circulation*, GISTI / Naïve, 1999 ; Fonky Family : « Faut qu'on sorte de là ! », *Compilation Chroniques de Mars*, Kif Kif Productions / BMG, 1998 ; *Id.* : « Tu nous connais », *op. cit.* ; *Id.* : « Sans rémission », *id.* ; *Id.* : « Si je les avais écoutés », *op. cit.* ; Assassin : « Le témoin », *Ecrire contre l'oubli*, Assassin Productions / Delabel, 1996.

¹⁶⁹ : Respectivement : Fonky Family : « Tu nous connais », *op. cit.* ; *Id.* : « Faut qu'on sorte de là ! », *op. cit.* ; IAM : « Marseille la nuit », *op. cit.* ; Fonky Family : « Les mains sales », *op. cit.* ; *Id.* : « Sans titre », *op. cit.*.

*jour où ça marche je brûle un Marie Curie » pour la fois où il avait brûlé en direct à la télévision un billet de 500 francs. Ou : « Si on aime le fric ? Affirmatif, qui crache dessus ? / Si on aime les flics ? Je crois qu'il en faut mais je leur crache dessus / Par phrases interposées, c'est une conséquence de la fonce-dé, / Eclate les inspecteurs qui frappent fort comme Sauzé / A la Kaizer, je bluffe » : cela renvoie à sa chanson « No comment » (« Si je baise ? Affirmatif », etc.), mais aussi au football (Franck Sauzé, ancien joueur de l'Olympique de Marseille, était connu pour sa force de frappe dans la balle) doublé du cinéma (Kaizer Sauzé est le personnage principal du film *Usual Suspects* : un malfrat qui se joue des policiers de bout en bout par le mensonge). Cela montre aussi la nonchalance qu'ils donnent à leurs paroles injurieuses envers les policiers : « Je bluffe ». Enfin l'« art reconnu » est parfois convoqué, le groupe Kabal s'en est fait le spécialiste. Une de leurs chansons, intitulée « Le dormeur du val », revisite le poème de Rimbaud ; dans une autre : « La focalisation kaballistique m'amène à répondre quand on me parle du Prince de Machiavel / Que je rejoins Rousseau dans sa critique / Que c'est en feignant de donner des leçons au prince qu'il en donna à la république / Et donc au peuple, à toi, à moi, sur les agissements de notre Etat ». Ce pédantisme philosophico-littéraire ne vise pas à montrer orgueilleusement ses connaissances mais relève d'un certain humour sur soi¹⁷⁰ ;*

⇒ contextuel chansonnier : c'est-à-dire l'environnement de la chanson, comme la Fonky Family qui, pour le film *Taxi* (aventure policière à Marseille où une bande d'Allemands en Mercedes braque des banques), met en scène des jeunes de la ville qui rêvent de braquer un magasin de sport : ce ne sont plus ni Allemands ni grosses banques. Ou alors comme Faf La Rage qui joue avec les dates d'effectuation et de mise en circulation : « Aujourd'hui le 20-08-97, tu vas entendre ça probablement en 98 / Te prends pas la tête je serai parti sur autre chose » : il aura toujours une longueur d'avance. Dans une autre il imagine un entretien entre un journaliste et un « fainéant » qui profite de l'argent de sa concubine ; le problème c'est qu'« Il y a eu ce rapper un soir à la télé, pas mauvais je dois dire le petit. Faf La Rage qu'il s'appelle, le type me ressemble comme deux gouttes d'eau, ma meuf a cru que c'était moi (...) Elle a acheté l'album de Kheops, là où je suis censé rapper. Il

¹⁷⁰ : Respectivement : Fonky Family : « Faut qu'on sorte de là ! », *op. cit.* ; *Id.* : « Verset V », *Si Dieu veut... Inch Allah*, S.m.a.l.l., 1997 ; *Id.* : « Faut qu'on sorte de là ! », *op. cit.* ; *Id.* : « Sans titre », *op. cit.* ; Kabal : « De par les yeux d'un disciple », *La conscience s'élève*, Assassin Productions, 1996.

est gonflé le mec, ce Faf La Rage, il a écrit un texte, on dirait moi en plus vulgaire (...) Je vais lui faire un procès ». Ce jeu de miroirs référentiels est surtout très auto-ironique¹⁷¹ ;

_ leurs pratiques : ⇒ antérieures : Shurik'N dans une chanson multiplie des titres d'IAM : « 'On vient de M.A.R.S.' sept ans déjà (...) vouloir continuer même si 'demain c'est loin' (...) Pourtant 'la tension monte d'un cran' comme quoi on avait raison ». Sorte de ponctuation provisoire d'un parcours qui ne sert pas à dire « on avait raison », simplement à donner des repères au public. Tout le premier album de la Fonky Family se construit sur la référence auto-critique au *single* fait auparavant avec Akhenaton (« Bad boys de Marseille ») qui avait connu un franc succès. Sinon ils ne pourraient intituler une chanson « Tu nous connais » dans un premier album. Ils semblent dire : « Tu nous as connus dans une chanson et un clip où on faisait les clowns, mais regarde ce qu'on fait maintenant » : « La limousine dans 'Bad boys' n'était pas la mienne (...) 94, tu nous connais pas / 97, ne nous juge pas ». L'important aussi est de réactiver régulièrement la relation par la référence à ce qu'on a fait avant et dont des concernés se souviennent forcément : leur album date de 1997, après ça devient en « 9,8 », en « 9,9 », etc. « 98, pour la F.F., toujours les mêmes envies (...) Tu connais le refrain, on a faim (...) Si Dieu veut nous aussi un jour on sera [en place] », alors que c'est justement grâce à leur album *Si Dieu veut* qu'ils ont réussi à être en place¹⁷² ;

⇒ par rapport à celles des autres : ces références sont très nombreuses ; notons la plus auto-sarcastique. Stomy Bugsy a changé les « Bad boys de Marseille » en « Le playboy de Sarcelles »¹⁷³. Surtout il a pris pour les chœurs Don Choa et Menzo, deux M.C.'s de la Fonky Family qui avaient participé à la version d'Akhenaton, et il a choisi comme musique l'air ralenti que Morricone a fait pour le film *Le professionnel*. En France, cet air ne correspond pas tant au film qu'à une publicité de Royal Canin où un chien courait dans les montagnes. En faisant ralentir cet air-là, non seulement il donne à voir (littéralement) ce chien courir, mais en plus au ralenti ce qui accroît encore l'effet : ce « playboy » a drôle allure ;

¹⁷¹ : Respectivement : Faf La Rage : « Hip-hop protagonist », *Compilation chroniques de Mars*, Kif Kif Productions / MGM, 1998 ; *Id.* : « Le fainéant », in D.J. Kheops, *Sad Hill*, Delabel, 1997.

¹⁷² : Respectivement : Shurik'N : « Les miens », *Où je vis*, Delabel, 1998 ; Fonky Family : « Tu nous connais », *op. cit.* ; *Id.* : « L'amour du risque », *op. cit.*.

¹⁷³ : in D.J. Kheops, *Sad Hill*, Delabel, 1997.

_ leur musique : ⇒ et l'amour qu'ils lui vouent : qui est en même temps haine des autres musiques. Comme N.T.M. qui « *voulait tuer le rock / Le vrai combat a toujours été là d'ailleurs, pas ailleurs / Pour le hip-hop donner le meilleur / De soi* » ; comme la Fonky Family qui donne rendez-vous au magasin Virgin au « *rayon soul rap funk* » : ils font la même chose que tout amoureux de cette musique. Cela nécessite aussi de prendre position par rapport à son histoire et ses débuts par la danse : « *R.A.P. mieux que mon turf / Ni ancien ni bébé : 7 ans à l'époque du smurf / J'ai une revanche à prendre* » pour les plus jeunes ; « *Je glandais avec François dans le turf frère / Belsunce la nuit, C.H.I.L.L. depuis l'époque du smurf frère* » pour les plus anciens. Dans une autre chanson, la Fonky Family accomplit les deux, critiquer les autres musiques et se positionner dans l'histoire : « *Nique la musique de France en beauté / Partout de tous les côtés on souille la variété / Plein les couilles / Tu sais qu'on se débrouille* » puisque c'est une référence à un des premiers raps de N.T.M.¹⁷⁴ ;

⇒ et ses rituels : pour finir sur le positionnement par rapport à l'histoire du rap, une expression d'un des premiers raps est devenue un rituel de la pratique, presque synonyme de rapper ; elle faisait : « *Yes yes yo / On the beat yo* ». Il ne suffit pas de la répéter, il faut surtout la maquiller habilement : je connais, et toi tu reconnais et la référence et la création. Chez Faf La Rage quand le « fainéant » veut se mettre au rap puisqu'un « certain Faf La Rage » raconte son histoire, il fait : « *Wech wech yo / Sur mon lit yo* ». Chez N.T.M. cela devient : « *Hardcore est le beat yo / Tu sais où j'habite yo* ». Autre rituel, celui de l'insulte, à la fois toujours présent sans l'être : « *Tu nous connais, on insulte à la sans pitié* » mais personne n'est jamais cité. Sauf à la rigueur les stigmatisés habituels, presque trop faciles – puisqu'ils sont collectivement soupçonnés par les concernés d'avoir donné résolument priorité à la nature marchande – et donc seulement suggérés : Benny B au début, M.C. Solaar et Alliance Ethnik maintenant. Par exemple, Doc Gyneco dit : « *Ma vie n'est pas simple, elle n'est pas funky* » en référence au titre de l'album de ces derniers, *Simple & funky*. On peut un peu mieux comprendre pourquoi on ne cite pas avec cet extrait : « *J'ai pas ma langue dans ma poche, plutôt pendue, salivante d'idées malsaines / Bourgeois outrés, bonne morale bafouée / Les M.C.'s vendus prendront nos rimes comme des coups de fouet* ». Il n'y a

¹⁷⁴ : Respectivement : N.T.M. : « *Respire* », *op. cit.* [annexe n° 5] ; Fonky Family : « *Sans titre* », *op. cit.* ; IAM : « *Marseille la nuit* », *op. cit.* ; Fonky Family : « *La résistance* », *Si Dieu veut... Inch Allah*, S.m.a.l.l., 1997. La chanson de N.T.M. était « *C'est clair* » (*Authentik*, Epic, 1991) : « *Mon nom est Shen inventeur de la sodomie verbale. [Refrain :] C'est clair t'as le touché nique ta mère / Donc à l'endroit comme à l'envers / C'est clair j'ai le touché nique ta mère / Sur les côtés comme par derrière* ». Pendant le refrain on entend en

ni besoin d'insulter ni de citer : la qualité même de leur rap suffit à être une insulte pour ces mauvais rappers ; en entendant la supériorité de la Fonky Family ils ne peuvent qu'être profondément blessés, inutile d'en faire plus. Ce n'est pas tout : s'il n'y a pas de joute directe et nominative de la part des rappers, il s'en produit une telle de la part des concernés. Si on ne cite pas c'est aussi pour laisser les auditeurs le faire, sorte de mise à contribution pour le plaisir – en tant que dire du mal constitue une dimension anthropologique essentielle – mais aussi par obligation : « si tu vraiment hip-hop, tu sais bien de qui on parle » semblent-ils exiger. Les auditeurs s'ils sont concernés compléteront avec les noms de ceux qui s'éloignent le plus de l'idéal de pertinence qu'ils attribuent au groupe¹⁷⁵.

fond sonore une fille gémir ; ce n'est pas du machisme, la sodomie n'est que « verbale » et les gémissements pour filer la métaphore.

En guise de conclusion :

Notre problématique initiale voulait mettre en valeur la façon dont des praticiens du rap s'y prennent pour mener de front les deux épreuves engagées par la mise en circulation dans l'espace public de leurs pratiques : celles avec des publics pris d'abord sous leurs traits institutionnels et ensuite sous l'angle de concernés. Il en ressort des contradictions évidentes : ainsi Akhenaton qui revendique le « *droit à fiction dans le rap* » et renie le « *Shit squad* » pour le mimétisme qu'il aurait entraîné dans la réalité. Elles sont dues en général à la difficulté pratique à délimiter ce qui s'adresse aux institutions de ce qui cible des concernés. Ainsi, à qui s'adresse Kool Shen quand il dit que « *le truc est tellement gros que ça devient du quatrième degré* » : aux institutions certes mais cela s'insère dans un recueil de paroles des protagonistes du rap français en collection de poche (bref pour un large public de concernés) ; de même « *le droit à la fiction* » était proféré dans les colonnes d'un mensuel spécialisé dans le rap. Cela dit dans leurs pratiques musicales la démarcation est claire : elle tient dans ce que nous avons identifié comme une auto-ironie qui passe entre autres par des références. D'ailleurs, la mise à jour des compétences nécessaires pour pratiquer et apprécier cette musique font ressortir la contradiction décisive, non énoncée mais inscrite dans ces pratiques, pour les postulats de l'épreuve institutionnelle.

En effet d'une part, elles laissent voir l'étendue de la maîtrise des usages pertinents du langage exigée des rappers. Ceux-ci usent pour parvenir à leur pertinence d'un discours labile qui oscille entre le littéral et le métaphorique dans le cadre d'une stylistique générale qu'ils se sont fixé (toujours du domaine du plus ou moins littéral ou métaphorique). Et ils procèdent, dans le but de rendre manifeste une auto-ironie, à des implications plus ou moins fortes par le biais d'actes de référence ciblant des concernés. D'autre part, corrélativement, tout cela nécessite de mettre à contribution la perspicacité des auditeurs : pour apprécier cette musique (c'est-à-dire apprécier les métaphores, la littéralité, l'auto-ironie, les références, etc., bref se sentir concerné), il faut passer par de multiples procédures – inférences et hypothèses surtout. Elles sont nécessaires et suffisantes, tout comme il est nécessaire et suffisant pour les rappers

¹⁷⁵ : Respectivement : Faf La Rage : « *Le fainéant* », *op. cit.* ; N.T.M. : « *Hardcore sur le beat* », *N.T.M.*, Epic, 1998 ; Fonky Family : « *Tu nous connais* », *op. cit.* ; Doc Gyneco : « *Né ici* », *Première consultation*, Virgin, 1996 ; Fonky Family : *id.*

de les mettre à contribution. Ce qui signifie que les pratiques du rap, en raison des processus qu'elles mettent en œuvre, contredisent à elles seules les deux postulats de l'épreuve institutionnelle : il faut une culture beaucoup plus ouverte que la seule des banlieues pour faire et comprendre un rap ; les auditeurs ne prennent pas tout au pied de la lettre et les rappers ne pratiquent pas « sérieusement » mais nonchalamment leur musique. Pour éviter toute confusion, précisons : cette culture plus ouverte ne signifie pas qu'un auditeur « des banlieues » ne pourrait comprendre un rap mais simplement qu'il n'existe pas de « culture des banlieues » (au sens de CK des banlieues) ; cette nonchalance ne dénote pas un manque de sérieux dans le travail mais un travail sur le manque de sérieux vis-à-vis de soi-même et des auditeurs. Cette conclusion n'est pas une entreprise critique de dénonciation de l'épreuve des institutions : elle continue à s'effectuer et en quelque sorte participe du succès des rappers, bref de l'implantation du rap dans les pratiques culturelles des Français. D'autant plus que sans cette épreuve avec les institutions, les M.C.'s perdraient bon nombre de thèmes de chanson, voire perdraient sans doute de leur sève et de leur ironie. La co-existence des deux épreuves est toujours aussi nécessaire pour faire exister le rap français.

Dans notre exposé il manque au moins une référence, peu présente mais fondamentale, celle qui permet de boucler toutes les dimensions nécessaires pour cibler des concernés. Cette référence entre dans la dernière rubrique, « leur musique et ses rituels » : la référence aux concerts¹⁷⁶. On trouve en effet des allusions au système spécifique au rap de sanction en situation de concert : « Lève ta main, ton poing, ton joint si tu te reconnais » ; « Tout le monde la main en l'air / (...) Sur la droite sur la gauche et jusqu'au fond derrière » ; « Lève ton poing, lève ton joint, lève ta tête cousin » et « Lève ta main si t'es hip-hop / Et fais la la la la »¹⁷⁷. Ces injonctions en forme de guides pour l'action permettent bien de terminer l'action entreprise dans le fait de cibler des concernés : des personnes n'ayant jamais assisté à un concert de rap y deviendraient vite compétentes en voyant que ces injonctions recouvrent la réalité du système de sanction appliqué ici.

Cela permet d'ouvrir quelques pistes sur les concerts en tant que formes procédurales de l'épreuve qui peuvent sembler à première vue passablement archétypales mais nécessitent certainement une attention soutenue. Ils représentent le lieu par excellence d'expression d'un

¹⁷⁶ : C'est certainement la seule référence qui concernerait un rituel au sens fort, anthropologique du terme ; voilà du moins une question pertinente à se poser pour une étude des concerts.

¹⁷⁷ : Respectivement : Fonky Family : « Sans titre », *Hors-série volume 1*, S.m.a.l.l., 1999 ; N.T.M. : « Respire », *N.T.M.*, Epic, 1998 [annexe n° 5] ; Busta Flex : « Black » et « Hip-hop forever », *Sexe, violence, rap et flouze*, Wea, 2000.

goût comme le dit Hannah Arendt dans un commentaire de *La critique du jugement* de Kant : « Le jugement, pour être valide, réclame la présence d'autrui. (...) Faculté spécifiquement politique (...) de voir les choses non seulement d'un point de vue personnel, mais dans la perspective de tous ceux qui se trouvent présents. (...) Juger est une importante activité – sinon la plus importante en laquelle ce partager-le-monde-avec-autrui se produit » [H. Arendt, 1972 : 282-283]. Ce goût s'exprime dans la sanction mais comme le dit H. Arendt la sanction n'est pas approbation ou rejet mais co-approbation ou co-rejet collectivement produit. Le concert entraîne des procédures d'action spécifiques qui relèvent de l'engagement envers quelque chose et avec quelqu'un : c'est-à-dire une forme d'engagement qui constitue une activité éminemment politique. De telles perspectives gagneraient certainement en pertinence si l'on redéfinissait la pratique du rap comme stylistique chansonnière politique et si l'on entamait alors une comparaison historique avec d'autres semblables, toujours sous l'angle des épreuves qu'elles ont pu avoir mené de front.

Bibliographie :

- H. Arendt, 1972, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard (« Folio essais »).
- J. L. Austin, 1970, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Ed. du Seuil (« Points essais »).
- H. Bazin, 1995, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée De Brouwer.
- H. S. Becker, 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- 1999, *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan.
- A. Berrendonner, 1981, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Ed. de Minuit.
- C. Béthune, 1999, *Le rap : une esthétique hors la loi*, Paris, Ed. Autrement (« Mutations » n° 189).
- J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997, *Rap ta France : les rappeurs français prennent la parole*, Paris, Flammarion.
- L. Boltanski, 1990, *L'amour et la justice comme compétences : trois essais de sociologie de l'action*, Paris, A.-M. Métailié (« Leçons de choses »).
- L. Boltanski, L. Thévenot, 1987, *Les économies de la grandeur*, Paris, P.U.F. (« Cahiers du centre d'étude de l'emploi » n° 31).
- O. Cathus, 1997, *L'âme-sueur : le funk et les musiques populaires du XX^e siècle*, Paris, Desclée De Brouwer (« Sociologie du quotidien »).
- M. Certeau, 1990, *L'invention du quotidien (2 volumes)*, Paris, Gallimard (« Folio essais »).
- 1993, *La culture au pluriel*, Paris, Ed. du Seuil (« Points essais »).
- J. Cheyronnaud, 1998, « La raillerie, forme élémentaire de la critique », in J. Cheyronnaud, E. Claverie, D. Laborde, P. Roussin, *Critique et affaires de blasphème au siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion : 73-128.
- 1999, « 'Sacré à plaisanterie' : référence religieuse et disponibilité culturelle », *Protée* : 77-91.
- 1999/2000, *Socio-anthropologie du music-hall*, séminaire de D.E.A., E.H.E.S.S.-Marseille.
- à paraître, « *La grand-messe du cinéma mondial* » : contribution à une socio-ethnographie du festival de Cannes, ronéo., 18 p..
- E. Chiapello, 1998, *Artistes versus managers : le management culturel face à la critique artiste*, Paris, A.-M. Métailié (« Leçons de choses »).

E. Claverie, 1994, « Procès, affaire, cause : Voltaire et l'innovation critique », *Politix*, n° 26 : 76-85.

1998, « La naissance d'une forme politique : l'affaire du Chevalier De La Barre », in J. Cheyronnaud, E. Claverie, D. Laborde, P. Roussin, *op. cit.* : 185-265.

O. Donnat (resp.), 1998, *Les pratiques culturelles des Français : enquête 1997*, Paris, Ministère de la culture et de la communication / DAG / Département des études et de la prospective / La documentation Française.

O. Ducrot, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Ed. de Minuit.

J.-P. Dupuy, 1992, *Introduction aux sciences sociales : logique des phénomènes collectifs*, Paris, Ed. Marketing (« Ellipses / Ecole Polytechnique »).

J.-L. Fabiani, 1997, *Les cultures urbaines : quel sens leur donner ? Quelle place leur reconnaître*, Assises ville/culture (Paris-La Villette, 7 novembre 1997), ronéo., 7 p..

S. Hall, 1994, « Codage / décodage », *Réseaux*, n° 68 : 27-39.

A. Hennion, 1981, *Les professionnels du disque : une sociologie des variétés*, Paris, A.-M. Métailié.

H. R. Jauss, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard (« Tel »).

G. Lapassade, P. Rousselot, 1996, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart.

D. Lewis, 1969, *Convention*, Cambridge, Harvard University Press.

P. Mayol, 1986, *Maxi-rock, mini-bruits*, Paris, Cénom.

A. Pecqueux, 1999, *Massilia Sound System : du raggamuffin dans l'espace public*, Mémoire de maîtrise d'ethnologie, Université de Provence.

J.-C. Perrier, 2000, *Le rap français : anthologie*, Paris, Ed. La Table Ronde (« La petite vermillon »).

L. Quéré, 1991, « Construction de la relation et coordination de l'action dans la conversation », *Réseaux (Les formes de la conversation volume 2)*, n° spécial : 253-288.

P. Ricœur, 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Ed. du Seuil (« L'ordre philosophique »).

J. R. Searle, 1998, *La construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard (« NRFessais »).

R. Shusterman, 1992, *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Ed. de Minuit (« Le sens commun »).

D. Sperber, D. Wilson, 1989, *La pertinence : communication et cognition*, Paris, Ed. de Minuit (« Propositions »).

P. Veyne, 1983, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Ed. du Seuil (« Des travaux »).

L. Wittgenstein, 1961, *Investigations philosophiques (précédé de Tractatus logico-philosophicus)*, Paris, Gallimard (« Tel »).

Discographie * :

De Marseille :

IAM ... *de la planète Mars*, Delabel, 1991.

(*Keep on scratching*, Delabel, 1993.)

Ombre est lumière, Delabel, 1995 (2 vol.).

L'école du micro d'argent, Delabel, 1997.

Akhenaton, *Mètèque et mat*, Delabel, 1995.

Bande Originale du film Taxi, S.m.a.l.l., 1998.

Compilation Chroniques de Mars, Kif Kif Productions / BMG, 1998.

D.J. Kheops, *Sad Hill*, Delabel, 1997 (2 vol.).

Shurik'N, *Où je vis*, Delabel, 1998.

Faf La Rage, *C'est ma cause*, Kif Kif Productions / V2 Music, 1999.

Soul Swing, *Le retour de l'âme soul*, Soul Swing Productions / Night and day, 1996.

Fonky Family, *Si Dieu veut... Inch Allah*, S.m.a.l.l., 1997.

Hors-série volume 1, S.m.a.l.l., 1999.

(3è Œil, ... *Hier, aujourd'hui et demain*, Côté Obscur Productions / Sony Music, 1999.)

De Paris :

N.T.M., *Authentik*, Epic, 1991.

(*Boogie man*, Epic, 1992.)

* : Les œuvres entre parenthèses signalent celles qui n'ont pas été citées dans le texte mais qui ont quand même influencé mon approche du rap. Les œuvres sont en général classées par collectif et par ville d'origine (d'abord Marseille ; à Marseille le collectif IAM et ses affiliations, puis le collectif Fonky Family... ; puis Paris ; à Paris le collectif N.T.M., puis Assassin...). A la fin sont aussi répertoriées celles que je n'ai pas personnellement citées mais qui ont été citées par des protagonistes de mon enquête.

- 1993... *J'appuie sur la gâchette*, Epic, 1993.
Paris sous les bombes, Epic, 1995.
N.T.M., Epic, 1998.
- Busta Flex, *Busta Flex*, IV my people / Wea, 1998.
Sexe, violence, rap et flouze, Wea, 2000.
 (For my people, *For my people*, IV My People, 1999.)
 (*Certifié conforme*, IV My People / Sony Music, 2000.)
 (Zoxea, *A mon tour d'briller*, IV my people / Wea, 1999.)
- Alliance Ethnik, *Simple & funky*, Delabel, 1995.
- Assassin, (*Note mon nom sur ta liste !*, Assassin Productions / Arista, 1991.)
 (*Non à cette éducation*, Assassin Productions / Delabel, 1993.)
 (*Le futur que nous réserve-t-il ?*, Assassin Productions / Delabel, 1993 (2 vol.).)
L'homicide volontaire, Assassin Productions / Delabel, 1995.
Touche d'espoir, Assassin Productions / Delabel, 2000.
- Kabal, *La conscience s'élève*, Assassin Productions / Night and day, 1996.
 (*Etats d'âmes...*, Assassin Productions / Night and day, 1998.)
- Bisso Na Bisso, *Racines*, V2 Music, 1999.
- Doc Gyneco, *Première consultation*, Virgin Music, 1996.
- (Fabe, « *Le fond et la forme* », Shaman, 1997.)
- La Brigade, *Le testament*, Barclay, 1999.
- M.C. Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor, 1991.
 (*Prose Combat*, Polydor, 1994.)
- Oxmo Puccino, *Opéra Puccino*, Delabel, 1998.
- Rocca, *Entre deux mondes*, Barclay, 1997.

Compilations diverses :

Cut Killer présente *Hip-hop soul party III*, H-H Productions / MCA, 1996 (2 vol.).

Musiques inspirées du film La Haine, Delabel, 1995.

Rapattitude, Labelle Noir, 1990 (vol. 1).

(White et Spirit, *11'30 contre les lois racistes*, Cercle Rouge Productions / PIAS, 1997.)

(*Bande originale du film Ma 6-T va crack-er*, Why Not Productions / Actes Prolétariens / PIAS, 1997.)

Œuvres signalées :

Blackalicious, *Nia*, Mo Wax / Source, 1999.

Compilation Da Hop, Jololi / Delabel, 2000.

Intik, *Intik*, Saint-George / Sony Music, 1999.

Me One, *As far as I'm concerned*, Island, 2000.

Quannum, *Spectrum*, Mo Wax / Source, 1999.

Saïan Supa Crew, *KLR*, Source, 1999.

Annexes :

Annexe n° 1 : Entre presse et politiques publiques :

Les nouvelles

d'EUROMÉDITERRANÉE

Écouter, informer, n°2 juin 2000

LETTRE D'INFORMATION DE L'ÉTABLISSEMENT PUBLIC EUROMÉDITERRANÉE A DESTINATION DU GRAND PUBLIC
Les Docks, 10 place de la Joliette BP 52620, 13567 Marseille Cedex 02 - Tél. : 04 91 14 45 00 - Fax 04 91 14 45 01. Email : epaem@epa-euromed.fr

• Directeur de publication : Jean-Michel Guénod, Directeur d'édition : Catherine Le Breff

• Réalisation, conception graphique et direction artistique : Images en Manœuvres, Coordination, enquêtes: Nicolas de Monsabert, Rédaction, révision : Èbène Écriture.

• Illustrations : Laurence De Vellou p.4 ; Eric Cartier p.8. Photos : Sébastien Boffredo p.1, 2 et 6, Anne Dehemme, p.3 et 8, Aériat p.5, Francis Habert p.5, Cabinet Jusserand Elbaz p.6.

Ma vie
de quartier

Du rap
pour le quartier, p. 4

● Une association de rappers du Panier transmet, avec l'aide des centres sociaux, son expérience aux jeunes de Belsunce ● Objectif : écrire des textes parlant des quartiers pour la fête du 14 juin ● Un projet original soutenu par Euroméditerranée dans le cadre de la démarche "Habitants de l'an 2000".



Du rap pour le quartier

Les rappers écrivent sur la Joliette

Nous voulons faire taire les mauvaises langues qui disent que les jeunes d'aujourd'hui sont incapables d'agir positivement ! Nous voulons prioritairement vaincre l'ennui dans le quartier du Panier et ses environs. Voilà le credo de l'association o2-QP (qui signifie : 2^e arrondissement-Quartier du Panier). Ce qui n'était à l'origine qu'une bande de copains, entre 13 et 23 ans, a profité de la sortie d'un premier disque pour se structurer de manière très sérieuse en association, avec l'aide des grands frères du secteur.

Regroupant chanteurs et organisateurs de concerts, l'association est l'un des ferments de la jeune scène rap marseillaise... un de ses membres, Costello, a été disque d'or avec 100 000 albums vendus en France et il a joué en première partie du groupe La Fonky Family à l'Olympia.

Atelier d'écriture sur la ville et son futur

Pour l'heure, un projet étonnant vient de germer : transmettre l'expérience de o2-QP aux jeunes du quartier voisin de Belsunce. Cela aurait pu ne rester qu'un projet entre collègues, mais l'opportunité de s'intégrer dans le projet "habitants de l'an 2000" d'Euroméditerranée a permis de lui donner plus d'ampleur. Il s'agit d'abord d'animer un atelier d'écriture sur le thème du quartier, de la ville et de

son futur. Les textes sélectionnés, discutés, retravaillés, seront sans doute présentés — et chantés — prochainement.

Pour les jeunes de Belsunce, ceux du Panier sont devenus en quelque sorte des "conseillers" aux premiers rangs desquels Popoman, Lansky, Kill Foster et Costello. Au-delà, il s'agit de réaliser un enregistrement de qualité, base d'un nouveau CD. La solidarité entre quartiers devient concrète et le produit fini presque professionnel. A l'occasion d'une visite aux Docks, la première démonstration que Belsunce a faite a cappella s'est montrée convaincante.

A dix mille lieues d'Euroméditerranée ?

Même si quelques-uns sont déjà entrés dans l'immeuble des Docks, la plupart des jeunes sont à dix mille lieues du projet Euroméditerranée et ne perçoivent l'opération que comme une grosse machine économique, plutôt inquiétante. "Ils craignent que cela se fasse sans eux, que cela augmente les inégalités", indique Kim Shannoune, du centre social Baussenque, au Panier. Le travail sur les textes est une bonne occasion pour essayer d'y voir plus clair sur le projet urbain et économique et de le décrypter pour un nouveau public, avec de nouveaux mots. Surtout, le soutien d'Euroméditerranée au o2-QP témoigne que leur passion et leur capacité à s'organiser sont reconnues. ■

Annexe n° 2 : Extraits d'entretiens :

Extraits d'entretiens :

Entretien entre Joey Star et Daddy Nuttea dans *Groove* (hors série hip-hop français n°1) :

Joey Star (à propos du Ragga/hip-hop) : A ton avis, c'est une tendance du moment, ou tu penses que ça va tenir ?

Daddy Nuttea : Si les gens s'intéressent, ça tiendra. Maintenant, je sais que je continuerai à en faire, quoiqu'il arrive, que ça marche ou pas.

J.S. : Que veux-tu dire par "les gens" ?

D.N. : On sait bien que notre public, c'est-à-dire celui qui écoute du ragga et du hip-hop, est déjà convaincu. Ce n'est pas notre cible. La plupart d'entre eux écoutent aussi bien du rap que du reggae. Quand je parle des gens c'est évidemment du grand public.

(...)

J.S. : Je ne suis pas en train de dire de faire un single ultra commercial. On en est tous là ! Je trouve que dans le ragga, c'est trop suggestif. Ce qui peut être dit n'est pas exceptionnel, mais ça peut t'amener à de vraies réflexions. Je prends un exemple : "si t'es fils d'immigrés / je ne vais pas te l'apprendre / ils te prendront comme ouvrier mais pas comme gendre / je me suis fait descendre / Mes cendres serviront à ceux qui savent quoi en faire". Alors que je trouve que ce qui est dit là, c'est très spontané et intelligent. Ça montre une certaine réflexion, un certain cynisme. Intelligent, quoi !

D.N. : On fait une musique qui vient de quelque part. On a peut être des sujets qui n'intéressent pas le grand public...

J.S. : Mais c'est ça l'underground. Ce sont les gens qui ont les références de ce que tu fais et dis. Avant tout, il y a une émotion qui est liée. Prends "Le crime paie" de Lunatic. Dans ce titre, moi, je vois la détresse, la frustration alors que monsieur-tout-le-monde le comprendra au premier degré. Ce qui m'intéresse c'est le côté spontané. Dans la spontanéité, c'est hyper dur d'être pointu dans les propos. Il y a des erreurs, c'est forcé. Dans NTM, on fait ces mêmes erreurs. Quand je dis "Il est blanc, je suis noir, la différence ne se voit que dans les yeux des bâtards", quelque part ça ne veut rien dire. Mais nous, on sait ce que ça signifie. Les gens n'ont pas

les références de cette vie là. Et ils nous voient comme des hooligans, "Le crime paie" et basta ! C'est pour ça qu'en approfondissant un peu plus, il y a des sujets à polémique ultra intéressants.

(...)

J.S. : J'attends ça de la musique d'aujourd'hui : du Lunatic comme du rentre-dedans. Ca donne une synthèse intéressante. Je demande à voir des trucs qui m'amènent des réflexions. Comme un bon film. Un mec comme Polo dit des trucs hyper légers, mais d'un autre côté, c'est très fort. "Mon micro c'est la matraque de mon âme et le kleenex de mes larmes". Tu vois, c'est des petits mecs comme nous qui sortent ça ! C'est ce qui me plaît dans l'histoire. On trouvera toujours un second sens. Car nous avons l'acuité de cette musique. Il faut nous laisser le temps de bien gérer notre truc.

(...)

J.S. : Que déjà tes potes apprécient ce que tu fais sans se foutre de ta gueule, c'est bien. Moi ce qui me plaît plus dans le ragga que dans le rap, c'est le côté usuel. Les mecs tchatchent avec leur lexique et avec les connaissances qu'ils ont. Ils ne cherchent plus dans les dictionnaires de rimes pour déchirer. Plus les textes sont usuels, plus ils sont forts. La preuve, regarde Solaar. Il écrit très bien mais on s'en fout de ce qu'il dit. Il utilise des mots qui ne vous correspondent pas. C'est la même chose pour les politiques. Pourquoi les gens aiment Tapie ? Parce qu'il est populo ! Il plaît même si c'est un arnaqueur et un voleur. NTM c'est comme ça, un larcin bien fait.

Retranscription sous forme d'article d'un entretien avec Akhenaton pris génériquement pour IAM dans *Taktik* (hors série "Toutes les musiques", juin 1994) :

"Je suis quelqu'un d'assez discret, je ne sors pas beaucoup. C'est bien qu'il y ait du théâtre, mais la Friche n'est pas un lieu qui vit, pas assez, pas encore, il y a d'énormes possibilités, des soirées, pfff... Quand tu vois cette étendue d'espace !".

D'espace vierge.

Ils l'ont dit, et ça énerve beaucoup les politiciens de la culture. Quoiqu'en disent la presse et les médias, bien pauvres sont les soirées marseillaises. "Ne parle surtout

pas de movida. Putain, ce mot. Ici c'est pas Barcelone ou Madrid. On essaie de dire qu'il se passe à tout prix quelque chose à Marseille alors qu'il ne se passe pas grand chose. En tout ça n'est pas pour des gens comme moi ni pour mes amis. Ils ne rentrent pas là, ou ne peuvent pas rentrer là. Faisons, osons (...)

(...)

“Quand je sors, ce n'est pas pour aller en boîte ou dans les bars, je vais au quartier, à Félix Pyat, à Belsunce, en bas de chez moi quoi.”

(...)

“On essaie d'entraîner des gens dans notre sillage, même des gens de notre quartier. Maintenant il faut que tout les gens qui peuvent enfoncer des portes le fassent. Faire des concerts, ouvrir des salles, faire des lieux ouverts.”

(...)

“On sait que beaucoup de gens nous attendent, qui vont dire qu'on est un groupe commercial, que le “mia” c'est facile. Ce sont des histoires, le morceau a deux ans et demi mais on sait très bien que les gens ne lisent pas les livrets, n'écoutent pas les paroles. On te juge sur deux morceaux vus à la télé.” Après “le mia”, c'est “Le Feu” qui a été programmé pour investir les classements et les pistes de danse. Le vieux phantasme du tube de l'été. Les critiques seront faciles. *“On a à faire, dans le métier, dans la presse, à des rockers frustrés. Quand on fait un morceau on adhère à 100%, c'est ça notre contrat de conscience. C'est facile de dire je suis underground quand tu fais de la musique dans ta cave pour tes collègues.”*

(...)

“ On n'arrive pas à jouer chez nous, dans notre ville, on n'arrive pas à appliquer nos tarifs, qui sont assez bas justement, on ne veut pas faire payer 120 francs ici, alors que partout ailleurs on joue pour 70 francs en moyenne. On n'arrive pas à trouver un endroit avec un son correct. La Friche nous a proposé de jouer ici, nos ingénieurs sont venus, ils ont dits non ,impossible. Nous ne voulons pas faire de concessions, par rapport au show. Le seul endroit à la limite, c'est le théâtre du Moulin. Le Palais des Sports, c'est pour faire du sport, point. Nous, on n'est pas des sportifs.”

(...)

“On se rend compte que nous sommes des leaders d'opinion. On fait attention à nos textes, il y a beaucoup de jeunes qui nous écoutent et qui se retrouvent dans ce qu'on fait. On a des responsabilités...”

Annexe n° 3 : N.T.M. : « Intro » :

N.T.M. : « Intro », *N.T.M.*, Epic, 1998.

Joey Starr (rôle) :

Boum bang !

Voix masculine n° 1 (affolée) :

C'était quoi ce truc là ? Et Lebras, tu as entendu ?

Voix masculine n° 2 (neutre) :

Qu'est-ce-que tu as encore toi ?

1 : Ben, tu as pas entendu le cri ?

2 : Quel cri ? Non, je n'ai rien entendu, j'étais avec le central. Mais pourquoi ? Ça venait d'où ton bruit ?

Joey Starr (cri étouffé) :

Seine-Saint-Denis Style !

2 (**inquiète**) : Oh c'est pas vrai ! Mais qu'est-ce-que c'est que ce bordel ?

1 (**affolée**) : Alors, tu as entendu là ? Oh, c'est eux, c'est eux ! Je te dis que c'est eux ! Oh putain mais qu'est-ce-qu'on fout merde ? Il faut du renfort ! Il faut qu'on appelle du monde !!

Kool Shen :

« Ahahahahahah »

(Bruits de sirène de police)

Annexe n° 4 : Faf La Rage : « C'est ma cause » :

Faf La Rage : « C'est ma cause », *C'est ma cause*, Kif Kif Productions /
V2 Music, 1999.

(presque parlé)

Je fais mon truc, bien dans ma tête,

Fume une cigarette,

Ecris un texte

A l'abri des regards des gens vex'

Je pèse ? Non, juste un nom qui circule,

Un mec parmi tant d'autres qui tente de voir la lumière dans le crépuscule

Petit à petit je fais mon trou

Enfin ça fait quand même dix ans que je suis dans le coup

J'ai eu le temps de voir toute l'évolution du hip-hop en pleine expansion,

Les salles qui se remplissent de génération en génération,

Des blaireaux apparaître et disparaître au fil des ans

Comme des marionnettes faites pour nous réduire à néant,

Faut pas croire, le rap fait flipper,

L'image de la rue, des quartiers, des jeunes fait flipper,

Mais on s'y reconnaît, crache ce qu'on perçoit de la vie. Du cran,

Sûr il en faut mais c'est juste ce qu'on ressent,

Une vision différente qui marque de plus en plus d'adhérents,

J'emmerde les modes, fils, je suis dedans.

C'est ma cause !

On nous a dit : « Laissez tomber les jeunes, c'est du vent,

Qu'est-ce-qu'ils ont tous à se plaindre tout le temps, putain le rap c'est pesant »

Autant de réflexions, autant d'articles bidons,

Autant d'émissions télé foireuses qui nous prenaient pour des cons.

Le temps de l'incompréhension, pendant ce temps on construisait,

Aux quatre coins de France, y avaient des mecs qui tenaient

Bon. Y a eu le temps de la récupération, pas vraiment révolu celui-là,
Mais aujourd'hui on y croit, on vit que pour ça.
Récupérer nos biens, on bosse pour ça,
Parti d'un rien, maintenant voilà y a des labels à tout va,
Le *showbiz*' nous fait pas peur, on sait où on va,
Aujourd'hui si tu sors un truc pourri c'est que ça vient de toi
Fais un choix mais gaffe on te regarde, on a la garde,
Un vaste réseau de connaisseurs, tu foires tu dégages
On trahit pas le hip-hop sans dommages,
On fait le ménage, la musique se bonifie avec l'âge.

C'est ma cause !

Qu'est-ce-que tu crois, ils ont peur de nous, les gens de la masse,
Le peuple qui s'instruit en place dans les charts,
Ça fait chier les bourg', les politiques, les technocrates,
Ça leur échappe, la rue se réveille et ça les fait trembler,
Des jeunes promus à un avenir de simple ouvrier
Deviennent paroliers, font du fric avec des CD.
Ça bouleverse leur équilibre d'une putain de France libre,
Où chaque personne est à sa place sans pouvoir en bouger,
Le hip-hop révolutionne tout un mode de pensée,
Se joue des boycotts, ne cesse de progresser,
Une passion, un espoir, pour beaucoup une porte de sortie,
Mais si tu le prends à la légère crois-moi tu te ramasses vite,
Faut pas tomber dans le créneau *Star* et *Gala*, c'est lourd,
Une feuille, un stylo, du travail et t'es comme nous
Y a pas de fans, que des potos, et que les mecs qui foutent
La merde dans le milieu se calment
L'enjeu est de taille, tu représentes au blaireau
On fout la pression, *egotrippin'*
Riche en tech', élève le niveau qu'on nous différencie,
Aussi je dors pas sinon je meurs alors je file droit
Peace à tous ceux qui sont comme moi accros du hip-hop !

Annexe n° 5 : N.T.M. : « Respire » :

N.T.M. : « *Respire* », *N.T.M.*, Epic, 1998.

(sans musique, on entend juste une respiration forte)

Joey Starr (parlé) : _ Kool Shen, Kool Shen

Kool Shen (parlé) : _ Quoi ?

J. S. : _ Eh, « des trucs de boules à...

K. S. : _ A portée de main ça roule à..., alors tout le monde la main en l'air et si tu es *down* avec la maison mère (**J. S. :** maison mère), sur la droite sur la gauche et jusqu'au fond derrière...

J. S. : Ecoute ça !

(arrivée de la musique, légère, qui simule la même respiration)

Kool Shen (chanté à présent jusqu'à la fin) :

Ah mais merde mais qu'est-ce qu'il se passe, où (**J. S. étouffé :** Hon)

Est passé le temps où

On pouvait respirer en soirée sans se demander où,

On pouvait qué-blo au *gun* (**J. S. étouffé :** Hon hon) au cas où

Les choses tournent mal, c'est clair c'est là où

Ça déconne, je me la joue

Ancien, (avec **J. S. :** *old school*) mais c'est vrai qu'à l'époque

On faisait bloc, tout le monde voulait tuer le rock,

Le vrai combat a toujours été là d'ailleurs,

Pas ailleurs, pour le hip-hop donner le meilleur

De soi et si ça se passe pas comme ça (avec **J. S. :** je crains le pire,)

Que plus personne s'étonne si les meufs ne veulent plus sortir,

C'est dommage d'ailleurs quand on sait qu'avec le son c'est la base

D'une soirée pas trop naze, cesse tes phases

Refrain :

Et (avec **J. S. :** respire,)

Si ça te suffit pas (avec **J. S. :** re-respire) (**J. S. étouffé :** Boum !)

Ou bien le pire est à venir bébé

Augmente les débits yeah yeah yeah

Tout le monde dans la place fait yeah yeah yeah

Chœurs : Yeah yeah yeah, yeah yeah yeah (**J. S. étouffé :** Hein hein !)

J. S. : C'est de la bombe bébé ! **Ch. :** Yeah yeah yeah

J. S. : Tchicki tchicki baou ! **Ch. :** Yeah yeah yeah

J. S. :

J'ai besoin de ce souffle capable d'écarter les murs

Et quand je chie notre douleur qui continue et ma sueur

Et même si c'est dans ma tête c'est mon élan, mon allure

Je suis comme toi, il me faut mon quota, bref ce qui m'assure

C'est pour ça que le hip-hop est pour moi comme un poumon

C'est le ciment de mes convictions, le truc qui me permet de faire front

Gâche pas tout ça gars, ça t'appartient en plus fort que raison,

Le [...] * qui respire, le bol d'air ça serait trop bon

Alors [...] -ax,

Respire au max'

Sûr qu'il faut de la place, de la basse,

Pour avoir envie que ça se passe

De toute façon je sais plus le faire comme avant, ça saoule, ça lasse

On s'étouffe nous-mêmes, c'est notre délire qu'on casse

Alors respire, sache prendre du recul sur le pire,

Epoumone-toi afin de pouvoir gérer l'avenir

Que personne se pointe à ta place pour pouvoir choisir

A l'avenir change de mire, prends le temps de vivre

Ref.

K. S. :

Faut que tout le monde respire, prenne l'air c'est nécessaire,

C'est clair, ça sert à rien de pé-cho un ulcère,

A ton âge, change ta race (avec **J. S. :** frère)

* : Segment que je n'ai pas réussi à comprendre.

Ce soir c'est hip-hop, [...]do
Ça fait sexe de bas en haut
(avec J. S. : Des trucs de boules à) portée de main
Ça roule à moins que tu flaires frère, lâche le frein
Défoule-toi et puis déserte ton habit
Ça sert aussi à ça le son, mon garçon
Mords à l'hameçon, de toute façon
Toi-même tu sais que ce que je fais ça a le son
Tout le monde la main en l'air
Et si tu es *down* avec la maison mère
Sur la droite, sur la gauche et jusqu'au fond derrière
Tout le monde dans la place fait yeah yeah yeah
Ch. : Yeah yeah yeah (X 3)

Ref.

Annexe n° 6 : « Vos freestyles » :

STRESS

J'ai les nerfs à vif !

J'en ai assez.

Assez de stresser

J'ai mal au coeur !

Les gens qui sont aidés, par papa et maman, du compte rempli d'argent, ils ne savent rien faire, à part d'être orgueilleux, c'est vraiment pour eux un monde merveilleux...

Ne t'inquiète pas et ne compte pas sur moi pour brûler un cierge le jour de ta mort !

Tu as l'argent facile, tu prends les gens pour des débiles, mais méfie toi si un jour je t'enfile !

Maintenant tout s'achète, la confiance des gens, l'amour des parents...

Il te faut un crédit, et tu paieras à vie.

La dépression des riches, les réunions facistes. Tout ça me fait rire, c'est vraiment désolant, tout s'achète, tout se vend !

Les pédophiles enfilent les enfants du bon Dieu, on devrait les castrer et leur couper leurs œufs. Remettre la peine de mort pour ces hommes qui ont tort ! Ah je fonds, mon corps se décompose, mais je reprends ma dose, ma dose de cocaïne, cocaïne du stylo, seringue du cerveau...

Les enfants mal-traités, les bleus dans le dos. Contre la loi Debré, exclure les immigrés toi mon frère Hésy, tu as voté pour la France, croyant avoir ta chance.

Fils d'immigrés, tu t'es installé. Mais tes parents ont fini par divorcer, tu t'es senti rejeté. La vie n'est pas facile ; pas de boulot, pas d'argent. Alors, sois agile, ne te laisse pas abattre, sinon tu perdras, relève-toi, sois fier et combas.

Comme quand tu comptes la chance sur tes dix doigts. Ne pas avoir le choix. Comme les politiciens qui ne servent à rien. Chaque jour une nouvelle loi, ils t'engraissent le foie comme on engraisse une oie !

SRO KDA

Dédikas : SALHA, Chérif, Sosy, la Rose, Zen, le Baron, Jérôme, Shan, Olivier, Smaïn, ma femme, mon Beauf dit Pépone, la Crevette. Tous les lascars de Bagnols-sur-Cèze, Acte, Cat, Stéphanie au pays du fromage. BIG RESPECT à GROOVE ! CHARLY BROOKLYN NO FEAR !

Freestyle

J'dédicace celle-ci aux tass' que j'efface par mon rap en paroles grasses les mauvaises grasses sont de mèche, n'empêche qu'on sait ouvrir la brèche, pas de lèche, pas de freestyle "weishi weish", ni de tasspech / Un rasoir sous la langue, mes lames sont aiguisées, un véri-

table ninja de l'ombre agissant de chez lui à sa guise et / C'est pas la peine de venir me tester sur la version, garçon, une espèce de style à la con, une H préparation / qui espace tout ceux qui me grattent comme des morpions, je n'ai pas le temps de me baiser sur ton cas, si bas, gars / Je crois que j'ai mieux à faire, n'y reviens pas ! En attendant mes mix-tapes directement sorties de mes douves. Je dis "Big Respect" aux lecteurs de GROOVE.

Le Seb alias Fumigène

Peace à tous les rappers français qui savent qui et quoi ils représentent. Dédié à MENDO, 2CLO, SKWAL, et au restant du D-MEN posse de GOURNAY.

ASSASSIN D'AFRIQUE

Les assassins de la misère face aux tueurs d'âmes, infanticides dans une lutte fratricide, génocide, et pour certains "y'a pas de drame". La chasse est ouverte dans la jungle, des enfants traqués à coups de machette.

On croit souvent qu'on a pas de chance, qu'on est malheureux, mais essaye de voir au-delà de ton trottoir et là je te mate, tu deviens fiévreux. Alors que des gens pensent que leur bien-être personnel, est primordial, un enfant court dans la forêt au milieu des balles traçantes, chassé comme un animal.

Les plus grands assassins d'Afrique sont les dictateurs, et souvent les Présidents...

Nans BARDET

Big up à Système D et aux quartiers Nord de Clermont-Ferrand. Merci !

SECTION PROLOGIK

• Premier Couplet

Résultant d'une vérité dont je peux témoigner, accaparé par les problèmes le petit homme se renfermait sur lui-même jetant la faute sur son entourage, personne ne l'aide seul ses prières l'encouragent, la rage au ventre, le coeur de pierre rejeté des siens, le petit homme décida de prendre en charge son destin. Père alcoolique, mère satirique, de plus, fils unique, pas d'autres choix que de prendre lui-même tous les risques, vivant dans ses rêves, songeant à une vie différente, il prit le temps de s'adonner à une mort lente et inquiétante, prisonnier du produit conduisant à sa déchéance. Dépensant tout son argent; il ne comptait plus que sur sa chance, en manque de bonheur artificiel il prit pour lui sa défaite, il vola le flingue de son père et se fit péter la tête. Histoire banale mais réellement vécue par ce petit homme, qui prit la décision de boucler le premier tome.

• Deuxième Couplet

Au début ses objectifs étaient comblés par ses études, se droguant par la suite elle prit de mauvaises habitudes, sa famille l'aimait mais ne savait pas pourquoi, Petite fille était déchirée et croyait être la pire dans son cas, aucun amis, la bourgeoisie lui gachait l'existence, le fait qu'elle ait tout eu créait une large différence, la jalousie de ceux qui sont nés dans le manque et le besoin, s'achamait sur elle alors qu'elle n'y était pour rien, vivant dans l'esthétique et le bien-être de son corps, victime du narcissisme elle le reniait encore, Petite fille guettait la réussite de tous ses beaux projets. La patience a rongé depuis peu l'écorce de son succès, elle haïssait le monde qui l'ignorait sans le vouloir, elle tournait le dos au peuple qu'elle refusait de voir, pourtant son histoire est gravée dans la mémoire de chacun. Comme un douloureux souvenir d'un terrible destin, elle aimait la vie mais préférait ne pas y penser, de peur de remuer le couteau dans une plaie mal refermée, le seul et unique jour où je l'ai vue en grande forme, le destin ferma pour elle la boucle du premier tome.

• Troisième Couplet

Dominé par une existence pas facile à gérer, instants cruciaux possédés par une série de faits, précis mais restant indivulguables, aux yeux de la justice je suis toujours non-coupable, j'ai horreur des gars qui passent à table. Qui m'engraisse et par derrière me font passer pour un diable. Je suis tombé dans la drogue et dans la tise comme beaucoup d'autres, cela ne fait pas de moi l'un des douze apôtres, mais aujourd'hui je suis fier je m'en suis sorti, avec difficultés mais l'important est que j'ai réussi, ce message s'adresse aux jeunes désespérés ; il existe pire mais ce n'est pas à souhaiter, la dureté de la vie ne peut être ainsi vécue, si tu attends trop d'elle tu risques d'être déçu, je lisais les dix commandements pour mieux les tromper, je me disais un saint mais mon esprit était endiablé, possédé par les démons de mon passé j'ai réfléchi, je n'ai pas fléchi et ainsi mon âme s'est enhardie, mon sort m'accable chaque moment pensant aux souvenirs macabres, vivre décemment je sais que j'en suis capable, froid avec moi-même je suis devenu un homme, j'ai pu, en début de parcours, entamer le deuxième tome, froid avec moi-même je suis devenu un homme, j'ai pu, en début de parcours, entamer le deuxième tome.

Rayden du Posse-End

Dédicaces à Eddy et Solem, paix à vous. Merci à Dieu, mon beau-père, ma mère, mes frères.

Lexique :

D.J. : [ou Dee-jee ou Dee-Jay]

Disc-jockey. A l'origine désigne aux U.S.A. les animateurs de stations radio qui rythmaient leurs commentaires sur les disques qu'ils passaient. Aujourd'hui, c'est le « musicien » du rap, du raggamuffin' et de la techno ; celui qui sélectionne et manipule les disques. Désigne aussi l'animateur de boîte de nuit. Au pluriel, « *deejeeze* » ou « *deejayze* ».

Djüing :

Faire le D.J.

Egotrippin' : [*to egotrip* ou *to chill*]

Faire de l'egotrippin' ou chiller : se vanter, se prendre pour le meilleur, s'autoglorifier, « déchirer ».

Featuring :

Intervenir sur un morceau d'un autre artiste. Dans le jazz : faire un bœuf ; dans les variétés : faire un duo, sauf qu'ici il n'y a pas de limite quantitative.

Freestyle :

Improvisation de M.C.'s sur un instrumental.

Gangsta' rap : [*gangster's rap*]

« Rap de gangster » : né sur la côte ouest des U.S.A. avec Ice T notamment. Représente une tendance (souvent autoproclamée) violente du rap.

Hardcore :

« Au cœur / à l'âme dur(e) ». Désigne un style sans concession, authentique, dure, aussi bien au niveau des paroles que des musiques.

Major company : [ou *major*]

Grandes maisons de disques qui sont des multinationales (Sony Music, Virgin, etc.), par opposition aux structures indépendantes (IV My People, Assassin Productions, Côté Obscur, etc.).

Maxi :

Format de disque comprenant en général quatre ou cinq titres, à mi-chemin entre le *single* et l'album entier.

M.C. : [*Master of Ceremony* ou *Micro Controller*]

Titre donné aux chanteurs dans le rap et le raggamuffin. Se prononce « *emcee* » (au pluriel : M.C.'s « *emceez* »).

Mix-tape :

Cassette audio généralement auto-produite, distribuée gratuitement ou à un prix modique dans les lieux estampillés hip-hop. Le groupe ou collectif à l'origine invite le plus souvent ses amis à figurer dessus.

Sampler :

Echantillonneur de sons. Permet d'extraire une mélodie, un rythme ou une séquence musicale, sonore (sirènes de police, bruits de foule, etc.) ou verbale, d'en modifier la tonalité ou la vitesse, puis d'en mettre plusieurs bout à bout pour constituer un instrumental.

Scratch : [*to scratch* : griffer, rayer]

Action manuelle (voire avec la bouche, le genou, le nez, etc.) d'allers-retours à un passage précis d'un disque. Sorte de dérapage contrôlé de l'aiguille sur la surface du disque. Une seconde platine est nécessaire pour conserver un fond musical.

Single :

C.D. deux titres.