

Les échos de la poésie de la Négritude dans le rap français des années 1980 à 2017

Lise CORRE, M2 Recherche en littérature comparée

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Sous la direction de : Jean-Marc MOURA

Mémoire présenté pour la validation d'un master en littérature comparée

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
---------------------------	----------

CHAPITRE I : Le rap français et son rapport à l'Histoire : pour une descendance poétique, affective et engagée de la Négritude	12
---	-----------

Première partie : <i>La persistance de l'esclavage et de la colonisation dans le contexte actuel</i>	15
---	-----------

- 1) Hypermnésie du fait historique : la musique des passeurs de mémoire 15
- 2) Le constat d'inégalités toujours vivaces : pérennité du colonialisme et du racisme institutionnel 27
- 3) Face au racisme systémique, comment les mots du rap entrent-ils au combat ? .. 38

Deuxième partie : <i>La revendication d'une ascendance composite</i>	49
---	-----------

- 1) Le nom du héros : mythologie de la révolte et de ses acteurs 49
- 2) Le « frère noir » d'hier et d'aujourd'hui : les anonymes en héritage et le rapport au « peuple noir » 54
- 3) Le chant et le silence des esclaves : un paradigme créateur 66

CHAPITRE II : Le blanc et le noir, l'ici et l'ailleurs : les contrastes d'une identité subie, choisie ou au combat	73
---	-----------

Première partie : <i>Le noir, négation de la blancheur, topos poétique et couleur symbolique</i>	74
---	-----------

- 1) Procès des « masques blancs » et négation de la blancheur 77
- 2) « et nos faces belles comme le vrai pouvoir opératoire de la négation » 87
- 3) Dépassement du conflit noir-blanc : universalité, métissage et identité rhizomatique 91

Deuxième partie : <i>La représentation de l'espace vécu : de la poésie de la Négritude au rap de France, la Ville moderne en conflit</i>	100
---	------------

- 1) De l'expérience de la ville à la poésie : condition urbaine et *topos* de l'errance 102

- 2) Territoires urbains en poésie : représentation, identification et mise-en-scène 111
- 3) La Ville, symbole de l'Europe corrompue et corruptrice 121

CHAPITRE III : Quel rap français ? Une nouvelle poétique de l'identité nationale : écrire en pays dominant 128

Première partie : *Le cri de l'exilé, la parole nègre en nation hostile*132

- 1) Regard poétique et révolté sur le « pays natal » 132
- 2) Quelle langue pour dire la nation hostile ? 143

Deuxième partie : *Création d'une identité poétique hybride*153

- 1) Quel héritage pour le rap en France ? L'« écartèlement culturel » en question 153
- 2) Dépassement de l'« écartèlement culturel » : identité de la transgression et poétique de la marge 161

CONCLUSION 170

REMERCIEMENTS 175

GLOSSAIRE 176

ANNEXES 177

BIBLIOGRAPHIE, DISCOGRAPHIE 204

INTRODUCTION

*Nous chantons les fleurs vénéneuses éclatant dans des prairies furibondes ;
les ciels d'amour coupés d'embolie ; les matins épileptiques ;
le blanc embrasement des sables abyssaux, les descentes
d'épaves dans les nuits foudroyées d'odeurs fauves.*

Qu'y puis-je ?

Il faut bien commencer.

Commencer quoi ?

La seule chose du monde qu'il vaille la peine de commencer.

La Fin du monde, parbleu¹ !

On s'en fout du grand soir parce que la nuit, c'est bien trop morne
On veut même pas de soleil mais des éclipses pour faire l'amour
Pour que l'instant soit bref, intense comme un fruit qu'on savoure
Aux armes miraculeuses on a lu Césaire et Prévert [...]
On ne laissera personne parler au nom de nos espoirs
On n'est pas des victimes, encore moins des condamnés
On arrivera de l'aube en irruption spontanée²...

« Ensemble des valeurs propres aux cultures et civilisations des peuples de race noire ; appartenance à cette race³ » : telle est définie la Négritude, avec une concision qui révèle peu ce que ce terme, dont la parenté est attribuée à Aimé Césaire, a d'essence poétique. Dérivé de « nègre », auquel le poète accole le suffixe *-itude*, il est un néologisme, une expérience du langage ; ce dernier,

¹ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », 1983, p. 31-32.

² GAËL FAYE, « Irruption », *Rythmes et botanique*, Caroline Records, 2017.

³ Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL),
URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/négritude>

volontairement lacunaire, n'a pu avant Césaire dire ce que pourraient être l'attitude, l'esprit, l'âme d'un Noir qui, se découvrant opprimé, prend conscience de lui-même et de sa liberté à quérir. Ce faisant, parce que le mot participe lui-même du combat, en devient une arme, il est aussi action concrète sur le monde : expérience non plus circonscrite aux seules pages des recueils, la Négritude se vit en révolte autant dans son expression artistique que dans ses aspirations politiques.

Toutefois, nous ne pouvons affirmer une unique définition de la Négritude, qui tendrait à la regarder, de loin, comme un concept théorique obscur. Elle est un élan, une expérience intime et collective qui trouve en son principe la nécessité de création. Ainsi, qu'on la comprenne comme l'expression d'une race opprimée, comme la revendication de son originalité, comme l'outil d'une lutte ou comme une révolution esthétique du langage poétique, la Négritude est avant tout ce que ceux qui la vivent – ainsi que ses détracteurs – en disent. Nous verrons dans ces pages que les trois grands poètes auxquels on associe ce mouvement, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas, expérimentent chacun une négritude différente, fluctuante selon les époques et les évolutions du monde politique. Depuis *La Revue du monde noir* dans les années 1930, très critiquée, à la très engagée *Légitime Défense* de René Méné et Etienne Léro, sans oublier le périodique *L'Etudiant noir*, « organe de la Négritude naissante¹ », les modalités du mouvement n'ont eu de cesse de se transformer.

Embrasser la totalité de ses manifestations serait alors une tâche périlleuse, et le corpus à disposition n'adhère pas à une volonté d'exhaustivité mais plutôt de représentativité pertinente, motivée également par l'idée d'une canonisation de certains textes aujourd'hui emblématiques de la Négritude : la poésie de Césaire, en particulier son *Cahier d'un retour au pays natal*, celle de Damas, entre les recueils *Pigments* et *Black Label*, et l'*Œuvre Poétique* complète de Senghor. A cela il nous faut ajouter les textes contenus dans *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, recueillis par Senghor lui-même et préfacés par Jean-Paul Sartre dans son célèbre « Orphée noir ». Corpus lacunaire, certes, mais dont nous verrons qu'il s'inscrit plus efficacement dans une perspective comparatiste comme celle que nous proposons.

En effet, le sujet abordé dans ces lignes s'articule autour de la notion d'« échos » et retravaille alors l'exercice de la comparaison littéraire en ce que les textes étudiés résonnent entre eux d'une manière particulière – et nous employons délibérément le verbe « résonner », qui témoigne de la dimension fondamentalement musicale de la poésie, dont Léo Ferré nous dit quelques mots :

¹ CHEVRIER Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Collin, 1984, p. 35.

La poésie est une clameur, elle doit être entendue comme la musique. Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans sa typographie n'est pas finie ; elle ne prend son sexe qu'avec la corde vocale tout comme le violon prend le sien avec l'archet qui le touche¹.

Les poèmes de la Négritude, qui héritent des traditions orales africaines – contes, proverbes, chants – sont à entendre. Ils sont « pour deux flûtes et un tam-tam lointain² » chez Senghor, ils sont « à même la piste / enduite / et patinée de steps / de stomps / de slows de swings / de sons / de songs / de blues³ » chez Damas, et avec Césaire « ce ne sont pas seulement les bouches qui chantent, mais les mains, mais les pieds, mais les fesses, mais les sexes, et la créature toute entière qui se liquéfie en sons, voix et rythme⁴. » Porosité essentielle entre le chant et le poème, entre la musique et le texte et, par elle, l'idée que le langage poétique est traversé d'échos sonores qui le décroissent de son enveloppe de papier pour le rendre à son enveloppe charnelle. Tel est aussi le sens du rap, qui plus que toute autre expression artistique brise la frontière entre la musique et les mots : « Le rap a inventé une musique sans musicien / Sans solfège, naît dans le ghetto le petit frère mal aimé / Les leaders ne parlent plus, ils se mettent à rimer⁵ ».

Le terme « échos », donc, justifie l'étude comparée de deux mouvements artistiques qui s'expriment par leur fondamentale musicalité : pour le premier – la poésie de la Négritude – dans une poétique du rythme, du ressassement, de la turbulence du vers ; pour le second – le rap – dans son rapport complice et décalé avec les sonorités qui l'environnent, ces boucles musicales empruntées, appelées *samples*, les techniques du *scratch* ou du *cut* qui manipulent le disque, et le style de celui ou celle qui prend le micro, son *flow*. A noter aussi, puisqu'il s'agit de comprendre que le rap fait partie intégrante du mouvement culturel et artistique très large qu'est le hip-hop, ses accointances avec la danse – le *break dance* ou *smurf* et ses dérivés – et le graffiti, qui forment avec la musique les trois aspects de cette culture née aux Etats-Unis au milieu des années 1970. Le rap, bien qu'il puisse être défini comme « la nouvelle poésie orale des métropoles⁶ », s'inscrit donc, à l'instar de la danse et du *graff*, dans le cadre d'une performance : destiné à être écouté, certes, mais aussi vu et partagé par une communauté qui adhère à ses codes.

C'est pourquoi, bien que nous ne nous appesantissions pas beaucoup sur les circonstances de la naissance du rap aux Etats-Unis, il nous faut évoquer son influence jamaïcaine, qui justifie cette

¹ FERRÉ Léo, *Poète... vos papiers !* (1956), Paris, Points, 2013, p. 8-9.

² SENGHOR Léopold Sédar, « Chants pour Signare », *Nocturnes*, in *Œuvre poétique* (1990), Paris, Seuil, coll. « Points », 2006, p. 185.

³ DAMAS Léon-Gontran, *Black Label* (1956), Paris, Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 2011, p. 57.

⁴ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », 1983, p. 16.

⁵ GAËL FAYE, « Fils du hip-hop », *Pili pili sur un croissant au beurre*, Universal Music, 2013.

⁶ LAPASSADE Georges, ROUSSELOT Philippe, *Le Rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1996, p. 14.

dimension de performance que suppose la pratique en elle-même. Les débats autour de ses origines laissent supposer que c'est la musique populaire des campagnes jamaïcaines qui peut faire office de source primordiale à la fois du rap américain et du reggae moderne. Dans l'arrière-pays de l'île, les passants se regroupent autour des disco-mobiles, sortes de discothèques portatives. Mais plutôt que de laisser la musique suivre son cours, les musiciens en bouleversent le déroulement, la ralentissant ou l'accéléralent, et improvisant par-dessus elle un discours. Cette technique de modification manuelle et électronique du fond musical est appelé *dubbing* et influencera très rapidement les artistes du reggae moderne, dont Bob Marley fait partie. Par ailleurs, le fait que s'ajoute la parole improvisée – le *toasting* –, intervention orale mi-parlée mi-chantée, nous renvoie assez évidemment aux techniques même de la musique rap. Cette forme primitive du reggae a donc rapidement eu du succès aux États-Unis, où elle a pris vie en particulier dans les ghettos, prenant alors le nom de *sound-system*. Deux figures essentielles de ces regroupements festifs improvisés émergent alors : le Master of Ceremony –le MC, c'est-à-dire celui qui anime par sa parole, et le disc-jockey – le DJ, celui qui manie les platines. On doit à son maître, Clive Campbell, alias Kool Herc, la paternité américaine du hip-hop : fameux DJ jamaïcain, il introduit la tradition du *toaster* dans la culture noire new-yorkaise et initie en quelque sorte les techniques de mixage que l'on connaît bien aujourd'hui.

Légende du Bronx, Kool Herc a également américanisé le dicton jamaïcain, le *pidgin*. C'est à sa suite que les rappeurs états-uniens comme Public Enemy ont travaillé l'anglais pour en faire sortir une « négritude » du langage, substituant par exemple au « *the* » canonique un « *d* » mouillé supposé faire plus africain, ou multipliant les accents toniques pour faciliter la prosodie et le rythme. Kool Herc entame alors un affranchissement du rap par rapport au reggae en revendiquant d'autres influences, comme la *soul music* des années 1950 : de fait, le hip-hop s'impose comme un art essentiellement africain-américain.

On comprend alors la dimension éminemment politique que recouvrent la pratique rap et le mouvement culturel dans lequel elle s'inscrit, aussi bien dans son rapport transgressif à la musique, puisqu'elle en corrompt la logique, dans son succès populaire au sein des ghettos états-uniens, devenant une expression privilégiée par les populations africaines-américaines reléguées, que dans le brouillage textuel auquel procèdent les orateurs lors de leurs discours improvisés. Il s'agit cependant de ne pas occulter totalement le caractère festif de la culture hip-hop, qui a également trait aux performances dans lesquelles elle se manifeste, ces moments de liesse et de communion, bals populaires où prime la figure du MC, « sorte de "roi des Fous" dont la mission est d'animer les soirées carnavalesques¹ ». Ces deux aspects concomitants du rap, en somme ses orientations festive

¹ *Ibid.*, p. 30.

et politique, en font un espace de solidarité, un lieu du commun où se retrouvent les individus, et dont témoigne le titre « Art de rue » de la Fonky Family :

Le thème c'est art de rue
Dédié à ceux qui pratiquent et ceux qui aiment ce putain d'art de rue
Ceux qui dansent sur la piste sur la pierre ou à la zon'
Ceux qui mixent ceux qui parlent sur la zic et ceux qui taguent sur le fourgon
C'est un mode de vie, quelque chose qui nous rend sérieux
Un besoin unique vécu jour et nuit¹

Véritable manifeste français du rap, cet extrait scandé par Le Rat Luciano insiste sur le caractère artistique du hip-hop qui justifie alors le sérieux avec lequel ses amateurs le pratiquent, sa dimension essentielle, presque vitale : « un besoin unique vécu jour et nuit ».

Nous notons par ailleurs que ce morceau, issu de la production française de rap des années 2000, incarne par son titre et par le discours qu'il développe la traditionnelle caractérisation du hip-hop comme expression « urbaine », « de rue », « de banlieue ». De ce point de vue, il nous faut prendre des distances, car si effectivement la naissance du rap aux Etats-Unis s'est effectuée dans un cadre urbain ghettoïsé et que ses acteurs se produisaient illégalement dans les rues, il n'est pas évident que le rap français ait vécu une émergence similaire. L'idée que le rap serait un « art de rue », ce que revendiquent les membres de la Fonky Family, reste une question problématique au sens où, en France du moins, cette musique a été très vite pratiquée en studio et n'a donc pas vraiment connu les *block parties* qui caractérisent la genèse du rap américain. L'univers de la rue, pourtant largement développé dans les morceaux, ressortit alors d'un imaginaire normé qui permet une auto-identification de la pratique rap, une crédibilisation, une authentification de ses acteurs tout autant qu'un spectre de représentations qui facilitent sa diffusion et sa commercialisation.

En outre, l'adjectif « urbain », utilisé strictement, qualifie la ville, et non la banlieue ou la cité, qui seraient d'après Christian Béthune et en contexte français, des lieux « souvent séparés du reste de la ville par des obstacles matériels pratiquement infranchissables [...], unités d'habitation fonctionnant presque toujours en autarcie² ». Mais nous comprenons que ce terme puisse sembler approprié pour évoquer la pratique rap en ce qu'elle expose, dans les textes comme dans l'attitude codifiée des rappers, une forme de modernité qui s'affirme dans l'espace public et passe par un investissement symbolique, précisément, de la rue.

Pour autant, cette assignation du rap à la banlieue, dont il serait en France l'expression privilégiée, relève d'une sorte de caricature mise en place lors de sa médiatisation et que reprendront,

¹ FONKY FAMILY, « Art de rue », *Art de rue*, Small / Sony, 2001.

² BÉTHUNE Christian, *Pour une Esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004, p. 26.

à leurs fins, les rappeurs eux-mêmes. « Défini par le groupe majoritaire¹ », le rap est associé à la banlieue comme devant en représenter les aspects de violence, de misère et d'immigration : « ces peurs sociales », pour Karim Hammou, sont condensées par les médias dans « la figure emblématique du jeune de banlieue [...], que les rappeurs se voient imposer au début des années 1990². » Ce regard politique porté sur la jeunesse, traversé de préjugés racistes, et qui tend à une vision parodique du mouvement hip-hop, est notamment très présent dans les émissions télévisées des années 1980-1990, dans lesquelles on peut « relever la récurrence de l'animalisation du rappeur en singe, le mime de mouvements grotesques évoquant une forme de danse primitive » qui témoignent notamment « de son appréhension au travers de l'exotisme prêté aux musiques afro-américaines en France³. »

Ces précautions prises, nous abordons là ce qui constitue la deuxième forme d'« échos » entre le rap français et la poésie de la Négritude : sa dimension politique. En effet, le rap, en tant qu'art minoritaire auquel les médias ont assigné une responsabilité politique du fait du « thème imposé⁴ » que représentent les banlieues, s'est emparé d'un discours de dénonciation des institutions françaises créatrices d'inégalités et en a fait un ferment de son expression.

Plus encore, parce que les espaces péri-urbains dont il s'agit concentrent, depuis les diverses vagues d'immigration d'après-guerre, des populations d'origine étrangère, la question du racisme institutionnel est omniprésente dans le rap français, qui témoigne alors d'affinités non négligeables avec la très forte critique de l'esclavage et la traite, de la colonisation et de l'hégémonie d'une identité nationale excluante. Ces thématiques se trouvent investies au sein de textes qui entendent lutter, à leur mesure, contre une pensée unique, et qui témoignent des conditions de vie de ces populations reléguées. C'est notamment par l'appropriation et le traitement significatifs de la langue française que l'expression de la Négritude, dans la poésie comme dans le rap, devient une matière à la fois poétique et politique.

On en vient donc naturellement à la question de l'étude du rap français à travers le prisme de la littérature. Outre cette double identité qui le caractérise, à savoir l'inscription dans le champ de la musique comme dans celui de la poésie, l'analyse des échos de la poésie de la Négritude qui le traversent formule l'idée que, au-delà d'une parenté thématique et politique, c'est toute une dimension esthétique qui se trouve dans le rap investie. Ainsi, il s'agit dans ces lignes d'éviter les considérations sociologiques qui tendraient, une fois de plus, à une assignation peu nuancée du rap à des critères

¹ HAMMOU Karim, *Une Histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2013, p. 85.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *Ibid.*

sociaux ; puisqu'il nous est possible d'étudier la poésie de la Négritude en s'émancipant quelque peu de son contexte historique afin de trouver, aujourd'hui, des formulations neuves de son combat, nous sommes en droit de considérer le rap français à travers la littérarité de ses manifestations, fussent-elles éminemment politiques. Ce qui ressort alors de cette manière d'aborder le rap, et qui va dans le sens d'ouvrages comme ceux de Christian Béthune, Isabelle Marc Martinez ou Bettina Ghio, c'est l'immense créativité poétique à l'œuvre dans les textes ; pour autant, nous tâcherons de ne pas parler à la place des rappeurs et rappeuses et cantonnerons soigneusement notre propos à ce qui, dans les morceaux étudiés, nous paraîtra révéler des affinités littéraires pertinentes. Il ne s'agit pas de proposer au panthéon de la littérature francophone légitimée ceux et celles des artistes qui revendiquent avec fermeté la qualité transgressive et insoluble de leur art. En raison de l'unicité de chacun des acteurs qui participent de la production rap française, nous nous garderons à tout prix d'essentialiser un mouvement musical que traversent, d'ailleurs, d'infinies contradictions.

Nous avons choisi, dans cette entreprise comparatiste, de confronter les œuvres de Césaire, Damas, Senghor et les autres à celles d'acteurs de la scène rap en France, ces rappeurs et rappeuses qui, depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui, proposent leur vision singulière et esthétisée de l'histoire esclavagiste et coloniale, de l'expérience quotidienne du racisme, de la place du rap dans la culture française et, plus largement, de ce que la « négritude » désigne à leurs yeux dans le contexte national contemporain. Considérant que depuis plus de trente ans la production rap a subi d'infinies évolutions, et qu'elle s'est de fait divisée en une multitude de sous-genres, répondant à des dynamiques commerciales et médiatiques précises, nous choisissons dans ce large éventail d'exemples un corpus de textes qui évoquent pertinemment la question de la Négritude dans ses diverses manifestations. Des artistes comme La Rumeur, Casey, Assassin, Kery James, IAM, ou encore Youssoupha, dont les textes peuvent être qualifiés d'« engagés », ou « conscients », nous paraissent donc proposer à l'étude les échos que nous supposons entre la poésie de la Négritude et le rap, et c'est principalement à travers leurs œuvres que nous envisagerons ce développement.

Ainsi, dans quelle mesure une lecture et une écoute attentive de ces deux corpus distincts, n'appartenant pas aux mêmes catégories génériques, chronologiquement distanciés et n'ayant pas émergé dans un contexte politique identique, permettent-elles d'affirmer une perpétuation, dans le rap français, des combats poétiques menés par les poètes nègres ? Avec quels moyens poétiques, musicaux et discursifs les rappeurs et rappeuses établissent-ils, dans leurs textes, ces échos que nous percevons ? Et, à l'aune de cette étude qui suppose une défiance à l'égard des frontières politiques, nationales et linguistiques établies, que dire de l'identité poétique du rap, lui qui se construit et se déconstruit sans cesse, au sein d'un pays qui en éprouve constamment la légitimité et l'observe souvent avec la plus grande hostilité ?

Pour répondre de manière pertinente à ces interrogations, il nous faut d'abord considérer les rapports que le rap français entretient avec l'histoire esclavagiste et coloniale et comment, à partir d'eux, se manifestent dans les textes les chroniques sans concession d'un quotidien qui hérite de ces inégalités. Mais si les morceaux de rap peuvent s'écouter et se lire dans leur extrême réalisme, ils sont aussi porteurs d'une charge symbolique qui entend revendiquer une ascendance poétique à la fois précise et composite, dont les poètes de la Négritude, chroniqueurs d'un passé encore à vif, font bien sûr partie.

Ce faisant, il s'agit d'analyser en quoi les symboles que charrient ces textes de rap forment une identité en constante mutation, traversée de *topos* poétiques hérités et de visions esthétiques novatrices : le blanc et le noir, l'ici et l'ailleurs, la représentation conflictuelle de l'espace urbain moderne sont autant de paramètres qui permettent d'observer un certain rap par le prisme de contrastes également présents dans la poésie de la Négritude.

Enfin, partant du constat que poésie nègre comme rap français ont à cœur et au principe même de leur esthétique une réflexion métalinguistique intense qui entend déjouer, tout en les utilisant, les usages dominants de la langue française, et ce au sein d'une critique intense de l'identité dite « nationale », nous chercherons à montrer en quoi dans la production rap sont renouvelées les stratégies poétiques du combat politique de la Négritude.

Chapitre I

Le rap français et son rapport à l'Histoire : pour une descendance poétique, affective et engagée de la Négritude

La Négritude césairienne est un baptême,
l'acte primal de notre dignité restituée. Nous
sommes à jamais fils d'Aimé Césaire¹.

Si cette citation vient de la plume de Patrick Chamoiseau, représentant de l'École de la Créolité, elle postule une ascendance dont peuvent aussi se revendiquer certains rappeurs et rappeuses. C'est le cas de Casey, qui lors du séminaire « La Plume et le Bitume » organisé à l'École Normale Supérieure² n'a pas hésité à parler d'Aimé Césaire comme étant à ses yeux le « roi de la Martinique », affirmant alors l'immense fierté d'être liée, par la terre et le combat, à un « symbole », celui de la « colère créatrice⁴ » des anciens colonisés.

Casey n'hésite pas à citer, dans ses textes, les noms d'Aimé Césaire, de Frantz Fanon, de Raphaël Confiant. Dans le titre « Les Mains Noires » en *featuring* avec le groupe de rock Zone Libre et le rappeur Hamé⁵, elle érige un Panthéon des hommes et femmes qui ont marqué l'histoire du combat pour la dignité des Noirs. Les références sont donc comme des mythes que l'on convoque au détour d'une *punchline*, pour asseoir, d'une certaine façon, l'authenticité et la crédibilité d'un discours qui cherche avant tout à réhabiliter le peuple noir dans l'Histoire des sociétés. Mais ces références ne sont pas toujours aussi explicites, et le texte de rap fonctionne bien souvent sur une juxtaposition d'allusions que seuls les initiés ou les auditeurs attentifs pourront interpréter. Ainsi, dans le morceau « Damnés », les membres du groupe Ministère A.M.E.R. font semble-t-il confiance au public pour

¹ BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Éloge de la créolité* (1989), Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1993, p. 18.

² Séminaire organisé par L'École Normale Supérieure, vidéo en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=jJsypG6Gfk>

⁴ CASEY, feat. Zone Libre et Hamé, « Les Mains noires », *L'Angle mort*, La Rumeur Records / T. Rec., 2009, avec un *sample* d'Aimé Césaire.

⁵ *Ibid.*

discerner la référence implicite à l'œuvre de Frantz Fanon *Les Damnés de la terre*⁶ :

Damné, condamné, damné depuis des années, l'histoire,
Les faits me poussent à réaliser que de toute manière
Je suis un damné de la terre, donc surveille tes arrières,
Mon Ministère à cent mille lieues sur les nerfs¹.

La reprise du titre de l'ouvrage de Fanon, au singulier, créé un sentiment d'affinité entre l'auteur et le rappeur, ce dernier semblant incarner, au présent, une malédiction qui court depuis des siècles. Cette dimension infinie de l'Histoire qui se répète jusqu'à maintenant est d'autant plus frappante que la répétition du terme « damné » - que l'on trouve aussi dans « condamné » - matérialise la persistance d'un sentiment éprouvé par les Noirs aujourd'hui. La référence détournée aux *Vingt Mille Lieues sous les mers*, de Jules Verne, harmonise quant à elle le temps et l'espace pour dire l'immensité de cette colère, incommensurable.

Ce simple extrait montre à quel point la question de l'Histoire – celle de l'esclavage et de la colonisation – est un *topos* du rap français, de nombreux artistes ayant à cœur de dénoncer les inégalités toujours vivaces entre Noirs et Blancs, notamment au sein du contexte national. Mais les références à la littérature et aux figures historiques ne sont pas si récurrentes, et bon nombre de rappeurs et rappeuses produisent des textes qui sont de simples témoignages du racisme institutionnel, visant à une solidarité des Noirs entre eux ou se présentant comme un discours purement militant, dont l'authenticité suffit à faire la force. C'est le cas du groupe Assassin qui, dans son titre « A qui l'histoire ? (le système scolaire) », donne une leçon à l'éducation nationale sur la question de l'enseignement de l'Histoire en France :

Mais l'enseignement, c'est l'État, c'est l'Histoire, c'est l'État mais quelle histoire ?
Ton histoire n'est pas la même que la mienne, connard !
Pourtant ton histoire fait que je me retrouve sur ton territoire
Donc j'attaque, me cultive pour savoir pourquoi je suis là,
Mais l'État ne m'aide pas, il ne m'enseigne pas ma culture² !

L'État comme représentant d'une Histoire écrite par et pour des Blancs est donc l'occasion d'une attaque frontale des rappeurs qui cherchent à s'éloigner d'un enseignement hypocrite de la colonisation et de l'esclavage. Ils émettent alors eux-mêmes leur propre version de l'Histoire, et le rap s'affirme de manière plus générale comme un moyen de combler les lacunes de l'éducation nationale

⁶ FANON Frantz, *Les Damnés de la terre* (1961), Paris, La Découverte & Syros, 2002.

¹ Ministère A.M.E.R., « Damnés », *Pourquoi tant de haine ?*, Musidisc, 1992.

² *Ibid.*

et de rétablir une forme de vérité cachée par les dirigeants.

Par ailleurs, la composition plus ou moins normée du texte de rap, qui implique bien souvent de balayer d'un souffle tous les aspects d'une société inégalitaire sans s'y appesantir trop longuement, et faisant plutôt la part belle à une logique du bon mot, de la *punchline* percutante, ne donne pas toujours l'occasion aux artistes de formuler des analyses très fouillées. Le rap peut être perçu comme une musique immédiate, qui cherche à provoquer un effet sur l'auditeur déjà normalement acquis aux revendications et critiques sociales qui y sont présentes. En sorte que les membres de La Rumeur consacrent un titre au « Premier matin de novembre¹ », censé désigner le 1er novembre 1954, lorsque le Front de Libération Nationale Algérien déclare la guerre à l'État français. Mais ces « 130 obscures années d'esclavage » ne sont pas l'occasion d'un minutieux cours d'histoire, et le « Vous » qui sature le texte ne précise pas être adressé aux membres du F.L.N., qui n'est jamais cité. Plus encore, le mot « Algérie » ne survient qu'une fois dans le texte, dans le minimalisme d'une personnification puissante : « L'Algérie c'était vous ». C'est le symbole qui fait office de leçon historique et crée un lieu du commun où se retrouve un public qui, avec les rappeurs, a assimilé les fondements théoriques de la rancœur actuelle. Le rap fonctionne en effet très souvent sur la conscience d'une pleine adhésion des auditeurs aux critiques énoncées, et lorsque les textes paraissent directement adressés à un public d'initiés on comprend que l'authenticité présumée du rappeur se joue sur une expérience, un vécu communs à ce public.

Ainsi, à part certains artistes comme Casey ou La Rumeur, dont le rapport à l'Histoire des peuples colonisés est un moteur de l'écriture, les références littéraires et historiques des rappeurs sont plutôt d'ordre implicite, voire inconscient. Il n'est donc pas évident d'analyser la mesure dans laquelle le rap s'invente un lien légitime avec la littérature de la Négritude et plus généralement avec toutes les figures de la résistance noire. Dans son projet d'autopsie d'une société en conflit avec les minorités qu'elle crée, le rap se présente comme le *continuum* des revendications qui ont parcouru l'Histoire des peuples et c'est en cela que le texte poétique affirme sa contemporanéité. C'est, semble-t-il, par l'héritage d'une conscience de soi en tant qu'*être* noir, issue d'un passé colonial spécifique, que les artistes de rap parviennent à dire le présent avec lucidité et colère, sans être pour autant toujours dans la revendication d'une ascendance précise.

L'étude des rapports entretenus par le rap avec l'Histoire ménage alors des points de convergence ambigus avec la poésie de la Négritude qu'incarnent Césaire, Senghor, Damas et d'autres. Considérés à la fois comme des acteurs historiques de la résistance et comme des figures mythiques qui ont rendu leur dignité aux Noirs, ils se matérialisent au sein des textes de rap par une présence-

¹ LA RUMEUR, « Premier matin de novembre », *L'Ombre sur la mesure*, E.M.I., 2002.

absence que permettent les références explicites, les diverses allusions ou simplement la parenté des thèmes abordés. Les rappers et rappeuses incarnent ainsi une descendance tout à la fois poétique, affective et engagée de la Négritude et c'est à travers leur voix que résonne l'espoir en une société plus juste.

PREMIERE PARTIE :
LA PERSISTANCE DE L'ESCLAVAGE ET
DE LA COLONISATION DANS LE CONTEXTE ACTUEL

1) *Hypermnésie du fait historique : la musique des passeurs de mémoire*

De nouveau, la parole est donnée à Patrick Chamoiseau qui, dans son *Éloge de la créolité*, résume à merveille l'amnésie de l'Occident quant aux séquelles et aux résistances liées à l'esclavage et la colonisation, et surtout les effets produits sur les générations qui ont suivi :

Notre Histoire (ou plus exactement nos histoires) est naufragée dans l'Histoire coloniale. La mémoire collective est notre urgence. Ce que nous croyons être l'histoire antillaise n'est que l'Histoire de la colonisation des Antilles. [...] L'opaque résistance des nègres marrons bandés dans leur refus. L'héroïsme neuf de ceux qui affrontent l'enfer esclavagiste, déployant d'obscur codes de survie, d'indéchiffrables qualités de résistance, la variété illisible des compromis, les synthèses inattendues de vies. [...] Cela s'est fait sans témoin, ou plutôt sans témoignages, nous laissant un peu dans la situation de la fleur qui ne verrait pas sa tige, qui ne la sentirait pas¹.

C'est dans une position de refus et d'obstination face aux lacunes de l'Histoire que se manifestent certains rappers et rappeuses, contre ce que Chamoiseau estime être une absence cruelle de témoignages. La France, et plus généralement l'Europe, enfermées dans leur mauvaise foi, sont donc la cible d'une critique qui court déjà depuis les décolonisations et qu'on retrouve notamment chez Aimé Césaire, pour qui, naturellement, « *L'Europe est indéfendable*². »

Dans ce contexte, les rappers et rappeuses aussi bien que les poètes de la Négritude

¹ BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Éloge de la créolité*, op.cit., p. 36-37.

² CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme* (1955), Paris, Présence Africaine, 2004, p. 8.

s'attachent à réhabiliter une mémoire qui n'est pas prise en charge par l'enseignement. C'est notamment le cas de Léopold Sédar Senghor, qui dans son poème liminaire au recueil *Hosties Noires* prend en charge la postérité des tirailleurs sénégalais :

Qui pourra vous chanter si ce n'est votre frère d'armes, votre frère de sang ?

Vous Tirailleurs Sénégalais, mes frères noirs à la main chaude, couchés sous la glace et la mort¹ ?

Ce sont pour ces hommes dont l'Histoire a éteint la voix et pour qui personne n'a témoigné que Senghor prend la parole. Il leur consacre un hommage plus important dans un autre poème qui leur est entièrement dédié, sobrement intitulé « Aux tirailleurs sénégalais morts pour la France ». Ce texte prend la forme d'une épitaphe poétique, un tombeau, dont l'initiative est de rendre toute leur gloire à ces hommes morts durant la Seconde Guerre Mondiale et dont la France n'a pas souhaité se souvenir : « On fleurit les tombes, on réchauffe le Soldat Inconnu. / Vous, mes frères obscurs, personne ne vous nomme². »

Mais ce poème ne peut se concevoir uniquement comme une simple catabase, une descente aux Enfers opérée par le poète qui va à la rencontre des morts. Notons que la dimension épique est par ailleurs assez explicite, puisque le poète mentionne les « pleureuses » auxquelles n'ont pas eu droit ces morts lors de leurs immatérielles funérailles : ces femmes, dans l'Antiquité, avaient pour profession de se lamenter sur le défunt. Ici, Senghor assimile « la triple enceinte de nuit » dans laquelle ils sont enterrés à « la tranchée » où ils ont combattu, en sorte que l'existence qui fût la leur, traversée par l'expérience de la guerre, est immédiatement comprise comme une mort en amont de la mort effective. Le poème, plus qu'une visite « dans la solitude de la terre noire et de la mort », semble être une évocation des esprits anonymes de ces défunts, le moyen par lequel ils reprennent vie et font enfin face au soleil que, dès le premier vers, évoque le poète : « Voici le Soleil³ ». C'est cette lumière, venue du haut, qui permet de réchauffer le sol sous lequel sont enfermés les gisants, et, par la métaphore, de les dévoiler au monde. Cette idée d'évocation se retrouve également dans l'adresse directe qu'émet le poète, par l'impératif suppliant et bienveillant, aux morts :

Écoutez-nous, Morts étendus dans l'eau au profond des plaines du Nord et de l'Est.

Recevez ce sol rouge, sous le soleil d'été ce sol rougi du sang des blanches hosties

Recevez le salut de vos camarades noirs, Tirailleurs sénégalais

¹ SENGHOR Léopold Sédar, « Poème liminaire » (1940), *Hosties noires*, in *Œuvre poétique* (1990), Paris, Seuil, coll. « Folio », 2006, p. 55-56.

² SENGHOR Léopold Sédar, « Aux tirailleurs sénégalais morts pour la France » (1938), *Hosties noires*, in *Œuvre poétique, op.cit.*, p. 63-65.

³ *Ibid.*

MORTS POUR LA RÉPUBLIQUE¹ !

L'impératif utilisé ici, en effet, loin de manifester une passivité des gisants, les dote d'une vraie possibilité d'action, la possibilité de reprendre une vie au contact du chant, de la prière, du poème. Le dernier vers, en lettre capitale, a donc une triple fonction. D'une part, elle incarne par la typologie, et de manière graphique, l'épithaphe absente de leurs pierres tombales. Elle manifeste aussi l'insistance grave avec laquelle Senghor considère l'oubli de la France dans ses hommages au héros de la guerre, les rehaussant, par la provocation poétique, au même niveau que les morts français. Enfin, elle semble être un cri proféré par le poète aux défunts eux-mêmes, en écho avec l'impératif « Entendez-nous » : un appel, en somme, que la puissance de la voix permet de faire entendre malgré la mort et le profond enfouissement, symbolique, des corps.

C'est de manière très forte mais plus diffuse que les rappeurs et rappeuses pratiquent l'hommage aux oubliés de l'Histoire, en témoigne la voix collective de La Rumeur, pour qui « le poison de la désinformation a eu raison des vérités de l'Histoire² ». Le morceau « 365 cicatrices », ainsi, évoque l'oubli volontaire de la France pour ces mêmes tirailleurs sénégalais dont Senghor se faisait déjà l'écho :

Ils étaient fiers, enrôlés tirailleurs,
Et en fin de guerre tu as su comment leur dire d'aller se faire voir ailleurs.
Et qui on appelle pour les excréments ?
Des travailleurs déracinés laissant femmes et enfants³.

Contrairement à Senghor, cependant, ce n'est pas aux morts que s'adresse La Rumeur, mais au « tu » de l'État lui-même. En outre, il n'est pas fait mention d'une nationalité quelconque, ce qui correspond d'une certaine façon au fait que des troupes furent levées dans toute l'Afrique Noire et le Maghreb pendant les premières et secondes Guerres Mondiales, le terme « sénégalais » désignant plus largement tous les soldats indigènes venus d'Afrique. Ces quatre vers miment un mouvement d'absurde aller-retour qui caractérise le tiraillement dont ont été victime ces soldats dévoués à l'Empire. D'ailleurs, le mot « tirailleurs » laisse place au terme « travailleurs », dans une proximité phonique qui témoigne d'une certaine dégradation sociale, à la fierté de s'enrôler succédant la passivité du déracinement contraint. L'adverbe « ailleurs » revêt donc une triple acception sémantique, que l'on retrouve dans ses trois occurrences. D'abord, l'ailleurs des « tirailleurs » dévoile

¹ *Ibid.*

² LA RUMEUR, « Écoute le sang parler », *L'Ombre sur la mesure*, E.M.I., 2002.

³ LA RUMEUR, « 365 cicatrices », *op.cit.*

l'étonnante trajectoire de ces soldats se battant sous le drapeau français, parfois bien loin de chez eux (notons en effet qu'un grand nombre d'entre eux a trouvé la mort en Europe pendant la guerre de 1914-1918). Puis c'est avec l'expression familière « aller se faire voir ailleurs » que se matérialise le second déracinement dont ils ont été les victimes, dû à une véritable absence de reconnaissance de la part de la France qui ne leur a pas accordé une place dans la société. Ce mouvement de relégation s'accomplit en dernier lieu dans la tension que le groupe « travailleurs déracinés » provoque et qui désigne par périphrase ceux que la France a appelés pour aider à sa reconstruction mais a laissé vivre, par exemple, dans les conditions terribles des bidonvilles de la métropole. La Rumeur revient ainsi sur la question du statut accordé au « Soldat Lambda¹ », pendant ironique au « Soldat Inconnu » que mentionnait déjà Senghor, et par élargissement symbolique à celui de ses descendants sur le sol français, contraints aux travaux les plus avilissants, comme ramasser « les excréments ». Un tel constat est également celui de Stomy Bugsy dans le titre « Damnés » : « Prisonniers des pages poussiéreuses de l'Histoire / Appelés en France pour balayer les trottoirs² ».

Ainsi, les voix anonymes que Senghor, par son poème, souhaitait faire jaillir du sol, prennent vie chez les interprètes de La Rumeur qui s'assument comme leurs descendants. La transmission du témoignage se mêle à l'amertume de l'hommage :

Dans ses longs silences d'après témoignages, dignes d'un éloge funèbre,
Mon père, avec cette lucidité d'un grand révolutionnaire,
Me fait comprendre que la peur n'est qu'une mauvaise conseillère
Et le doute, l'entreprise du bourreau,
Pendant que l'Afrique compte ses morts, ses mythes et ses corbeaux³.

Le rappeur Ekoué improvise ici une leçon de vie transmise par un père qui, bien qu'anonyme, semble avoir tout le crédit pour témoigner. La valeur historique ne tient donc pas dans l'écrit mais dans le « verbe », cette parole donnée par « un père de famille instruit » et qui est actualisée dans le texte rapé.

Le système énonciatif dans lequel s'incarnent la parole et son auditoire est ainsi mis en place dès le début de la chanson, où la lancinante répétition de la phrase impérative « Écoute le sang parler » invite autant le public que la personne même du rappeur Ekoué à entendre une version orale de l'Histoire. D'emblée, les premiers vers informent du mensonge de la version officielle, par le biais d'un discours rapporté, preuve d'authenticité, faisant se mêler dans la même voix celle du père et du fils :

¹ LA RUMEUR, « Soldat Lambda », *Regain de tension*, E.M.I., 2004.

² Ministère A.M.E.R., « Damnés », *Pourquoi tant de haine ?*, Musidisc, 1992.

³ LA RUMEUR, « Écoute le sang parler », *op.cit.*

On nous a confisqué nos vies, paroles d'un père de famille instruit
Loin, très loin de ces comptes rendus accablants.
Un regard noir suffit, jeté du coin de l'œil,
Crevé d'orgueil et de mépris, pour éveiller ces instants enfouis
Avec le prima du verbe sur leurs écrits, intoxiqués de références,
Falsifiés jusqu'à la moelle des os, aussi ineptes que sans honte,
Me dit mon père¹ [...].

Les « instants enfouis » de l'Histoire qu'un « verbe » authentique dévoile enfin sont également l'obsession du rappeur Youssoupha. Dix ans après *La Rumeur*, il livre le morceau « Noir Désir », dans lequel il assume parfaitement ce caractère obsessif et récurrent : « Les abrutis diront que j'ai toujours le même thème / L'Histoire se répète, donc j'utilise les mêmes termes². » Le premier couplet, à valeur introductive, présente la chanson comme une tentative de rectification de l'Histoire officielle, et la question « Où est le devoir de mémoire si l'Histoire souffre d'Alzheimer ? » ouvre un débat que vient clore, avec force, le dernier vers : « C'est l'histoire d'un peuple au cœur de roi et au sang d'esclave³ ». L'équilibre de cette ultime *punchline* tient dans la dichotomie assumée entre le cœur et le sang, en somme l'âme et le corps, qui réalise l'unité d'un même peuple. Elle affirme la souveraineté du peuple noir tout en revenant sur les sévices subis par sa chair, dont les traces sanglantes laissent un goût amer et hantent la mémoire du rappeur.

Dans ce texte, Youssoupha propose ainsi de voir la « négritude » comme une Histoire à écrire, d'abord au passé, en rappelant les siècles d'esclavage et de colonisation, comblant ainsi les défauts de l'Histoire officielle : « Mon Histoire est écrite par Frantz Fanon et par Sankara ». Mais c'est aussi au futur qu'elle s'écrit, un futur qui s'actualise dans le présent à la fois synthétique et programmatique du dernier vers : « On y arrivera malgré les différences et les enclaves / C'est l'histoire d'un peuple au cœur de roi et au sang d'esclave ».

Ainsi qu'indiqué plus haut, nombre de textes rappés qui traitent d'une Histoire à réécrire manifestent autant une volonté de rafraîchir les mémoires par le biais d'une leçon digne de foi qu'un engagement symbolique et poétique de cette parole didactique. En sorte que dans l'imagerie convoquée, le corps est très souvent utilisé comme le témoin privilégié des horreurs de l'Histoire. Ainsi, dans son morceau « Dans nos histoires », Casey présente la douleur morale associée au passé terrifiant du peuple noir comme une douleur corporelle, une plaie qui, toujours à vif, justifie le

¹ *Ibid.*

² YOUSSEUPHA, « Noir Désir », *Noir D****, Bomayé Musik, 2012.

³ *Ibid.*

ressassement :

Mes cicatrices sont pleines de stress,
Pleines de rengaines racistes qui m'oppressent,
De bleus, de kystes, de peines et de chaînes épaisses
Pour les indigènes à l'origine de leur richesse.
On nous agresse donc on agresse.
Ils ont battu des nègres, violé des négresses
Donc nos plaies sont grosses et mon crâne endosse
Angoisse et moral en baisse dans mon blokhaus¹.

Le corps apparaît comme le témoin des horreurs de l'esclavage et la colonisation, un corps à la fois individuel et collectif : à « mes cicatrices » succède rapidement « nos plaies ». La persistance symbolique de la douleur fait se mêler les « rengaines racistes » vécues par la rappeuse et les « chaînes épaisses » qui contraignaient les esclaves. On remarque aussi, avec l'ingénieux travail d'allitérations et d'assonances, une énumération de termes illustrant avec soin une souffrance autant physique que morale : « De bleus, de kystes, de peines et de chaînes épaisses ». En effet, cet enchaînement passe de la douleur la plus visible, manifestée par la couleur des « bleus », à l'impalpable d'une mémoire traumatisée. En sorte que le corps, s'il souffre, témoigne des plaies de l'esprit : « Donc nos plaies sont grosses et mon crâne endosse /angoisse et moral en baisse dans mon blokhaus ». Le « blokhaus », d'ailleurs, semble tout autant désigner la cité HLM que la prison dans laquelle l'esprit est enfermée, ce « crâne [qui] endosse » les coups physiques et les insultes. Le corps, donc, témoin des sévices qu'ont subi les peuples noirs dans l'Histoire, est l'image privilégiée par la rappeuse pour manifester un mal-être collectif toujours d'actualité, une mémoire douloureuse, ainsi que le précise le refrain :

Tu peux m'croire, y'a pas d'espoir
Y'a qu'la douleur à voir dans nos histoires
Tu peux m'croire, y'a pas d'victoire
Y'a qu'la douleur à voir dans nos histoires².

Dans son titre « Sac de sucre », Casey approfondit complètement le lien entre les victimes de l'esclavage et le malaise contemporain. Le « Je » qu'elle utilise est celui d'un personnage fictif, anonyme, à qui elle donne une voix et une parole. Grâce à cette situation d'énonciation, Casey s'autorise à rapper le discours imaginaire d'une esclave qui dit toute sa haine. Et encore une fois, c'est

¹ CASEY, « Dans nos histoires », *Ennemi de l'ordre*, Musicast, 2006.

² *Ibid.*

par l'image du corps que se dit le mieux la violence de l'esclavage dont la rappeuse nous montre la douloureuse quotidienneté :

Tous les jours on y laisse et sa sueur et sa chaire
Et nos pauvres corps meurent, sans repos ni fraîcheur¹.

Et plus loin :

Où va l'fruit de mon labeur, la douleur de mes bras et mes lombaires,
La lourdeur de mes jambes et toutes ces longues heures à ratiboiser la canne pour battre ma misère² ?

Si le corps est une métaphore efficace et réaliste du traumatisme, il n'est cependant jamais présenté par Casey comme un corps passif ou soumis, simple réceptacle des violences de l'Histoire. Ainsi, l'héroïne de « Sac de Sucre », anonyme en révolte, se prépare au combat :

J'ai hélé les voisins, rassemblé mon réseau,
J'ai sorti mon coutelat, aiguisé mes ciseaux
Et pris la décision, sans trouble ni confusion
De baptiser le béké d'une belle incision³.

Ici, c'est le corps meurtri par le labeur et les coups qui affirment sa capacité d'action. Casey profite de la fiction pour rendre effective, par le rap, la révolte dont elle se porte garante. L'« incision » dont elle veut affubler le maître a d'ailleurs une valeur toute symbolique, faisant écho aux blessures des esclaves et aux « cicatrices » encore à vif de leurs descendants.

C'est dans ce sens que le corps répond à une logique instinctive parfaitement assumée, présente dans le morceau « Dans nos histoires » : « On nous agresse donc on agresse⁴ ». Son action s'inscrit dans un raisonnement vengeur, pris en charge par le morceau lui-même. Ainsi, dans un autre morceau du même album, « Comme un couteau dans la plaie⁵ », on observe le basculement de la violence physique dans le processus même de l'écriture, comme l'informent d'emblée les premiers vers : « On m'appelle "la crapule" et je rappelle / Que je manipule ma plume comme un scalpel⁶ ». Le style, incisif, précis et énervé, agit presque de manière performative chez Casey, dont la véhémence et les obsessions sont proprement épidermiques :

¹ CASEY, « Sac de sucre », *Libérez la bête*, Ladilafé/Anfalsh, 2010.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ CASEY, « Dans nos histoires », *op.cit.*

⁵ CASEY, « Comme un couteau dans la plaie », *op.cit.*

⁶ *Ibid.*

Et nos séquelles sont telles quelles depuis ces radicales
Déportations faites à fond de cales.
Je sais, je récapitule le même récital
Mais avec ce style né au bord de la capitale¹.

L'évocation de ces « séquelles », cicatrices collectives qui affleurent avec force, n'est pas uniquement la plainte du martyr. Au contraire, le corps, aidé par l'esprit et l'écriture, reprend des forces et s'affirme comme sujet en colère, prêt à en découdre. Son arme, comme dit plus haut, n'est autre que le style même de Casey, un style à fleur de peau :

J'ai cette rime urbaine qui rumine au bout d'ma mine,
Ordonne à mes hormones, laisse dans mes organes
Cette épaisse violence efficace de hooligan².

« Né au bord de la capitale », le style de Casey affirme donc sa violence comme étant une réaction logique et organique, nourrie par des siècles de rancœur. Le terme « capitale », d'ailleurs, renvoie à plusieurs réalités. Il désigne d'abord Paris, dont les marges délaissées sont le vivier d'une création artistique en opposition au centralisme. C'est aussi un moyen pour la rappeuse de qualifier indirectement son style et d'imprégner l'esprit de l'auditeur de sa « violence efficace » : le rap de Casey est, au sens de la peine capitale, une exécution virtuelle de la classe dominante.

On comprend que la métaphore corporelle est la mieux à-même de matérialiser les violences de l'Histoire, et c'est souvent par la figure de la métonymie qu'elle trouve sa plus grande efficacité. Ce procédé est très percutant dans un autre titre de Casey, déjà mentionné plus haut, « Les Mains noires ». Ici, les mains sont, comme le reste du corps dans d'autres morceaux, les témoins d'un passé douloureux, notamment grâce à l'accumulation des adjectifs qui en décrivent les souffrances :

Les mains mutilées, empalées, empilées, gangrenées,
À genoux, sans raison enchaînées
Qui ont tenu bon même à bout et dominées.
Je suis fier d'avoir les mêmes que celles de mes aînées³.

Mais dans cet extrait se joue autre chose qu'une métonymie efficace. En s'affirmant comme

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ CASEY, « Les Mains noires », *op.cit.* .

descendante « de beaucoup de [ses] héros ou de certains de [ses] alliés », Casey donne à l'image du corps, plus particulièrement à celle des mains, un rôle différent. De la même façon que les athlètes se passent le *témoin* lors d'une course de relais, la rappeuse assume une certaine filiation dans l'objectif qu'elle se donne, celui de transmettre une Histoire, de se faire le relais des témoignages du passé.

La mémoire des corps est un instrument poétique qu'ont en commun les rappeurs et les poètes de la négritude. Traiter de l'esclavage ou de la colonisation, c'est pour beaucoup d'entre eux dévoiler des blessures enfouies et mettre le corps mutilé, privé de parole, en position d'acteur. La négritude d'Aimé Césaire, « mesurée au compas de la souffrance », est un organisme en révolte qui n'hésite pas à prendre en charge une douleur pluriséculaire :

Mais qui tourne ma voix ? Qui écorche ma voix ? Me fourrant dans la gorge mille crocs de bambou. Mille pieux d'oursin. C'est toi sale bout du monde. Sale bout de petit matin. C'est toi sale haine. C'est toi poids de l'insulte et cent ans de coups de fouet. C'est toi cent ans de ma patience, cent ans de mes soins juste à ne pas mourir.
rooh oh¹

Cet extrait du *Cahier d'un retour au pays natal* propose justement un « compas de la souffrance » vécue par les peuples noirs, dont le « je » du poète devient l'éminent porte-parole. C'est la mémoire du corps qui permet de mesurer le degré de cette souffrance, grâce à l'utilisation d'adjectifs numériques. Ainsi, le terme « mille », présent deux fois, fonctionne en écho avec le terme « cent » lui aussi répété. C'est donc un supplice qui se comprend sur le mode de l'incessante répétition : aux mille engins de torture que représentent les « crocs de bambou » et les « pieux d'oursin » s'ajoute la durée pourtant incommensurable du malheur, « cent ans de [la] patience » du poète et des Noirs, cent ans d'une résistance muette à la mort. C'est pourquoi la gorge, organe de la parole et donc de l'existence sociale, se trouve mutilée par le « toi » accusateur associé aux colons. Le corps subit, mais la poésie finit par briser son silence douloureux, blâmant le bourreau - « c'est toi sale haine » - et achevant sa révolte dans un cri rauque : « rooh oh ».

La métaphore du corps, en somme, agit ainsi comme témoin actif du passé, comme relais de la plainte à travers les âges et comme instrument poétique de la résistance – voire de la révolution. Dans son court poème « Beau sang giclé », issu de recueil *Ferrements et autres poèmes*, Césaire continue de faire le compte des pertes humaines dues à l'esclavage et la colonisation :

tête trophée membres lacérés

dard assassin beau sang giclé

¹ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p.31.

ramages perdus rivages ravis

enfances enfances conte trop remué
l'aube sur sa chaîne mord féroce à naître

ô assassin attardé

l'oiseau aux plumes jadis plus belles que le passé

exige le compte de ses plumes dispersées¹

Le poète entreprend d'abord d'énumérer, dans les trois premiers vers privés de ponctuation et de syntaxe, les exactions commises par le bourreau. Le corps mutilé, cependant, n'appartient pas à un humain, mais à un oiseau dont on a détruit le plumage. Le balancement rythmé de ces trois premiers vers met en présence des termes à la connotation positive et des réalités sanglantes. Ainsi, à la monstruosité de la torture – les « membres lacérés » par exemple – se greffe la majesté du corps supplicié, dont la tête devient « trophée ». Le poème est par ailleurs traversé par une étrange temporalité, où le « passé » semble correspondre aux siècles d'esclavage et de colonisation, tandis que l'adverbe « jadis » renvoie à une période plus ancienne, d'avant la dispersion fatale des plumes de l'oiseau. Mais les vers s'inscrivent dans un présent lumineux, dont « l'aube [...] féroce » semble être une renaissance. L'oiseau, métaphore du corps noir comme du peuple mutilé, échappe donc à son passé par l'actualité de sa révolte, une exigence de réparation, une accusation sans filtre de l'« assassin attardé » par sa propre violence. Le poème n'est donc pas la chute d'un corps torturé, sans force, mais bien son élévation permise par la rupture de la « chaîne » qui l'oppressait.

On remarque avec Césaire comme avec la rappeuse Casey que la mémoire traumatisée s'inscrit dans un corps renforcé, renaissant, prêt à combattre. La voix en est son instrument, organe privilégié du témoignage, de la révolte et de la dignité, car c'est par elle que la parole prend enfin vie. Cette poésie épidermique du corps transi de douleur est aussi présente chez un autre chanteur de la Négritude, Léon-G. Damas, pour qui le souvenir de l'esclavage est l'occasion de faire entendre « La complainte du nègre² ». Le titre du recueil où il prend place, *Pigments*, renvoie d'emblée à la carnation de la peau, dont chaque poème semble être une nuance. Pour Lilyan Kesteloot, « l'originalité de cette œuvre, outre les idées qui y sont contenues, est que pour la première fois un poète antillais attire l'attention

¹ CÉSAIRE Aimé, « Beau sang giclé », *Ferremets et autres poèmes* (1994), Paris, Éditions Points, 2008, p. 45.

² DAMAS Léon-Gontran, « La complainte du nègre », *Pigments – Névralgie* (1937), Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », 2003, p. 47.

sur la couleur de sa peau¹ ». La revendication de sa « négritude », dont il chante la gloire, se confronte à la difficulté d'acclimater son corps aux codes de la civilisation occidentale :

J'ai l'impression d'être ridicule
dans leurs souliers
dans leur smoking
dans leur plastron²

Mais dans « La complainte du nègre », le présent de l'exilé noir et du malaise de son corps se mêle au souvenir d'une souffrance passée, « du temps jadis », sur lequel les « gros yeux » du poète portent un regard « de rancœur et de honte³ ». Et encore une fois, c'est l'énumération des sévices subis qui surgit avec violence, jusqu'à la nausée :

Va encore
mon hébétude
du temps jadis
de coups de corde noueux
de corps calcinés
de l'orteil au dos calcinés
de chair morte
de tisons
de fer rouge
de bras brisés
sous le fouet qui se déchaîne⁴

La mémoire devient un organe douloureux qui lie les victimes du passé à leurs descendants par l'exposition très crue des corps mutilés. Comme l'explique Lilyan Kesteloot, « tous les poèmes [de *Pigments*] reflètent une véritable "indigestion" qui va de la nausée au spasme, du désespoir à l'injure et à la menace⁵ ». C'est donc le corps et son irrépressible dégoût qui prennent en charge le souvenir nauséabond d'une Histoire gorgée de sang. Dans son « Rappel », le poète y fait directement allusion :

Il est des choses
dont j'ai pu n'avoir pas perdu

¹ KESTELOOT Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature* (1963), Éditions de l'Institut de sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1971, p.128.

² DAMAS Léon-Gontran, « Solde », *Pigments*, *op.cit.*, p. 41.

³ DAMAS Léon-Gontran, « La complainte du nègre », *op.cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ KESTELOOT Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, *op.cit.*, p. 128.

tout souvenir

Et brimades en bambou
pour toute mangue tombée
durant l'indigestion
de tout morceau d'histoire de France¹

Ces quelques vers marquent la difficulté pour le descendant d'esclave à digérer le passé, ce « morceau d'histoire » resté en travers de la gorge. Poème du haut-le-cœur, « Rappel » fait écho à « Obsession », situé plus tôt dans le recueil, qui manifeste lui aussi une réaction corporelle face au surgissement des souvenirs sanglants :

Un goût de sang me vient
un goût de sang me monte
m'irrite le nez
la gorge
les yeux²

C'est donc l'hémorragie de la mémoire qui nourrit la plainte douloureuse du nègre. La poésie de Damas est névralgique, voire névrosée ; ses mots sont des spasmes qui rendent compte d'une négritude en souffrance, chargée de réminiscences qui sont autant de cadavres de l'Histoire. Cette effusion du sang des victimes noires traverse aussi la poésie de Césaire, notamment dans le *Cahier d'un retour au pays natal* :

Que de sang dans ma mémoire ! Dans ma mémoire sont des lagunes. Elles sont couvertes de têtes de morts. Elles ne sont pas couvertes de nénuphars.
Dans ma mémoire sont des lagunes. Sur leurs rives ne sont pas étendus des pagnes de femmes.
Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire a sa ceinture de cadavres³ !

Le sentiment que l'on trouve chez les poètes de la Négritude, comme Damas ou Césaire, s'appuie donc sur un rapport nauséux à l'Histoire sanglante, et qui a pour conséquence un inconfort perpétuel de l'homme noir dans la société blanche, sentiment que certains rappers et rappeuses, qui s'affirment descendants des victimes de l'esclavage et de la colonisation, ont à cœur de mettre également en musique.

¹ DAMAS Léon-Gontran, « Rappel », *Pigments, op.cit.*, p. 63.

² DAMAS Léon-Gontran, « Obsession », *Pigments, op.cit.*, p. 19.

³ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal, op.cit.*, p.35.

2) *Le constat d'inégalités toujours vivaces : pérennité du colonialisme et du racisme institutionnel*

Dans son article intitulé « Le rap français, un produit musical postcolonial ? », Laurent Béro explique que le discours de nombreux rappeurs et rappeuses dénonce le malaise dans lequel vivent certaines couches de la population française issues de l'immigration :

Avoir souffert des mirages de la société capitaliste et connu les errances de la cité, c'est se rapprocher, toutes proportions gardées, de la condition de "sous sujet" d'ancêtres non-blancs. Gardant à l'esprit l'héritage de la souffrance des Afro-caribéens et des Maghrébins musulmans, c'est-à-dire travaillés par les blessures non apaisées et les handicaps nés durant l'esclavage et la colonisation, les rappeurs rappellent que la pleine citoyenneté n'empêche pas la flagrante sujétion¹.

C'est donc dans ce rapport conflictuel avec l'Histoire de l'esclavage et de la colonisation que s'inscrit un certain rap. Mais il ne s'agit pas uniquement de régler ses comptes avec le passé et ceux qui l'enseignent. En effet, c'est en tant que descendants des peuples opprimés que les rappeurs engagés se présentent avant tout comme des chroniqueurs du présent. Ainsi que le pense Béro, le constat authentique que les rappeurs font de l'actualité met en relief des conditions de vie et un sentiment d'inégalité qui ne sont autres que les conséquences de l'Histoire :

Y'a des chaînes qui nous maintiennent au bas de l'échelle,
Et pour que ça change faudrait attendre que la banque dégèle.
Regarde l'Afrique et les Antilles, l'Inde et les autres îles,
Regarde les traces de l'homme blanc qui traumatise nos esprits,
Non pas à vie mais pour des générations.
J'ai mon avis sur les suites des colonisations².

Cet extrait de « 365 cicatrices », titre de La Rumeur, fait écho à Fabe qui, dans le morceau « Dis aux gosses », dénonce la marginalisation contemporaine des Noirs :

Tout ce que je sais,
C'est que l'esclavage continue.

¹ BÉRU Laurent, « Le rap, un produit musical postcolonial ? », *Volume!*[Online], 6 : 1-2 | 2009, en ligne depuis le 15 octobre 2011, dernière consultation le 7 novembre 2015.

² LA RUMEUR, « 365 cicatrices », *L'Ombre sur la mesure*, *op.cit.*

Voilà tout ce qu'on nous a laissé :
L'argent des trafics, la musique,
Les médailles aux Jeux Olympiques¹.

On comprend qu'il ne s'agit pas pour ces rappers d'exposer le parallèle entre esclavage et situation actuelle sur le mode de l'exactitude : la dénonciation prend appui sur le constat d'inégalités insidieuses, presque normalement vécues par une partie de la société qui s'en réjouit ou les ignore. La marginalisation sociale des populations immigrés n'est donc pas considérée par ces rappers comme aussi grave que le statut de l'esclave ou du colonisé, mais elle en est la conséquence directe et résulte d'une hypocrisie de la classe dominante blanche, comme ne manque pas de le rappeler Béro :

Loin de nous l'idée de soutenir que le statut juridique de l'esclave afro-caribéen et de l'indigène musulman, respectivement déterminé par le code noir (promulgué en 1802, puis réintroduit en 1802, et enfin aboli en 1848) et le code de l'indigénat (adopté en 1881, puis généralisé en 1887, et enfin abrogé en 1962), est identique à celui des actuels citoyens français d'origine antillaise, subsaharienne et maghrébine. Cependant, force est de reconnaître que, pour de nombreux rappers, l'institutionnalisation de la "supériorité juridique du Blanc" (Sala-Molins, 1987 : 73) sur l'esclave noir et la "politique d'assujettissement" (Ageron, 1990 : 60) élaborée par les dirigeants politiques blancs contre les colonisés nord-africains ont de lourdes incidences sur le "séparatisme social" (Maurin, 2004) présent².

Les inégalités visibles en France sont perçues sur un mode spatial et ethnique, et le rap en témoigne largement. En effet, la plupart des rappers revendiquent et dénoncent en même temps leur appartenance à un quartier, une région ou un pays d'origine, et manifestent également leur statut de fils d'immigrés. De fait, la marginalisation provoquée par le racisme institutionnel a des conséquences spatiales, sociales et identitaires pleinement fustigées par les rappers :

Contrairement aux États-Unis, en France, l'histoire de l'empire colonial est tout aussi importante que celle de la traite négrière ; cela se ressent dans le discours très engagé de bon nombre d'artistes politisés. C'est ainsi que des jeunes Français d'origine maghrébine (algérienne ou tunisienne : Rim-K, L'Algérino, El Tunisiano...) et subsaharienne (maliennne ou congolaise : Sefyu, Mac Tyer, Pyroman...) qui représentent une part non négligeable de certains quartiers populaires en périphérie des grandes agglomérations (Paris, Strasbourg, Marseille, Lille...), rejoignent des Français originaires des Dom-Tom (Martinique ou Guadeloupe : Casey, Fabe, Le Bavar...) pour faire rythmer un discours dénonçant le postcolonialisme français³.

Le constat de la pérennité d'inégalités héritées de périodes sombres de l'Histoire produit

¹ FABE, « Dis aux gosses », *Le fond et la forme*, Polygram, 1999.

² BÉRU Laurent, « Le rap, un produit musical postcolonial ? », *op.cit.*

³ *Ibid.*

parfois un rap qui affirme son appartenance identitaire tout en dénonçant la quotidienneté de la population immigrée marginalisée. La notion de « fils d'immigrés », que beaucoup de rappeurs ne manquent pas de convoquer dans leurs textes, est ainsi à comprendre sous ses deux aspects. D'une part elle confirme le séparatisme social et ethnique encore malheureusement présent en France, et d'autre part elle est gage d'une qualité textuelle et musicale pleinement revendiquée par des artistes comme Prodiges dans « Les bronzés font du rap » :

Bronzés, lésés, blasés, visés,
Abusés, rusés, qui donnent la chiasse, la nausée,
Rap de fils d'immigrés, tu connais l'pedegree,
La formation, Prodiges pour la contre-information¹.

Ces quelques vers, au moyen d'allitérations et d'une énumération efficaces, rendent compte d'un quotidien de dénigrement et d'insultes, dont le rap se fait témoin et dénonciateur. La « contre-information » semble désigner la lucidité des artistes face à l'ensemble des discours hypocrites et violents tenus par la classe dirigeante. Ainsi, l'affirmation identitaire des rappeurs qui revendiquent une appartenance ethnique précise ou tout simplement un statut de descendants des peuples colonisés a manifestement pour conséquence une scission volontaire avec la France et ses représentants. Dans le rap très politisé d'Assassin, cette méfiance à l'égard de l'État est pleinement assumée par Rockin'Squat qui lui porte de nombreuses accusations :

De plus, quand j'étais petit on ne m'a pas dit
Que la couleur de peau était un frein, que dans ce pays
La notion de profit fait le jeu de la bourgeoisie,
Que les conflits de classe persistent et ne datent pas d'aujourd'hui.
[...] L'État et moi n'opérons plus ensemble et
Quand on ment à un gosse normal qu'il devienne rancunier².

Racisme, corruption et inégalités sont dévoilés à l'enfant qui a grandi et qui se rend compte de la situation sociale imparfaite dans laquelle il vit. Chaque couplet de ce titre commence par l'expression idiomatique « Quand j'étais petit » ; l'ancrage narratif du texte rappé permet ainsi de matérialiser une prise de conscience de chacun des rappeurs, dont la lucidité et la rancune succèdent à la naïveté de l'enfance. Ce constat décevant a pour conséquence logique une séparation effective entre le discours dominant, pris en charge par le gouvernement, l'école et les médias, et celui du rappeur : «

¹ LA RUMEUR, « Les bronzés font du rap », *Du cœur à l'outrage*, Discograph, 2007.

² ASSASSIN, « Quand j'étais petit », *L'Homicide volontaire*, Livin Astro, 1995.

L'État et moi n'opérons plus ensemble ». Ainsi, le malaise identitaire dans lequel vit l'adulte est le résultat d'un silence institutionnel mal vécu : « Mais l'école ne m'a pas dit, les médias ne m'ont pas dit / Qui j'étais, qui je suis, d'où je viens, où je vis¹ ».

Le rappeur Fabe est l'auteur d'une « Lettre au président² » qui manifeste parfaitement le sentiment de certains artistes à l'égard de la France et son gouvernement. L'adresse directe au chef de l'État s'inscrit d'une certaine façon dans la lignée de Boris Vian dont « Le déserteur³ » écrivait lui aussi une lettre au président pour lui signifier son refus de participer à la guerre d'Algérie. De ce poème le chanteur Renaud écrira une sorte de parodie, « Déserteur », également adressée à « Monsieur le Président » auquel il exprime une ferme résistance à l'armée et à la force de l'État français dans un contexte de Première Guerre Mondiale :

Y z'auront pas ma peau,
Touch'ront pas à mes cheveux,
J'saluerai pas le drapeau,
J'marcherai pas comme les bœufs⁴.

Que ce soit volontaire ou non, la « Lettre au président » de Fabe semble résonner en écho avec une certaine tradition de la chanson française qui veut que l'interprète apostrophe le chef de l'État pour lui faire part de son mécontentement et de sa méfiance envers les symboles nationaux – chez Renaud, « le drapeau » et l'armée. Les sujets soulevés par Fabe ne concernent évidemment pas la guerre, mais c'est avec une véritable gravité que le rappeur dénonce une situation de cruelle inégalité en France : « Je vois des innocents crever, tu vois la vie en rose ». Pour Fabe, lui-même victime du racisme institutionnel dont les agents ne sont autres que la police et l'État, le contexte contemporain est celui d'un dangereux fossé entre les populations issues de l'immigration et le reste du pays, dont il n'hésite pas à rendre compte. C'est grâce au « tu » accusateur que son discours recèle une vraie force de frappe, alors même que le nom de Jacques Chirac n'apparaît pas – sauf à la toute fin, lorsque le rappeur fait mine de téléphoner à un certain « Jacques » qui ignore son appel (la proximité du tutoiement et l'utilisation du prénom matérialise ainsi un désir d'entrer en contact auquel seul répond le silence méprisant ou apeuré du chef du gouvernement). La dénonciation de cette « situation critique », dont l'écho menaçant résonne au début du morceau, passe par une violence des mots parfaitement assumée par un Fabe lucide et combatif :

¹ *Ibid.*

² FABE, « Lettre au président », *Le fond et la forme, op.cit.*

³ VIAN Boris, « Le déserteur », *Chansons possibles ou impossibles*, Philips Records, 1956

⁴ RENAUD, « Déserteur », *Morgane de toi*, Polydor, 1983.

Je passe mon temps à lutter contre toi, t'es pas content ?
J'm'en tape mon grand, parce que j'ai pas ton temps !
Tu as peur de la vérité, tout empire, ton empire n'a plus ton identité.
J'aime pas ton drapeau, tes flics et tes politicos,
Si tu nous rates on te ratera pas, protège ton dos¹ !

Les symboles de la République sont clairement mis à mal par la subjectivité de l'artiste qui s'en détache et affirme sa haine légitime. Le troisième vers livre en quelques mots toute la substance de la critique de Fabe à l'encontre du président. On note d'abord l'hypocrisie du chef de l'État à l'égard d'une vérité qu'il essaye de cacher à l'opinion – et que le rappeur tend à dévoiler par des mots qui disent la misère sociale dans laquelle vit une certaine partie de la population française. Cette situation dont Fabe se fait le témoin s'aggrave, lui qui manifeste ici une irrépressible rancœur, et c'est grâce à l'homonymie du terme « empire » que l'on accède au cœur de la critique. En effet, le verbe « empirer », pleinement négatif, est utilisé pour montrer toute la gravité de la situation ; mais celle-ci n'est critique que parce qu'aux yeux de Fabe le président gouverne comme si la France était toujours un empire colonial. D'où, en fin de vers, le surgissement de la notion d'identité : le mot « empire » désigne alors une population française opprimée se détournant des symboles de la Nation dont le président est garant. L'identité proprement nationale n'existe plus pour Fabe car la France raciste exclut et insulte ses fils et filles d'immigrés : « C'est la crise (ouais...), la douce France casse du bronzé bébé² », dit-il plus haut.

Dans ce morceau comme dans nombre de textes de rap, c'est sur la subjectivité de l'artiste, sur son vécu, que la critique prend appui. La vie quotidienne du rappeur ou de la rappeuse apparaît comme la meilleure preuve d'un racisme institutionnel. Cette justification empirique de la rancœur envers la France trouve encore une fois chez Fabe un de ses plus probants exemples, comme le montre cet extrait du premier couplet :

Tu fais croire que je suis flippant,
Les flics en civil ils fouillent mes vêtements (bêtement !)
Et ils font monter la pression ; garçon, j'ai bien l'impression
Qu'il y a une OPA sur l'immigration.
C'est la crise (ouais...), la douce France casse du bronzé bébé.
T'achètes ton pain, t'as pas d'papiers, on s'voit au de-blé d'emblée
Voilà pourquoi il y a du complot dans l'air ;

¹ FABE, « Lettre au président », *op.cit.*

² *Ibid.*

J'ai pas la couleur locale, laissez-moi faire mes affaires¹.

Le « je » narrant relate ici une quotidienneté de brimades et d'invectives à l'encontre de ce qu'il appelle « l'immigration ». Il utilise les références à un relatif patrimoine national – la « douce France » de Charles Trenet et le « pain » quotidien – qui est gage de cette « couleur locale » dont le rappeur est exclu, notamment du fait qu'il n'a pas la peau blanche. Par ailleurs, le « tu » qui désigne le président est accusé d'être à l'origine de la peur absurde des immigrés, peur qui a des conséquences parfaitement visibles, notamment dans le comportement stigmatisant de la police qui opère des fouilles systématiques et humiliantes. C'est donc toute une critique envers le délit de faciès institutionnel qu'émet ici Fabe, son argumentation étant servie par le témoignage percutant de l'expérience.

Pour les membres d'Assassin, cette authenticité de la parole est elle aussi capitale car gage de légitimité : « On reste sérieux dans nos affaires / Dans la façon dont on parle à nos frères / Chaque CD gravé est une part de vérité² ». Comme dans la « Lettre au président » de Fabe, Rock'in Squat fait mention d'une situation de crise, dans laquelle la police est une milice raciste et les rappeurs, représentants des communautés opprimées, sont des résistants :

Mon phrasé garde sa direction, gagne en maturité,
Et toutes les polices savent que jreprésente pour elles un danger :
Jeune homme issu d'un quartier populaire éclairé
Par la lumière que la paix peut amener sur les jeunes frères égarés.
Mais ici c'est la guerre, nerfs à vif, jeunes perdus,
Donc on reste sérieux et on fonce-dé les murs sur l'avenue³

Le contexte dans lequel émerge la virulence de la critique est clairement présenté comme celui d'une guerre où la jeunesse est en proie à la violence et à l'errance : « Mais ici c'est la guerre, nerfs à vif, jeunes perdus ». Rock'in Squat semble alors incarner l'exemple même de celui qui a réussi à sortir de ce cercle vicieux, non pas parce qu'il a quitté le cadre de la misère – le « quartier populaire » à connotation négative – mais parce qu'il en a fait le terreau de sa poésie et de son engagement. C'est en effet par l'adjectif « éclairé » que le quartier populaire retrouve toute sa dignité ; par ce terme, il faut à la fois entendre une lumière toute symbolique et la métaphore d'un rayonnement intellectuel et culturel, garant de la « paix » : « J'veux de la chaleur, d'amour et d'amitié », exige enfin Rock'in Squat dans son dernier vers.

Cette topique accusation des représentants d'un État oppressif est aussi présente chez la

¹ *Ibid.*

² ASSASSIN, « Sérieux dans nos affaires », *Touche d'espoir*, Livin Astro, 2000.

³ *Ibid.*

rappeuse Casey qui, dans son titre « Qui sont-ils ? » entreprend de dénoncer leurs agissements. Le refrain qu'elle propose est tout à fait éclairant :

Qui sont-ils ?
Ils sont nos ennemis.
Qui sont-ils ?
Police, Justice, Raciste,
On vous emmerde¹ !

Ces vers accusateurs, que l'on imagine scandés en concert avec le public, manifestent un sentiment de légitime hostilité à l'égard de la République, dont les agents, ici la police et la justice, sont perçus par la rappeuse comme étant racistes. Le quatrième vers du refrain, d'ailleurs, fort de son rythme ternaire, propose de voir l'adjectif « raciste » comme une institution au même titre que le sont les forces de l'ordre ou le tribunal. Le deuxième couplet de « Qui sont-ils ? » exploite parfaitement cette haine envers la police nationale car Casey y dégage le portrait peu flatteur d'un de ses membres :

Gueule féroce, coupe à la brosse
Main sur la crosse, tu verbalises les gosses,
Tu terrorises des vieux, tu utilises la force,
Brassards de police et drapeau sur le torse,
Tu fracasses des faces en légitime défense
Et rappelle qu'ici quand même on est en France [...].
Déjà un an d'service à ton palmarès,
Des sales manouches, des sales bicots et négresses² [...].

Outre le côté fanfaron de ce peu sympathique policier, c'est véritablement son comportement injuste – agresser enfants et vieillards – et sa violence envers les gens du voyage, les Arabes et les Noirs qui sont ici mis en cause. Casey reprend d'ailleurs le vocabulaire outrancier de cet agent de l'ordre pour désigner les cibles de sa haine raciste : « Des sales manouches, des sales bicots et négresses ». Le discours du policier, indirect libre, mêlé ainsi à l'accusation de la rappeuse, rend celle-ci encore plus forte car dévoile sans filtre la violence subie au quotidien.

Du point de vue de certains rappers et rappeuses, donc, les institutions de la République ont une attitude qui sans conteste pérennise un racisme hérité de l'esclavage et la colonisation. Bien souvent, d'ailleurs, le parallèle est fait entre les représentants de l'autorité – État, police, justice – et

¹ CASEY, « Qui sont-ils ? », *Tragédie d'une trajectoire*, *op.cit.*

² *Ibid.*

les anciens esclavagistes ou colons. De sorte que la critique repose sur le constat terrible d'une nation qui fonctionne encore aujourd'hui comme un empire colonial, où les Noirs, Arabes et autres minorités issues de l'immigration peuvent être aisément comparés à leurs ancêtres esclaves ou colonisés, au sens où ils ne sont pas traités comme n'importe quel citoyen français. Ce parallèle est souvent traité de manière métaphorique dans les morceaux de rap, comme le montre cet extrait de « Plus vite que les balles » de Ministère A.M.E.R. :

Les forces de l'ordre nous donnent l'ordre de stopper,
Paix sur ma horde on s'est tous arrêtés,
Les flingues nous braquent, ça va mal se terminer,
Les bleus bourrés au blanc ont vu rouge [...].
Slalome, Stom', mets la gomme !
Mais Oncle Dom-Tom donne le maximum [...].
Les indigènes sautent les barrières,
Les blancs ne savent pas sauter.
Mais ! Qui m'a bluffé ? J'étais Kunta Kinté !
On voulait me mettre les fers, serait-ce les coups de sommation ? [...]
Je cours plus vite que les ba-ba-ba-balles¹.

Avant d'observer plus avant cet extrait, notons que le nom du groupe sarcellois, « Ministère A.M.E.R. », témoigne déjà d'une volonté de représenter un contre-ordre, une institution souterraine qui résiste à celles de l'État corrompu et violent, et qui s'affirme par l'amertume. Dans ce titre emblématique se joue une haletante course poursuite entre les deux rappers, Stomy Bugsy et Passi, et les forces de police. L'intégralité du morceau fonctionne sur ce rythme saccadé de l'esquive à travers un Paris perçu comme un champ de bataille : « Je fuis sur tous les toits / Mais l'ennemi est dans son pays, / Sait où je suis : Paris, la ville des képis² ». Mais l'auditeur ne peut qu'être frappé par les métaphores et comparaisons convoquées ici, et qui manifestent un parallèle percutant avec l'Histoire de l'esclavage et la colonisation. La référence détournée à *Uncle Tom's cabin* (*La Case de l'Oncle Tom* en français), de l'abolitionniste américaine Harriet Beecher Stowe, fonctionne sur un étonnant jeu de mot : face à la figure de l'esclave noir émerge celle du colon français fier de son empire outre-mer. Stomy Bugsy se met par ailleurs dans la peau de Kunta Kinté, personnage mythique de la révolte des esclaves, endossant alors le rôle du rebelle qui fuit l'opresseur esclavagiste et court « plus vite que les balles ».

Si chez Ministère A.M.E.R. les « indigènes », c'est-à-dire ceux dont la police veut la peau,

¹ Ministère A.M.E.R., « Plus vite que les balles », 95200, Musidisc, 1994.

² *Ibid.*

semblent quelque peu s'amuser de cette course-poursuite dont ils sortent vainqueurs, il se joue dans la poésie de Casey quelque chose de plus grave : la dénonciation d'un système postcolonial qui créé, à dessein, ses propres ennemis. La thématique de la chasse à l'homme traverse toute l'œuvre de Casey et on trouve, dans le morceau « Je lutte », l'identification à une bête traquée :

Sur moi ils lâchent la meute
Ils veulent mater les peaux mates et promettent
De passer fers, barres et puis gourmettes
A ceux qui se révoltent, et ceux qui comptent s'y mettre.
Et ce n'est pas un mythe :
Sache qu'on nous pousse dans nos limites¹.

Comme très souvent chez Casey, l'utilisation virtuose des allitérations permet de renforcer l'impact de la scansion sur l'auditeur, et créé dans sa mémoire une sorte de logique sonore et textuelle à vif. Dans cette course-poursuite rappée, le « je » est une cible de « la meute » au même titre que toutes « les peaux mates » révoltées. La bestialité de cette traque, d'ailleurs, contraste avec le mot « gourmette » qui, à la fin du rythme ternaire, agit comme un objet de torture au même titre que les « fers » ou les « barres ». Cette mention du religieux recèle la critique implicite du missionnaire français venu « civiliser » les populations indigènes. De la même façon que le corps est victime des coups du colon, la religion catholique est imposée aux autochtones avec une violence qu'aucune prétendue bonne intention ne saurait faire pardonner. L'endoctrinement par le religieux permet en outre, ainsi que Casey semble le dire, d'endiguer les possibles révoltes. Cependant, pour la rappeuse, qui dans ses textes propose une analyse lucide du système français contemporain, le sentiment d'irritation, voire de haine, chez les opprimés, est provoqué par les autorités qui peuvent ainsi justifier leurs propres exactions :

Et quand le ton monte, tout comme le veut l'audimat,
Une toute petite allumette peut de suite chauffer une tête.
Tout ça alimente nos tourments,
Ils nous mentent, nous dégoûtent,
Nous tentent à la vie délinquante et nous déroutent,
Et si on dérape ils nous agrippent,
Déploient leur force de frappe
Et nous font sauter les tripes².

¹ CASEY, « Je lutte », *Tragédie d'une trajectoire*, *op.cit.*

² *Ibid.*

Dans cet extrait qui mime le systémique cercle vicieux dans lequel une partie de la population est enlisée de force et insidieusement, il faut noter le mot « audimat », qui montre bien le rôle de la télévision dans la diabolisation des français issus de l'immigration. Au trio police-justice-gouvernement s'ajoute donc une autre instance du racisme institutionnel : les médias. Le titre « Ennemi de l'ordre » permet d'y voir plus clair dans cette critique émise par Casey :

Je suis le souci de l'ordre établi,
L'ombre au tableau quand la presse publie.
Et si ce bled faiblit, je suis l'alibi
Et le blé fait faux bond donc ça sent bon la xénophobie.
On aime m'accabler, et devant sa télé,
Le peuple attablé chaque soir est comblé.
Je fais peur et trembler les médias rassemblés,
Je suis capable du pire, coupable d'emblée¹.

Si la noirceur de la peau semble en elle-même être un délit pour la *doxa* - « l'ombre au tableau » -, c'est donc que les médias la présente comme telle. Selon Casey, ce racisme de l'image, qui cloue les français à leur poste de télévision, est voulu par les instances dirigeantes qui ont ainsi une excuse toute trouvée pour justifier les crises nationales - « le blé [qui] fait faux bond » faisant référence aux problèmes économiques du pays. Le régime de la peur donc, instauré par la toute-puissance de l'écran, est un piège dont le rap de Casey tend à dévoiler les rouages. Toutes proportions gardées, la rappeuse montre qu'un parallèle peut être fait entre le racisme contemporain, insidieux, et les traitements subis par les esclaves. Dans « Ennemi de l'ordre » encore, la chasse à l'homme semble toujours d'actualité :

C'est moi l'ennemi, moi qui suis malmené,
Mal aimé et qu'on a surnommé le mal incarné,
Qu'on a berné toutes ces années,
L'indigène à qui on aime mener une chasse acharnée.
Mes chances de survie sont en sursis,
Mon avenir est proche de l'asphyxie² [...].

Le mot « indigène », qu'on trouvait déjà chez Ministère A.M.E.R., semble être une citation des insultes proférées à l'encontre de la rappeuse. Son utilisation démontre aussi l'inanité et le contre-sens d'une telle « accusation » (étant donné qu'un tel terme puisse revêtir une connotation négative), car ce mot désigne celui qui est originaire du pays où il vit. Le passé colonial de la France semble alors

¹ CASEY, « Ennemi de l'ordre », *Ennemi de l'ordre*, *op.cit.*

² *Ibid.*

avoir environné le mot « indigène » d'une dimension de sauvagerie dont on ne peut que s'indigner et qui, de plus, ne correspond pas à sa définition propre. Ce sont ainsi les français dits « de souche » qui répondent à l'appellation « indigènes », et certainement pas les populations immigrées qui ne sont pas nées sur le sol national. C'est contre cette animalisation constante des Noirs que s'insurge le rap de Casey, notamment dans le morceau « Travail de nègre », dont le titre fonctionne en écho direct avec les siècles d'esclavage :

Nègres qu'on dénigre, qu'on laisse dans le vague,
Que la France catalogue entre délits et drogue,
La race qui intrigue, celle à qui on délègue
L'assiette la plus sale pour la part la plus maigre,
Nègres qui fatiguent entre insultes et blagues
Et chaque jour naviguent entre barrières et digues,
Voguent entre misère et morgue¹ [...].

Ce titre, en *featuring* avec les rappers B. James et Prodige, montre à quel point le sentiment d'être en état de servitude et d'ostracisation est prégnant dans une partie de la population noire – c'est du moins ce dont Casey, par l'utilisation du terme insultant « nègre », semble démontrer. En sorte que le parallèle qu'elle compose entre la situation actuelle et les nombreux siècles de traite négrière et d'esclavage est très frappant, notamment dans la métaphore de la mer, qu'elle n'hésite pas à filer tout au long de son couplet. Le rythme binaire qui parcourt cet extrait, et que le *flow* de Casey laisse plus aisément entendre qu'une simple lecture, matérialise un balancement, notamment avec la répétition du terme « entre » qui mime parfaitement l'errance hésitante de ces « nègres ». Ces allers-retours perpétuels entre de tristes réalités - « insultes et blagues », « misère et morgue » - sont aussi désespérants qu'une navigation à perpétuité et la mer semble ici convoquée pour créer un lien avec la souffrance des esclaves sur les bateaux négriers. On peut noter que cette assimilation métaphorique de la mer au souvenir de la traite est aussi très présente chez les poètes de la Négritude, notamment chez Césaire où les malheureux esclaves, malmenés par la houle qui frappe la cale du bateau, sont « soulés à crever de roulis, de risées, de brume humée² ! »

Enfin, une *punchline* du morceau « Travail de nègre », scandée par Prodige, achève de nous convaincre de la volonté du trio de nous présenter leur quotidien comme l'héritage d'un passé de servitude : « Demande à XXX là ou bien à XXX / Comment on cultive not'haine depuis nos champs de béton³ ». L'habile jeu de mot de ce dernier vers nous montre combien peut germer la haine au

¹ CASEY, « Travail de nègre », *Ennemi de l'ordre*, *op.cit.*

² CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p. 39.

³ CASEY *feat.* Prodige et B. James, « Travail de nègre », *op.cit.*

contact d'un quotidien morose, mais l'expression « champs de béton » frappe par l'écho qu'elle produit avec les tristement célèbres champs de coton où travaillaient les esclaves. Cet esclavage moderne, nourri par le racisme institutionnel dont les rappers et rappeuses se font témoins, est puissamment évoqué par les membres de IAM dans le titre « Libère mon imagination ». Shurik'n développe dans ses vers l'idée d'une servitude sans contrainte et de perspectives d'avenir peu enthousiasmantes, qui seraient le lot des jeunes issus de l'immigration :

L'échantillon sans cesse revient,
Fait de nous des victimes du quotidien.
Combien de gens connaissent déjà leur avenir ?
Travailler dur pour à peine gagner de quoi survivre.
Pour que l'esprit s'apaise, il est nourri de liberté fictive,
Nous voilà esclaves sans chaînes,
Mais ils sont bien loin les champs de coton :
Aujourd'hui sans contraintes,
On trime dans les champs de béton¹.

3) *Face au racisme systémique, comment les mots du rap entrent-ils au combat ?*

Un an après le mythique album *Le fond et la forme*, Fabe sort *Détournement de son*², dont le projet apparaît en filigrane dans un titre déjà très évocateur. Jouant sur la proximité avec les scandaleux « détournements de fonds » qui saturent l'actualité, le rappeur entend dans cet album détourner l'idéologie dominante en France, baignée d'un racisme prégnant et insidieux, en prenant le contre-pied des discours du pouvoir et des médias. Ce détournement de son se comprend ainsi comme une critique acerbe de la pensée postcolonialiste ainsi que comme la construction d'un nouveau discours, celui du rappeur, venu parasiter les ondes radiophoniques porteuses des pires préjugés. Le titre « Code noir³ », en *featuring* avec Neg'Madnik, Neg'Lyrical et Rachid, est à cet égard une exhortation non camouflée au combat : « Change de système, l'élévation d'esprit s'impose / Frère, ose, bouge ton cul gars, prends pas la pose ». Ce combat, s'il est évidemment pensé de manière collective – la « masse populaire » (Rachid) pour laquelle ce rap s'écrit et se scande – n'en reste pas moins celui de l'esprit individuel, d'où l'adresse constante à un « tu » dont les rappers essaient d'éveiller la conscience :

¹ IAM, « Libère mon imagination », *L'école du micro d'argent*, Delabel, 1997.

² FABE, *Détournement de son*, Small, 1998.

³ FABE, « Code noir », *Détournement de son*, *op.cit.*

Est-ce que t'as l'impression que l'esclavage a disparu ?
Est-ce que t'as l'impression qu'il n'y a plus de pression quand t'es dans la rue ?
Est-ce que t'as l'impression qu'on marche tous dans le même sens ? [...]
Personne ne demande pardon, dis-moi comment tu veux qu'on s'excuse ?
C'est du passé, t'étais pas là ? C'est pas une excuse !
Bouge¹ !

Les questions que pose Fabe à son public semblent rhétoriques au sens où elles contiennent en elles-mêmes la réponse. Elles dressent l'état des lieux d'une situation nationale expérimentée de l'intérieur, mais ne sont pas qu'une constatation écœurée des injustices vécues. Les mots de Fabe luttent contre une forme d'immobilisme des victimes, contre un fatalisme paralysant qui se trouve des excuses : à celui qui ne se pense pas concerné car trop jeune pour avoir vécu l'esclavage et les colonisations, le rappeur répond qu'il en va de sa responsabilité de se battre pour rétablir la justice. C'est d'ailleurs cette jeunesse impliquée de force dans la lutte contre le racisme que Neg'Lyrical, dans le deuxième couplet, valorise :

Le nègre brille et son esprit scintille,
Regarde le illuminer l'Afrique et les Antilles.
Depuis des siècles et des siècles il respandit
Malgré sueur, sang et pleurs, sans cesse grandit
Par de nouvelles générations fidèles à la cause.
Traîtrise, bêtise, mais le combat n'connait pas de
Pause².

Cette fidélité de la jeunesse aux engagements du passé, et dont les enjeux n'ont cessé de se renouveler, trouve dans « Code noir » une tribune privilégiée.

Le rap conscient de sa responsabilité s'affirme alors ici comme un instrument direct du combat et un contre-discours précieux : « Rien à battre des nations et de leurs belles déclarations, / Aujourd'hui la diaspora réclame réparation ». Aux nations dominatrices et paternalistes s'oppose l'agrégat en colère des communautés opprimées, qui dans l'art « sincère » et « nécessaire » que représente le rap trouve une nouvelle forme de militantisme antifasciste.

Il n'est à ce propos pas inutile de mentionner André Breton, qui dans sa préface au *Cahier d'un retour au pays natal*, évaluait la portée du poème de Césaire comme étant d'une utilité infinie et non

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

uniquement circonscrite au combat des Noirs :

Mais ce serait réduire impardonnablement la portée de l'intervention de Césaire que de vouloir s'en tenir, si foncier qu'il apparaisse, à ce côté immédiat de sa revendication. Ce qui à mes yeux rend cette dernière sans prix, c'est qu'elle transcende à tout instant l'angoisse qui s'y attache, pour un Noir, au sort des Noirs dans la société moderne et que, ne faisant plus qu'une avec celle de tous les poètes, de tous les artistes, de tous les penseurs qualifiés mais lui fournissant l'appoint du génie verbal, elle embrasse en tout ce que celle-ci peut avoir d'intolérable et d'aussi infiniment amendable la condition plus généralement faite à l'homme par cette société¹.

Breton propose ainsi de lire Césaire en dehors de son contexte précis, ou plutôt interprète le *Cahier* dans sa valeur purement transcendante, débordant la simple – mais fondatrice – lutte anti-colonialiste. Les cruelles inégalités issues de la domination volontaire des blancs sur les autres peuples se comprennent dans leur aspect systémique, donc quasi intemporel : le malaise, le déséquilibre, l'angoisse des uns par rapport à la puissance des autres sont inscrits au fondement de la société contemporaine, et les « penseurs qualifiés » aussi bien que les artistes, engagés ou non, le ressentent de plein fouet et s'en font les témoins.

Si l'on considère que ces questionnements troublés sont toujours d'actualité dans les années qui voient naître, par exemple, le rap d'Assassin, il ne serait pas étonnant que tous ceux que la *doxa* pense à la marge se sentent concernés par la dénonciation de ce système. Altermondialiste convaincu, Rockin'Squat ne fixe pas uniquement son attention sur le racisme qui a cours en France, mais élargit son propos politique en confrontant l'auditeur à des réalités internationales dont il résume les grandes dynamiques inégalitaires dans le morceau « Guerre Nord-Sud » :

C'est un avertissement, c'est la guerre !
L'Occident pratique un génocide à travers la misère
Sur la planète Terre [...].
Et la Terre, et la Terre devient folle,
Sa population est contrôlée par une élite qui détient le monopole,
Mais pas celui de nos esprits.
Car le petit enfant blanc de l'Occident s'instruit,
Le virus tue, mais parfois il est nécessaire
De s'introduire dans les anticorps pour stopper cette guerre² !

Là encore, les mots du rap s'immiscent dans le conflit et en développent les grandes lignes. Rockin'squat, comme souvent, se refuse à tout lyrisme pour professer, sans mise-en-scène stylistique,

¹ BRETON André, « préface » (1947) in CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, op.cit., p. 77.

² ASSASSIN, « Guerre Nord-Sud », *L'Homicide volontaire*, Livin Astro, 1995.

les vérités qui l'écœurent. Le projet du morceau est posé dès le premier vers : « C'est un avertissement, c'est la guerre ! ». Il s'agit donc d'avertir, d'informer, avec la fermeté de mots comme « génocide », « misère » ou « monopole » qui dans le rap d'Assassin peuvent être compris comme des captations rhétoriques du public. Ainsi, on introduit d'abord l'auditeur par des formules choquantes, angoissantes, pour développer ensuite un exposé documenté, saturé de références, de preuves, de chiffres venant à l'appui du propos lui-même, comme si au simplisme d'un titre binaire, accrocheur, répondait de brillantes justifications :

L'Europe occidentale, les États-Unis, le Canada et l'Australie
Contrôlent 80% des ressources vitales pour la survie de l'Homme.
Parallèlement cent millions d'Africains meurent de faim au Sud du globe.
Enfin, les lois du marché et l'effondrement des cours des matières premières
Produites au Sud expliquent l'endettement des pays du tiers-monde.
Une seconde ! ... Et je reprends¹.

En énumérant les causes d'inégalités bien réelles, le rappeur fait œuvre de pédagogie, dans un discours argumenté, structuré et concis. Circonscrit par les limites temporelles du morceau, l'exposé de Rockin'Squat, dans un *flow* sec et rapide, ne prend qu'« une seconde » de pause, se presse, se précipite : par là, le rappeur ne risque pas de perdre son auditoire et permet à la chute de s'imposer rapidement comme une évidence. On sent en effet l'urgence par laquelle la prose se délie, s'émancipe, à l'image de ce corps à corps forcené entre les deux pôles, auquel la répétition donne toute sa force : « Nord-Sud, Sud-Nord, l'entrechoque des hémisphères / Et la Terre, et la Terre devient folle² ». A cet emballement incontrôlable succède, en fin de souffle, l'exhortation détournée à l'action. Celle-ci, d'ailleurs, ne s'impose pas de manière concrète, et aucune modalité de combat ne nous est conseillée. C'est par la métaphore, le retour au sensible, peut-être, qu'émerge la possibilité d'enrayer cette guerre : « Le virus tue, mais parfois il est nécessaire / De s'introduire dans les anticorps pour stopper cette guerre³ ! ». Il s'agirait, en quelque sorte, de se faire le poison destructeur d'un système oppressif dont le pédagogue nous a, par sa démonstration préalable, révélé les rouages.

Assassin n'en finit jamais de dénoncer le racisme, « sujet tabou » dont la définition, sans ambiguïté, est la « Peur d'une race », titre d'un morceau issu de *Le futur que nous réserve-t-il ?* Mais ce titre, qui dévoile par un détour la dimension phobique et donc absurde du racisme, ne réduit pas ses victimes au seul peuple noir. De fait, l'indéfini « une » qualifiant le mot « race » semble être le départ d'une entreprise qui entend dépasser la seule question de la couleur de peau. C'est à un cours

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

d'histoire que se livre Rockin'Squat, non sans revenir sur les ostracisations et massacres vécus par d'autres peuples :

Génocide sur génocide, c'est ancré dans l'Histoire.

L'holocauste sur la même échelle que l'esclavage du peuple noir.

Trop de faits racistes ont marqué la vie de l'Homme¹.

On retrouve dans cet extrait de « Peur d'une race » l'idée topique selon laquelle le génocide des Juifs pendant la Seconde Guerre Mondiale aurait suscité chez le « peuple blanc » - entendons l'Occident – une plus grande culpabilité que l'esclavage, souvent éloigné des préoccupations. De sorte que cette injustice dans le traitement des faits historiques témoigne encore de la marginalisation du peuple noir et dans le contexte français de toutes les minorités issues de l'immigration, « stéréotypés jusqu'à la moelle ». Les raisons économiques sont avancées dans la suite du morceau, à la manière habituelle d'un Rockin'Squat se faisant lanceur d'alerte, mais c'est sur une partie du refrain que se porte plutôt notre attention : « Sous quelle forme, sous quelle forme, / Sous quelle forme juge-t-on les gens² ? » La colère et l'indignation se manifestent là par la forme interrogative et surtout par la répétition, la troisième occurrence de « sous quelle forme » venant briser le rythme et accélérer la scansion. C'est encore l'urgence, caractéristique du *flow* d'Assassin, qui donne son ton au morceau et permet aussi de synthétiser le questionnement. Le mot « forme » agit ici sans précaution pour démontrer l'inanité du jugement porté sur les hommes : il désigne la façon dont les racistes entrevoient leurs victimes aussi bien que la superficialité d'un tel jugement, focalisé sur l'apparence plutôt que sur le fond. Il n'y aurait à ses yeux rien d'humain à refuser aux autres, pour des raisons physiques, la part d'humanité qu'il y a en eux : « Nous sommes d'abord des êtres humains avant d'être une couleur³ », finit-il par dire, s'incluant lui-même dans le « nous » collectif des opprimés.

Les mots du rap d'Assassin sont donc là pour faire éclater le constat d'une persistance des inégalités dans un contexte international, alors même que les grandes nations se glorifient des progrès sociaux dont la modernité serait garante. On observe cependant une contradiction interne dans l'objectif que le groupe se donne et dont certains morceaux témoignent plus particulièrement. Sur l'album *Touche d'espoir*, sorti en 2000, c'est le morceau « Esclave 2000 » qui retient l'attention. Construit comme une interpellation du public, dont la conscience serait ankylosée par l'implacabilité du système, cette chanson débute sur deux vers qui entendent exposer le projet du rappeur : « Je ne veux pas faire de politique / Ma mission est artistique... » S'ensuit une longue énumération d'exemples

¹ ASSASSIN, « Peur d'une race », *Le futur que nous réserve-t-il ?*, Assassin production, 1992.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

d'esclavage moderne, définis par l'idée que « le passé se répercute / Et aujourd'hui l'esclave n'est pas qu'enchaîné derrière une hutte¹ ». L'idée d'une absence de positionnement politique ne peut vraiment être validée, au sens où si Rockin'Squat ne fait effectivement pas campagne et que sa vision du monde ne s'appuie pas sur des thèses politiques précises, il s'identifie aux combats et prétend, au nom du hip-hop, y avoir sa place : « [...] dans le hip-hop, il y a des gens concernés² ! » De fait, l'exhortation à une prise de conscience imminente de la part de son public ne peut être considérée comme une simple démonstration artistique. L'expression « mission artistique », déjà, indique que la portée d'un tel engagement ne concerne pas un groupe restreint d'auditeurs émus par l'esthétique du rap, mais au contraire que c'est cette même esthétique du rap qui est la mieux à même de rendre compte et de dénoncer les inégalités. C'est ainsi qu'à la fin du premier couplet, le rappeur utilise l'impératif et contredit son projet initial : « Réveillez-vous ce n'est pas qu'une chanson, / "Esclave 2000" relève de la prise de position³ ».

Ainsi, qu'on les entende comme des exhortations individuelles à la prise de conscience du public ou bien comme des reportages acerbes en territoire opprimé, les mots de Fabe ou d'Assassin débordent largement le cours d'Histoire ou le simple constat des inégalités contemporaines. Ces textes, à l'image d'une certaine partie du rap français, ont une valeur performative, au sens où ils ne se contentent pas uniquement de dénoncer : ils entrent véritablement au combat, accusent, ridiculisent, démontrent et éduquent. Ces mots sont une exigence, une exigence de reconnaissance, de réparation, de justice ; ils sont donc les armes – miraculeuses peut-être - par lesquels se conquiert l'égalité. Comment tâchent-ils de remporter ce combat ?

Quelques exemples nous montrent à quel point les stratégies d'écriture sont diverses pour emporter l'adhésion du public et contrer les idéologies.

La parole autoritaire, qui repose sur les préjugés, se trouve souvent discréditée au moyen d'une certaine forme d'humour : l'usage de l'ironie n'a certes rien d'original, mais son efficacité est difficile à mettre en doute, tant elle renvoie les accusés à l'inanité et à l'absurdité de leur discours. Dans le titre « A les écouter tous » de La Rumeur, le rappeur Hamé livre un texte aussi *hardcore* que grinçant :

A les écouter tous, des gravats remuent dans nos estomacs,
Ceux d'une sale race de rats qu'on cultive en espace clos.
Ça fourmille, ça grouille et ça pille jusqu'aux entrailles de leur mère :
Qu'on nous donne une vache à traire et on lui refile la peste.

¹ ASSASSIN, « Esclave 2000 », *Touche d'espoir*, *op.cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Espèce de tâche crasse, vicieuse et perfide !
Nos spermatozoïdes auraient frayé un chemin
Au cœur de leurs campagnes, aux confins des vagins
De leurs filles et de leurs compagnes¹.

Si ce texte ne peut provoquer une franche hilarité, on ressent bien la dimension jubilatoire qu'il contient : jubilation de la colère, de l'ironie par laquelle elle explose, et de l'outrage qu'elle représente pour les ennemis en face. L'anaphore par laquelle se construit l'intégralité du morceau, et qui en constitue également le titre, « A les écouter tous », promet d'emblée une immersion dans le discours de l'adversaire. Celui-ci, indirect, fusionne avec la voix du rappeur qui le prend en charge pour mieux en démontrer la violence. Car qu'on ne s'y trompe pas : les mots de La Rumeur, baignés de cette contradiction entre le « on-dit » simpliste et une esthétique du phrasé percutant, ne sont pas en eux-mêmes violents. L'accusation qui a été faite aux membres du groupe, dont on a considéré les propos comme outranciers et qui leur ont valu de nombreuses années de procès, ne repose que sur une incompréhension de leur style. Ici, il n'y a de violence que celle qu'ils mettent en lumière, et qui est d'abord contenue dans les discours racistes dont ils dénoncent la dangerosité. L'usage du conditionnel ne laisse pas de doute à ce propos : il s'agit d'embrasser la vision du bourreau raciste pour en faire ressortir, grâce à l'ironie, la monstrueuse aberration. De sorte que cette rumeur qu'ils ont choisi pour nom de groupe désigne à la fois les préjugés nauséabonds qui circulent et le moyen rappé, poétisé, par lequel ils les combattent. Exposés sans filtre d'une pensée oppressive qu'ils infiltrent et analysent de l'intérieur, les titres de La Rumeur sont aussi la colère subtile, contenue et créatrice par laquelle ses membres entendent terrasser leurs ennemis.

Dans l'extrait ci-dessus, rappé par Hamé, l'ironique hyperbole le dispute à la sophistication du verbe. Toutes deux sont portées par une explosion des images qui jusqu'à la chute du couplet provoquent chez l'auditeur un véritable écœurement, une nausée irrépressible. Ce n'est pas sans rappeler l'analyse faite précédemment sur la corporalité de l'être noir au sein des poésies nègres, l'enveloppe charnelle étant le témoin des sévices de l'Histoire ; mais ici, c'est sur un autre plan que le corps est convoqué. Il ne s'agit plus de mesurer la rage du peuple noir au « compas de [sa] souffrance » physique, mais bien de justifier, par ironie, la haine des racistes. Et c'est l'image absurde d'une intériorité organique néfaste, les « entrailles » pleines de poison ou de « gravats », qui fonde le dispositif rhétorique et sous-tend l'idée de contamination de la France blanche. La déshumanisation est complète. Au corps rempli de pierres répond l'idée d'animalité, de sauvagerie - « sale race de rats », « ça fourmille » -, toujours envisagée au pluriel, puisqu'il s'agit de montrer la dimension invasive, quasi virale de ces populations issues de l'immigration et considérées comme des parasites,

¹ LA RUMEUR, « A les écouter tous », *L'Ombre sur la mesure*, op.cit.

tout autant que de les dénuer de la moindre individualité.

Hamé emploie le mot « race », qui par proximité phonique renvoie à cette « tâche crasse » : ombre au tableau d'une France « de souche », ceux qui participent du métissage ne sont plus envisagés que comme des bactéries venues souiller les prétendues valeurs nationalistes. De sorte que les multiples images qui traversent ce discours abominable - la contamination, la sauvagerie, le grouillement – soutiennent la métaphore filée principale, plus nauséuse encore : la pénétration. Le discours raciste, ici fictivement interprété par un Hamé ironique, entend assimiler les notions d'intégration ou d'immigration à celle du viol. D'où l'émergence de figures féminines – la mère, les filles, les compagnes – dont les « entrailles » sont souillées par la semence (« nos spermatozoïdes ») de ces indésirables. A quoi cette « mère » fait-elle référence, d'ailleurs, si ce n'est à la « mère patrie » ? Quant aux deux derniers vers, on peut sans peine y voir une réécriture parodique et grinçante de *La Marseillaise*. Les « féroces soldats » de Rouget de Lisle sont ici remplacés par les violeurs de la patrie, ceux qui pénètrent en force et contaminent, par leur simple présence, l'harmonie des valeurs nationales.

Le travail humoristique qu'exercent certains rappers pour dénoncer les préjugés n'a pas toujours la sordide ironie de *La Rumeur*, mais peut avoir, en terme d'effets et de réception, un impact important. L'année 2016 a par exemple été marquée par un intense débat au sujet de la commémoration de la bataille de Verdun, pendant laquelle le rappeur Black M était invité à faire un concert. Marion Maréchal-Le Pen, députée du Vaucluse, ainsi que d'autres représentants du parti Front National, se sont fermement opposés à ce concert au prétexte que dans des morceaux antérieurs le rappeur avait eu des propos outrageants à l'égard des valeurs de la France. A cela, Black M a d'abord répondu par un message qui, diffusé sur les réseaux sociaux, exprimait sa tristesse quant à la teneur de la polémique et affirmait que son grand-père Alfa Mamadou Diallo ayant été tirailleur au service de la France pendant la Seconde Guerre Mondiale, il n'était rien moins qu'un « enfant de la République¹ ». Il complète par la suite son propos en livrant le morceau « Je suis chez moi », présent sur l'album *Eternel insatisfait*. Ce n'est pas ici la qualité musicale et textuelle du titre qui éveille l'attention, mais bien plus le parti pris par Black M pour répondre à ses détracteurs, maniant provocation enjouée sur fond de musique entraînante :

Je suis français
Ils veulent pas que Marianne soit ma fiancée
Peut-être parce qu'ils me trouvent trop foncé
Laisse-moi juste l'inviter à danser

¹ Informations disponibles sur le site Genius, URL : <https://genius.com/Black-m-je-suis-chez-moi-lyrics>

J'vais l'ambiancer¹

Ce refrain, bien que plein d'allégresse, n'en est pas moins une réponse politique aux attaques menées par le FN et notamment Marion-Maréchal Le Pen, dans un débat qui mettait en doute la « francité » du jeune rappeur. A ces soupçons infondés, Black M répond par une métaphore habile : encore une fois, comme chez La Rumeur, la mère patrie représentée par la figure de Marianne se trouve détournée. Elle s'incarne ici dans une sorte d'histoire d'amour rendue impossible par un « Ils » évasif, au motif incertain (« peut-être ») de la couleur de peau du rappeur. Le refrain, par ailleurs, du fait d'un rythme enjoué et propice à la danse, entend achever ce conflit dans un corps à corps symbolique. Il est particulièrement intéressant de noter que dans cette chanson le personnage de Marianne se confond plus ou moins avec celui de Marion Maréchal-Le Pen, déjà du fait d'une proximité phonique indéniable, mais aussi dans la teneur même des propos de Black M :

La France est belle
Mais elle me regarde haut comme la Tour Eiffel
Mes parents m'ont pas mis au monde pour toucher les aides
J'ai vu qu'Marion m'a twitté, d'quoi elle se mêle ?
Je sais qu'elle m'aime²...

La petite fille de Jean-Marie Le Pen, ici, est familièrement appelée par son prénom, dans une sorte de complicité fictive sous-tendue par l'ironie totale du propos. Lorsque Black M affirme savoir qu' « elle l'aime », il semble se refuser à un combat frontal pour entrer au contraire, avec humour, dans une provocante séduction de sa détractrice.

On comprend que le discrédit de la parole autoritaire passe alors, dans ces diverses stratégies d'écriture, par une mise à distance ironique visant un effet spécifique chez l'auditeur, allant de l'écœurement à la ridiculisation du propos raciste. L'ancrage d'un morceau dans un contexte polémique précis, comme chez Black M où la référence à tel ou tel personnage politique est l'objet d'une réaction de l'orateur lui-même, inclut le rap – en tant que production musicale aussi bien que comme expression du débat – dans un dialogue virtuel avec les partis opposés.

On trouve de telles manifestations, par exemple, chez Kery James, dont beaucoup de chansons témoignent de cette immersion complète dans le débat politique contemporain. Très récemment, il sort un morceau en *featuring* avec Lino et Youssoupha, dans l'album *Mouhammad Alix*, intitulé

¹ BLACK M, « Je suis chez moi », *Eternel insatisfait*, Jive Epic, 2016.

² *Ibid.*

« Musique nègre ». Directement en relation avec les attaques subies par Black M, Kery James et les autres prennent sans ambiguïté position pour la défense du rappeur et nomment la chanson ainsi en raison de l'insulte faite par Henry de Lesquen, président de la radio Courtoisie, au rap, un genre qu'il estime sauvage, violent. Kery James s'explique :

Henry de Lesquen a qualifié le rap de « musique nègre » quand ils ont éjecté Black M du concert à Verdun. Il a dit que c'était la « victoire du camp patriote contre la musique nègre ». C'est la raison pour laquelle ce morceau existe. Car en vérité, avec ce terme, il ne s'en prend pas simplement à la musique en elle-même, son but est aussi de dénigrer notre couleur¹.

Ce que dit Kery James nous éclaire sur le titre en lui-même : en reprenant par citation les propos intolérables d'Henry de Lesquen, il s'emploie à retourner l'insulte au profit même du rap et, ce faisant, à réhabiliter la dimension positive de la notion de « négritude » :

Un mec qui écrit pour les autres, ils appellent ça un nègre
Un noir qui plane au-dessus d'eux, j'appelle ça un aigle [...].
Les grosses lèvres les plus célèbres,
Je me sens beau, noir, je m'élève jusqu'au high level².

Dans ces vers qui débutent la chanson, il est difficile de ne pas remarquer la proximité du projet de réappropriation détournée de l'insulte et de valorisation du noir par un « je » en représentation avec ce qu'a pu dire Sartre, notamment, sur l'ambition de la Négritude au moment d'« Orphée noir » :

Le nègre ne peut nier qu'il soit nègre ni réclamer pour lui cette abstraite humanité incolore : il est noir. Ainsi est-il acculé à l'authenticité : insulté, asservi, il se redresse, il ramasse le mot de « nègre » qu'on lui a jeté comme une pierre, il se revendique comme noir, en face du blanc, dans la fierté³.

Outre les mentions à l'actualité française, le morceau est saturé de références à l'histoire des luttes noires pour l'indépendance des colonisés, la fin de la ségrégation ou les droits civiques. C'est avec un soin particulier que la réalisatrice du clip⁴ de « Musique nègre », Leila Sy, met en relation la force de l'image avec la force des *punchlines* de Kery James, Lino et Youssoupha. Ainsi, il est intéressant d'étudier le titre dans sa posture musicale, textuelle, mais également dans le réseau d'images qu'il convoque et que l'épure de la vidéo met en lumière. Au sein d'une esthétique visuelle

¹ Citation de Kery James, disponible sur le site Genius, URL : <https://genius.com/Kery-james-musique-negre-lyrics>

² KERY JAMES feat. Lino et Youssoupha, « Musique nègre », *Muhammad Alix*, Musicast, 2016.

³ SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948), Léopold Sédar SENGHOR, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2015, XIV.

⁴ Clip officiel disponible sur le site Youtube, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rOvHghBZ1Yw>

en clair-obscur, où les lents *travellings* semblent énumérer les visages des anonymes et des célébrités du rap qui participent au morceau, sont aménagés de brefs mais puissants clins d'œil à l'Histoire. Parmi ces diverses analepses, on remarque un premier tableau, où Kery James, au moment même où il l'évoque (« J'ai fait un cauchemar, Martin Luther un rêve »), incarne Martin Luther King dans son fameux discours du 29 août 1963, « I have a dream ». Toujours en rapport avec le contexte américain, apparaît, sous les traits d'une jeune femme noire arborant un regard de défiance, la figure de Rosa Parks tenant dans les mains une pancarte avec son numéro d'immatriculation – ceci en simultané avec les voix mêlées de Kery James et Youssoupha qui scandent : « Le cul posé, j'ai pris votre place, je me prends pour Rosa Parks ». C'est aussi bien sûr sur l'histoire coloniale française que s'abattent les mots des rappers. Au moment où Youssoupha affirme être « controversé dans [ses] versets, comme un concert de Black M à Verdun », c'est à dessein que l'image qui surgit, sobre mais tâchée du rouge des chéchias, convoque le souvenir des tirailleurs sénégalais. Youssoupha endosse également, à plusieurs reprises, l'uniforme des membres de l'Académie française, mais substitue à la traditionnelle épée des « immortels » une machette africaine qu'il fait tourner au bout de son bras, implacable et menaçant. Hommage évident à Léopold Sédar Senghor, premier homme noir à entrer dans la célèbre institution, et peut-être aussi à Dany Laferrière qui, récemment, l'a intégrée, le rappeur défie ici les « quotas » de la France blanche représentée par une Académie française réactionnaire et se réapproprie en un subtil pied de nez photographique la langue de Molière.

Par ailleurs, la question du combat des mots du rap à l'assaut des inégalités raciales trouve dans « Musique nègre » un exemple frappant de solidarité, où le « je » de chaque individualité – ici Kery James, Lino et Youssoupha – laisse place à la collectivité du refrain : « Pas calibrée pour la FM, on fait de la musique nègre ». Le début du morceau, qui laisse entendre la voix de la chroniqueuse et animatrice Juliette Fiévet, fictionnalise le projet de Kery James en mentionnant une radio inventée, « Banlieusards FM », et évoque l'impact que les propos de Henry de Lesquen ont eu sur « le monde du rap ». Il ne s'agit donc pas de dresser une lutte binaire entre noirs et blancs, le terme « musique nègre » impliquant de fait tous les rappers, quelle que soit la couleur de leur peau – d'où la présence, dans le clip, d'artistes blancs tels qu'Orelsan, Vald ou Rockin'Squat. La vidéo livre une galerie de portraits de tous les membres du « monde du rap » qui participent à cette défense de leur art, parmi lesquels on trouve Médine, Zoxea, Tunisiano ou Passi. Si les « lyricistes » Kery James, Youssoupha et Lino sont dans ce *featuring* les seuls à rapper, alternant les rythmes lents ou emportés de leur *flow* individuel, le plurivocalisme harmonieux, mimé par les figures du clip, laisse entendre, paradoxalement, l'univocité efficace du discours de lutte.

Les rappers et rappeuses se font donc passeurs de mémoire, au sens où il comblent les lacunes de l'Histoire et rendent leur dignité aux oubliés ; mais cette mémoire s'actualise dans le présent car

les stigmates du passé sont encore visibles et douloureux : il s'en font les témoins privilégiés, les dénoncent et offrent une voix à ceux qu'ils considèrent en être les victimes.

DEUXIEME PARTIE :

LA REVENDICATION D'UNE ASCENDANCE COMPOSITE

1) *Le nom du héros : mythologie de la révolte et de ses acteurs*

Qui et quels nous sommes ? Admirable question¹ !

En faisant intervenir dans son titre les noms de figures historiques capitales pour comprendre les combats des peuples noirs, Kery James invite son auditoire à relire l'Histoire en prenant en compte ces grands hommes et femmes. Ce faisant, il interroge les « banlieusards » sur leur identité culturelle, politique, sociale et historique. Les noms propres dont l'énumération sature le morceau « Musique nègre » rappellent la manière dont Aimé Césaire, dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, convoquait l'emblématique figure de Toussaint Louverture :

Ce qui est à moi
c'est un homme seul emprisonné de blanc
c'est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort blanche
(TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE)²

Posséder le nom - « ce qui est à moi » - c'est s'approprier une Histoire silencieuse et la rendre audible, en somme lui rendre son cri, ici en lettres capitales : « TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE ». Du murmure de l'« homme seul » mourant dans sa cellule du Jura, les poètes perpétue l'écho, et c'est au rang de mythe que s'élève bientôt Toussaint Louverture : « Les histoires deviennent des légendes / Les légendes deviennent des mythes³ ».

¹ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p.28.

² *Ibid.*, p. 25.

³ KERY JAMES *feat.* Lino et Youssoupha, « Musique nègre », *op.cit.*

« Où sont ces hommes dont les récits nous interrogent sur ce que nous sommes¹ ? », demande Ekoué dans « Écoute le sang parler » : qu'ils soient des noms propres infusant le texte de la grâce de leur courage ou des voix anciennes mêlées à celle des lyricistes actuels, on peut affirmer que la parole de ces éminences historiques continue d'exister à travers le rap. De quelles manières ces entités référentielles et mythiques sont-elles convoquées au sein des textes rappés ?

Comme chez Kery James où les grands noms de la résistance noire s'invitent au gré des métaphores, on trouve dans le titre « Les Mains noires », mentionné plus haut, une stratégie énumérative assez similaire. Appuyée par une métonymie, celle des mains, Casey confie toute son admiration pour les héros que sont Frantz Fanon, Aimé Césaire, Tommie Smith ou Rosa Parks :

Les mains d'Aimé Césaire, qui m'ont hypnotisée
Quand elles ont saisi la plume et l'encrier
Et puis m'ont rendu la dignité
Avec le retour au pays natal de son Cahier,
Les mains de Martin, de Malcolm, de Toussaint
Sans oublier le poing de Tommie Smith
De Frantz Fanon, de Raphaël Confiant,
De Rosa Parks et d'Angela Davis².

Les mains noires, éléments métaphoriques qui structurent le morceau, y sont déclinées selon le héros ou l'héroïne à qui elles appartiennent, et associées par là à une action précise. Les mains de Césaire renvoient d'emblée à son écriture, mais une écriture en action, volontaire - « elles ont saisi la plume et l'encrier » - dont l'effet est concret, autobiographique : « m'ont hypnotisée », « m'ont rendu la dignité ». Les mains noires de Tommie Smith, en revanche, sont désignées par périphrase avec le mot « poing », qui renvoie à cet épisode emblématique des Jeux Olympiques de Mexico en 1968, où, sur le podium après avoir gagné l'épreuve du 200 mètres, John Carlos et lui lèvent leur poing ganté de noir pour protester contre les injustices subies par les africains-américains. On note par ailleurs que toutes les grandes figures que mentionne Casey dans son couplet ne sont pas forcément convoqués dans leur intégralité nominale, ainsi qu'en témoigne ce vers : « Les mains de Martin, de Malcolm, de Toussaint ». Cette économie renvoie à deux aspects de l'énumération. Elle démontre d'une part le grand nombre et la diversité des acteurs des révoltes noires, le couplet lui-même n'offrant pas assez d'espace pour les évoquer tous, ce qui explique les vers suivants, tendant à la synthèse : « Les mains mutilées, empalées, empilées, gangrenées, / A genoux, sans raison enchaînées³ ». D'autre part,

¹ LA RUMEUR, « Ecoute le sang parler », *op.cit.*

² CASEY *feat.* Hamé, « Les Mains noires », *op.cit.*

³ *Ibid.*

l'éviction partielle du nom concourt à la familiarité de la rappeuse avec ses héros, qu'elle appelle d'ailleurs, dans le dernier vers, « mes aînés ». L'usage de la métonymie, en effet, renvoie à la corporalité, à une dimension physique de ces figures héroïques dont les mains témoignent, agissent et transmettent, à l'instar du père de Hamé dont ce dernier, dans le premier couplet, rappelle le souvenir et le mêle à celui des « géants » de l'histoire de l'Algérie :

Et puis j'ai grandi en apprenant
Des noms de géants :
Feraoun, Fanon, Kateb Yacine,
Comme des trésors de guerre à la fin du film.
[...] Tout comme je verrai jusqu'à l'ultime soir
Le pas de mon père et ses mains noires¹.

L'Histoire, on l'a dit, cesse dans le rap d'être occidental-centrée, et les auteurs préfèrent aux grands noms de la culture européenne ceux des héros de la lutte pour la condition des Noirs, qui leur paraissent plus à même, en vertu de leurs origines comme de leur combat, de représenter leur identité propre. C'est par le choix de cette ascendance, à la fois historique, culturelle mais aussi affective – proximité avec les grands noms, brouillage entre les figures familiales et historiques – qu'ils entendent, au gré des textes, répondre à la question lancée par Césaire dans son *Cahier* : « Qui et quels nous sommes² ? ». Ainsi, Youssoupha dans « Noir Désir » s'approprie-t-il les grands noms des révoltes noires comme autant de repères à une Histoire juste, débarrassée de ses pseudo fondements occidentaux : « Récupérez vos Voltaire et vos Guevara, / Mon Histoire est écrite par Frantz Fanon et par Sankara³ ».

Les références historiques ne surgissent pas uniquement dans la mention efficace du nom propre, et à ce titre la structure instrumentale classique du rap, fondée sur la technique de l'échantillonnage, permet de grandes libertés. Procédant d'un collage de sons hétéroclites, les *samples*, destinés à environner ou soutenir la parole, la base musicale est parfois imprégnée d'enregistrements qui font entendre d'autres voix que celles des rappeurs à l'œuvre. Christian Béthune nous le rappelle dans son article « Le hip hop : une expression mineure » :

Dans la mesure où, d'autre part, il est possible d'échantillonner non seulement des portions d'œuvres constituées, mais également des fragments de conversations, des extraits de programmes radio, des passages de discours politiques, des dialogues de séries télévisées ou de films, des rumeurs et des fracas issus de l'activité urbaine,

¹ *Ibid.*

² CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*

³ YOUSSEUPHA, « Noir Désir », *op.cit.*

etc., de les placer côte à côte, ou encore de les superposer (*layering*) en une agressive mixture sonore, l'échantillonnage fait voler en éclat des hiérarchies ontologiques jusqu'alors soigneusement entretenues¹.

« Les Mains noires », titre déjà particulièrement intéressant du fait de la collaboration de Casey et Hamé avec le groupe de rock Zone Libre, illustre à merveille la dimension perturbante de cette intertextualité permise par l'échantillonnage. Le morceau est introduit par un enregistrement de la voix de Kateb Yacine, qui s'exprime à propos de son arrivée à Paris, « dans la gueule du loup », « la capitale de l'impérialisme² ». La parole de l'écrivain algérien, qui emploie le ton plus ou moins décousu d'une conversation improvisée, côtoie alors le rythme grave du fond musical auquel elle est intégrée de manière relativement arbitraire. En résulte une sensation de brouillage des hiérarchies, encore accentuée par l'irruption presque sans transition du couplet de Hamé, dont le « je » énonciatif vient prendre le relais du « je » de Kateb Yacine. De sorte qu'effectivement, comme l'affirme Christian Béthune dans son article, le fait de *sampler* de tels enregistrements est un positionnement musical et presque politique qui tend à mettre au même niveau des entités ontologiques diverses : à l'autorité de Kateb Yacine, écrivain immensément reconnu, se superpose le relatif anonymat du rappeur. Cela est d'autant plus vrai que Hamé ne prend pas le soin de préciser sa référence, et le nom de Kateb Yacine apparaît tardivement dans son couplet, au côté d'autres « noms de géants » que sont Mouloud Feraoun et Frantz Fanon. Ainsi, la citation brute par le biais de l'échantillonnage ne peut être considérée uniquement comme un hommage rendu à une personnalité dont le combat force le respect, mais aussi et surtout comme un choix esthétique qui met en valeur l'identification du lyriciste à des figures importantes d'un combat considéré comme commun et dont les histoires personnelles se confondent. C'est le sens du couplet de Hamé qui rappe son arrivée chaotique en France et son obsession pour l'Algérie dont le souvenir est douloureux, et dont la narration fait écho aux propos de Kateb Yacine racontant son désir de passer « l'épreuve décisive³ » de se rendre à Paris.

La structure de ce morceau invite l'auditeur à constater une évolution dans l'identification et le positionnement politique des rappeurs à l'œuvre. A la suite de Hamé s'exprime Casey qui définit à son tour ce que représentent « les mains noires » dans sa trajectoire personnelle, comme mentionné plus haut. La fierté de posséder « les mêmes que [ses] aînés » confirme l'unité et le refus des « hiérarchies ontologiques⁴ » au fondement du discours rappé et le texte de Casey laisse alors naturellement place, en fin de morceau, à la voix d'Aimé Césaire (la référence de cet enregistrement, pas plus que pour Kateb Yacine, ne nous est donnée). Au « je » de la rappeuse, cependant, ne succède

¹ BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », in VOLUME ! [Online], 8:2 | 2011, Online since 15 December 2013, connection on 30 September 2016, URL : <http://volume.revues.org/2728>, p. 181.

² CASEY feat. Hamé, « Les Mains noires », *op.cit.*

³ *Ibid.*

⁴ BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », *op.cit.*, p. 181.

pas celui du poète qui embrasse plutôt une voix collective - « nous devons être dignes¹ ». Le choix de Casey de faire parler Césaire à sa suite s'explique par leur origine commune, la Martinique, ce qui installe d'ores et déjà, comme entre Hamé et Kateb Yacine, une certaine complicité. Par ailleurs, le discours que tient Césaire dans cet enregistrement ne semble pouvoir être cité qu'à dessein, et, en écho avec celui de l'écrivain algérien au début de la chanson, il apparaît comme l'aboutissement d'une réflexion active menée par les orateurs en présence. Ainsi, « l'épreuve décisive » dont parle Kateb Yacine, celle d'aller « [se] renforcer, apprendre » à Paris, marque le début d'une expérience paradoxale de l'exil. Cette expérience, volontaire ou non, relayée par le couplet de Hamé, est motivée par une colère irrépressible, ces « braises fumantes au creux / de [la] gorge, de [la] langue, [des] yeux » du rappeur et dont Césaire nous dit finalement qu'il ne faut pas chercher à l'apaiser mais à la rendre « créatrice », employant lui aussi la comparaison avec la terre natale géologiquement insoumise :

Ce sont des terres en colère, des terres exaspérées. Ce sont des terres qui crachent, qui vomissent et qui vomissent la vie. Et c'est de cela dont nous devons être dignes. Cette parcelle créatrice, il faut la recueillir et il faut continuer... il faut la continuer. Et non pas s'endormir dans une sorte d'acceptation et de résignation².

On remarque donc que la structure ascendante du morceau, motivée par l'usage précis et soigneux du *sampling*, mime la thèse soutenue collectivement par les quatre protagonistes : le souvenir des mains noires est celui d'une souffrance millénaire des peuples colonisés mais il trace aussi le sillon d'un combat qu'il faut à tout prix continuer. Si la naissance est chaotique (« Je suis né juste après l'extinction d'un feu ») et la « trajectoire » douloureuse, c'est à une renaissance combative qu'invite le morceau.

Outre l'évocation de grands noms, qui agissent à la fois comme des repères jalonnant une réécriture de l'Histoire officielle et comme référents à une identification individuelle et émotionnelle du rappeur, on note qu'un certain nombre d'artistes ont recours dans leurs morceaux aux titres mêmes d'œuvres littéraires fondamentales lorsqu'on aborde les questions de domination coloniale. Le couplet de Casey dans « Les Mains noires » est un exemple parmi d'autres d'une intertextualité explicite lorsqu'elle scande :

Les mains d'Aimé Césaire, qui m'ont hypnotisée
Quand elles ont saisi la plume et l'encrier
Et puis m'ont rendu la dignité

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

On remarque que dans ce processus de complicité avec le héros auquel elle identifie son propre combat, la rappeuse prend la liberté de détourner le titre de l'œuvre de Césaire pour l'adapter à la rime. Ainsi, l'homophonie entre les termes « l'encrier » et « Cahier » propose-t-elle une double appropriation du titre lui-même : l'image du poète écrivant, saisissant « la plume et l'encrier » se superpose à l'activité même de la rappeuse qui, elle aussi, se situe dans une posture esthétique en modifiant, pour l'économie du vers, le *Cahier d'un retour au pays natal*.

Ces références donnent de la crédibilité à l'engagement politique du texte, agissent comme des arguments rhétoriques, d'autorité, qui épaississent et confèrent de la force au discours. Elles ruinent également le préjugé d'inculture qui environne le rap, les artistes se forgeant leur propre bibliographie, et mettant en avant des influences littéraires soigneusement choisies. Elles permettent ainsi aux rappers et rappeuses de revendiquer une filiation directe avec des grandes figures politiques et artistiques dont le discours est pérennisé par son adaptation parfaite à l'époque contemporaine, engageant ainsi, à l'aune d'un héritage revendiqué, la notion complexe d'identité.

2) *Le « frère noir » d'hier et d'aujourd'hui : les anonymes en héritage et le rapport au « peuple noir »*

C'est dans la perspective d'une proximité affective avec le souvenir de ceux qui ont souffert du « fascisme blanc » le poète haïtien Jean-F. Brière, dans son poème « Me revoici, Harlem », s'adresse à son « Frère Noir », dont il prend poétiquement en charge le calvaire :

Frère Noir, me voici ni moins pauvre que toi,
Ni moins triste ou plus grand. Je suis parmi la foule
L'anonyme passant qui grossit le convoi,
La goutte noire solidaire de tes houles.

Vois, tes mains ne sont pas moins noires que nos mains,
Et nos pas à travers des siècles de misère
Marquent le même glas sur le même chemin :
Nos ombres s'enlaçaient aux marches des calvaires².

¹ *Ibid.*

² BRIÈRE Jean-Fernand, « Me revoici, Harlem », *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue*

Le poète s'assimile directement à ce « frère noir » symbolique, niant toute chronologie, et manifestant l'éternité du combat :

Nous connûmes tous deux l'horreur des négriers...
Et souvent comme moi tu sens des courbatures
Se réveiller après les siècles meurtriers,
Et saigner dans ta chair les anciennes blessures.

La proximité entre le « je » du poète et le « tu » symbolique auquel il s'adresse prend une dimension physique : le corps du supplicié, qu'il apparaisse dans le détail des mains, de l'ombre projetée sans fin, ou bien dans la chair blessée, est au cœur de ce poème. C'est à travers ce corps noir, en effet, que partagent symboliquement le poète et le frère de douleurs, qu'est émis ce cri intemporel et poétique : « Quand tu souffres, ta plainte en mon chant se prolonge. »

Par ailleurs, si le « tu » correspond ici aux victimes innombrables de la barbarie occidentale, il s'ancre, par la prolongation poétique de cette plainte pluriséculaire, dans une contemporanéité vécue par le poète. De fait, le nom qui est donné au « frère noir », « Harlem », quartier majoritairement noir, emblématique de New York, est à la fois le « tu » unique de la solidarité noire, le symbole d'une ségrégation raciale toujours à l'œuvre, et le lieu où résonne l'écho de toutes les souffrances endurées, dans une sorte de fusion anachronique de leurs manifestations musicales :

Ton carcan blesse encor mon cri le plus fécond.
Comme hier dans la cale aux sombres agonies,
Ton appel se déchire aux barreaux des prisons,
Et je respire mal lorsque tu t'asphyxies.

Nous avons désappris le dialecte africain,
Tu chantes en anglais mon rêve et ma souffrance,
Au rythme de tes blues dansent mes vieux chagrins,
Et je dis ton angoisse en la langue de France¹.

Dans ce poème assez classique, naturellement rythmé par les alexandrins, se joue donc un appel plus qu'un cri de révolte. Cet appel, saturé de différences linguistiques, d'incohérences chronologiques et d'éloignements géographiques, se manifeste ainsi au travers d'un bouleversement logique qui retrouve, grâce à la puissance de l'écho, une véritable harmonie, celle de la musique. On

française, op.cit., p. 122-123.

¹ *Ibid.*

comprend que c'est par elle et uniquement par elle que peuvent s'émanciper le souvenir douloureux, la détresse contemporaine, la ferveur combative et le « songe » commun, espoir collectif en un avenir meilleur.

Le texte de Jean-F. Brière nous invite à évoquer, pour le rap, cette tension constante entre l'affirmation d'un « je » unique et, paradoxalement, l'anonymat qu'implique le collectif. Le lourd héritage de l'esclavage et des lynchages de Noirs aux États-Unis, que raconte ici le poète, pose essentiellement la question de l'identité de l'orateur, tout autant de sa légitimité, dans un contexte contemporain, à exprimer une vision personnelle, unique, poétique. L'anonymat apparaît alors, et dans le rap plus encore, comme une menace à la représentativité symbolique du lyriciste qui cherche à incarner ceux dont les « malheurs [...] n'ont point de bouche¹ » et dont la voix s'est perdue dans les omissions de l'Histoire officielle.

Le processus de complicité, voire d'identification dont nous parlions plus haut à propos des grands noms de la lutte contre l'esclavage et la colonisation se trouve donc dans une certaine mesure adapté au souvenir de ce « frère noir » - « Le mépris qu'on te jette est sur ma joue à moi² », entité symbolique et collective dont certains rappeurs cherchent à incarner, de manière anachronique et poétique, l'insoumission. Voici ce que Christian Béthune affirme à propos du lien entre l'*egotrip* auquel se livrent les rappeurs et cet héritage de l'esclavage :

Aux États-Unis, le mot *attitude* – que le *black english* tronque volontiers en *tude* – est l'un des termes clés de la culture hip-hop [...]. Pour comprendre ce que connote ce vocable, il faut se reporter à l'univers esclavagiste de la plantation. De la part d'un esclave, prendre une attitude (*to have an attitude*) constitue aux yeux des maîtres une insolence suffisante pour justifier un châtement corporel. [...] Puisque le statut de personne est incompatible avec la condition servile, toute velléité de se conduire comme telle est interprétée par les propriétaires comme un acte de rébellion. [...]

Issus pour une forte proportion d'entre eux de l'immigration – c'est-à-dire de l'ancien empire colonial de la République -, les rappeurs français ont été particulièrement sensibles à cette symbolique de surenchère égotique. [...] La position d'exclus que subissent aujourd'hui les jeunes des quartiers difficiles, le délit de faciès auquel ils se trouvent quotidiennement confrontés ne fait que renforcer la tendance de mise en valeur symbolique du sujet³.

Cette thèse peut être parfaitement illustrée par un morceau de La Rumeur présent sur l'album *Regain de tension* et intitulé « Nom, prénom, identité ». Le titre, dont le rythme ternaire est repris gravement dans le refrain, cite de manière implicite l'injonction classique faite par un policier lors d'une interpellation. Il met en valeur toute la crispation que la notion d'identité provoque au sein d'un pays

¹ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p. 22.

² BRIÈRE Jean-Fernand, « Me revoici, Harlem », *op.cit.*

³ BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004, p. 43-44.

dans lequel les personnes issues de l'immigration sont sans cesse ramenées à leur statut d'étrangers, ce dont témoigne Ekoué :

Et si aujourd'hui ce que je chante
Peut vous paraître d'une pauvreté affligeante
Quand il y a de l'agressivité en face
Obligé de parler sur le ton de la menace,
Question de dignité, et par extension
Mon nom, prénom, identité¹

On constate que le rappeur cherche là à justifier sa présence tout autant que ses propos au sein de la scène musicale, s'adressant à un vous qui de manière abstraite représenterait des auditeurs non acquis à sa cause. Cause que, justement, il met poétiquement en scène dans la répétition de ces trois mots, « nom, prénom, identité » et qui sont qualifiés d' « extension » à une valeur dont les contrôles répétés de la police comme le climat général d'hostilité raciste en France cherchent à dépouiller les jeunes issus de l'immigration, et qui se trouve être la « dignité ».

La notion d'*egotrip*, largement débattue et questionnée, et dont les exemples dans le rap français sont pléthore, depuis MC Solaar s'affirmant comme « un MC d'attaque, sans tic, authentique pas en toc² » à Booba se demandant, dans le morceau « D.U.C. » « Si les meilleurs partent en premier, pourquoi suis-je toujours en vie³ ? », est particulièrement intéressante lorsqu'on l'articule à ce qui est tout autant au fondement de l'expression rappée, à savoir sa dimension collective. Il apparaît que l'affirmation de sa propre virtuosité poétique et donc de sa légitimité à intégrer la scène rap soit toujours à négocier avec la représentation et l'appartenance de l'orateur à une communauté. Dans son article « Le hip hop : une expression mineure », Christian Béthune souligne la possibilité de comprendre les mots et l'attitude du rap à la lumière du texte de Deleuze et Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*⁴. Ce qui vaut pour des auteurs comme Kafka s'adapterait alors à l'expression rappée, considérée comme « mineure » et dont l'une des caractéristiques principales serait d'être « agencée collectivement de sorte que la communauté y prévaut toujours sur la figure isolée de l'auteur⁵ ».

Ainsi, lorsque La Rumeur, détournant le morceau de Renaud « Je suis une bande de jeunes⁶ »,

¹ LA RUMEUR, « Nom, prénom, identité », *Regain de tension, op.cit.*

² MC SOLAAR, « Qui sème le vent récolte le tempo », *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor, 1991.

³ BOOBA, « D.U.C. », *D.U.C.*, Tallac Records, 2015.

⁴ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), Paris, Minuit, 2015.

⁵ BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », *op.cit.*, p. 163.

⁶ RENAUD, « Je suis une bande de jeunes », *Laisse béton*, Polydor, 1977.

affirme « Je suis une bande ethnique à moi tout seul¹ », le brouillage énonciatif produit ancre la figure de l'orateur dans la communauté à laquelle il revendique son appartenance. L'intertextualité avec la chanson de Renaud est clairement explicite, notamment dans le refrain qui se construit, grâce à la rime, d'une manière assez similaire. Au titi parisien, qui déclare avec humour « Je suis une bande de jeunes à moi tout seul / J'me fends la gueule² », La Rumeur répond avec rage « Je suis une bande ethnique à moi tout seul / Putain ! C'est écrit sur ma gueule³ ». Le morceau de Renaud évoquait avec une ironie cocasse un jeune homme dont les « copains sont tous en cabane, / ou à l'armée ou à l'usine » et qui, pour tromper sa solitude, se met en scène dans une sorte de schizophrénie interprétative, dans laquelle il incarne chacun des personnages d'une « bande de jeunes » hommes stéréotypée, depuis « Fernand le rigolo » au « p'tit gros à lunettes⁴ ». Cette chanson plonge l'auditeur dans une ambiance particulière, où l'interprète est une sorte de cow-boy solitaire, un Lucky Luke bravache (« I'm a poor lonesome young band », chante Renaud à la fin du morceau) transposé sur la scène du petit théâtre parisien, entre la « banlieue » et « le bistrot du coin ». Le détournement de cette chanson par La Rumeur provoque un décalage total, car si le procédé énonciatif reste le même, à savoir le « je » incarnant une collectivité plus ou moins précise, cette collectivité n'est pas déterminée par son opposition à « une bande de vieux⁵ », le rapport de force apparaissant chez Renaud comme essentiellement générationnel. L'adjectif « ethnique » qualifiant la « bande » indique que c'est sur le plan d'un conflit raciste que les orateurs se positionnent, et ils reprennent dans leurs couplets les nombreux clichés et discriminations dont sont victimes les personnes issues de l'immigration, justifiant ainsi leur colère - « Y a d'quoi s'énerver » :

Je suis une bande ethnique à moi tout seul,
C'est écrit sur ma gueule :
Voyou, barbare, intégriste, casseur, terroriste, salopard, sauvageon,
Est-ce que le compte est bon⁶ ?

Ce morceau illustre ainsi le propos de Christian Béthune dans son article :

Si la production sonore d'un morceau ou l'écriture d'un rap apparaissent comme des pratiques le plus souvent solitaires, faire du rap implique en revanche de se positionner (moralement, esthétiquement, socialement) dans un cadre nécessairement collectif et d'intégrer dynamiquement ce cadre à son travail. En effet, dans le hip hop, l'évolution, la diffusion et l'évaluation des performances repose non pas sur des principes moraux ou esthétiques

¹ LA RUMEUR, « Je suis une bande ethnique à moi tout seul », *Du cœur à l'outrage*, *op.cit.*

² RENAUD, « Je suis une bande de jeunes », *op.cit.*

³ LA RUMEUR, « Je suis une bande ethnique à moi tout seul », *op.cit.*

⁴ RENAUD, « Je suis une bande de jeunes », *op.cit.*

⁵ *Ibid.*

⁶ LA RUMEUR, « Je suis une bande ethnique à moi tout seul », *op.cit.*

posés a priori de manière transcendante [...] mais sur un consensus immanent, empiriquement partagé par les membres de la communauté¹ [...].

« Rebelle comme Ekoué² », Kery James participe lui aussi de cette « dimension collective de l'expression » propre à un certain rap en France et qui s'érige, par le truchement d'une mise-en-scène esthétique, comme une action politique commune. Son morceau « Banlieusards », déjà évocateur par un titre qui cible presque géographiquement la communauté représentée, invite l'auditeur désiré, qui se reconnaîtra, à l'insoumission. Il utilise la narration de sa propre expérience comme un modèle à suivre dans ce combat mené contre l'exclusion et les préjugés :

Je ne suis pas une victime mais un soldat,
Regarde-moi, j'suis noir et fier de l'être.
J'manie la langue de Molière, j'en maîtrise les lettres.
Français parce que la France a colonisé mes ancêtres
Mais mon esprit est libre et mon Afrique n'a aucune dette.
Je suis parti de rien, les pieds entravés,
Le système ne m'a rien donné, j'ai dû le braver³.

Le « frère noir » comme entité collective, qui animait le poème de J.-F. Brière, semble présent chez Kery James qui appelle à une solidarité fraternelle entre « banlieusards » et qui, rappelant par la métaphore des siècles de servilité (« les pieds entravés »), invite à un sursaut d'espoir et de combativité : « Lève-toi et marche⁴ ! ». Le projet du rappeur est explicite : il s'agit d'enrayer la malédiction qui pèse sur la jeunesse d'origine immigrée. C'est en ce sens qu'agit le refrain, dans lequel Kery James scande « on n'est pas condamnés à l'échec », comme pour faire mentir l'idée d'une fatalité dont témoignait déjà Ministère A.M.E.R. dans « Damnés ». L'exhortation à l'espoir et à la lutte contre une prédestination sociale fondée sur le racisme systémique est présente d'une manière très différente dans le titre « Métèque », de Joey Starr, fondé sur un *sample* et de nombreux jeux d'échos poétiques avec la chanson de Georges Moustaki, « Le Métèque⁵ ». Dans ce morceau autobiographique, où le rappeur retrace les affres de sa jeunesse et confie à l'auditeur ses rapports douloureux avec son père, l'amertume le dispute à l'inquiétude, notamment dans le dernier couplet qui expose le lien direct entre l'Histoire des peuples noirs et le malaise social de la jeunesse d'origine immigrée :

Avec ma gueule de métèque,

¹ BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », *op.cit.*, p. 178.

² KERY JAMES, « Banlieusards », *A l'ombre du show business*, Up Music, 2008.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUSTAKI Georges, « Le Métèque », *Le Métèque*, Universal Music, 1969.

Héritière d'une souffrance lointaine,
J'veux pas finir en victime ni même à Fresnes¹.

Par ailleurs, le morceau de Kery James, dans cette mise-en-scène de la communauté opprimée cherchant à se défaire de ses chaînes, et dont le clip² rend parfaitement compte, met en concurrence un « je » et un « nous » confondus avec un « eux » assez vague, désignant les plus hautes sphères de l'État comme tous les appareils policiers et médiatiques qui concourent à cette exclusion des populations discriminées des banlieues. « Parce qu'à ce jour y a deux France, qui peut le nier ? », interroge le rappeur, se réclamant aussitôt de cette « deuxième France » pour laquelle le titre « Banlieusard » se veut être un « hymne ». Le contraste est parfaitement maîtrisé dans cette *punchline* au rythme binaire particulièrement percutant : « Pourquoi nous dans les ghettos, eux à l'ENA, / Pourquoi nous derrière les barreaux, eux au Sénat³ ? », qui illustre d'ailleurs très bien la thèse de Béthune :

Avec le hip hop, ce qui s'affirme comme politique, c'est moins le choix particulier du citoyen, supposé responsable de ses opinions et de ses décisions [...] que l'expression collective d'un « Nous », prenant globalement position contre « Eux » [...] ; une position massive dont la manifestation tapageuse et la violence du propos se veulent à la mesure de la dureté de l'exclusion subie⁴ [...].

La construction et l'affirmation d'une identité, pour l'orateur comme pour la communauté représentée et sous-entendue comme une auditrice privilégiée, passe donc largement par la représentation, assez abstraite quoique pertinente, du conflit entre ces deux France auxquelles Kery James fait référence.

Topos thématique, donc, d'un rap qui s'engage pour faire valoir les droits des populations marginalisées, le contraste percutant entre deux mondes que tout oppose est également présent chez les rappeurs de IAM qui, jusqu'à aujourd'hui, avec leur morceau « Monnaie de singe », continuent d'être habités par ce sujet. Le titre de la chanson est à interpréter dans sa polysémie particulièrement évocatrice, signifiant d'abord des grimaces, et pouvant se rapporter à l'expression populaire « payer en monnaie de singe », définie ainsi par *Le Nouveau petit littré* :

se moquer de celui à qui l'on doit, au lieu de le satisfaire, le leurrer de belles paroles et de fausses promesses ; locution qui vient de ce que les montreurs de singe, au lieu de payer le péage, faisaient gambader leur singe

¹ JOEY STARR, « Métèque », *Gare au Jaguarr*, Sony BMG Music Entertainment, 2006.

² Clip officiel disponible sur le site Youtube, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=7pQQK4XuwCA>

³ KERY JAMES, « Banlieusards », *op.cit.*

⁴ BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », *op.cit.*, p. 175.

devant le péager¹.

On remarque toute l'ironie de ce titre qui qualifie la chanson de manière péjorative, et nous invite à l'écouter et à en apprécier le clip avec décalage. Les grimaces, les singeries auxquelles il est fait référence sont visuellement évoquées dans cette vidéo² en noir et blanc où les plans très percutants s'enchaînent rapidement, épousant le rythme du *sample*. Dans un décor urbain impersonnel se côtoient, au gré d'une chorégraphie minimaliste, deux types de protagonistes : les uns, le visage marqué de tâches de peinture blanche, représentent ce « nous » énonciatif – par ironie qualifiés de « macaques », et rencontrent parfois les autres, des anonymes qu'aucun signe ne permet de distinguer comme faisant partie des « indésirables », et qui désignent de manière générale les blancs, français de souche héritiers d'une pensée coloniale. Les deux France dont parle Kery James sont donc matérialisées dans ce titre par l'appropriation qu'IAM fait de l'insulte « singe », généralement utilisée dans les discours racistes, et que les membres reprennent à leur compte pour s'identifier de manière positive : « Tu sais je vis de petits riens, leurs gueules de petits saints / Veulent que moi, le petit singe, devienne un petit chien », ou, à l'occasion du refrain lorsqu'ils clament faire « du son de macaques³ ». En sorte que dans ce morceau, qui file de bout en bout la métaphore de la jungle, créant tout en la revendiquant une atmosphère de sauvagerie, les valeurs de l'insulte raciste sont inversées pour désigner le rap d'IAM comme toute la culture hip hop, leur conférant ainsi un gage de qualité incontesté par les auditeurs (qui se trouvent être, d'ailleurs, issus de chacune des deux France mentionnées par Kery James) :

Ton fils aime nos sons de macaques (Freedom)
Ta fille aime nos sons de macaques (Freedom)
Leurs potes aiment nos sons de macaques (Freedom)
Alors mange toi du gros son de macaque (Freedom)
Ouais c'est moi le macaque, le Hip Hop est ma liane
Ouais c'est moi le macaque, le Hip Hop est ma liane⁴

Par ailleurs, le média rap et la culture hip hop par laquelle il s'exprime sont désignés par la métaphore de la « liane », indiquant la proximité avec l'idée de singerie qu'évoque le titre, mais aussi l'idée d'un mouvement, d'un élan, voire d'un assaut qui permettrait aux rappeurs d'IAM d'exprimer un discours percutant et efficace, susceptible de modifier l'ordre hiérarchique auquel sont soumises ces deux faces de la société française :

¹ BEAUJEAN Amédée, *Le nouveau petit Littré*, Paris, Garnier, 2009.

² Clip officiel disponible sur le site Youtube, URL : https://www.youtube.com/watch?v=c_UMNMSzv5g

³ IAM, « Monnaie de singe », *Révolution*, Def Jam Recordings France, 2017.

⁴ *Ibid.*

Beaucoup voudraient bien nous attacher au poteau, pote
Face à leur bêtise, on brandit le stylo, oh oh !
On dirait que ça ne va pas s'arrêter d'aussitôt
Coco, on change l'ordre établi, désarmés, les mots, la mitraille franche
Pas de tape à l'œil, rien qu'une paire de Nike blanche¹

On comprend que le discours émancipateur du hip hop a partie liée avec son esthétique culturelle en représentation dans ce titre, mais que cette dernière est sujette à multiples préjugés dont le fondement reste le racisme systémique : « Ils prennent nos grosses basses pour des tambours de guerre² », s'indigne Shurik'n dans le premier couplet, rétablissant par la suite la vérité sur ces identités suspectes que représentent, aux yeux de ceux qui incarnent le pouvoir blanc, les adhérents au mouvement hip hop et à ses valeurs d'égalité : « Une culture indigène qu'ils voient comme une chose indigeste / Non désolé, il n'y a pas de gun sous ma veste³ ». Expression esthétisée du malaise identitaire tout autant que moyen de le combattre, le rap et ses processus variés d'auto-définition sembleraient pouvoir être une réponse culturelle et sociale à ce que constate Patrick Chamoiseau dans cet extrait de *L'Éloge de la créolité* :

La francisation nous a forcés à l'autodénigrement : lot commun des colonisés. Il nous est souvent difficile de distinguer ce qui, en nous, pourrait faire l'objet d'une démarche esthétique. Ce que nous acceptons beau en nous-mêmes, c'est le peu que l'autre a déclaré beau⁴.

La culture rap et son positionnement dans la complexe question de l'identité des orateurs et des auditeurs concernés se trouve donc largement liée à la dimension historique dans laquelle ils inscrivent un discours jalonné de références précises – les grands noms – autant qu'abstraites, à savoir ces anonymes d'hier auxquels ils identifient une lutte contemporaine et dont ils se réclament héritiers. Cet héritage actualisé, en somme, dépend autant de l'esthétique collective du rap que du discours proprement tenu par ses acteurs et qui revendique une filiation à des peuples précis, dans le but de tracer, peut-être, le fil d'une Histoire plus juste dont le hip hop serait un aboutissement. C'est l'idée que défend Marti dans *Rap 2 France. Les mots d'une rupture identitaire* :

Les "oubliés de l'Histoire" trouvent dans le rap une nouvelle vie. Par effet d'identification, ils deviennent à leur

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIAANT Raphaël, *Éloge de la créolité*, op.cit., p. 26.

tour des références historiques essentielles. En premier lieu, les Égyptiens du temps des Pharaons sont aux yeux des rappers des "ancêtres" privilégiés. On ne peut pas parler d'oubliés en ce qui concerne les Égyptiens de l'Antiquité, mais c'est un aspect de leur réalité qui aurait été écarté par les historiens et auquel les rappers se rattachent, à savoir leur couleur de peau : "Monsieur le prof, les Égyptiens étaient des négroïdes / Où je l'ai su ? C'est Cheik Anta Diop qui me l'a dit" (Disiz la Peste, « Cours d'Histoire »). Ce dernier est l'auteur de *Nation, nègres et culture* (Présence Africaine, 1954), ouvrage où il explique que nombre d'Égyptiens étaient noirs¹.

Le cas très précis du rattachement à l'histoire du peuple égyptien est fondateur pour certains groupes de rap, parmi lesquels IAM, dont les membres ont chacun adopté un nom de pharaon en guise de nom de scène (Akhenaton, Shurik'n, Kheops, etc.), se réclamant d'un « culte pharaonique² » qu'ils exposent régulièrement dans leurs titres. Un exemple emblématique serait l'impressionnante plage instrumentale scratchée de DJ Khéops, intitulée « Khéops appartient à l'horizon³ », dans laquelle sont intégrés de multiples *samples*, comme les enregistrements de spectacles se déroulant au Caire. C'est également le cas du groupe Tout Simplement Noir, notamment dans le titre sobrement intitulé « Le peuple noir » qui entreprend de retracer l'histoire des ancêtres de ces rappers aux origines africaines. Ainsi, on peut entendre dans ce morceau la revendication d'une filiation historique qui réhabilite la grandeur du peuple noir, et qui commence notamment avec l'évocation des Égyptiens :

Nous le savons tous
Le nègre était bien le premier sur la planète
Pour ne pas le reconnaître il faudrait être malhonnête
Comme si au fil des siècles, l'histoire a été bafouée
Tôt ou tard, finit par éclater la vérité
Qui aurait pu croire que les Pharaons étaient noirs
Et que c'est bien en Afrique que la civilisation démarre⁴ ?

Tout Simplement Noir entreprend dans ce morceau une mise en récit de l'histoire du peuple noir, certes libérée de toute datation mais chronologiquement crédible. Les liens logiques évoquant les périodisations de ces persécutions « à travers le temps » et créant des enchaînements plus ou moins rigoureux tels que : « Leur sang a trop coulé sur ces putains d'États d'Amérique / Une fois l'esclavage aboli on passe aussitôt à la suite / On enchaîne avec la ségrégation et les crimes racistes [...] », aussi bien que les mentions de tous les espaces du monde où la diaspora africaine les a subies, ont pour objet la cohérence de cette leçon d'Histoire originale visant à faire « éclater la vérité⁵ ». Ses

¹ MARTI Pierre-Antoine, *Rap 2 France. Les mots d'une rupture identitaire*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 57.

² IAM, « Hold up mental », *L'école du micro d'argent*, Delabel, 1997.

³ IAM, « Khéops appartient à l'horizon », *L'école du micro d'argent, op.cit.*

⁴ TOUT SIMPLEMENT NOIR, « Le peuple noir », *Dans Paris nocturne*, Panam' / Night and day, 1996.

⁵ *Ibid.*

protagonistes sont convoqués à l'aide d'une terminologie abstraite, loin des grands noms évoqués plus haut : « le nègre », « les nègres », « un peuple », « le black »NOTE, etc. Cette absence de précisions concernant l'identité de ceux dont les rappers décrivent le calvaire et les luttes millénaires, et l'agencement un peu flou d'un discours qui démontre la pérennité des injustices subies, avec l'usage récurrent du présent, se comprennent à l'aide du refrain. Composé, comme déjà précisé, d'un *sample* du titre de IAM « Tam-Tam de l'Afrique¹ » où l'on entend Shurik'n rapper « Le peuple noir a dû subir les pires abominations », ainsi que d'un *sample* du Ministère A.M.E.R. issu du morceau « Au-dessus des lois » dont est extrait l'expression « persécuté à travers le temps² », ce refrain introduit l'idée d'une connaissance préalable par les auditeurs du sujet abordé : « Nous le savons tous³ », clame Tout Simplement Noir. Le recours à des extraits de morceaux antérieurs traitant déjà de la question démontre l'autorité d'IAM et Ministère A.M.E.R. tout autant que la portée positive des discours qu'ils y ont tenus, indiquant par cette intertextualité manifeste que les leçons d'Histoire développées dans ces titres emblématiques avaient en amont rétabli une vérité « bafouée ».

Cette mise en récit d'une historicité du « peuple noir », qui passe autant par le propos de la chanson que par son inscription dans un discours plus large tenu par des acteurs majeurs de la scène rap, dresse un tableau synthétique dans lequel les rappers identifient leurs luttes actuelles avec celles, par exemple, des Neg'marrons. Dans le titre « Libère mon imagination », IAM poétise cette proximité symbolique des calvaires endurés, brisant la logique temporelle pour évoquer plutôt une circularité, un éternel recommencement des épreuves subies par les Noirs : « L'échantillon sans cesse revient / Fait de nous des victimes du quotidien » et, plus loin « Mais ils sont bien loin les champs de coton / Aujourd'hui sans contraintes, on trime dans les champs de béton⁴ ».

Tous les éléments tirés de l'analyse de ces différents morceaux de rap, qui dressent une histoire corrigée des peuples noirs, depuis l'esclavage et la traite jusqu'aux diasporas et aux asservissements contemporains, font écho à ce que dans son poème « Bois-d'Ébène » Jacques Roumain appelle « notre servage sous tous les cieux invariables⁵ ». Cette historicité réhabilitée trouve donc son actualisation et un public grâce au média rap ou, dans le cas de poètes apparentés à la Négritude, grâce à la poésie. De sorte que musique et langage poétique incarnent de manière performative la complicité qu'instaurent les auteurs entre eux-mêmes et les ancêtres anonymes auxquels ils s'identifient. Plus encore, il semble que poètes et rappers intègrent, par phénomène d'écho symbolique, les plaintes et

¹ IAM, « Tam-Tam de l'Afrique », *De la planète Mars*, Virgin Music, 1991.

² Ministère A.M.E.R., « Au-dessus des lois », *Pourquoi tant de haine*, *op.cit.*

³ TOUT SIMPLEMENT NOIR, « Le peuple noir », *op.cit.*

⁴ IAM, « Libère mon imagination », *L'école du micro d'argent*, *op.cit.*

⁵ ROUMAIN Jacques, « Bois-d'Ebène », in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, *op.cit.*, p. 113-118.

les chants des esclaves dont ils se disent héritiers. Ainsi, à la volonté de corriger l'Histoire se mêle le désir d'en faire résonner les fausses notes au sein même du texte écrit ou scandé :

Voici pour ta voix un écho de chair et de sang
noir messenger d'espoir
car tu connais tous les chants du monde
depuis ceux des chantiers immémoriaux du Nil

Tu te souviens de chaque mot le poids des pierres d'Égypte
et l'élan de ta misère a dressé les colonnes des temples
comme un sanglot de sève la tige des roseaux¹

Dans « Bois-d'Ébène », le poète haïtien Jacques Roumain s'adresse donc à son « frère noir » et définit son poème comme « un écho de chair et de sang », c'est-à-dire à la fois le témoignage des séquelles de l'Histoire, la réhabilitation de celle-ci par la mention de l'Égypte antique dont, on l'a vu, il est aussi question dans le rap d'IAM, et la mise en place d'une esthétique de l'écho poétique, « tous [ces] chants du monde » qui ne sont plus circonscrits ni au temps ni à l'espace.

Chez IAM, le morceau « Libère mon imagination » agit d'une façon presque similaire, bien que l'énonciation y soit inversée : là où l'adresse à un « tu » anonyme et allégorique fondait la complicité entre le poète et ses ancêtres, c'est le « je » du rappeur qui prime et c'est par sa mise-en-scène que se construit l'écho. Dans le texte, « nourri de liberté fictive² », les orateurs, alternativement Shurik'n et Akhenaton, se transposent de manière anachronique dans les espaces symboliques de l'esclavage et de la traite. Ainsi Shurik'n s'interroge dans le premier couplet : « Je me retrouve dans un endroit où tout est blanc / Est-ce le Paradis ? Pourtant une odeur de sang [...] », tandis qu'à sa suite Akhenaton décrypte son processus et ses motivations d'écriture : « L'Île de Gorée à l'origine de ma plume / De mon rythme résonnent des plaintes sinistres³ [...] ». On reconnaît respectivement l'image immaculée des champs de coton états-uniens et l'île qui, dans la baie de Dakar au Sénégal, servait de lieu de déportation, de concentration et de commerce des esclaves lors des trois siècles de traite négrière.

L'évocation du passé esclavagiste, en somme, produit dans un cas comme dans l'autre l'immersion des orateurs/poètes et des auditeurs/lecteurs dans un présent repensé. L'Histoire corrigée est réinvestie dans l'actualité de l'écriture ou de la musique, et à l'anonymat des peuples noirs en souffrance se substitue, de façon performative (au sens de « performance » pour le rap), le « je »

¹ *Ibid.*

² IAM, « Libère mon imagination », *op.cit.*

³ *Ibid.*

poétique en action et, plus encore, le « nous » uni dans la lutte contemporaine – autant chez Jacques Roumain :

Ouvrier blanc de Détroit péon noir d'Alabama
peuple innombrable des galères capitalistes
le destin nous dresse épaule contre épaule
et reniant l'antique maléfice des tabous du sang
nous foulons les décombres de nos solitudes¹

... que chez IAM :

Mais nos textes par voie hertzienne prennent le chemin des airs
Nos voix ne seront pas prisonnières
Parti pris pour la musique, cette atmosphère unique
Casse les lois de l'asservissement psychique².

3) *Le chant et le silence des esclaves : un paradigme créateur*

Dans le titre « Libère mon imagination », les rappeurs d'IAM intègrent leur processus de création textuelle et musicale à un système d'échos symboliques où se répondent et se confondent les voix des ancêtres et celles des orateurs en présence. Ainsi, Akhenaton n'hésite pas à exposer le lien métaphorique qu'il revendique entre les sensations, les bruits et les images associés à l'esclavage et la traite et les rythmes, « le tempo » qui donne vie au morceau lui-même :

De mon rythme résonnent des plaintes sinistres
Qu'on entend dans nos versets, dans ces compositions exercées
Sortent de la bouche d'un sage aux narines percées
Qui ramassait dans sa vallée
Des poussières du ciel, destin bouleversé
Dans les cales d'un négrier, corde au cou
L'odeur de mort, ces percus sont la mémoire d'alors
Et chaque coup de grosse caisse blesse dans le cerveau
La caisse claire rappelle ce fouet qui lacère la peau³ [...]

¹ ROUMAIN Jacques, « Bois-d'Ebène », *op.cit.*, p. 113-118.

² IAM, « Libère mon imagination », *op.cit.*

³ *Ibid.*

L'association des coups de fouet aux coups de « la caisse claire », le rythme des « percus » (pour percussions) comme étant la mémoire sensible de ceux dont les souffrances étaient muettes sont autant de stratégies poétiques qui impliquent d'ors et déjà un glissement de l'écrit vers l'oral, du texte vers la musique, de la parole vers l'expression physique. C'est en un sens ce que Paul Gilroy, dans son ouvrage *L'Atlantique Noir*, propose d'étudier, prêtant la parole à Édouard Glissant :

Le caractère oral des cultures au sein desquelles se sont développées les musiques de la diaspora présuppose un rapport particulier au corps. Glissant exprime cette idée avec une impatience justifiée : 'Il n'y a rien de nouveau à affirmer que pour nous la musique, le geste, la danse sont des modes de communication tout aussi importants que l'art de la parole. C'est par cette portée pratique que nous sommes d'abord sortis des plantations ; c'est à partir de cette oralité qu'il faut structurer l'expression politique de nos cultures''¹.

Loin de s'attarder encore sur les théories glissantiennes, force est de constater que ces propos, applicables aux processus de création musicale, peuvent aussi éclairer la notion d'écho développée plus haut lors de l'analyse littéraire comparatiste entre le morceau d'IAM et le poème de Jacques Roumain. Ce dernier, dans le poème « Nouveau sermon nègre », incarne de manière ironique le rôle du prédicateur, mais son prêche est d'une nature bien particulière, puisque le visage de l'esclave lynché est sacralisé, devenant « Sa Face », et que les vers s'achèvent dans une exhortation à la révolte : « Non, frères, camarade / Nous ne prierons plus² ». Il est cependant à noter que dans ce texte ce n'est pas tant la prière que sa manifestation musicale – à savoir le *negro spirituals* des esclaves dans les plantations états-uniennes – qui est l'objet du sermon : pour le poète, le « doux chant de misère » doit céder la place à une autre musique :

Notre révolte s'élève comme le cri de l'oiseau de tempête au-dessus du clapotement pourri des marécages
Nous ne chanterons plus les tristes spirituals désespérés
Un autre chant jaillit de nos gorges
Nous déployons nos rouges drapeaux
Tachés du sang de nos justes
Sous ce signe nous marcherons
Sous ce signe nous marchons
Debout les damnés de la terre
Debout les forçats de la faim³.

¹ *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, coll. « Atlantique noir », 2010, p. 115.

² ROUMAIN Jacques, « Nouveau sermon nègre », in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, *op.cit.*, p. 119-120.

³ *Ibid.*

C'est au combat que Jacques Roumain en appelle ici, ce dernier porté par un « chant » proche du « cri de l'oiseau », prêt à s'élever, ou s'élevant déjà, puisque le futur « nous marcherons » est aussitôt corrigé, dans le vers suivant, par un présent, « nous marchons ». Le poète, symboliquement, désigne les *negro spirituals* comme l'hymne du « pauvre nègre », « sa plainte tremblante » face au « tumulte orgueilleux de l'orgue¹ » que fait résonner l'opresseur blanc. On retrouve là une idée présente dans le titre « Tam Tam de l'Afrique », où Shurik'n dit du blanc qu' « il assouvissait son instinct dominateur / En s'abreuvant de lamentations, de cris, de tristes clameurs² ».

Si l'on considère encore le prélude de « Bois-d'Ébène », on observe une tension particulière entre « ce chant d'immense peine » désignant la tradition des *negro spirituals* et, plus loin dans le poème, le silence. Ce dernier est convoqué dans la graphie de manière différenciée, isolé des autres vers dans une épure symbolique évocatrice :

le silence

plus déchirant qu'un simoun des sagaies

plus rugissant qu'un cyclone de fauves

et qui hurle

s'élève

appelle

vengeance et châtiment

un raz de marée de pus et de lave

sur la félonie du monde

et le tympan du ciel crevé sous le poing

de la justice³

Associé par comparaison à des éléments naturels caractérisés par leur violence – le « simoun des sagaies » désignant par exemple un vent désertique entraînant des tempêtes de sable –, « le silence » devient dans les mots du poète un appel, un bruit « déchirant » dont la force est proportionnelle à l'exigence de justice qu'il représente. En sorte que l'idée d'un silence paradoxalement bruyant nous invite à considérer le poème qui est sous nos yeux comme la manifestation de la lutte autant que la lutte elle-même : le vacarme dont il est l'écho en fait un chant de combat, et à la peine dont les *negro spirituals* témoignaient succède la rage. C'est pourquoi certains des poèmes de Jacques Roumain, tels que « Chant-d'Ébène » ou « Nouveau sermon Nègre », s'accordent bien, dans l'appel qu'ils formulent comme dans leur relation esthétique à la musique, à la thèse énoncée par Béthune à propos du rap et

¹ *Ibid.*

² IAM, « Tam Tam de l'Afrique », *op.cit.*

³ ROUMAIN Jacques, « Bois-d'Ébène », *op.cit.*

de la notion politique du bruit :

Une des constantes du hip hop, reste que cet affrontement de « nous » contre « eux » s'y accomplit par le truchement du bruit. Faire le plus de bruit possible, comme le réclament sur scène les rappers à leur public, c'est prendre le contre-pied de l'opinion majoritaire qui estime pour sa part que les minorités sont censées ne jamais se faire remarquer. [...] Davantage encore que le contenu sémantique des paroles prononcées, c'est finalement l'intensité sonore perturbatrice de leur émission – ainsi que celle de leur accompagnement musical où prévaut un tumulte à la cadence impérieuse – qui se trouve, presque à lui seul, investi d'une efficacité subversive et confère au propos sa dimension politique. [...] Par son intensité, le bruit compense, pour les minorités, la « force du nombre ». L'inflation sonore devient ainsi l'arme privilégiée de « l'oppressé contre la répression », l'outil d'une rébellion contre le maître qui abolit les hiérarchies¹ [...].

Briser le silence dans lequel les élites au pouvoir cherchent à cantonner les minorités est en effet une constante dans un certain rap engagé, dont fait partie le « bon son brut² » d'IAM, « le son qui met la pression³ » de Lunatic ou encore « le son qui tue⁴ » de Rohff. Casey, quant à elle, personnifie et fait de sa haine contre le pouvoir le moteur de sa création musicale : « Ma haine a choisi son camp / A fait de moi un con qui fait trop d'boucan⁵ ».

S'arracher au silence, donc, apparaît comme une manière pour les rappers de manifester leur engagement contre ceux qui les y maintiennent autant que d'affirmer la spécificité d'une identité qui se construit à travers l'histoire des musiques dites « noires ». On note que parmi les références explicites à des auteurs de la Négritude est particulièrement saillante celle à Césaire et à son *Cahier d'un retour au pays natal*, en raison peut-être de cette « colère créatrice » dont il est l'écho et qui, extrêmement percutante, rend sa poésie plus proche du rap. C'est ce que note Isabelle Marc-Martinez lorsqu'elle compare, à juste titre, IAM et Césaire :

« Tam Tam de l'Afrique » aurait bien pu être le titre pour le poème d'Aimé Césaire « Ex-voto pour un naufrage ». Le texte du poète martiniquais est bien sûr plus riche en symboles et significations, moins manichéen, mais l'évocation des sons des tambours, métonymie de l'Afrique, est la même :

[...] riez riez tam-tams des kraals
tam-tams des mines qui riez sous cape
tam-tams sacrés [...]
tam tam pleure
tam-tam pleure.⁶

¹ BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », *op.cit.*, p. 175-177.

² IAM, « Un bon son brut pour les truands », *L'école du micro d'argent*, *op.cit.*

³ LUNATIC, « Le son qui met la pression », *Mauvais œil*, 45 Scientific, 2000.

⁴ ROHFF feat. Nathy, « Le son qui tue », *La fierté des nôtres*, Hostile Records, 2004.

⁵ CASEY, « Ma Haine », *Tragédie d'une trajectoire*, *op.cit.*

⁶ MARC MARTINEZ Isabelle, *Le Rap français. Esthétique et poésie des textes (1990-1995)*, Bern, Peter Lang, coll.

En l'occurrence, ce qui, dans le rap peut surgir comme un hommage et une réactualisation des patrimoines africains traditionnels, associé bien entendu à cet « autre chant¹ » de révolte auquel exhortent les artistes, se trouve en effet présent dans la poésie de la Négritude, notamment celle définie par Césaire. Pour autant, bien qu'il soit nettement moins mentionné par les rappeurs, Senghor partage avec certains d'entre eux un même désir de retour aux sources africaines, seules à même d'aider les Noirs à redéfinir une identité bafouée par des siècles d'oppression et à s'émanciper. L'idée que l'écho éternel des « Tam Tam de l'Afrique » contient en lui la mémoire des anonymes oubliés, les chants de désespoir et de révolte des esclaves, ainsi qu'une mystification de la terre depuis laquelle se sont éparpillées, par la contrainte, les diasporas, nourrit l'activité créatrice des rappeurs autant que celle du poète noir.

La définition de la Négritude de Senghor, qui diverge en partie de celle de Césaire, est double. Il nomme la première « négritude des sources² », et celle-ci correspond à un état du peuple noir d'avant l'arrivée des Blancs en Afrique, en somme dans un monde pré-colonial, s'il en est. « Patrimoine culturel, valeurs et esprit de la civilisation négro-africaine³ » selon lui, la Négritude n'est donc pas un mouvement culturel et politique circonscrit au seul XX^{ème} siècle, un instrument de la libération, mais bien un ensemble de valeurs qui préexiste à l'apparition même du mot « Négritude » dans la bouche de ceux qui, finalement, le révèlent plutôt que ne l'inventent. Sartre parle dans son « Orphée noire » d'une « certaine attitude affective à l'égard du monde⁴ ». Il s'agit donc de comprendre que si le mot « Négritude » émerge en réaction au monde blanc oppresseur, le concept en lui-même, non exprimé, cet état de pensée, cette sensibilité spécifique au monde négro-africain sont pour Senghor antérieurs à toute velléité d'émancipation. En vérité, dans le combat littéraire, politique et social qui est mené autour des années 1950, l'idée qui prime est celle d'un *retour* à la Négritude, d'une *redécouverte* par les peuples noirs de leur spécificité – spécificité que trois siècles de colonisation globale ont cherché à anéantir et ont, de fait, à force d'assimilation, largement gommée.

Il met aussi en valeur, notamment en 1956 dans *Ethiopiennes*, la question d'une « émotion nègre⁵ », au fondement de laquelle se trouvent, selon lui, la valeur essentielle du rythme. On note effectivement que, chez Senghor, l'attachement aux qualités musicales africaines du poème est omniprésent, en raison certainement de sa connaissance approfondie et empirique des cultures

« Varia Musicologia », 2008, p. 65.

¹ ROUMAIN Jacques, « Nouveau sermon nègre », *op.cit.*

² SENGHOR Léopold Sédar, cité par KESTELOOT Lylian in *Histoire de la littérature négro-africaine, op.cit.*, p. 158.

³ *Ibid.*

⁴ SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », *op.cit.*, XXIX.

⁵ SENGHOR Léopold Sédar, « Comme les lamantins vont boire à la source », postface du recueil *Ethiopiennes*, in *Œuvre poétique, op.cit.*, p. 165.

d'Afrique, dont il fréquente énormément « les rivages féériques¹ ». Outre le nom de ses recueils, comme « Chant d'ombre », qui manifeste une dimension orale de la poésie, ainsi que les nombreux poèmes qu'il destine par exemple à des orchestres de jazz (c'est le cas de « A New York² », dédié à un solo de trompette), on remarque que les souvenirs qu'il possède de l'Afrique sont souvent liés au chant et à la danse. C'est le cas du poème « Joal » dans *Chants d'ombre* :

Je me rappelle les voix païennes rythmant le Tantum Ergo
Et les processions et les palmes et les arcs de triomphe.
Je me rappelle la danse des filles nubiles
Les choeurs de lutte – oh ! La danse finale des jeunes hommes, buste
Penché élané, et le pur cri d'amour des femmes – Kor Siga !

Je me rappelle, je me rappelle...
Ma tête rythmant
Quelle marche lasse le long des jours d'Europe où parfois
Apparaît un jazz orphelin qui sanglote sanglote sanglote³

Dans cet extrait de « Joal » semble contenue une grande partie de la définition senghorienne de la Négritude, à savoir le souvenir vivant d'un rythme, d'une chaleur, d'une émotion ancestrale, dont « le tempo libère [l']imagination⁴ » de l'artiste. « Les voix païennes » anonymes ressurgissent là au moyen d'un Verbe incantatoire, et c'est tout l'imaginaire des religions syncrétiques nées des colonisations, les « poupées noires⁵ » de Damas, qui semble convoqué.

On peut illustrer cette définition précise de la Négritude senghorienne par un extrait du morceau « Sortilège » d'Oxmo Puccino, dans lequel ce dernier affirme son africanité en insistant, justement, sur la dimension magique de sa musique et sur ses relations avec la culture vaudou :

J'suis né en Afrique noire, Malien je suis Bamabara
J'ai le grigri, j'ai de l'écho
Il gèle la lave, ma magie lave mon âme
Les marionnettes vaudou⁶ [...]

La spontanéité d'un rythme qui ensorcelle les corps, ce « pur cri » dont témoigne le poème de Senghor,

¹ IAM, « Tam Tam de l'Afrique », *op.cit.*

² SENGHOR Léopold Sédar, « A New York », *Œuvre poétique, op.cit.* p. 115.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ IAM, « Libère mon imagination », *op.cit.*

⁵ DAMAS Léon-Gontran, « Limbé », *Pigments, op.cit.*, p. 43.

⁶ OXMO PUCCINO, « Sortilège », *Opéra Puccino, Time Bomb*, 1998.

apparaît dans le rap d'Oxmo comme la manifestation de ces « voix païennes » dont il est « l'écho¹ ». Lorsque le rappeur affirme, dans le refrain, « nous détenons le sortilège² », il définit sa musique comme produite par une entité collective abstraite dont le pouvoir magique créé chez l'auditeur une réaction proche de la transe mystique : « Et tu montes aux cieux, appelle moi monsieur Ox ou monsieur Sortilège³ ».

En définitive, il apparaît que le mouvement hip-hop et plus particulièrement l'expression rap en France, puisse se définir à travers la revendication, par certains des artistes, d'une descendance affective, politique et poétique des grandes lignes de force qui tracent le combat des poètes de la Négritude. Le terme « écho », puisqu'il manifeste l'idée d'une pérennisation de la voix, de la musique et du rythme, nous paraît approprié pour aborder cet attachement volontaire ou non des rappeurs et rappeuses à s'inscrire dans le sillon des œuvres séminales qui composent la poésie nègre engagée. Dans *L'Atlantique noir*, Paul Gilroy livre un propos qui semble pouvoir confirmer la thèse selon laquelle le rap français s'inscrit dans une dynamique globale de réappropriation contemporaine de la lutte poétique menée autour des aliénations esclavagistes et colonisatrices :

La musique, ce cadeau accordé à contrecœur aux esclaves pour compenser non seulement leur exil loin du legs ambigu de la raison pratique, mais aussi leur exclusion totale de la société politique moderne, a été si bien développée et élaborée qu'elle en est venue à fournir un mode de communication puissant, allant bien au-delà du pouvoir limité des mots, écrits ou parlés⁴.

¹ SENGHOR Léopold Sédar, « Joal », *Œuvre poétique*, *op.cit.*

² OXMO PUCCINO, « Sortilège », *op.cit.*

³ *Ibid.*

⁴ GILROY Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, *op.cit.*, p. 116-117.

Chapitre II :

Le blanc et le noir, l'ici et l'ailleurs : les contrastes d'une identité subie, choisie ou au combat

Dans son ouvrage *L'Atlantique noire*, Paul Gilroy entreprend une analyse sociologique et culturelle des formes artistiques dites « noires », dont la définition, bien entendu, ne peut être que fluctuante et nuancée. Voici comment il définit son projet :

Je voudrais, à travers une étude de la musique et des relations sociales qui l'entourent, éclairer certains traits des formes culturelles noires, qui sont à la fois modernes et modernistes. Modernes, parce qu'elles sont marquées par leurs origines hybrides et créoles en Occident, qu'elles ont lutté pour échapper à leur statut de marchandise et à la place que celui-ci impliquait au sein de l'industrie culturelle, et parce qu'elles sont produites par des artistes dont la compréhension de leur propre situation par rapport à leur groupe racial et du rôle de l'art dans la médiation de la création individuelle et des dynamiques sociales repose sur une certaine idée de la pratique artistique : celle-ci est considérée comme une sphère d'activité autonome, séparée, bon gré mal gré, du quotidien.

[Ces formes culturelles expressives :] leur force particulière vient de leur dualité, de leur position inconfortable à l'extérieur et à l'intérieur des conventions, des présupposés et des règles esthétiques qui caractérisent et périodisent la modernité¹.

L'on retient de ce passage l'idée selon laquelle les acteurs de la culture noire contemporaine, en relation bien sûr avec l'histoire des diasporas dont ils sont généralement issus, et que nous avons analysée plus haut, ne cessent de négocier avec la notion trouble d'une identité qui, nécessairement, ne peut s'affirmer que dans son hybridité. Les processus d'auto-identification des rappeurs et rappeuses français n'ont de cesse de composer avec cette dualité de l'identité culturelle, transnationale, culturelle, à travers la mise-en-place ou la réappropriation de symboles, de *topos* poétiques et autres stratégies énonciatives, dont il est clair à présent qu'on ne peut les concevoir que dans leurs fondamentaux contrastes, voire contradictions.

Parmi ces éléments topiques de la parole rapée en France, et relativement à une tradition

¹ *Ibid.*, p. 212-213.

poétique qui se manifeste aussi dans les productions de la Négritude, il est intéressant d'observer la place que la couleur noire, et, par opposition évidente, la couleur blanche, prend dans le corpus étudié. De ce rapport ambigu à une identité raciale proclamée mais toujours en tension, dans un contexte de production bien précis – celui de la France – émerge naturellement un questionnement sur la manière dont les rappers et rappeuses interprètent l'espace national vécu. Par extension, et partant de l'idée déjà développée d'une parenté assez claire avec de grands textes de la Négritude, c'est toute la symbolique de la Ville moderne qui se réinvente : lieu politique par excellence, elle devient dans de telles créations artistiques l'objet poétique d'une lutte identitaire que la seule opposition du blanc au noir ne saurait résumer.

PREMIERE PARTIE :
LE NOIR, NEGATION DE LA BLANCHEUR,
TOPOS POETIQUE ET COULEUR SYMBOLIQUE

Dans son interlude musical à l'album *Opéra Puccino*, le rappeur Oxmo Puccino se définit comme étant le « Black Cyrano de Bergerac¹ ». Le rapprochement fait ici avec l'œuvre aujourd'hui canonique d'Edmond Rostand a été étudié notamment par Bettina Ghio dans son ouvrage *Sans fautes de frappe. Rap et Littérature*, dont voici un extrait :

Un classique de la littérature française s'impose plus que tout autre, avec le personnage d'Edmond Rostand, le poète du XVII^e siècle Cyrano de Bergerac. Quand on les interroge sur leurs inspirations, plusieurs rappers se sont dits sensibles à la force de parole du cadet de Gascogne qui, dans un mouvement de poésie agonistique, ridiculise sans cesse son adversaire. Fabe et Oxmo Puccino retrouvent « l'esprit du rap » dans les saillies improvisées de Cyrano. Depuis les premières productions, le personnage est cité ou suggéré, et plusieurs éléments qui renvoient à la pièce résonnent dans différents morceaux. [Notamment] la virtuosité verbale, c'est-à-dire cet imposant maniement des mots pour lequel le personnage se sert des rimes surabondamment ornées qui ajoutent à son verbe un caractère musical².

La joute verbale, le talent d'orateur aussi bien que la faculté pour les rappers à terrasser leurs adversaires par un usage cinglant des mots sont effectivement des traits du discours rappé qui entrent

¹ OXMO PUCCINO, « Black Cyrano de Bergerac », *Opéra Puccino*, *op.cit.*

² GHIO Bettina, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, Paris, Le mot et le reste, 2016, p. 23.

en parallèle avec les monologues de Cyrano de Bergerac dans l'œuvre de Rostand. Pour autant, cette interpénétration de modalités discursives entre deux formes d'expressions littéraires distinctes pose la question de l'appropriation par les rappeurs d'un canon, alors même que la musique rap, dans l'histoire de sa médiatisation, est un genre artistique considéré comme mineur – au sens, ici, de la définition de Deleuze et Guattari énoncée par exemple par Christian Béthune¹. Cette minorisation du genre, qu'elle soit revendiquée par des acteurs de la scène rap affirmant la dimension *underground* de leur musique ou imposée par les médias qui influencent le jugement du public, ne peut manquer d'entrer en relation avec une autre dimension du rap, elle-même source de conflits : sa « négrité », sinon sa négritude. Le fait qu'Oxmo Puccino, en s'appropriant la figure de Cyrano de Bergerac, lui accole l'adjectif anglais « Black », montre bien que dans son processus d'auto-définition au sein de la scène rap comme au sein de la société en général, la couleur de sa peau est un élément prégnant. Son rappel est un geste poétique fort comme a pu l'être pour Damas le choix d'intituler ses recueils « Black Label » ou « Pigments ». Affirmer sa négrité peut se penser, dans le cas d'Oxmo, comme un trait d'humour, mais il s'agit aussi de faire négocier deux caractères fondamentaux de la musique rap au sein d'un discours esthétisé mettant en scène autant l'orateur que le mouvement large dans lequel s'inscrit sa parole. C'est ce que rappelle Christian Béthune dans son article « Le hip hop : une expression mineure » :

Ce qui paraît en revanche incontestable, c'est que, sitôt la culture hip hop évoquée, la question de la race se trouve implicitement posée et le poids de la négrité vient massivement peser sur les commentaires ou les analyses. [...] Dans son ensemble la culture hip hop apparaît « saturée de symbolisme racial » (Harrison, 2009 : 118), et le fait que les membres de la jeunesse blanche y adhèrent massivement à des fins d'identification et d'individuation n'y change rien.

Une manière d'éviter de tels pièges consiste à entendre « noir » non pas tant comme un marqueur racial ou ethnique, mais comme l'indice d'une volonté de s'en tenir à une forme résolument mineure de l'expression. Du fait de l'histoire chaotique dans laquelle, à son corps défendant, il s'est trouvé impliqué, l'Afro-Américain cristallise sur sa personne toutes les formes de minorités, et la culture que la communauté noire a dû mettre en place pour préserver l'humanité de ses membres, s'articule depuis ses origines comme la synthèse de ces minorités convergentes².

Et, plus loin :

En ce sens « Black » ne fait référence ni à une race, ni même à une essence ou à un patrimoine culturel, mais fonctionne comme un opérateur implicite de minorité. C'est pourquoi les entreprises qui s'attachent à minimiser la négrité de la culture hip hop, comme celles qui s'efforcent d'en légitimer les contenus (exposition de graffs

¹ BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », *op.cit.*

² *Ibid.*, p.182-183.

dans les musées, prise en main de la *break dance* par des chorégraphes institutionnels, reproche aux rappeurs de leur usage du mot nigger ou des clichés gangsta...) procèdent d'une intention comparable : arracher cette forme d'expression de la minorité où pourtant elle s'enracine avec insistance, ainsi que le signale le vers de Kery James [« Le rap est un art prolétaire, alors les minorités y sont majoritaires », *À l'ombre du show business*] cité en épigraphe¹.

Il ne s'agit pas ici de s'interroger de manière sociologique sur la négrité ou non du hip-hop, débat qui pour Béthune est chargé de « controverses byzantines² », mais plutôt de considérer qu'en vertu de ces deux aspects, la minorisation d'un genre musical et son inscription dans une « blackness » affirmée, les textes de rap francophones négocient un positionnement esthétique, symbolique et politique très intéressant. C'est au point de vue de leur dimension littéraire et poétique que ces stratégies d'auto-définition de l'individu rappeur et du genre rap nous intéressent, notamment dans l'utilisation qui est faite des termes symboliquement très chargés, « blanc » et « noir ».

En ce sens, l'étude des occurrences de ces mots dans le corpus à disposition permet de dresser une sorte d'état des lieux de leurs diverses appropriations et du discours politique qu'elles soutiennent. Trois mouvements émergent, qui ne peuvent se penser comme successifs mais au contraire simultanés, tant leur impact et leur résonance dans la société est source de conflits, et qui sont donc plus ou moins à mettre en parallèle avec la dialectique hégélienne dont Sartre nous fait part à propos de la Négritude :

Le noir n'est pas une couleur, c'est la destruction de cette clarté d'emprunt qui tombe du soleil blanc. Le révolutionnaire nègre est négation parce qu'il se veut pur dénuement : pour construire sa Vérité, il faut d'abord qu'il ruine celle des autres. Les visages noirs, ces souvenirs nocturnes qui hantent nos jours, incarnent le travail obscur de la Négativité qui ronge patiemment les concepts. Ainsi, par un retournement qui rappelle curieusement celui du nègre humilié, insulté quand il se revendique comme « sale nègre », c'est l'aspect privatif des ténèbres qui fonde leur couleur. La liberté est couleur de nuit³.

Sans rentrer dans les détails de la pensée philosophique qui fonde la thèse de Sartre, et qui a par ailleurs suscité de nombreux débats, la dialectique qu'il met au jour dans sa lecture des poètes de la Négritude pourrait se résumer ainsi : d'abord, c'est l'instant de la négativité, c'est-à-dire le refus de s'assimiler au « blanc » comme valeur primordiale imposée par le colon. Puis, à peu près simultanément, c'est l'affirmation, la revendication d'une négrité fière et au combat, un « racisme antiraciste⁴ ». Enfin, peut-être, le temps idéal de l'apaisement, c'est la volonté poétique et politique

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », *op.cit.*, XXIII.

⁴ *Ibid.*, XIV.

d'acheminer les sociétés vers une « abolition des différences de race¹ ». D'état imposé – le fait pour le noir de se ressentir noir à travers le jugement du blanc, d'exister comme tel par le prisme d'un regard raciste -, on passe à un état conscient, celui de la négritude libératrice et susceptible de défier les inégalités.

Ce processus se manifeste peu ou prou dans certains textes de rap français, au sens où, effectivement, un certain nombre de rappeurs mettent en valeur l'opposition noir-blanc de manière symbolique. Ils ont souvent à cœur, face aux Blancs dont ils dénoncent une autorité infondée, d'affirmer les valeurs supposées d'une négrité au combat. Ils manifestent aussi le désir de dépasser ce conflit, ne revendiquant plus le noir comme une simple couleur d'identification raciale fière, mais comme le symbole de toutes les minorités auxquelles le discours rap dans son ensemble hétéroclite semble vouloir s'adresser, cherchant peut-être à réaliser « l'unité finale qui rapprochera tous les opprimés dans le même combat² ». Mais là où la dialectique mentionnée par Sartre pouvait aisément illustrer le mouvement de la Négritude, le rap affirme une différence de taille, liée à son contexte de production et à sa médiatisation, qui n'a que peu à voir avec la poésie de Césaire ou Senghor, dont les œuvres n'ont pas résisté à la canonisation. Comme précisé plus haut à travers les mots de Béthune, le débat autour de la négrité supposée du mouvement hip-hop ne peut se comprendre que dans la minorisation qui le caractérise, et qui est tout autant culturelle que raciale. C'est tout le questionnement sur l'institutionnalisation des genres dits « populaires » qui apparaît en filigrane lorsqu'on s'interroge sur la charge symbolique des termes « blanc » et « noir » dans le rap en France, et dont nous allons dès à présent étudier les différents aspects.

1) *Procès des « masques blancs³ » et négation de la blancheur*

Dans leur morceau « Peau noire, masques blancs », qui reprend le titre bien connu de l'ouvrage de Frantz Fanon, les membres de La Rumeur dénoncent le sentiment d'auto-dénigrement dont ils sont victimes et que le système néo-colonial semble leur imposer :

La vertu est blanche comme le péché est noir
On s'en arrange comme on peut en s'accrochant à l'espoir
Dur à croire vu ce fort sentiment d'inexistence
Forcé par les zones et rentré sournoisement depuis l'enfance

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1952.

A travers les écrits, les journaux,
L'éducation, les bouquins scolaires, la télé, la radio :
J'ai la couleur du mal, nègre ou indien,
Avec le rôle du sauvage qu'on abat comme un chien.
C'est là les images qui me hantent jusqu'au fond de ma mémoire
Le pire est qu'on ait fini par le croire¹.

Ici, le rappeur engage sa propre expérience pour illustrer un phénomène psychiatrique théorisé par Frantz Fanon, à savoir l'aliénation du colonisé qui intègre le jugement raciste dans sa propre vision de lui-même, et ce jusqu'à l'auto-caricature : « J'ai la couleur du mal, nègre ou indien, / Avec le rôle du sauvage qu'on abat comme un chien ». On retrouve là plus ou moins l'idée déjà développée par Césaire dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, lors de l'épisode très célèbre du nègre du tramway. Le « je » narrateur y relate un moment où, étant face à un inconnu noir dans le tramway, il s'est lui-même laissé aller à la violence raciste. Césaire use des mots du colon pour décrire ce pauvre homme :

Et l'ensemble faisait parfaitement un nègre hideux, un nègre grognon, un nègre mélancolique, un nègre affalé, ses mains réunies en prière sur un bâton noueux. [...] Un nègre comique et laid et des femmes derrière moi ricanaient en le regardant.

Il était COMIQUE ET LAID,
COMIQUE ET LAID pour sûr.
J'arborai un grand sourire complice...
Ma lâcheté retrouvée² !

Moment charnière dans la structure poétique du *Cahier*, cet épisode laisse entrevoir la tentation de la « lâcheté » à laquelle poussent les stratégies d'aliénation du colon envers les Noirs. L'énumération descriptive, « un nègre hideux, un nègre grognon, un nègre mélancolique », semble saturer le passage de stéréotypes racistes auxquels le poète lui-même, en un instant précis, se prend à adhérer. Les adjectifs qui qualifient le terme « nègre » sont autant de rôles que l'opresseur attribue au colonisé et dont La Rumeur fait également état dans son morceau. On note aussi que l'expression « COMIQUE ET LAID », en lettres capitales, est une citation de Baudelaire dans son poème « L'Albatros » : « Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule ! / Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid³ ! ». C'est avec ambiguïté que saillent ces deux adjectifs empruntés, semblant être à la fois le témoignage d'une acculturation de l'auteur à la poésie du colon, par laquelle il ne peut s'empêcher de se penser et de penser son « frère de couleur », et, tout autant, la manifestation en négatif de la beauté du

¹ LA RUMEUR, « Peau noire masques blancs », 1997-2007. *Les inédits*, La Rumeur Records, 2007.

² CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, op.cit., p. 41.

³ APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools* (1920), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2011, p. 54.

« voyageur » auquel le poète rend finalement hommage, ce « prince des nuées » qui peine ici-bas, mais dont les ailes sont celles d'un « géant¹ ».

Si la validation d'une caricature du Noir est au cœur du processus d'aliénation, qui engage autant la passivité que la haine des opprimés eux-mêmes, on comprend que ces rôles qu'impose l'hégémonie coloniale sont justifiés par une absurde scientificité, qui érige notamment la couleur blanche en symbole du Bien et, par contraste, relègue le noir à une position de « couleur du mal² ». Sartre dans « Orphée noir » explique quelles conséquences cela a sur le colonisé dans son usage des mots :

Sa situation l'y incite : avant même qu'il songe à chanter, la lumière des mots blancs se réfracte en lui, se polarise et s'altère. Nulle part cela n'est plus manifeste que dans l'usage qu'il fait des deux termes couplés « noir-blanc » qui recouvrent à la fois la grande division cosmique « jour et nuit » et le conflit humain de l'indigène et du colon. Mais c'est un couple hiérarchisé : en le livrant au nègre, l'instituteur lui livre par surcroît cent habitudes de langage qui consacrent la priorité du blanc sur le noir. Le nègre apprendra à dire « blanc comme neige » pour signifier l'innocence, à parler de la noirceur d'un regard, d'une âme, d'un forfait. Dès qu'il ouvre la bouche, il s'accuse, à moins qu'il ne s'acharne à renverser la hiérarchie. Et s'il la renverse en français il poétise déjà : imagine-t-on l'étrange saveur qu'auraient pour nous des locutions comme « la noirceur de l'innocence » ou « les ténèbres de la vertu »³ ?

« Renverser la hiérarchie » de ces valeurs imposées, voilà qui serait une définition de ces nombreux morceaux de rap qui s'acharnent à dénoncer l'état d'inégalité dans lequel vivent les populations noires reléguées. Contre le racialisme scientifique et ses conséquences actuelles, certains rappers et rappeuses s'approprient le contraste noir-blanc pour en démontrer l'invalidité. Ils procèdent, comme les poètes de la Négritude, à une primordiale entreprise de dévalorisation du blanc en tant qu'il constitue un symbole d'aliénation.

En ce sens, on constate que c'est l'assimilation des Noirs aux jugements de valeur des Blancs qui devient le premier pas de cette réflexion, et pour cela il s'agit d'accuser ceux qui, parmi les Noirs, trahissent leur nature. Le Bavar, dans le morceau « Nature morte », revient de manière très pédagogique sur la ruse employée par les colons pour instiller un sentiment d'infériorité légitime chez les peuples opprimés :

Qu'as tu à dire si ce n'est qu'ils savent mentir
Sur des années entières de travail pour nous anéantir
Pire encore pour qu'on oublie les massacres

¹ *Ibid.*

² LA RUMEUR, « Peau noire masques blancs », *op.cit.*

³ SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », *op.cit.*, XXI.

Qu'on en perde son créole et se cherche des reflets nacres

Putain d'simulacre¹

Remettant en cause le « travail » de l'entreprise coloniale pour acculturer les populations colonisées, le rappeur insiste sur ces « reflets nacres » dont cherchent à se parer certains Noirs. Le reniement de ces individus à leur propre couleur de peau est inhérent à un système de pensée très violent dans lequel, à son corps défendant, le poète Léon-G. Damas s'est également vu impliqué.

Appartenant à une famille de mulâtres assimilés, Damas a été très marqué par son éducation, ce qu'il nomme dans le poème « Trève » « l'attitude d'hyperassimilés² ». Dans le recueil *Pigments*, il rejette toutes les valeurs européennes que sa mère lui a inculquées et qui constituent pour lui une trahison de sa vraie nature, en témoigne cet extrait de son poème « Blanchi » :

Se peut-il donc qu'ils osent
me traiter de blanchi
alors que tout en moi
aspire à n'être que nègre
[...]
ma haine grossit en marge de la culture
en marge des théories en marge des bavardages
dont on a cru devoir me bourrer au berceau
alors que tout en moi aspire à n'être que nègre³

Cette haine est incarnée par une langue irrévérencieuse, insolente, dont Senghor dira, dans son *Anthologie*, qu'elle est « essentiellement non sophistiquée... elle est directe, brute, parfois brutale, mais sans vulgarité⁴ ». C'est également le sentiment omniprésent d'un dégoût qui caractérise *Pigments*, une nausée saisissante à l'égard du mimétisme des Noirs qui se refusent à leur négritude pour incarner, comme des clowns, l'image exotique que les Blancs ont d'eux. Mais, Damas ayant un statut d'assimilé, ce reproche devient dans le poème « Solde » une véritable auto-critique, le constat indigeste d'être lui-même une caricature :

J'ai l'impression d'être ridicule
dans leurs salons dans leurs manières
dans leurs courbettes dans leurs formules
dans leur multiple besoin de singeries
[...] J'ai l'impression d'être ridicule

¹ LA RUMEUR, « Nature morte », *Du cœur à l'outrage*, *op.cit.*

² DAMAS Léon-Gontran, « Trève », *Pigments*, *op.cit.*, p. 23.

³ DAMAS Léon-Gontran, « Blanchi », *Pigments*, *op.cit.*, p. 59.

⁴ SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, *op.cit.*, p. 5.

parmi eux complice parmi eux souteneur
parmi eux égorgeur les mains effroyablement rouges
du sang de leur civilisation¹.

La couleur blanche, à l'image du poème « Blanche », ne recouvre donc pas uniquement l'idée d'une carnation, d'une pigmentation ennemie, mais incarne toute les valeurs véhiculées par le colonialisme. Ces dernières imposent aux colonisés de revêtir les « masques blancs » de la civilisation occidentale, autant de « singeries » qui ridiculisent le Noir et trahissent ses espoirs d'égalité. L'intégration de ce dernier parmi les Blancs n'est que purement factice, puisqu'en dépit des « courbettes » et des « formules » il conserve son statut de dominé. C'est dans ce sens que Youssoupha, dans sa chanson « L'Enfer c'est les autres », dénonce l'ethnocentrisme culturel occidental : « J'en veux aux Blancs, cyniques et condescendants, / Qui pensent que le monde ne se voit qu'à travers les yeux de l'Occident² », dit-il. C'est à cause de ce postulat de supériorité, intégré par les minorités, que certaines femmes noires, par exemple, développent un complexe lié à la couleur de leur peau : « J'en veux à la femme africaine, car je la prône / Ma sœur t'es belle avec ta peau d'ébène, pourquoi t'éclaircir la peau³ ? ». Cette interrogation du rappeur Youssoupha confirme la persistance des stéréotypes issus de l'esclavage et de la colonisation, qui affirmaient la beauté de la femme blanche en comparaison avec la laideur de la femme noire, ce que développe par ailleurs Karima Ramdani dans son article « Bitch et beurette, quand féminité rime avec liberté » :

Aussi bien dans le système esclavagiste que colonial, je dirais que le noir devient la norme de la laideur, les femmes noires étant décrites comme laides [...]. La beauté devient clairement une barrière de différenciation raciale. En France, la Vénus hottentote, également appelée Sara Baartman, est une parfaite illustration du processus de construction de la féminité noire. Exposée comme une bête de foire au cours d'événements ad hoc, elle constitue une figure emblématique de « la femme noire » qu'il faut comprendre comme ne se rapprochant en rien de la norme féminine « blanche et bourgeoise » toute autant construite. [...] On peut parler d'un processus de racialisation de la féminité dont la norme, pendant la période de l'esclavage et de la colonisation, serait « blanche » : « Les femmes blanches fines, aux yeux bleus et blondes ne pouvaient pas être considérées comme belles sans l'Autre qui était la femme noire avec des traits africains classiques comme la peau foncée, le nez large, les lèvres épaisses et les cheveux crépus. » (Hill Collins, 1991 : 79)⁴.

L'opposition noir-blanc, donc, recouvre dans le conflit qu'elle suppose toutes les stratégies d'aliénation du colon, et à cause desquelles la construction d'une identité apaisée ne peut avoir lieu.

¹ DAMAS Léon-Gontran, « Solde », *Pigments*, *op.cit.*, p. 41.

² YOUSSEUPHA, « L'Enfer c'est les autres », *Noir Désir*, *op.cit.*

³ *Ibid.*

⁴ RAMDANI Karima, « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté », in *VOLUME !* [Online], 8:2 | 2011, Online since 15 December 2013, connection on 30 September 2016, p. 18-19.

C'est par le traitement de ce contraste et par la négation de la couleur blanche dans ses multiples appréciations que le poète ou le rappeur, contre « ce fort sentiment d'inexistence¹ », cherche à retrouver sa dignité. C'est en ce sens qu'on peut lire l'appel de Léon G.-Damas dans le poème « Limbé » :

Rendez-les mois mes poupées noires
qu'elles dissipent
l'image des catins blêmes marchandes d'amour
qui s'en vont viennent
sur le boulevard de mon ennui²

Ces vers s'érigent en contrepoin total des stéréotypes qui fondent l'idéologie coloniale, et dont Karima Ramdani nous rappelle les rouages :

En effet, « il y a cette première norme de la féminité (flegmatique, froide, faible, mais moralement toute en retenue, sexuellement innocente, peu entreprenante, etc.), qui s'est constituée par rapport à ces femmes prostituées, débauchées, ces "mules du démon" » (Dorlin, 2008). On peut parler d'un processus de racialisation de la féminité dont la norme, pendant la période de l'esclavage et de la colonisation, serait « blanche »³ [...].

Chez Damas, les prostituées qui parcourent « le boulevard de [son] ennui », présentées d'une manière éminemment négatives, sont « blêmes », c'est-à-dire plus que blanches, car cette étrange carnation est chargée d'un jugement moral tout autant que de l'idée d'une pâleur malade. Leur image est omniprésente dans la vision du poète, tout comme l'est « l'inconscient dédain⁴ » des valeurs occidentales, et il cherche à les supprimer de son esprit en convoquant « les poupées noires ». Aux « marchandes d'amour » blanches, donc, qui déambulent comme des fantômes et qui signent par leur présence l'ennui de la vie en métropole, le poète oppose le souvenir un peu vague de son enfance en Guyane, dont les « poupées noires » sont un symbole ambigu. En effet, essentiellement présentées comme personnages ludiques, représentant « les jeux naïfs de [l']instinct » du poète, elles sont également chargées d'une dimension authentiquement érotique qui vient s'opposer à l'amour tarifé et factice des prostituées blanches. Leur souvenir est le moyen poétique employé pour lutter contre le « déracinement », un processus stylistique au sein duquel les valeurs traditionnelles de l'hégémonie culturelle blanche sont nettement dissipées, le poème s'achevant d'ailleurs, par un dépouillement progressif, sur l'adjectif primordial :

¹ LA RUMEUR, « Peau noire masques blancs », *op.cit.*

² DAMAS Léon-Gontran., « Limbé », *Pigments, op.cit.*, p. 43.

³ RAMDANI Karima, « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté », *op.cit.*, p. 19.

⁴ DAMAS Léon-Gontran, « Limbé », *Pigments, op.cit.*, p. 43.

Rendez-les moi mes poupées noires
mes poupées noires
poupées noires
noires¹.

De ce système aliénant et hypocrite dont témoignent les poètes de la Négritude, La Rumeur livre une expérience intime et contemporaine, qui perpétue le sentiment exposé par Damas dans son œuvre : « Peau noire, masques blancs en laisse plus d'un perplexe / Frustrations, complexes, ça bout dans mon cortex² ». Ces deux vers affirment, grâce à la force d'un rythme binaire et à la brute allitération en [x], la difficulté pour le jeune noir à s'assumer dans une société qui, par la perversité de son système néo-colonial, assigne la couleur de sa peau à un jugement de valeur négatif : « Ferme ta gueule, encaisse, digère ton faciès³ ».

La manière dont les artistes s'insurgent contre le racialisme scientifique, le néo-colonialisme et l'aliénation des Noirs passe donc autant par la réaffirmation des thèses psychiatriques de Fanon, une certaine parenté esthétique avec les poètes de la Négritude et la conscience d'appartenir, en tant que rappers, c'est-à-dire pratiquant un art minorisé, et en tant que français issus de l'immigration, c'est-à-dire ayant fait l'expérience du racisme, à une frange de la population que l'adjectif « noir », symboliquement, détermine. S'accaparer le contraste noir-blanc pour en faire l'instrument poétique d'une dénonciation paraît être un contre-pied efficace aux idéologies qui les sous-tendaient initialement dans le système colonial et esclavagiste. De la même façon que beaucoup de rappers reprennent par ironie les discours des policiers dont ils dénoncent les agissements, certains ont à cœur de mettre en scène la parole raciste dans sa dimension la plus caricaturale, et ainsi en ébranler les fondements.

On retrouve cette stratégie poétique dans l'œuvre de David Diop, dont certains poèmes, publiés dans la revue « Présence Africaine » et introduits par Senghor dans son *Anthologie*, témoignent de la violence du contraste noir-blanc, ou plutôt nègre-blanc, soutenu par les paroles raciste du maître esclavagiste. C'est le cas du très court poème « Un Blanc m'a dit », dont le titre se présente comme l'introduction à un discours direct qui constituera le corps-même du poème, y effaçant la figure du poète au profit de la violence des mots du Blanc. Ce dernier a donc la parole, et celle-ci est rapportée avec neutralité, à tel point que le lecteur peut se demander où se trouve la valeur poétique dans un texte qui mime aussi bien l'horreur des propos racistes :

¹ *Ibid.*

² LA RUMEUR, « Peau noire masques blancs », *op.cit.*

³ *Ibid.*

Tu n'es qu'un nègre !
Un nègre !
Un sale nègre !
Ton cœur est une éponge qui boit
Qui boit avec frénésie le liquide empoisonné du Vice
Et ta couleur emprisonne ton sang
Dans l'éternité de l'esclavage.
Le fer rouge de la justice t'a marqué
Marqué dans ta chair de luxure.
[...]
Donne-moi ce dos qui ruisselle
Et ruisselle de la sueur fétide de tes fautes.
Donne-moi tes mains calleuses et lourdes
Ces mains de rachat sans espoir¹.

On note que ce texte expose le racialisme scientifique dans toute sa cruauté, mettant en scène le « nègre » essentiellement dans sa corporalité - « ta chair de luxure », « tes mains calleuses et lourdes ». Ce corps noir apparaît donc d'emblée comme une faute, au sens biblique du terme, car les termes religieux comme « Vice », « luxure » ou « rachat » constituent, tout autant qu'une description pseudo-scientifique, une justification des propos racistes de l'esclavagiste. C'est donc à travers son enveloppe corporelle que l'esclave noir est considéré, lui qui n'est, dans la bouche du maître, qu'une force de travail à sa disposition : « Donne-moi ce dos qui ruisselle ». Déshumanisation totale, donc, d'autant plus terrible que David Diop dans son poème n'envisage pas de prendre la parole, se faisant uniquement narrateur extérieur au discours : « Un Blanc m'a dit... ».

Ce texte aurait tout aussi bien pu s'appeler « Créature ratée », qui est le titre d'un morceau de Casey. En effet, le terme « créature » s'accommode parfaitement avec le sous-texte religieux à la base de l'idéologie des missionnaires racistes, et l'adjectif « raté » entend justifier le traitement qui est accordé par les Blancs à ceux qui ne seraient qu'un échec de la Création divine :

Oui, la nature a fauté
S'est planté en beauté
Toi, ton identité
C'est d'être la créature ratée²

¹ DIOP David, « Un Blanc m'a dit... », *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, op.cit.*, p. 175.

² CASEY, « Créature ratée », *Libérez la bête, op.cit.*

Le processus énonciatif des deux couplets qui constituent ce morceau de rap est intéressant, car il fait alterner subtilement la parole des esclavagistes, le « nous » devenant sujet face à l'objet du discours, les Noirs : « Apprenons-leur à prier Jésus-Christ sans crier / Et trier la canne à sucre, tout en souriant¹ », et le « je » de la rappeuse qui, par ironie, fait mine d'adhérer aux propos racistes : « Oh chrétiens, j'acquiesce, volontiers, j'angoisse² ». De sorte que, comme dans le poème de David Diop, le discrédit de l'esclavagiste passe par une exposition crue, scandaleuse, de ses paroles.

Mais l'opposition entre la supériorité du Blanc et la naturelle infériorité du Noir est également mise en scène dans l'énumération qui compose le premier couplet, fondé intégralement sur l'exposé des contrastes supposés entre les deux « races » :

Blanc ingénieur, noir ingénu
Au rang des seigneurs ou dépourvu de génie
Grand vainqueur à l'âme de gagueur ou fainéant et menteur
Tout ça dans un même corps réuni
Race qui réussit, espèce peu avancée
Sans histoire écrite, ni récit donc sans passé
Inventeur cravaté, créateur gâté, créature ratée
Sans grandeur à cravacher
Civilisateur sensibilisé par train d'vie aisé, hectares à dévaliser
Martyr dans la moiteur des alizés, moteur d'immenses fortunes réalisées
Amateur de belles lettres, de poésie
Frappeur de tambour avec fracas et frénésie
Grand penseur encensé, petite frappe assassin,
Baroudeur résistant, quémandeur assisté³

Le balancement poétique qui compose ce passage donne à voir ce que recouvrent symboliquement les termes « blanc » et « noir » dès le début mentionnés dans le premier vers. La parenté homophonique des mots « ingénieur » et « ingénu » place d'emblée les Noirs du côté de l'immaturité, et leur infantilisation est mise en opposition avec toutes les expressions qui matérialisent la supériorité culturelle du Blanc, lui qui s'impose successivement dans le texte comme un « inventeur », un « créateur », un « civilisateur », un « amateur de belles lettres ». Face à ce rôle inné qu'un esprit supérieur lui permet d'endosser s'affirme, en négatif, le corps du Noir auquel, toujours, est associée son infériorité. Il est « créature » et non « créateur », c'est-à-dire que c'est uniquement par sa présence physique au monde qu'il existe, non pas par ses actions : lui incombe alors ou bien un statut de

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

servitude - « quémandeur assisté », ou bien un statut de paria - « petite frappe assassin ».

On constate ainsi que dans ce texte Casey place l'aspect physiologique de l'homme noir au fondement de l'idéologie raciste qu'elle expose avec ironie, et de manière encore plus sombre dans le second couplet, où elle prétend donner voix au racialisme scientifique :

Que cette noirceur en présence dans la pièce
Nous est inférieure, comme la chienne et l'ânesse
[...]
Et ses cuisses sont trop grosses
Ses narines embrassent chacune des extrémités de sa pauvre face
Ses fesses sont une énorme masse
Conséquence : sa silhouette n'a aucune forme de classe
Sa peau, une carapace de cuir sans souplesse
Lèvres si épaisses qu'elles en deviennent grimace¹

Les mots rapportés de l'esclavagiste décrivant le corps noir en font un procès pseudo-scientifique fondé sur une prétendue laideur. C'est par l'hyperbole qu'il aborde le physique de ce corps exposé comme dans un zoo, insistant sur la dimension excessive, hors-norme de ses traits : « trop grosses », « énorme masse », « lèvres si épaisses ». La déshumanisation passe donc par un caricatural portrait en pied autant que par une animalisation du corps, dont la peau est une « carapace de cuir » pareille aux « mains calleuses et lourdes² » de David Diop, et l'indignité plus proche de celle de « la chienne et l'ânesse » que de l'être humain. De cette corporalité seulement se construit l'identité du Noir, qui devient comme dans un autre poème de Diop une bête de somme à la disposition du colon et l'allégorie même du corps en souffrance : « Le jour est long / Si long à porter l'ivoire du Blanc ton Maître / Souffre, pauvre Nègre³ ! ». Casey montre que cette force brute est destinée au travail le plus avilissant pour anéantir par l'épuisement toute velléité d'émancipation, et que c'est par la peur d'une prétendue sauvagerie du Noir que les Blancs prennent la précaution des sévices corporels : « Parfois, le sauvage plonge dans la démence / En rage peut réduire un humain en miettes / Mais le passage du fouet le ramène au silence⁴... ».

¹ *Ibid.*

² DIOP David, « Un Blanc m'a dit... », *op.cit.*

³ DIOP David, « Souffre, pauvre Nègre. », *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, *op.cit.*, p. 175-176.

⁴ CASEY, « Créature ratée », *op.cit.*

2) « *et nos faces belles comme le vrai pouvoir opératoire de la négation*¹ »

Dans « Créature ratée », la rappeuse Casey prête au maître esclavagiste le discours d'un marchand de bétail qui tire profit de ses acquisitions humaines :

Chers clients, clientes, ne vous arrêtez pas à cette laideur criante
Les jungles de l'Afrique, lointaines et luxuriantes
Nous offrent des spécimens de différentes variantes
Leurs femelles sont fertiles et vaillantes
Dociles et idiotes, font elles-mêmes leurs paillotes²

Outre l'animalisation à l'œuvre dans le discours rapporté, et dont témoigne le terme « femelles », on note que cette marchandisation des corps humains relève, pour la femme, de stéréotypes particuliers liés à la combinaison de deux idéologies aliénantes : d'une part, le racisme, et d'autre part, le sexisme. Que ce soit dans les poèmes de la Négritude ou dans les textes de rap, les personnages féminins sont soumis à un traitement spécifique : rarement sujettes de l'action, excepté bien sûr dans l'œuvre de Casey, les femmes noires, personnages essentiellement silencieux, s'incarnent à la fois dans une objectivation de leur corps et dans une mystification de leurs attributs supposés.

Comment comprendre ce positionnement poétique ? Comme l'explique Karima Ramdani dans son article³, qui s'interroge notamment sur la surexposition des corps féminins noirs dans l'imagerie des clips de hip-hop américain, il s'agirait, pour le rap, d'« un moyen de contester, ou de détourner selon les cas, des images négatives de femmes noires virilisées ou hypersexualisées depuis l'époque esclavagiste⁴ ». Les stéréotypes dont fait état Casey dans son morceau, à savoir la fertilité, la vaillance, la docilité et la bêtise, sont autant de traits par lesquels les hommes blancs hétérosexuels ont cherché, au sein du système colonial, à caractériser les femmes noires, en opposition toujours avec les normes sexistes qu'ils ont imposées, simultanément, aux femmes blanches. C'est par le biais d'un discours sur la beauté et la laideur que ces thèses normatives ont imprégné une large conscience commune, encore très perceptible aujourd'hui si l'on considère les canons esthétiques auxquels toutes les femmes sont soumises.

L'imbrication des discriminations raciales et sexistes est donc issue des systèmes esclavagistes et coloniaux dont Karima Ramdani analyse les rouages :

¹ CÉSAIRE Aimé, « Barbare. », *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, *op.cit.*, p. 56.

² CASEY, « Créature ratée », *op.cit.*

³ RAMDANI Karima, « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté », *op.cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 15.

Il s'agit ici de voir si à travers l'instrumentalisation du corps des femmes noires dans les clips de rap, nous ne sommes pas en présence d'un processus de résistance cherchant à contester une des images de femmes noires datant de l'esclavage. Tricia Rose auteur de l'ouvrage intitulé, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, se demande pourquoi les hommes noirs affichent autant la féminité des femmes noires ? Elle donne plusieurs réponses. Selon l'auteure, on assiste à une surenchère du corps des femmes noires, l'objectif étant de les montrer comme belles et affriolantes. À travers cette représentation, l'idée est de contredire aussi bien le stigmate de la femme esclave musclée, tout en résistant à la norme féminine diffusée par la culture dominante à savoir un corps fin, avec de longues jambes, une peau claire, de petites lèvres. En effet, selon l'auteure, « l'homme noir affirme l'attractivité du corps des femmes noires dans un environnement culturel dans lequel elles sont esthétiquement rejetées 7 » (Rose, 1994 : 169). Ce processus d'exclusion n'est d'ailleurs pas nouveau et prend ces racines durant l'esclavage¹.

Si ce passage de l'article de Ramdani nous inviterait à observer avec attention la manière dont les personnages féminins noirs sont convoqués dans le rap français, force est de constater que les productions hexagonales ne témoignent pas de manière pertinente de cette affirmation d'une « *bitch attitude*² », qui semble alors très contrainte par le contexte états-unien. Pour Béthune, le rap américain manifeste une « misogynie symbolique [qui] est en l'occurrence le pendant d'une castration sociale bien réelle » des hommes noirs, mais il note que « de ce côté-ci de l'Atlantique, les rappeurs ne peuvent invoquer l'excuse d'avoir à compenser symboliquement un déficit social de virilité³ ».

En fait, il semble que ce soit au sein de la poésie de la Négritude que les images poétiques de la femme noire soient les plus présentes et qu'elles s'adaptent de manière plus pertinente à ce que Ramdani comprend comme une résistance au « processus d'exclusion » post-esclavagiste et post-colonial. On ne peut parler d'hypersexualisation de corps féminins noirs, au sens où il ne s'agit jamais d'affirmer son attractivité de manière obscène, contrairement à ce qui se passe dans les clips-vidéo de rap américain, mais il est clair que son traitement poétique renvoie à une volonté de valoriser une féminité symbolique contre les stéréotypes dépréciatifs instaurés par les colons. C'est assez nettement ce qui se passe chez Senghor dans son poème « Femme noire ». Ce texte est une forme d'hommage à une entité féminine abstraite dont le corps est décrit à travers une sorte de mystification poétique, avec lequel dialogue le poète inspiré : « Femme nue, femme noire ! / Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe devant l'éternel⁴ ». Le corps, dont la noirceur est affirmée dès le titre, est alors chargé d'incarner tous les aspects de la négritude senghorienne et devient le prétexte à un lyrisme qui affirme, en substance, la négrité du sujet poétique autant que son appartenance à la terre africaine

¹ *Ibid.*, p. 16-17.

² *Ibid.*

³ BÉTHUNE Christian, *Pour une Esthétique du rap*, *op.cit.*, p. 58.

⁴ SENGHOR Léopold Sédar, *Œuvre poétique*, *op.cit.*, p. 16-17.

mythifiée, érotisée :

Femme nue, femme noire

Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté !

J'ai grandi à ton ombre, la douceur de tes mains bandait mes yeux.

Et voilà qu'au cœur de l'été et de midi, je te découvre terre promise du haut d'un haut col calciné

Et ta beauté me foudroie en plein cœur comme l'éclair d'un aigle.

Femme nue, femme obscure !

Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fait lyrique ma bouche

Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes du Vent d'est

Tam-tam sculpté, tam-tam tendu qui gronde sous les doigts du Vainqueur

Ta voix grave de contre-alto est le chant spirituel de l'Aimée¹.

L'adjectif « noire » vient qualifier cette figure féminine allégorique pour en démontrer la pureté – elle est « nue » - ainsi que le mystère qui l'entoure, puisque le terme « obscur » renvoie autant à la carnation de la peau qu'à une dimension ésotérique bien souvent associée à la terre africaine elle-même, dans une vision d'ailleurs exotisante. C'est donc à travers la noirceur de la peau qu'existe ce personnage sublimé, quasiment divinisé, mais dont le corps incarne aussi l'aspect politique de la Négritude. En effet, ce corps noir est résistant, il est un « tam-tam tendu qui [gronde] sous les doigts du Vainqueur », et donc, en ce sens, il représente les revendications et l'aspiration à la liberté du poète lui-même. Le poème perpétue alors une tradition poétique qui instrumentalise de manière symbolique le corps féminin pour lui faire incarner, par le sensible, un discours porté par les hommes – étant entendu que les femmes sont, notamment dans le contexte colonial, largement soumises au silence. On peut affirmer qu'il s'agit d'une vision misogyne de la femme, qui invoque des clichés éculés de la féminité, en particulier sa dimension matricielle, maternelle - « J'ai grandi à ton ombre, la douceur de tes mains bandait mes yeux » - et ne donne à la voir qu'à travers sa corporalité. Pourtant, dans un système d'aliénation tel que celui de l'esclavage ou de la colonisation, qui surplombe dans son processus le sexisme inhérent à la société, ce poème apparaît comme un contre-discours essentiel à une autre forme d'instrumentalisation du corps féminin noir, considéré par l'opresseur dans sa valeur marchande, comme force de travail ou objet sexuel soumis à la volonté impérieuse du Blanc.

On constate donc que les stratégies poétiques et politiques de revalorisation de la couleur noire passent par divers motifs, dont le corps féminin, dans la poésie de la Négritude notamment, fait partie. Au sein de la musique rap en France, cette négritude s'incarne souvent dans une appropriation codée, par les rappeurs, du contraste blanc-noir, dont les valeurs habituelles sont détournées. Ainsi, chez

¹ *Ibid.*

IAM, on note un jeu récurrent avec les termes antinomiques sombre/clair ou encore ténèbres/lumière, qui agissent comme des références à la saga *Star Wars* - « L'Empire du côté obscur » - mais aussi comme une manière d'assimiler l'art et l'identité du groupe aux valeurs de l'*underground*. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une affirmation de la négritude supposée des rappeurs, mais plutôt de la marque d'une appartenance à un contre-pouvoir politique qui agit dans l'ombre et s'affirme à travers elle de manière positive : « Une fois pour toutes, c'est clair je suis sombre¹ ».

La charge symbolique du noir permet donc une revalorisation qui couvre plusieurs aspects de l'identité du rappeur : son intégrité politique contre la classe dominante, son rapport complice avec un discours rap normé qui assure sa légitimité par l'*underground*, et, de manière allégorique, sa détermination à combattre le postulat de supériorité auquel renvoie la couleur blanche dans ses diverses manifestations. Ainsi, le système normatif qui traduit le positionnement d'un certain rap en France s'affirme par l'allusion ou l'allégorie, rendant peu évident un éventuel rapprochement avec la manière dont les poèmes de la Négritude convoquent l'adjectif « noir ». C'est chez Youssoupha qu'on trouve la preuve la plus explicite d'un traitement pertinent de la notion de négritude, qu'il s'approprie dans son album *NGRTD* : « J'ai imité le poète en reprenant ses termes / Je rends à Césaire ce qui est à Césaire² ». Le morceau « Négritude » se présente comme un texte autobiographique qui revient sur la trajectoire artistique et personnelle du rappeur, notamment sur ses rapports avec son public, les médias et son engagement politique. Il introduit ainsi la volonté de faire de son album *NGRTD* l'aboutissement d'un processus identitaire conflictuel, la réconciliation d'antagonismes personnels qui passe par l'affirmation d'une négritude toute césairienne. C'est en ce sens qu'il retrace son parcours, achevant chacun de ses couplets par ce vers teinté d'un certain regret : « Mais, putain, j'ai pas appelé mon album "Négritude"³ ». Il apparaît alors que sa complicité avec les thèses césairiennes témoigne à ce stade de sa vie d'une accession à une sorte de maturité politique - « Ma négritude met ce pays face à ses grandes peurs » - qui valorise concrètement « une culture à la couleur ébène⁴ ».

Un dernier aspect de cette étape par les artistes de revendication de la couleur noire comme porteuse de valeurs positives, en comparaison à une blancheur dénigrée, met la notion d'identité au cœur de conflits spécifiques dont la culture hip-hop témoigne dans une certaine mesure. La notion complexe de l'afro-centrisme s'invite ainsi dans notre questionnement au sens où elle ressortit d'une réflexion radicale sur ce que serait l'identité noire, pointant le curseur sur cet adjectif, et relativement à une prise en compte des réalités de la diaspora. Dans *L'Atlantique noir*, Paul Gilroy définit assez bien les enjeux contemporains d'une telle appropriation extrême de l'« africanité » supposée du hip-

¹ IAM, « L'Empire du côté obscur », *L'école du micro d'argent*, *op.cit.*

² YOUSSEUPHA, « Négritude », *NGRTD*, *op.cit.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

hop, qu'il considère comme une « conception totalisante de la culture noire¹ » :

Cette nouvelle ethnicité est d'autant plus forte qu'elle ne correspond à aucune communauté noire existante. Son utopisme radical [...] transcende le provincialisme des mémoires caraïbes pour lui préférer une africanité largement mythologisée[...]. Cette évolution politique s'observe dans le fossé croissant qui s'est formé au sein du hip-hop autour de deux questions essentielles : quel langage et quels symboles sont le mieux adaptés à l'autodésignation noire, et quelle doit être l'importance relative du combat contre le racisme et de l'élaboration de formes symbolisant l'identité noire ? Ces deux exigences ne sont ni synonymes ni coextensives, bien qu'elles puissent être rendues compatibles. Le plus important pour notre propos, c'est que, dans le discours afrocentriste dont s'inspirent l'un et l'autre point de vue, l'idée d'une diaspora composée de communautés à la fois similaires et différentes tend à disparaître derrière les invocations d'une terre mère africaine et la critique radicale des conditions locales et immédiates où l'interprétation de tel ou tel morceau de musique trouve son origine².

En France, cette problématique de « l'auto-désignation noire » est particulièrement liée à l'influence du rap américain, dont beaucoup d'acteurs participent de l'afrocentrisme. C'est ce que note Karim Hammou : « Aiguillonnée par le développement à la fin des années 1980 des thèmes de l'afrocentrisme et du nationalisme noir dans le rap américain, l'expérience commune du racisme contribue à une prise de conscience raciale, dont nombre de chansons de rap témoignent alors³ ». Parmi elles, on peut prendre pour exemple le morceau « La solidarité noire » sur l'album *Le mal de la nuit* de Tout Simplement Noir, où rappers et rappeuses invitent les auditeurs noirs à se réunir « tous ensemble contre la suprématie blanche⁴ ». Ils affirment par là l'abolition des différences entre les divers peuples africain et ceux issus des diasporas, depuis les Caraïbes jusqu'aux ghettos états-uniens : une seule et même « communauté », en somme, unie et solidaire.

3) *Dépassement du conflit noir-blanc : universalité, métissage et identité rhizomatique*

L'examen du traitement poétique, dans le rap et la poésie de la Négritude, des termes « noir » et « blanc », et relativement à la lecture que Sartre propose dans « Orphée noir », nous invite à observer les textes comme le lieu d'une réconciliation. Le noir, d'abord symbole de négation de la suprématie blanche, devient « le soleil bourgeonnant de minuit⁵ », et s'émancipe des traditionnels

¹ GILROY Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op.cit., p. 130-131.

² *Ibid.*

³ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2013, p. 134.

⁴ TOUT SIMPLEMENT NOIR, « La solidarité noire », *Le mal de la nuit*, Panam Production, 1997.

⁵ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, op.cit., p. 62.

préjugés négatifs qui lui sont associés. Les rappeurs se réapproprient le concept de négritude pour affirmer fièrement une définition contemporaine de ce que serait l'être nègre, en relation avec les enjeux sociaux, culturels et politiques que ce positionnement identitaire fort recouvre.

Mais il ne s'agit pas uniquement de développer les potentialités poétiques du contraste noir-blanc comme relevant d'un conflit indépassable. Tout au contraire, le mouvement hip-hop s'inscrit dans un engagement qu'Isabelle Marc-Martinez définit comme utopique, et qui est chargé de l'espoir en une harmonie des contraires :

Leur utopie est fondée sur une conscience de classe – prolétariat urbain – une conscience raciale – négritude – et une conscience historique – l'esclavage. Sur ces trois facteurs de conscience se construit un devenir, une entreprise future ayant comme fin l'ultime utopie de la libération qui, elle aussi, serait économique, raciale et historique. La mission du rappeur est donc d'impulser cette entreprise libératrice. Or, il s'agit d'une mission déterminée par l'histoire raciale, où Sartre plaçait le fondement de la voix noire :

C'est parce qu'il – le Noir -, plus que tous les autres, a souffert l'exploitation capitaliste, il a acquis, plus que tous les autres, le sens de la révolte et l'amour de la liberté. Et parce qu'il est le plus opprimé, c'est la libération de tous qu'il poursuit nécessairement lorsqu'il travaille à sa propre délivrance^{1,2}

Ainsi, l'affirmation du noir se comprend dans un processus symbolique qui entend dépasser la simple mais nécessaire révolte face aux Blancs. Elle embrasse un mouvement de libération qu'on comprend comme universel, et qui, dans les mots de Césaire, concerne alors toutes « nos multicolores puretés³ ».

On trouve un exemple de ce symbolisme dans le titre « Red, Black, Green » de IAM, qui associe à chacune des trois couleurs une signification particulière. Le rouge renvoie au sang versé par les Blancs en Afrique et ailleurs, lors des siècles d'esclavage et de colonisation, mais ce n'est pas uniquement comme preuve saillante des horreurs l'Histoire que cette couleur se comprend, puisqu'elle est également « la couleur de la révolution⁴ ». Le vert, qui intervient à la fin du morceau, est la métaphore des « plaines souriantes de la terre mère⁵ » et le synonyme de la libération à laquelle participent les peuples issus des diasporas africaines. Liant ainsi le passé douloureux et l'espoir actif en la liberté, le noir s'entend comme la couleur d'une réconciliation, d'une union forte sans laquelle ne peut avoir lieu cette libération :

Vois-tu ce noir, au fond de mes yeux

¹ SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », *op.cit.*, XXIX.

² MARC MARTINEZ Isabelle, *Le Rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, *op.cit.*, p. 165.

³ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p. 64.

⁴ IAM, « Red, Black and Green », *De la planète Mars*, *op.cit.*

⁵ *Ibid.*

40 frères à mes côtés, et il parle pour eux
Notre pouvoir est tel qu'il scie les barreaux de
Toute prison
Noir est la couleur de l'unification¹

Délivrance, abolition de la servitude, pouvoir de la solidarité qui brise les frontières - « il scie les barreaux de toute prison » - sont les éléments auxquels renvoie, chez IAM, la symbolique très forte de la couleur noire. Il semble donc qu'il s'agit d'en affirmer l'essence positive, de revendiquer cette négrité pour aller au-delà d'elle et dépasser le conflit qu'elle suppose : « Red, Black, Green » postule une devise presque philosophique, en tout cas spirituelle car la foi des artistes y est toujours présente, et incarne alors un élan émancipateur essentiel auquel chacun est convié à participer :

Ulemas nous sommes, âmes de l'islam
Et venons en paix avec trois couleurs
D'émancipation
Rouge, Noir, Vert, la seule solution²

En ce sens, et outre la dimension métaphorique des couleurs convoquées chez IAM, émerge l'idée qu'un certain rap propose une définition du métissage comme étant « la seule solution » aux conflits d'identité qui paralysent la société. Le rappeur Sefyu, dans sa chanson « En noir et blanc », montre que l'assimilation de chacun à l'une des deux couleurs opposées est une erreur qu'entérinent des préjugés néfastes. Il insiste également sur la dimension « logique » d'une confrontation et d'une harmonie des contraires, le métissage devenant alors une évidence heureuse : « Mon cœur a suivi sa logique / Il faut se mélanger, dans la mixité y'a rien de tragique³ », clame-t-il dans le refrain. Tout au long du morceau, il dresse une sorte de spectre des couleurs, infirmant les présupposés qui leurs sont associés et usant des métaphores pour décrier l'idée raciste d'une différence inhérente à la couleur de peau :

Noir dans un drap blanc ou blanc dans une vie noire
La lumière blanche s'éteint te laissant dans le noir
Métisses neutralisés entre les deux camps
Victimes d'un regard neutre, réalisé par ses deux sangs, ses parents
Du noir déteint sur du blanc, font du gris
Dans le schéma de la vie, ça provoque ouragans, des guerres et des pluies
Le blanc affilié à drogue coke, blanche noire

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ SEFYU, « En noir et blanc », *Qui suis-je ?*, Because Music, 2006.

Accusé de sombre et du meurtre vers 3h du mat'
L'obscurité cache de mauvaises choses, j'ai cru
L'avenir blanc comme neige, j'y crois plus depuis mon vécu
La vie au rouge plus du blanc font du rose arrosé au rosé
Le noir plus le rouge font du rouge foncé
Le cœur en sang rouge comme toi, elle, lui et l'autre, vous, nous, ils
T'as le même que celui qui t'vautre
Arabes, Africains, Français, Antillais, Latins, Asiatiques, Haïtiens
La mort n'a pas de frein à main¹

La métaphore du sang parcourt tout le couplet et Sefyu l'utilise pour démontrer l'inanité des préjugés de couleur face à l'évidence : le sang qui coule dans nos veines est toujours le même, et il n'existe de différence entre les êtres que sur le fondement des idéologies déshumanisantes et mortifères. Sefyu propose alors une réconciliation qu'il envisage en termes métaphoriques par l'idée de deux couleurs complémentaires qui, en se mélangeant, s'annuleraient l'une l'autre, renvoyant ainsi à l'idée primordiale d'un métissage absolu – culturel, social, sentimental, cultuel, familial... :

Le noir et le blanc sont complémentaires, kif-kif
Bleu-Blanc-Rouge, Vert-Jaune-Rouge, Black-Blanc-Beur
Noir-Blanc-Jaune, nuit et jour confrontez vos cultures
Amen c'est Amine, même sans nostalgie, j'vois en noir et blanc²...

La vision qu'expose Sefyu du métissage rejoint d'une certaine façon ce qui pour Senghor relève d'une civilisation de l'universel, espoir utopique qu'il chante notamment dans son « Élégie pour Martin Luther King ». Ce poème se comprend comme un hommage aux africains-américains qui ont lutté pour la fin de la ségrégation et pour les droits civiques, et ce contexte précis est le départ d'une rêverie - « Et je vis une vision³ », dans laquelle le poète imagine la rencontre fructueuse et harmonieuse entre les Noirs et les Blancs :

Alors je reconnus, autour de sa Justice sa Bonté, confondus les élus, et les Noirs et les Blancs
Tous ceux pour qui Martin Luther avait prié.
Confonds-les donc, Seigneur, sous tes yeux sous ta barbe blanche :
[...] Les Blancs et les Noirs, tous les fils de la même Terre-Mère.
Et ils chantaient à plusieurs voix, ils chantaient *Hosanna ! Alleluia !*
Comme au Royaume d'Enfance autrefois, quand je rêvais.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ SENGHOR Léopold Sédar, *Œuvre poétique, op.cit.*, p. 302.

[...] Je chante avec mon frère
La Négritude debout, une main blanche dans sa main vivante,
Je chante l'Amérique transparente, ou la lumière est polyphonie de couleurs
Je chante un paradis de paix¹.

Le rêve que fait Senghor, qui chez Sefyu s'affirme plutôt sous la forme d'un impératif urgent délivré à ses auditeurs, semble donc relever de l'idée, développée par Sartre, d'une « abolition des différences de race² ». C'est ainsi que se lit « l'Amérique transparente », c'est-à-dire le lieu où s'est opérée cette complémentarité chromatique, ce métissage absolu qui pour Sefyu apparaît comme une nécessité sociale. Lylian Kesteloot précise d'ailleurs ce qui chez Senghor est synonyme de la notion de métissage, et l'on retrouve dans ses termes l'idée primordiale d'une « confrontation », également présente dans le morceau du rappeur qui implore « nuit et jour, confrontez vos cultures » :

Et, s'il se déclare partisan des civilisations métisses, il s'agit, selon ses propres termes, de « confrontation », de « symbiose ». Comme dans la synthèse hégélienne, les deux affirmations contraires – valeurs nègres / valeurs occidentales – doivent s'épurer l'une et l'autre et ne conserver que leurs caractères excellents, pour arriver à l'harmonieuse fusion que Senghor souhaite³.

Illustrant l'espoir en cette « harmonieuse fusion » du noir et du blanc, et étant entendu que ces deux couleurs symbolisent plus que des carnations différentes mais bien des modèles culturels variés, le morceau d'Assassin « La peur du métissage » incarne une ode au métissage comme étant un remède à l'asphyxie raciste de la société et une chance pour elle de progresser :

Car quand le peuple se métisse, il se révèle pourtant bien plus créatif
Sa vision est doublée, triplée, quadruplée, mélangée, mixée
Mais tout ces dégradés, renforcés par le respect de chacun
des miens, des siens, de mes prochains
La peur du métissage ne sera pas le mot de la fin
car le mixe des couleurs représente le futur pour mes frères et sœurs⁴

Face au contraste noir-blanc imposé, en somme, semble émerger dans sa dimension synthétique la notion de nuance chromatique, que Rockin'Squat à la fin du morceau applique à l'attitude morale, artistique, politique du peuple métissé : « Sa vision est doublée, triplée, quadruplée,

¹ *Ibid.*, p. 302-304.

² SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », *op.cit.*, XIV.

³ KESTELOOT Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine* (2001), Paris, Éditions Karthala – AUF, 2006, p. 160.

⁴ ASSASSIN, « La peur du métissage », *Perles rares*, Livin' Astro, 2002.

mélangée, mixée ». L'énumération et la gradation de ces termes viennent renforcer l'apport positif que « le mixe des couleurs » en ce qu'elles recouvrent de culturel instillerait dans la société, et l'on rejoint alors sans peine les résistances d'Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau au stérile débat sur l'identité nationale. Contre l'identité « racine unique » défendue par les conservatismes racistes, les deux chantres de l'École de la Créolité valorisent une vision rhizomatique des rapports entre les peuples, et entendent faire tomber les murs qui entravent leur émancipation :

Aujourd'hui, l'identité nationale ne peut plus être à racine unique, sinon elle s'étiole et se raccourcit. La nation qui au contraire s'amplifie et se partage réaffirme du même coup sa place, non pas hégémonique, dans le monde. Elle ne rugit plus, elle chante¹.

La richesse culturelle, sociale et politique d'un état ne pourrait donc dépendre du nationalisme unique qui s'y exprime, mais s'élargirait à proportion d'un partage équilibré des peuples entre eux. Si le désir d'enracinement est persistant, le nomadisme – considéré par la philosophie occidentale comme pouvant subvertir la notion primordiale de nation – apparaît dans les mots de Glissant comme une exigence, un mouvement essentiel et fondateur, qui va évidemment à l'encontre d'une prétention conquérante à posséder un quelconque territoire. La pensée de Glissant est celle de l'errance, dont il développe les aspects dans sa *Poétique de la Relation* :

L'errance ne procède pas d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine qui se serait détériorée (déterritorialisée) – ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni une pulsion incontrôlée d'abandon. On se retrouve parfois, abordant aux problèmes de l'Autre ; les histoires contemporaines en fournissent quelques exemples éclatants : ainsi du trajet de Frantz Fanon, de Martinique en Algérie. C'est bien là l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation. C'est que la pensée de l'errance est aussi bien pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté. La pensée de l'errance est une poétique, et qui sous-entend qu'à un moment elle se dit. Le dit de l'errance est celui de la Relation².

La notion d'identité prend alors un tout autre sens dans la pensée glissantienne, devenant un espace, une géographie tissés de rencontres, de mouvements, d'expressions tout à la fois politique – la relation à l'autre – et poétique - puisqu' « elle se dit ». C'est en ce sens que les textes du rappeur et slameur Rôhan Houssein, qui se qualifie lui-même d'artiste « géo-poétique » peuvent s'écouter. Ses quelques morceaux témoignent d'une volonté de se définir en dehors des normes – celles du rap, déjà, mais aussi celles du langage, de la nationalité, dans une quête d'identité qui ne peut se comprendre que

¹ GLISSANT Édouard, CHAMOISEAU Patrick, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi ?*, Paris, Éditions Galaade, Institut du Tout-Monde, 2007, p. 18.

² GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990, p. 31.

dans l'errance et les voyages :

Libre comme une rivière ainsi le chante Stevie
I wonder, aveuglément qui vraiment je suis ?
Mon errance est capitale dans cette ville de France
Sur l'quai du RER, un mouton d'plus en transhumance
Dans mon cahier de ratures, j'goudronne ma littérature
Écris des histoires, m'improvise dramaturge
C'est l' récit d'un mec barré bourré d'ambitions
Qui veut s'barrer, rêvant d'lumières de succès à c'qu'il paraît
Troquant romance sur pont des arts
Pour une démente Outre Atlantique c'est d'jà un bon départ¹ !

Le titre dont est issu cet extrait s'intitule « Paris New York Damas » et retrace, au gré de trois couplets, l'expérience de Rôhan dans trois villes qui ont imprégné sa recherche d'identité : Paris, où la littérature devient un voyage, New York, « berceau de hip-hop² » dans lequel il mûrit des rêves d'ascension, et enfin Damas, ville natale où ses sens en éveil rendent vie à ce « petit pays en ruine³ » :

M'enchangent les pistaches de Bakdash et des mabroumeh
Les essences de rose, de jasmin que ne font que m'embaumer
Les notes de la cithare perlent comme de profonds souvenirs
Fraîcheur des Souks quelques instants en plein soleil ... soupir⁴

Le refrain est d'abord rappé en français, puis en anglais, puis en arabe, sans qu'aucune des trois cultures évoquées ne soient valorisée par rapport aux autres. Au contraire, il semble que Rôhan effectue une errance géographique et esthétique qui ne peut se comprendre comme un désir d'enracinement, mais comme une poésie du passage et de la fusion, où se jouent, sur un plan égal, le nomadisme physique, celui des sens, et le voyage intérieur :

Comme un même, j'hume tous ces arômes
De musc, de cardamome
Et dans cette transe universelle
J'me demande qui j'suis vraiment
Une île de la Réunion d'atomes

¹ RÔHAN HOUSSEIN, « Paris - New York - Damas », *The world is yours*, Deysham Records, 2015

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Qui dansent intensément¹

Ces quelques extraits manifestent donc un rapport distancié avec la notion d'identité « racine unique ». C'est effectivement à la définition du rizhome de Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* que nous renvoie le positionnement de Rôhan comme celui de l'École de la Créolité : l'identité si elle existe réagit aux principes de multiplicité, de connexion, d'hétérogénéité - « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être² » et s'exprime enfin dans son essentielle déterritorialisation. Édouard Glissant fait de cette définition le point de départ de sa poétique de la relation :

De l'exil à l'errance, la mesure commune est la racine, qui en l'occurrence fait défaut C'est par là qu'il faut commencer.

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont critiqué les notions de racine et peut-être d'enracinement. La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour ; ils lui opposent le rhizome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans son rapport à l'autre³.

Il est donc intéressant de constater que ce qui semble se passer dans le rap ressortit d'un positionnement fluctuant, nuancé, voire contradictoire en ce qui concerne la recherche, par les artistes, d'une identité. Celle-ci ne se pense jamais comme précise, mais comblée de divers, et ouverte à l'ailleurs, à l'autre. Pour autant, dans le hip-hop, le traitement poétique et politique du conflit noir-blanc semble simultanément manifester un élan vers la réconciliation (le métissage), un dépassement du contraste (l'aspiration à l'universel), mais également la revendication d'une négrité, sinon d'une négritude, au combat. Tout se passe comme si le mouvement hip-hop, et plus précisément le rap français dans ses spécificités nationales, intégrait à la fois, dans ses diverses inspirations esthétiques, philosophiques et politiques, la dialectique hégélienne démontrée par Sartre et sa nécessaire réfutation. Dans le rapport que les rappeurs et rappeuses ont avec le corps noir compris et vécu dans l'espace social post-colonial et dans l'appropriation sélective qu'ils font des thèses de la Négritude, il apparaît bien souvent que l'orientation intime, politique et culturelle dans laquelle ils se placent soit très proche de ce que Fanon, dans *Peau noire, masques blancs*, exprime pour son compte. Il y critique ainsi l'« Orphée noir » de Sartre :

¹ RÔHAN HOUSSEIN, « The world is yours », *op.cit.*

² DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976, p. 13

³ GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, *op.cit.*, p. 23.

On avait fait appel à un ami des peuples de couleur, et cet ami n'avait rien trouvé de mieux que montrer la relativité de leur action.

[...] En termes de conscience, la conscience noire se donne comme densité absolue, comme pleine d'elle-même, étape pré-existante à toute fente, à toute abolition de soi par le désir. Jean-Paul Sartre, dans cette étude, a détruit l'enthousiasme noir. Contre le devenir historique, il y avait à opposer l'imprévisibilité. J'avais besoin de me perdre dans la négritude absolument. [...] Toujours en termes de conscience, la conscience noire est immanente à elle-même. Je ne suis pas une potentialité de quelque chose, je suis pleinement ce que je suis. Je n'ai pas à rechercher l'universel. En mon sein nulle probabilité ne prend place. Ma conscience nègre ne se donne pas comme manque. Elle est. Elle est adhérente à elle-même¹.

N'être pas une « potentialité de quelque chose », c'est-à-dire n'être pas une transition vers un état de conscience pensé comme universel, c'est ce que revendique Fanon lorsqu'il affirme sa négritude. Il combat la pensée de Sartre en ce qu'elle considère le mouvement poétique et politique de la Négritude comme relatif, éphémère, un allant vers cette société sans race – ce que l'appropriation contemporaine de ses thèses par les rappeurs et rappeuses contredit en effet. Mais Fanon manifeste également quelque contradiction à l'endroit de la Négritude elle-même, dans le sens où l'auto-définition du Noir que les poèmes mettent en valeur, c'est-à-dire l'appartenance à une prétendue « identité nègre », ne semble pas correspondre à ce à quoi lui-même, à l'issue de ses expériences intimes de la poésie de Senghor ou Césaire, aspire. Tout au contraire, le dépassement du conflit noir-blanc, contraste poétiquement habile mais peut-être politiquement dangereux, passe chez Fanon par un reniement même du conflit. Les magnifiques dernières pages de *Peau noire, masques blancs* incarnent cette prise de distance et cette révélation, et rencontrent les indignations poétiques des rappeurs français, entre lassitude du contemporain et désir de liberté effective :

N'ai-je donc pas sur cette terre autre chose à faire qu'à venger les Noirs du XVII^{ème} siècle ?

Dois-je sur cette terre, qui déjà tente de se dérober, me poser le problème de la vérité noire ?

Dois-je me confiner dans la justification d'un angle facial ?

Je n'ai pas le droit, moi homme de couleur, de rechercher en quoi ma race est supérieure ou inférieure à une autre race.

Je n'ai pas le droit, moi homme de couleur, de souhaiter la cristallisation chez le Blanc d'une culpabilité envers le passé de ma race.

Je n'ai pas le droit, moi homme de couleur, de me préoccuper des moyens qui me permettraient de piétiner la fierté de l'ancien maître.

Je n'ai ni le droit ni le devoir d'exiger réparation pour mes ancêtres domestiqués.

Il n'y a pas de mission nègre ; il n'y a pas de fardeau blanc. [...]

Moi, l'homme de couleur, je ne veux qu'une chose :

¹ FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1952, p. 130-132.

Que jamais l'instrument ne domine l'homme. Que cesse à jamais l'asservissement de l'homme par l'homme. C'est-à-dire de moi par un autre. Qu'il me soit permis de découvrir et de vouloir l'homme, où qu'il se trouve.

Le nègre n'est pas. Pas plus que le Blanc¹.

DEUXIEME PARTIE :
LA REPRESENTATION DE L'ESPACE VECU :
DE LA POESIE DE LA NEGRITUDE AU RAP DE FRANCE,
LA VILLE MODERNE EN CONFLIT

La quête, l'affirmation ou la négation de l'identité, dans la dimension rhizomatique qui la caractérise, paraît donc passer par ce nomadisme poétique, philosophique et physique auquel se prêtent les auteurs de la Négritude et certains rappeurs et rappeuses en France. Cette présence circulatoire, mouvante au monde, qui reprend quelques-uns des grands traits de la pensée glissantienne, est le moyen esthétique utilisé par les artistes pour s'arracher aux préjugés immobilistes. Mais si le rappeur Rôhan Houssein revendique pour son compte un rapport intime avec les villes qu'il traverse et qui le traversent, exprimant un désir d'expansion créatrice et de complicité charnelle avec le monde, une majorité de rappeurs et rappeuses français développent dans leurs textes le constat d'appartenir, à leur corps défendant, à une forme d'urbanité à tout le moins claustrophobique. Dans le jeu poétique qu'ils proposent, et qui compose perpétuellement avec l'empirisme individuel et la fictionnalisation, l'esthétisation du vécu, l'espace urbain est interprété à l'aune des frustrations et des inégalités sociales et raciales qui s'y font jour, dont témoignent également les poètes de la Négritude. Mais outre la dimension politique de ces textes qui s'attachent à décrire la ville moderne dans sa complexité, on remarque que la poésie nègre comme le rap perpétuent en le nuancant un *topos* poétique déjà abordé, notamment dans la poésie française des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles.

Le poème liminaire du recueil *Alcools*, d'Apollinaire, mime la déambulation parisienne d'un « tu » solitaire, anonyme, prisonnier de ses angoisses. L'errance urbaine, dans ce poème de 1913, est au cœur de ce qui caractérise, peut-être, une certaine vision de la ville moderne :

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent

¹ *Ibid.*, p. 222-225.

L'angoisse de l'amour te serre le gosier
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé
[...]
Tu es à Paris chez le juge d'instruction
Comme un criminel on te met en état d'arrestation
[...]
Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants
Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des enfants
Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint-Lazare
[...]
Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux
Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux¹

On note que, dans cet extrait, le Paris poétisé réagit avec le terme « Zone », titre du poème, de manière étonnante. En effet, la zone désigne un espace en périphérie d'une ville, une banlieue pauvre caractérisée par un certain désordre – ce dernier manifesté dans les vers d'Apollinaire par la superposition de souvenirs hétéroclites – et un relatif anonymat. Pour autant, c'est bien la capitale qui est le sujet du poème, lieu de la centralisation culturelle, politique, économique, et le « tu » qui y promène ses angoisses est confronté à des monuments et quartiers emblématiques de Paris, comme cartographié au sein de cet itinéraire poétique : « Bergère ô tour Eiffel », « Le sang de votre Sacré-Coeur m'a inondé à Montmartre », « le hall de la gare Saint-Lazare »... Tout se passe alors comme si ce qui conférait à Paris le titre de « Zone » était la manière dont le « tu » poétique traversait l'espace, était absorbé par lui et s'y sentait, parallèlement, étranger. Car malgré « les troupes d'autobus mugissants » et la « foule » grouillant sur les pavés, et bien que s'invitant « parmi les malheureux », l'individu est irrémédiablement seul.

Le poème s'achève par ailleurs sur un vers étonnant, métaphore radicale et condensée : « Soleil cou coupé² ». En 1948, Aimé Césaire utilisera ce vers comme titre de l'un de ses recueils³. Outre l'image de la décollation sanglante, cette métaphore renvoie aussi à une espèce d'oiseau, le cou-coupé, caractérisé par la couleur rouge de son cou, et qui n'est pas sans rappeler le poème de Césaire déjà mentionné, « Beau sang giclé », où « l'oiseau aux plumes jadis plus belles que le passé » se voyait dépossédé de sa « tête trophée⁴ ». Ainsi, la ville européenne moderne, chez Apollinaire, comme l'oiseau chez Césaire, se montre-t-elle comme séparée du Soleil, privant les hommes qui y vivent de toute possible élévation, et défaisant le lien qu'ils entretenaient, dans « ce monde ancien⁵ », avec le

¹ APOLLINAIRE Guillaume, « Zone », *Alcools* (1920), *op.cit.*, p. 10-13.

² *Ibid.*, p.14.

³ CÉSAIRE Aimé, *Soleil cou coupé*, poèmes, Paris, Editions K, 1948.

⁴ CÉSAIRE Aimé, « Beau sang giclé », *Ferremets et autres poèmes*, *op.cit.* p. 45.

⁵ APOLLINAIRE Guillaume, « Zone », *Alcools*, *op.cit.*, p. 7.

sacré, le divin. Se manifeste alors l'idée que ce qui caractérise la ville, c'est sa négation du sens, sa négation du centre, son absence d'unité et de tension vers un seul but ; et donc l'errance physique et psychologique dans laquelle se trouvent ceux qui la traversent, l'habitent ou en sont exclus.

Depuis les années 1980, certains rappeurs et rappeuses français engagés, dans leur projet d'autopsie de la société française, s'attachent à décrire leur expérience collective, individuelle et poétique de la ville, de ses marges et de son inhospitalité. A partir des échos de la poésie de la Négritude déjà constatés, il s'agit de centrer le questionnement sur les fonctions poétiques, politiques et symboliques de l'espace urbain – cette « zone » hybride où le poète comme l'étranger peine à trouver sa place, et où l'identité se trouble, se délite et se conquiert.

1) *De l'expérience de la ville à la poésie : condition urbaine et topos de l'errance*

Aimé Césaire dans *Le Cahier d'un retour au pays natal*, interpelle ainsi le lecteur :

Écoutez le monde blanc
horriblement las de son effort immense
ses articulations rebelles craquer sous les étoiles dures
ses raideurs d'acier bleu transperçant la chair mystique
écoute ses victoires proditoires trompeter ses défaites
écoute aux alibis grandioses son piètre trébuchement¹

Le « monde blanc », civilisation occidentale consolidée et enrichie par des siècles de traite, d'esclavage et de colonisation, apparaît ici dans sa dimension spatiale. Il est un espace personnifié, acteur, responsable de son Histoire, auquel on associe des images telles que « articulations rebelles » chancelantes et « raideurs d'acier bleu ». L'Occident coupable existe à travers ses constructions, ses rouages de métal et ses tours de béton, comme si la ville moderne, faite ainsi, était le témoignage ambigu de ses progrès et de ses « défaites ». En sorte que pour le poète de la Négritude, le « monde blanc » dans lequel il vit et écrit est un espace urbain vicié, suspect. Rien d'étonnant à ce que l'homme noir, immigré ou fils d'immigré, qui habite la ville moderne européenne, ait un sentiment de non-appartenance, d'étrangeté, voire de honte – sentiment ambigu qui résulte aussi du regard raciste de l'autre. C'est cette inadaptation que décrit Léon-Gontran Damas dans son poème « Un clochard m'a demandé dix sous » :

¹ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p. 48.

Moi aussi
jusqu'au bout de l'éternité de leurs
boulevards à flics
combien de nuits ai-je dû
m'en aller
moi aussi
les yeux creux¹

Avec l'anaphore « Moi aussi », le poète assimile sa situation à celle d'un « clochard », présent dans le titre mais absent des vers. La répétition lancinante des mêmes termes - « yeux creux », « ventre creux » - manifeste l'infinie persistance de la misère ainsi que la sensation de vide qui anime le poète noir, en proie à une déshumanisation progressive. On note en outre que chez Pierre Sansot, le boulevard se comprend comme un espace horizontal de libertés :

Il apparaît comme un espace de liberté pour beaucoup de citoyens : liberté du regard qui n'est plus arrêté, cerné, concerné par des pierres trop proches, liberté d'allure puisque nous pouvons, sans gêne aucune, conserver notre rythme de marche personnel, liberté d'une conscience qui jouit d'un spectacle humain qu'elle peut accepter ou refuser, voir ou feindre d'ignorer. [...]

Le boulevard, parce qu'il est large et long, nous restitue une dimension souvent oubliée dans la ville : l'horizontalité, davantage : l'horizon, comme l'équivalent des plaines sans fin ou des prairies que l'on traverse en courant. [...]

Le boulevard, par sa trouée, nous restitue l'horizontalité de la terre. Les hommes n'y vivent plus les uns au-dessus des autres mais les uns à côté des autres².

Il semble évident que cette « trouée » libératrice pour l'homme n'est pas ressentie par le poète nègre dans son expérience négative de la ville, lui qui, dans son texte, ne peut maîtriser « l'éternité de leurs boulevards à flics ». Le malaise dans lequel il se trouve ici, au contact d'une urbanité sans limite - « éternité » - est confirmée par l'évocation des interdits auquel, en tant qu'étranger, il est confronté, en l'occurrence les agents oppresseurs que représentent les « flics » et qui brisent l'horizontalité de son regard. Enfin, le terme « leurs » confirme l'idée que le poète ne possède pas la ville, qu'elle n'est pas sienne - et donc, par effet de miroir, qu'il ne l'habite pas vraiment.

C'est par une image poétique que le rappeur Oxmo Puccino, en 2004, livre un sentiment presque similaire, celui d'être en France comme un cactus en Sibérie³. Comme il le rappe lui-même au début du morceau, Oxmo prend le micro pour se « présenter », dans une mise-en-scène de soi, une

¹ DAMAS Léon-Gontran, « Un clochard m'a demandé dix sous », *Pigments, op.cit.*, p. 39.

² SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 194-195.

³ OXMO PUCCINO, « Le cactus de Sibérie », *Cactus de Sibérie*, Delabel / Time Bomb Recordings 2004.

manifestation de l'*egotrip* très classique. Mais cette stratégie rhétorique bien souvent utilisée par les rappers se double ici d'une négation même de l'identité de l'orateur : à peine entend-on l'évocation de « Ox », censée le désigner, au profit de l'appellation « Cactus de Sibérie ». Celle-ci, fondée sur un oxymore efficace, se trouve explicitée au début du texte : il est « l'entité à l'existence réfutée¹ », présent dans l'espace public mais invisible aux yeux des autres. C'est pourquoi l'espace urbain agit là à la fois comme la cause et la conséquence de cet isolement, de cette marginalisation :

Plutôt de nuit garé dans un parking, en train de smoke entre cactus,
J'essayais de me faire une place là où la glace ne fond pas.
J'ai quitté la queue, et goûté la mise à l'écart.
Il pleut, il est tard, tout ce que m'inspire cet abribus.
Cette habitude me fait ressembler au cactus de Sibérie².

On observe un double mouvement. Le cactus quitte volontairement la queue, se cache dans les espaces vagues de la ville, les lieux de passage comme « le parking », « l'abribus », et prend pour « habitude » de sortir la nuit. A cet investissement d'un univers urbain interlope, louche, précède l'idée que l'effort de trouver sa place, bien que vain, a été fait : « J'essayais de me faire une place là où la glace ne fond pas ». Dans son ouvrage, Pierre Sansot propose une définition de ce qu'il nomme « le quartier louche », et qui correspond plus ou moins à ces espaces hantés par le rappeur, en opposition au territoire où il cherche à se « faire une place » :

Dans une ville, le quartier louche, lorsqu'il existe, occupe une situation déterminée. On arrive même à préciser avec beaucoup de rigueur à quel moment il commence. Certains habitants le longent, sans y pénétrer, comme on longe les frontières d'un pays voisin. Les maisons des deux secteurs différents (quartier louche et ville bourgeoise) vivent face à face dans une indifférence affectée ou dans une hostilité sournoise. [...] Expulsé de la communauté humaine (parce qu'il a commis une faute ou parce qu'il est pauvre et vieux) [l'homme traqué ou dépourvu d'argent] se réfugie dans l'universalité des bas-fonds qui communiquent entre eux par leurs profondeurs. Toutes ces remarques prouvent à quel point le quartier louche se découpe dans la ville et en un sens il se retranche d'elle³.

En outre, la métaphore filée qui caractérise le morceau d'Oxmo et qui joue sur la contradiction essentielle entre le chaud et le froid, le cactus et la glace, agit donc ici à la fois comme une critique de l'inhospitalité de la cité (et par élargissement, du pays) mais aussi sur l'horizon poétique que cette inadaptation permet. En effet, Oxmo dénonce dans son deuxième couplet un « tu » anonyme qu'il

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ SANSOT Pierre, *Poétique de la ville, op.cit.*, p. 266.

accuse d'avoir « perdu la température des pyramides » et de s'être « refroidi d'avoir fréquenté les pires amis¹ ». De sorte que peu à peu, de figure plus ou moins négative, le cactus devient l'image même du poète qui ne trahit pas ses racines et dont le *flow* ne fane pas, ne s'altère pas, ne perd pas en qualité. C'est donc paradoxalement à travers une marginalité effective, vécue, dont il témoigne, que l'homme devient poète : « Ma sève est mélodique, savais-tu qu'un cactus avait une fleur ? », jusqu'à la chute du morceau : « Car les yeux fermés, les aiguilles / se transforment en pétales² ».

L'idée que les morceaux rappés proposent souvent une mise-en-scène de l'orateur, une narration à la première personne, implique parfois un ancrage physique, spatial, servi par la métaphore. Pour exemple, sur l'album de IAM, *L'école du micro d'argent*, le morceau déjà évoqué « Libère mon imagination » revient sur l'esclavage et la traite : « Me rappelle que ma musique est née dans un champ de coton³ », scandent Akhenaton et Shurik'n. Mais le passé, encore à vif, se mêle à une présente quotidienneté dont les rappeurs se font l'écho :

Nous voilà esclaves sans chaînes
Mais ils sont bien loin les champs de coton
Aujourd'hui sans contraintes, on trime dans les champs de béton⁴.

La ville a remplacé les champs de coton où travaillaient les ancêtres esclaves. Sauf que l'oppression ne se fait plus sur le même plan : Shurik'n insiste justement sur le fait que c'est sans entraves physiques que vivent les populations issues de l'immigration - « sans contraintes ». L'asservissement, comme le dit Akhenaton à la fin, est « psychique⁵ ». De sorte que les champs de béton, cette ville uniforme où la liberté de déplacement est assurée, devient le lieu d'une errance morale et physique. Et là encore, comme chez Oxmo Puccino, beaucoup de morceaux de rap témoignent de cet attachement au contraste entre froid et chaud, neige et soleil, la ville étant bien entendu associée à l'hiver inhospitalier et paralysant. La rappeuse Casey, dans l'album *Toute entrée est définitive* en *featuring* avec l'Asocial Club, livre un morceau intitulé « L'hiver est long ». Elle rappe ainsi :

Plus personne ne sourit ici dès qu'il fait presque gris.
Le moral baisse depuis, une brume épaisse me suit.
Je veux changer d'adresse, oui mais la richesse me fuit,

¹ OXMO PUCCINO, « Le cactus de Sibérie », *op.cit.*

² *Ibid.*

³ IAM, « Libère mon imagination », *op.cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

La business-classe, le room-service et la corbeille de fruits.
J'attends la fonte des glaces et puis la fin de la pluie.
Je suis dans le porche d'en face, je guette le bus de nuit¹.

Chez Casey, la volonté de mouvement, de fuite, se trouve empêchée par l'atmosphère hivernal qui plonge ses habitants miséreux dans la morosité, l'ennui, l'attente. Ce « bus de nuit », cette « fonte des glaces » qui n'arrivent pas et qui paralysent l'être donnent à voir l'espace urbain comme une zone où l'errance est une forme d' « agonie² » – c'est d'ailleurs ce mot qu'elle utilise à la fin de son couplet.

Sur le même album, le morceau « Je hante ma ville » témoigne également de cette ambiguïté de la notion d'errance urbaine, à la fois *topos* lyrique du rap (et de la poésie moderne en général) et moyen de dénoncer les inégalités liées au racisme. Voici ce que Al rappe :

Je suis noir, chauve, je souris, je cherchais juste le Wi-Fi.
Ils parlent de chauve-souris, ils ont des pieux et des crucifix.
J'ai l'habitude, l'air se remplit du parfum amer de l'inquiétude,
Les néons, le bitume, les corps qui titubent,
La lassitude, malédiction pour l'éternité :
Sans cesse se réincarner en un condamné à perpétuité³.

Le regard de l'autre, raciste, accusateur et inquiet, se mêle à l'atmosphère terriblement morose de la ville, condamnant le poète à une lassitude à perpétuité. De sorte que les individus apparaissent dans ce morceau comme des présences fantomatiques, des « chauve-souris » déjà du côté de la mort, égarées dans l'espace urbain : « De l'épicerie au tabac, le béton est mon tombeau⁴ », finit par scander Al. Mais cette « malédiction » qui condamne le rappeur à une vie immobile et spectrale est en premier lieu une métaphore qui, si elle manifeste la ségrégation spatiale, entend aussi dénoncer le racisme systémique qui en est la cause : ce sont aussi les « statistiques » et les « stéréotypes⁵ », termes contenus dans le refrain, qui le cantonnent à cette errance urbaine.

La notion d'errance urbaine paraît ainsi investie du langage de la malédiction, à laquelle sont condamnés les poètes égarés. Ces derniers embrassent alors la figure du paria, socialement inadapté, physiquement aux marges et, comme cela est prégnant dans le texte de Al, c'est par une absence-présence qu'ils semblent se caractériser. A ce propos, un lien intéressant peut être fait dans la définition que Patrick Chamoiseau propose du terme créole « Drive », qui ne s'applique pas spécifiquement aux contraintes physiques de l'espace urbain mais correspond d'une façon détournée

¹ ASOCIAL CLUB, « L'hiver est long », *Toute entrée est définitive*, A Parté, 2014.

² *Ibid.*

³ ASOCIAL CLUB, « Je hante ma ville », *Toute entrée est définitive*, *op.cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

à ce que la ville produit sur le rappeur qui, condamné à l'errance, s'efface peu à peu du lieu où il déambule :

La langue créole appelle Drive une situation peu reluisante dans laquelle on erre sans fin. La plupart des Nègres marrons se retrouvèrent en Drive. L'exiguïté de notre espace géographique et leur désir d'un retour vers l'Afrique (clos sur un impossible) n'avaient pas mué en liberté les pulsions de leur fuite. Ces pulsions se reproduisirent à chaque génération, chacune accoucheuse de rebelles. [...] La Drive s'appliqua bientôt aux malheurs des bougres-fous, ceux qui marchaient sans cesse droit-devant, lèvres battant l'apostrophe à eux-mêmes, vaincus par un coup-de-femme ou par quelque désastre imparable de la vie. [...] On était frappé de Drive comme d'un mal, comme d'un sort, comme d'un envoi méchant. Et à force de driver, on finissait par "prendre-la-mer-pour-grand-chemin" – en fait : par disparaître¹.

Cet extrait d'*Écrire en pays dominé* nous invite en effet à observer l'effet de la ville sur l'identité de celui qui est frappé du mal de l'errance, ici du « Drive ». Aux « pulsions de fuite » vient résister cet état hybride, imprécis, dans lequel se trouvent les malheureux ; ces derniers sont caractérisés par un perpétuel mouvement, mais c'est une déambulation qui n'a ni direction ni itinéraire, uniquement mue par le besoin presque organique de fuir quelque-chose – dans le cas précis une situation sociale désastreuse – sans pour autant y parvenir. L'errance urbaine, en somme, devient l'image privilégiée pour désigner, sans en décrire les mécanismes exacts, l'immobilisme symbolique auquel sont acculés les individus exclus de l'espace social, et dont le sort reste intrinsèquement lié aux contraintes géographiques au sein desquelles s'appréhende leur identité.

L'individu manifeste donc l'hybridité de son identité, dans la poésie comme dans le rap, au travers d'une cartographie symbolique, allusive, imagée, qui devient la métaphore poétique de sa propre existence. A cet égard, et relativement à la thématique de l'errance, on constate que les textes rappés, dans le cadre plus large d'un mouvement hip-hop imprégné d'une urbanité en question, charrient un certain nombre de *topoi* : le ghetto, la banlieue, la rue. L'assimilation directe qui est faite par les auditeurs, initiés ou non, du rap à la ville moderne, correspond à une récupération médiatique qui, dès les années 1980-1990, a tracé les grandes lignes d'une culture encore à l'aube de son succès et dont les acteurs, de fait, n'ont pu s'auto-définir qu'en négociant avec les stéréotypes formulés pour eux :

Si, dès les années 1980, un certain nombre d'espaces – comme des terrains vagues, des esplanades ou des stations de métro – forment des lieux privilégiés où le rap, les danses hip-hop ou le graffiti sont pratiqués et appréciés, ils n'ont jamais été les seuls. Comme on l'a vu, les pratiques liées au hip-hop ont précocement investi les studios d'enregistrement, les radios, les plateaux de télévision. C'est donc surtout la construction mythique de la rue

¹ CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé* (1997), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 204-205.

comme symbole honorifique qui explique l'importance prise par cette référence dans le rap. [...]

Mais la référence à la rue entretient aussi un lien intime à l'assignation du rap aux banlieues : elle reformule, depuis le point de vue minoritaire, le lien supposé consubstantiel entre rap et banlieues en y introduisant les ressources et les expériences spécifiques à certaines franges des classes populaires précarisées. Généalogie mythique, rhétorique commerciale, répertoire esthétique et expérience sociale prescrite, « la rue » est une référence à la fois polysémique et omniprésente dans le monde du rap des années 2000¹.

On constate avec Karim Hammou que les acteurs de la culture hip-hop en France ont su user, consciemment ou non, des clichés par lesquels les médias les décrivaient. Se constitue alors une sorte de mythologie contemporaine de l'espace urbain sous toutes ses formes, et avec elle des redéfinitions essentielles des lieux de la ville, qui sont alors simultanément et symboliquement appropriés par les rappers, graffeurs et autres break-dancers à l'œuvre.

De sorte que le recours topique à l'image de la rue véhicule un imaginaire précis qui vient contredire plus ou moins ce que Pierre Sansot théorise dans sa *Poétique de la ville* à propos de « la rue vivante », dans laquelle, selon lui, « les fonctions humaines retrouvent leur vérité et aussi leur vitalité² ». Plus loin, il affirme :

Stimulation de la ville elle-même qui charrie tellement d'informations, qui propose un si grand nombre d'excitations. Les passants, les visages nouveaux ou reconnus, les nouvelles, les incidents, l'argent que l'on encaisse, les autres cris constituent un milieu très riche. La ville modifie, sans cesse, l'homme par l'homme. Dans une rue, cette proposition perd l'allure d'une vérité générale, elle s'impose irrécusablement³.

Là où Sansot observe la rue dans sa vivacité, dynamique positive qui est gage d'une liberté individuelle et collective, les rappers convoquent de manière générale ce terme en ce qu'il recèle de conflits d'auto-définition pour l'individu marginalisé. La rue, lieu compliqué d'une rencontre avec soi, devient elle-même, dans le rap, une marge, en concurrence avec les univers urbains du dedans – la maison cossue et bourgeoise, les lieux officiels de sociabilisation auxquels les habitants des cités n'ont pas immédiatement accès, par exemple – et c'est comme espace d'errance infinie et désespérante qu'on la redécouvre. Le « drive » métropolitain s'y pratique par nécessité, il n'est pas un choix de l'individu, encore moins du poète, mais la manifestation de son errance sociale. C'est ainsi que peut s'écouter le titre « Rue de la Peine » de Kery James, en *featuring* avec Toma, dont voici un extrait :

Personne ne veut finir rue de la CAF

A crever de faim la gorge sèche rue de la soif

¹ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France, op.cit.*, p. 222-223.

² SANSOT Pierre, *Poétique de la ville, op.cit.*, p. 177.

³ *Ibid.*

Rendez-vous pris rue de la Pègre
Dans une ruelle parallèle au quai des Orfèvres
Rue des rêves brisés, rue des oubliés
Entre l'allée des thuyas et l'avenue des peupliers
Rue de la craie, rue des meurtriers
Rue du sale, rue du seum, rue de la C
Où le meurtriers fréquentent des mauvais garçons ou des mauvaises fréquentations¹.

Les différentes rues évoquées par le rappeur, qu'elles soient inventées ou non, dessinent une trajectoire auquel adhère ce morceau profondément pessimiste : « À l'ombre de l'Avenue de l'Espoir, / pourtant c'est la que tu te fais fumer, c'est trop tard² ». L'énumération de toutes ces rues, depuis les imaginaires « rue de la Pègre » ou « rue des rêves brisés » à celles, bien connues, que sont le « quai des Orfèvres » ou « l'avenue des Peupliers » (à Fleury-Merogis), vient saturer le morceau et rendre compte d'une atmosphère de violence et de désespoir. Toma chante ensuite le couplet suivant :

Trop tard, trop tard tu te fais fumer Avenue de l'Espoir
Meurtris sont les regards, à l'étroit dans les couloirs
Ici les gosses pensent qu'ils n'ont rien à perdre
On a pas la tête en l'air quand on marche dans la merde
Des culs-de-sac et des impasses
Des vautours et des rapaces
Entre les âmes perdues et les cœurs de glace
On se marche dessus, il n'y a pas de place³.

L'errance urbaine, ici, se définit effectivement comme une inertie, et si les rues semblent métaphoriquement traversées par ce « tu », c'est une urbanité quasi carcérale qui se manifeste. La ville moderne ainsi vécue se caractérise par son étroitesse, tout comme l'était déjà l'espace hanté par les individus pris de « Drive » chez Chamoiseau : « L'exigüité de notre espace géographique et leur désir d'un retour vers l'Afrique (clos sur un impossible) n'avaient pas mué en liberté les pulsions de leur fuite. Ces pulsions se reproduisirent à chaque génération, chacune accoucheuse de rebelles⁴. »

La rue est une impasse : ceux qui y vivent ou plutôt y errent, « meurtris sous les regards » des personnes qui ne font qu'y passer, peinent à se définir, puisque leur identité même est contrainte par la ville qui les absorbe.

¹ KERY JAMES *feat.* Toma, « Rue de la Peine », *Mouhammad Alix, op.cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé, op.cit.*, p. 204-205.

On retrouve chez Césaire une vision négative de la ville, notamment dans le *Cahier* où il est question d'une redécouverte par le poète de ce que l'on suppose être Basse-Pointe, à partir de laquelle il brode une métonymie du peuple martiniquais hagard au sein de cette urbanité horizontale. La ville y devient la matérialisation de l'oppression psychologique héritée de la présence coloniale et dans laquelle l'unité poétique de la foule se trouve égarée et déniée d'humanité :

Au bout du petit matin, cette ville plate – étalée, trébuchée de son bon sens, inerte, essoufflée sous son fardeau géométrique de croix éternellement recommençante, indocile à son sort, muette, contrariée de toutes façons, incapable de croître selon le suc de cette terre, embarrassée, rognée, réduite, en rupture de faune et de flore.

Au bout du petit matin, cette ville plate – étalée...

Et dans cette ville inerte, cette foule criarde si étonnamment passée à côté de son cri comme cette ville à côté de son mouvement, de son sens, sans inquiétude, à côté de son vrai cri, le seul qu'on eût voulu l'entendre crier parce qu'on le sent sien lui seul ; parce qu'on le sent habiter en elle dans quelque refuge profond d'ombre et d'orgueil, dans cette ville inerte, cette foule à côté de son cri de faim, de misère, de révolte, de haine, cette foule si étrangement bavarde et muette¹.

La « géométrie » urbaine se comprend pour le poète spectateur comme un « fardeau » subi par la foule elle-même, et la conséquence directe en est son inertie totale, comme sous l'effet d'un asservissement immobilisant et anesthésiant : car si le peuple est miséreux, il faut, pour qu'il en prenne conscience, qu'il pousse d'abord le « cri de faim, de misère, de révolte, de haine » dont la spontanéité est rendue impossible par la ville elle-même. En sorte que le symptôme de l'urbanité malade en territoire colonisé est cette « rupture de faune et de flore » à laquelle est réduite la foule hagarde, et qui, l'aliénant, la coupe de sa vivante et organique humanité. Plus loin, Césaire évoque la « rue Paille », « appendice dégoûtant » où « la jeunesse du bourg se débauche² ». Élément précis du corps urbain souffrant et malsain dans laquelle l'errance psychologique fait loi, cette rue apparaît comme le lieu de toutes les ordures : « C'est là surtout que la mer déverse ses immondices, ses chats morts et ses chiens crevés³ ». Ainsi, au cœur d'une ville horizontale et ne promettant pourtant à ses habitants aucun horizon, la rue Paille existe poétiquement comme un détail cartographique qui incarne l'exact opposé du point de fuite : si « la rue débouche sur la plage », « la mer la frappe à grands coups de boxe⁴ », se déployant contre la ville telle une frontière indépassable.

¹ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p. 8-9.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Quelle porosité entre la ville rappée par Kery James et celle que décrit Césaire ? Définie par son évidente insularité, la ville moderne martiniquaise semble une prison dans laquelle les errants ne parviennent à définir, intégrer, et manifester leur essentielle négritude, elle est un non-sens – littéralement « étalée » et donc sans but. Les rues qui tissent la cartographie urbaine de Kery James, quant à elles, forment également une ville sans horizon, où les obstacles physiques maintiennent les identités en errance dans le territoire des marges sociales. Alors le poète choisit-il de pousser, dans son œuvre, le cri que cette foule, citadine malgré elle, garde irrémédiablement tu ; de même que Kery James, se constatant piégé au creux de la symbolique « rue de la Peine » métropolitaine, exprime, par la force de son rap, le cri que « culs-de-sac » et « impasses » urbaines laissaient atone.

2) *Territoires urbains en poésie: représentation, identification, mise-en-scène*

Alors ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous en prie, de votre fièvre, de votre regard sur moi, la raison, de me la dire ; et s'il s'agit de ne point blesser votre dignité, eh bien, dites-la comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu, la nuit ; de me la dire sans même me regarder. Car la vraie seule cruauté de cette heure du crépuscule où nous nous tenons tous les deux n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou le mutilé, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer ; la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal ou de l'homme, une erreur du regard, une erreur du jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement après avoir écrit la date¹.

Dans la solitude des champs de coton, de Bernard-Marie Koltès, met en scène un dialogue théâtral dans lequel échangent et s'affrontent deux personnages, le dealer et le client. Pensés par l'auteur comme respectivement noir et blanc, les deux individus se rencontrent, au prétexte d'une transaction commerciale illicite, dans l'obscurité crépusculaire d'un lieu urbain indécis. Cet espace, cerné d'immeubles où brillent la lumière de quelques fenêtres, devient le théâtre d'une réflexion sur les rôles sociaux et les rapports de pouvoir. La manière que chacun des deux personnages a d'occuper la ville est capitale pour comprendre la pièce, dont le titre, par ailleurs, renvoie aux hectares immaculés des champs de coton esclavagistes et rappelle, par l'ancrage urbain dans laquelle elle se compose, « les champs de béton² » d'IAM. Le client, interrompu dans sa trajectoire par l'appel du

¹ KOLTÈS Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton* (1986), Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 31.

² IAM, « Libère mon imagination », *op.cit.*

dealer, aborde cet échange avec mépris :

Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure ; je marche, tout court, allant d'un point à un autre, pour affaires privées qui se traitent en ces points et non en parcours ; je ne connais aucun crépuscule ni aucune sorte de désirs et je veux ignorer les accidents de mon parcours. [...]

Il aurait d'ailleurs fallu que l'obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage ; [...] mais quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle ? il n'est pas de nuit sans lune qui ne paraisse être midi si vous vous y promenez, et ce midi-là me montre assez que ce n'est pas le hasard des ascenseurs qui vous a placé ici, mais une imprescriptible loi de pesanteur qui vous est propre, que vous portez, visible, sur les épaules comme un sac, et qui vous attache à cette heure, en ce lieu d'où vous évaluez en soupirant la hauteur des immeubles¹.

Outre le constat que ce dialogue se constitue d'une manière assez similaire à celle d'un *battle* de rap où les artistes qui s'affrontent rivalisent d'ingéniosité poétique pour affirmer leur situation de supériorité, ce texte, et notamment le passage ci-dessus dans lequel s'exprime le client, manifeste l'idée que la façon d'exister dans un territoire urbain définit une identité sociale et, de fait, attribuée à l'individu, au travers d'un déterminisme oppressif, un rôle précis. Ici, le client affirme aller « d'un point à un autre », selon une dynamique individuelle dans laquelle la rue n'est qu'un espace linéaire de circulation, la portion non essentielle d'un parcours qui a pour objectif la chaleur d'un intérieur, cette « fenêtre éclairée » derrière laquelle on habite. Le client est blanc, il possède argent et pouvoir, il ne souffre pas du sentiment d'être un étranger dans une ville qu'il utilise, qu'il maîtrise, qu'il conçoit comme moyen et non fin de sa réussite. Le dealer, à l'inverse, est noir et pauvre. Il effectue son commerce illicite en cette heure imprécise et, dans les yeux du client qui le juge, il est placé là comme partie intégrante du décor urbain, fondu dans l'obscurité par la couleur de sa peau et la « pesanteur » de son attente. Il habite la rue sans y exister, et sans être considéré par les possédants indifférents qui la traversent ; c'est le sens de son propos lorsqu'il explique à l'ennemi auquel il essaye d'arracher un peu d'humanité, que « la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé² ». On comprend que l'occupation de la ville ne peut être neutre, car, traversée par les regards, son théâtre confronte des altérités que les dynamiques sociales inégalitaires, ségrégatives et violentes tendent à stéréotyper, selon une règle tacite que le dealer exprime plus loin : « Deux hommes qui se croisent n'ont pas d'autre choix que de se frapper, avec la violence de l'ennemi ou la douleur de la fraternité³ ». Cette phrase, qui résume en substance tout l'élan de la pièce de Koltès, dépouille les deux protagonistes de leurs costumes d'emprunt, et les renvoie au

¹ KOLTÈS Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, op.cit., p. 13-14.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 47-48.

conflit humain que suppose la rencontre avec l'étranger ; il s'agira, en fin de compte, de résoudre cette transaction par un combat physique, par une violence sourde que les mots du théâtre ne sont plus en mesure de contenir : « Alors, quelle arme¹ ? », interroge le client à la toute fin.

Interroger l'imaginaire urbain développé par le rap français à l'aune de cette analyse de la pièce de Koltès permet d'envisager la ville moderne comme un théâtre où les tensions de classe et de race viennent museler l'expression de ceux qui, comme le dealer, sont piégés et invisibilisés dans « la solitude des champs de coton ». Il apparaît alors que rapper la ville revient, pour les artistes, à s'y mettre en scène. Ils affirment par leur musique être des présences essentielles, des protagonistes non négligeables du décor social ainsi métaphorisé. A la reconquête d'une identité niée ou falsifiée par les classes dirigeantes, les rappeurs et rappeuses français défient alors l'instrumentalisation déterministe de l'espace urbain.

C'est en l'occurrence ce que proposent les rappeurs de La Rumeur dans leur expression de la ségrégation urbaine – par ailleurs très exploitée dans le rap français – qui se trouve développée de manière assez originale, notamment dans le morceau « Périphérie au centre » (*Tout brûle déjà*, 2012). A travers une narration à la première personne, c'est un récit d'effraction que nous livrent ici les rappeurs Hamé, Ekoué et Le Bavar. La « périphérie », terme désignant par métonymie les minorités recluses, s'immisce par la force dans l'« épiceutre » parisien :

Penché à l'aube sur les verrous de ma geôle
J'ai craqué la clé, déjoué le code
Un pas de plus et je m'envole
La rue fourmille des mouchards à la solde
Les sentinelles rodent, la gachette chaude
Je passe une à une mes lignes en fraude²

Interprétant le rôle de « l'homme traqué » dont Sansot nous dit quelques mots³, Hamé décrit le décor urbain comme un espace hostile, un territoire en guerre dont il faut franchir les obstacles pour atteindre, enfin « le centre-ville plutôt tranquille », où, néanmoins, persistera les préjugés racistes : « Je ferai toujours tache chez le français de souche⁴ ».

Le refrain, assez sophistiqué, décline le titre oxymorique du morceau - « Périphérie au centre » - en renversant la logique urbaine du centre-ville entouré de ses banlieues. Le « je » s'approprie la

¹ *Ibid.*, p. 61.

² LA RUMEUR, « Périphérie au centre », *Tout brûle déjà*, L'Autre Distribution, 2012.

³ SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, *op.cit.*, p. 123-124.

⁴ LA RUMEUR, « Périphérie au centre », *op.cit.*

capitale - « *mon* épicentre » et l'observe depuis l'intérieur. Le terme « épicentre », d'ailleurs, est polysémique. Il sous-entend d'abord l'idée que la ville est comme le foyer d'un séisme où ronfle la violence : Le Bavar y est « toujours prêt à faire des ravages ». En même temps, c'est depuis le cœur de Paris que s'écrit le texte ; c'est donc un épicentre culturel dont « l'indésirable » force l'entrée (« quitter le sous-sol pour le cul de la Joconde », dit Hamé). Enfin cet épicentre capital renvoie à l'intériorité même de l'artiste - « Paris-phérie au ventre » : de la même façon qu'on a « la rage au ventre », la ville ici « bouffe le ventre¹ » du rappeur, suscitant sa haine et son désir d'écrire.

L'idée que les individus s'immiscent « de gré, de force² » dans cet univers urbain profondément excluant démontre d'une certaine manière que les frontières physiques qui sont tracées et qui quadrillent l'espace sont également des frontières idéologiques indépassables. Cette séparation implicite entre les possédants et les pauvres, les Blancs et les non-Blancs, s'exprime ainsi d'une manière géographique, mais elle est aussi l'incarnation d'un drame, d'une inéluctabilité, venant briser la supposée ou hypocrite harmonie des êtres qui partagent un même espace social. C'est le sens de cet extrait de *Black Label*, où Damas rompt le fil d'un poème d'amour par le collage, l'irruption soudaine d'une sorte de titre d'article journalistique :

JE ME RIS DU HASARD MAIS JAMAIS DU DESTIN
qui déroule à sa guise le film
Et tout est là ce soir qui rappelle
d'une vie antérieure
l'âpre parfum du jour
où malgré l'interdit
- IL A ÉTÉ PENDU CE MATIN À L'AUBE UN NÈGRE
COUPABLE D'AVOIR VOULU FRANCHIR
LA LIGNE -
l'amour s'était promis à soi-même
d'être à jamais fidèle à son désir³

Le « destin / qui déroule à sa guise le film » vient donc interrompre de manière violente, typographiquement choquante, le déroulement du poème. On entend alors dans ce passage une autre voix que celle du poète, une voix extérieure, impersonnelle, qui prononce la nouvelle du jour. Ce fait-divers est implacable et raciste : le « nègre » n'a pas de nom, il n'a même plus d'existence puisqu'on l'a déjà pendu. Son chef d'inculpation, « avoir voulu franchir la ligne », est en outre plus proche de

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ DAMAS Léon-Gontran, *Black Label*, *op.cit.*, 58.

l'abstraction que de la précision journalistique. De quelle ligne s'agit-il ? Ligne physique, peut-être, mais ligne idéologique surtout : ce qui est reproché au noir c'est de n'avoir su rester à sa place, de n'avoir su jouer le rôle auquel l'assignait le scénario du « film ».

La porosité des frontières au sein de la ville apparaît donc comme une illusion, et la ville elle-même, dans la mise-en-scène que les artistes font d'elle, devient le territoire d'un film où les protagonistes sont socialement conditionnés. Dans leur titre « Quand la Lune tombe », les rappeurs de La Rumeur sous-entendent que le franchissement illicite de cette ligne invisible de démarcation s'opère dans la nuit, au creux de Paris. Dès l'introduction ils délimitent l'espace où se jouera le texte : « Métro Guy Moquet, direction La Fourche, Place Clichy, Boulevard Rochechouart, jusqu'à la rue Marcadet¹ ». Le décor ainsi posé, les couplets peuvent alors s'enchaîner, avec la précision et le *flow* implacable d'Ekoué et Hamé :

L'air est électrique ce soir, métro Blanche
Quand les lumières s'éteignent sur le boulevard Rochechouart
[...] Paris au fond de la cuvette des chiottes
Un peu comme si vous y étiez
Attachés à une paire de menottes à poireauter sous la flotte
Et ce quoi que vous fassiez, étape par étape
Pour ramasser de la fraîche ton faciès te rattrape :
Escroc notoire, petite frappe
Tiré d'un polar en noir et blanc, eh ouais carrément
Sur un son aussi bruyant que l'avenue de Clichy
Encore plus glauque que le bus de nuit
Putain c'est beau comme les masques tombent²

Le rattachement de cette errance nocturne où les personnages impliqués gardent malgré eux, sur leur « faciès », le masque de la violence - « Escroc notoire, petite frappe » - à une esthétique cinématographique précise que constitue le « polar en noir et blanc » confirme l'hypothèse d'une mise-en-scène spécifique de la ville. Ici, on remarque que les rappeurs s'adressent à un « vous » - « un peu comme si vous y étiez », immergeant l'auditeur dans l'atmosphère glauque qu'ils décrivent et incarnent. Ce « vous », cependant, n'apparaît pas comme un initié des promenades nocturnes, et semble de ce fait de l'autre côté de la ligne symbolique dont nous parlions plus haut. Le texte, alors, prend les allures d'un ironique guide touristique des 9^{ème} et 18^{ème} arrondissements parisiens, aux « heures de fermeture » « des lieux de commerce homologués³ », à destination de celui pour qui les

¹ LA RUMEUR, « Quand la lune tombe », *Du cœur à l'outrage*, *op.cit.*

² *Ibid.*

³ KOLTÈS Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, *op.cit.*, p. 7.

gens en errance à la tombée du jour sont louches : « L'obscurité s'étend, l'insécurité s'écoute et met en scène / Ces gens qui vous dégoûtent tant / Qu'ils soient noirs ou blancs, délinquants ou pas¹ ». L'idée que c'est « l'insécurité » elle-même qui « met en scène » les populations jugées à risque est une manière pour La Rumeur de dénoncer la manière dont les dominants intègrent les clichés de la violence diffusés notamment par les médias et, par là même, circulent dans la ville. Cette dernière devient le lieu d'une ségrégation géographique, mais également temporelle – puisque c'est à l'apparition de la lune que marginaux et exclus viennent se réappropriier l'espace urbain.

On note également que la mise-en-scène de la ville moderne passe aussi par son assimilation à un champ de bataille, sorte de théâtre maudit où courses-poursuites et vengeance font partie du quotidien. Pour Pierre Sansot, la figure symbolique de l'« homme traqué » propose une lecture particulière de la ville, dont témoignent d'une façon ou d'une autre certains titres de rap emblématiques :

Sous le regard de l'homme traqué, la ville se met à exister intensément, elle se découpe et elle s'articule mieux. Par l'enthousiasme des révoltés, la ville reconquiert son unité et elle cesse de s'étaler dans la platitude. L'homme marginal est à la recherche d'une complétude qui se donne comme la marque de toute conscience mais dont nous sommes détournés, en fuyant notre condition humaine ; plus précisément en considérant comme « normale » une situation inhumaine.

La ville qui a pu sembler une masse indifférenciée, va nous livrer quelques-unes de ses pentes, de ses creux, de ses impasses. [...] Quand un homme est traqué, les raisons d'être traqué s'accumulent et l'histoire va de plus en plus vite. En fin de compte, lorsqu'un homme commence à bouger, il fait chanceler l'ordre du monde et *on ne peut pas, il ne peut plus s'arrêter. Nous sommes en présence d'un parcours temporellement orienté*².

A travers ce propos théorique nous pouvons écouter et lire le morceau « Plus vite que les balles », de Ministère A.M.E.R. :

Tu le sais négro, c'est chacun pour sa peau
En cas de dispersion on sait où se retrouver
Toutes les routes mènent au Q.G
Cette fois pas de garde à vue pour délit de faciès
J'veux pas passer de la fouille au corps à la fouille aux fesses
[...]
Des coups de feu fusent dans le décor
J'aperçois la gare du nord
Tandis qu'ils me veulent vif ou mort

¹ LA RUMEUR, « Quand la lune tombe », *op.cit.*

² SANSOT Pierre, *Poétique de la ville, op.cit.*, p. 123-124.

Je saute un mur, tombe sur des bombes de peinture
Deux d'entre eux me collent au cul sur la voie ferrée à pleine allure
Hé ! Un train qui passe
Une esquive dans leur face
Je reprends de l'avance, je les laisse sur place
[...]
Ils sont en train de gagner du terrain
Mais tu sais bien qu'ils n'ont pas l'affaire en main¹

Ce passage rappé par Passi manifeste en effet un enthousiasme à travers lequel peut se lire le rythme enlevé de cette traque urbaine. La raison de la marginalité du protagoniste en fuite, cependant, est directement élucidée et tend alors à nuancer le propos de Sansot - « Quand un homme est traqué, les raisons d'être traqué s'accumulent et l'histoire va de plus en plus vite² » - car il s'agit de toute évidence d'échapper à un contrôle abusif de la police, à un « délit de faciès ». Cependant, on est effectivement en présence d'un morceau qui, comme l'écrit Sansot, investit et adhère aux reliefs de la ville qui « cesse de s'étaler dans sa platitude ». C'est évidemment au moyen de la narration très rythmée, qui déjoue en même temps que le fuyard les obstacles et pièges de la ville, que ces détails saillants apparaissent, selon un itinéraire qui tient autant de l'improvisation que de la maîtrise de l'espace : « Je saute un mur, tombe sur des bombes de peinture / Deux d'entre eux me collent au cul sur la voie ferrée à pleine allure / Hé ! Un train qui passe ». On découvre une urbanité épaissie, pleine d'aspérités, à travers l'immédiateté de cette narration à la première personne, où les détails de l'environnement se donnent à voir et à entendre au moment où ils sont perçus par le héros.

Véritable *topos* du rap, l'esquive à travers la ville est un sujet abordé autant dans les années 1990 que 2000, et on pense à ce propos au titre « Tribal poursuite » du groupe Sniper, qui utilise un sample de « Plus vite que les balles » pour développer dans le détail une traque entre jeunes et forces de police. Mais si l'exercice poétique paraît ludique, les rappeurs de Sniper réinvestissent cette trame pour dénoncer les crimes racistes de la police, impliquant notamment et de façon récurrente dans le titre la référence au massacre du 17 octobre 1961³ : « Je finirai pas dans la Seine, victime de la folie des fachos⁴ ».

Si la ville moderne devient dans les mots du rap le décor théâtral ou cinématographique servant une inscription fictionnelle du protagoniste dans un espace urbain réapproprié, d'autres exemples nous montrent qu'elle est aussi, parfois, un langage à part entière. La perspective de la ville

¹ MINSTÈRE A.M.E.R., « Plus vite que les balles », *op.cit.*

² SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, *op.cit.*, p. 123-124.

³ Référence à la répression meurtrière, par la police française, d'une manifestation d'Algériens organisée à Paris par le FLN.

⁴ SNIPER, « Tribal Poursuite », *Du rire aux larmes*, Warner Music, 2001.

comme texte est assez présente dans le rap français, en témoigne particulièrement IAM, notamment dans l'interprétation que le rappeur Akhenaton fait de sa ville, Marseille. Le premier couplet du morceau « Chez le Mac » assimile le rappeur à un « proxénète linguistique » qui soumet la cité phocéenne, ainsi que le langage, à sa volonté :

Les consonnes, les voyelles, sont toutes à quatre pattes
Proxénète linguistique pur, du style [...]
J'ai mis les mots au tapin pour la sensation,
Au trottoir les syllabes, prostitué la diction,
Les lettres travaillent pour moi.
Le dico est mon territoire, un pays dont je veux être le roi,
J'ai traité des phrases comme de vraies dames,
Tiré les plus belles pour les mettre en vitrine comme à Amsterdam¹.

L'appropriation de l'espace urbain est assimilée à celle du langage, un territoire retors à conquérir, et dont les formes (comme celle d'une femme qui se prostitue), manipulées à l'extrême, témoignent de la virtuosité du rappeur. Maîtriser la ville, en devenir « le roi », en ce sens, revient pour le rappeur à l'utiliser, à en tirer un profit spécifique – l'activité littéraire, alors, devient proche de celle du proxénète qui, au sein d'un espace urbain vicié, soumet les femmes. En outre, cette métaphore renvoie également à l'idée que le langage du rap sort des espaces confinés et cossus de la ville moderne pour se frotter à son âpre réalité : il s'agit d'exhiber le drame urbain dans sa cruauté mais aussi de tirer partie de cette situation peu reluisante en usant des codes langagiers qui lui sont propres ; d'où, peut-être, une certaine beauté du vulgaire à laquelle le rap, par ses formes poétiques excessives et parfois outrageantes, rend hommage.

On perçoit donc dans ces stratégies poétiques une ambiguïté étonnante : la ville moderne et ses ramifications, Marseille chez IAM mais aussi la capitale pour les rappeurs parisiens, sont des lieux hautement négatifs où règnent racisme primaire et loi de la jungle ; un lieu qu'on habite à contre cœur, donc, mais qui habite et fascine le poète. Cette vision de l'espace urbain façonne un certain rap, toujours tiraillé entre l'exposé réaliste et lucide d'un quotidien misérable, et la fictionnalisation, la théâtralisation de ce même espace : en somme, il s'agit, à travers une lecture personnelle acide de la ville, d'en réécrire la complexité. Partant d'une tradition de chansons françaises qui rendent hommage à la capitale, parmi lesquelles on peut citer « Paname² » de Léo Ferré ou encore « Sous le ciel de Paris » interprété par Édith Piaf, Juliette Gréco ou Yves Montand, le titre « Pam Pa Nam » de Oxmo Puccino propose un exercice de style qui se construit, avec une mesure à trois temps, comme une

¹ IAM, « Chez le mac », *L'école du micro d'argent*, *op.cit.*

² FERRÉ Léo, « Paname », *Paname*, Barclay, 1960.

valse poétique :

J'ai grandi sur une île sans mer, aux vagues sèches et grises
Sur les hauteurs, je flottais en visant les autres rives
Des globules métissés circulent dans les artères bouchées
Du cannibale, aux mille pattes métallique roulant dans ses bouches
Qui à l'aube crachent des gens qui baillent, et les mangent aux heures de pointe
Les titis n'ont pas le temps de leur ville, les passants viennent de loin
Nous, dès qu'on veut profiter d'elle un peu la vie se complique
Courir sans la forme olympique, vous trace le regard oblique
À force de pression constante, la tension va s'estomper
Par imprudence des gens qui s'aiment, sans gare, se laissent tomber
Je démontre un escargot à la coquille dure à pénétrer
Mais le monstre est beau, à chaque retour, vous reconnaîtrez¹...

La métaphore, comme souvent chez Oxmo, est omniprésente et poussée à son extrême, et il faut plusieurs écoutes et lectures pour appréhender toute la richesse des jeux de mots qui sont faits dans ce texte. A cette sophistication, cette délicatesse des images - « les vagues sèches et grises » qui représentent les rues de la ville ou « les nuages qui éternuent » « à cause des gratte-ciels » - répond un refrain grave, pénétrant, presque militaire : « Pam Pam Pa Nam ». Le rappeur animalise au maximum cet espace, un « cannibale » aux « mille pattes métalliques », dans les « artères bouchées » duquel se débattent les parisiens et les autres, passants anonymes, titis blasés, etc. Et puis se démarque ce « nous » dans lequel s'inclut Oxmo, ce « nous » qui veut profiter de la capitale mais qui, parce que venant des marges, reste suspect. Les deux derniers vers du premier couplet synthétisent assez bien ce qui caractérise une vision de la ville moderne chez certains rappeurs et rappeuses : « Je démontre un escargot à la coquille dure à pénétrer / Mais le monstre est beau, à chaque retour, vous reconnaîtrez... / Pam Pam Pa Nam ». Se dévoile Paris dans son orgueilleuse et inaccessible beauté, donc, « créature de bitume » qui dévore ses habitants, et où chacun, finalement, tourne en rond comme dans le ventre repu d'un escargot géant. Car si le dernier couplet manifeste l'apaisement et l'enthousiasme estival - « Même dans ses rares passages, le soleil sait se faire beau / La chaleur accueillie, telle un joli fardeau / Magistrale au mois de mai, la joie devient capitale² » - Paris se montre de manière générale dans sa complexe violence. Si Oxmo, par les mots, tend à l'appriivoiser en personnifiant l'espace au maximum, il n'en reste pas moins qu'elle est perçue comme hostile et oppressante, paradoxalement excluante et attirante :

¹ OXMO PUCCINO, « Pam Pa Nam », *Roi sans carrosse*, Time Bomb / Delabel, 2012.

² *Ibid.*

Une créature de bitume, sa voix ferrée te crie dessus
Chuchote au marteau piqueur, les petits cœurs sont des fissures
Le temps se divise par quatre dans son œsophage
C'est lui la bête mais c'est nous qui sommes en cage¹

En définitive, cette violence apparaît comme inhérente au système même de quadrillage urbain qui génère et approfondit les inégalités. La ville ségrégative se montre de manière lapidaire et angoissante dans le court poème « Émeute à Harlem », de Senghor :

Et je me suis réveillé un matin
De mon sommeil opiniâtre et muet,
Joyeux, aux sons d'un jazz aérien.
Ils ont débandé les plaies de leur monde gangrené.
Et lors, j'ai vu leurs turpitudes
Sous le velours et la soie fine.
J'ai voulu avaler ma salive,
Je n'ai pas pu.
Ma tête est une chaudière bouillante
D'alcool,
Une usine à révoltes
Montée par de longs siècles de patience.
Il me faut des chocs, des cris, du sang,
Des morts² !

Le titre du poème pourrait être celui d'un court article de journal, relatant une énième émeute dans un quartier noir de New York, Harlem. L'imaginaire de la ville n'est pas approfondi dans le texte mais le titre renvoie, comme c'était le cas chez Jean-F. Brière³, à une symbolique ségrégative. Cette émeute urbaine, longtemps mûrie, est aussi une révolte intérieure, celle du « je » du poète qui ouvre les yeux, après « de longs siècles » d'aveuglement, sur l'injustice dans laquelle il vit et qui le paralysait. Cette patience – celle du peuple noir asservi – est maintenant complètement usée, et le poète réclame vengeance : « Il me faut des chocs, des cris, du sang, / Des morts ! ». On comprend que ce poème, très condensé, matérialise une violence sourde que les mots ne suffisent plus à contenir. La poésie, alors, est l'ultime et fragile bastion de la paix, mais elle prend en dernier recours l'apparence d'une menace, la nécessité d'une vengeance meurtrière. Qu'en était-il chez La Rumeur, dans leur titre « Quand la lune tombe » ? Là aussi, les mots du rap semblent ne plus pouvoir enrayer le cercle

¹ *Ibid.*

² SENGHOR Léopold Sédar, « Émeute à Harlem », *Œuvre poétique, op.cit.*, p. 344.

³ BRIÈRE Jean-Fernand, « Me revoici, Harlem », *op.cit.*, p.122-123.

vicieux d'une violence qui se déploie sans filtre, aux heures sombres et illicites de la nuit, dans l'hostilité de la ville : « La lune laisse apparaître le vrai visage des gens / Laisse pas traîner ton fils si tu veux pas qu'il pisse le sang¹ ». Ces deux vers constituent le refrain implacable du morceau ; ils détournent le titre de la chanson d'IAM « Laisse pas traîner ton fils² » et incarnent une menace explicite : c'est dans l'obscurité nocturne de la ville que les exclus de la société se réapproprient, par une violence qui devient nécessité, un espace qui leur est refusé.

En ce sens nous pouvons lire la fin de la pièce de Koltès, dans laquelle le dealer, en dernier recours, supplie le client de lui accorder la possibilité d'un échange pacifique : « S'il vous plaît, dans le vacarme de la nuit, n'avez-vous rien dit que vous désiriez de moi, et que je n'aurais pas entendu ? ». La réponse du client est sans appel - « Je n'ai rien dit³ » - puisqu'elle confirme le fait qu'aucune transaction par les mots n'ait été effectuée durant un dialogue qui, finalement, n'en fut pas un. La dernière phrase, « Alors, quelle arme⁴ ? » achève cette tentative désespérée, par le dealer, d'exister aux yeux du client : c'est dans la violence d'un corps à corps meurtrier que pourra se clore la pièce.

3) *La Ville, symbole de l'Europe corrompue et corruptrice*

Nous avons constaté avec IAM⁵ que le désir de conquête de la ville moderne par les marges était étroitement lié au désir de conquête langage qui, plus qu'un moyen de communication utilitaire devient une fin poétique et politique : les exclus de la ville sont les exclus des mots qu'ils cherchent, comme un territoire interdit, à s'approprier. A travers une vision misogyne de la femme, IAM constitue une métaphore habile, celle de la prostituée qu'on soumet comme on soumettrait, dans un exercice de style, le langage.

L'espace urbain est bien souvent, dans le rap comme dans une immense partie de la poésie moderne, compris comme un lieu corrompu et corrupteur, fondamentalement vicié. On pense par exemple au poème de Baudelaire « Le crépuscule du soir » :

La Prostitution s'allume dans les rues ;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main ;

¹ LA RUMEUR, « Quand la lune tombe », *op.cit.*

² Suprême NTM, « Laisse pas traîner ton fils », *Suprême NTM*, Sony Music, 1998.

³ KOLTÈS Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, *op.cit.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ IAM, « Chez le mac », *op.cit.*

Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'homme ce qu'il mange¹.

La figure topique de la prostituée est régulièrement utilisée lorsqu'il s'agit d'évoquer les vices inhérents à la ville moderne. Chez Baudelaire, le terme « la Prostitution » devient une métonymie presque sacralisante pour désigner les femmes qui, aux heures sombres, proposent des services tarifés aux errants. Mais cette mythologie de la prostituée ne se comprend pas dans la poésie moderne comme un constat pleinement négatif des souillures urbaines, puisque c'est à travers elle que le poète forge son œuvre et s'accomplit dans l'espace urbain et poétique. Pour Sansot, d'ailleurs, la prostituée est une étape importante de la déambulation, qu'elle y trouve même sa vérité :

En pénétrant dans le ventre de la Prostituée, on entre dans un ventre public. On se loge là où tant d'autres ont séjourné : ce ventre est, au plus haut degré, un passage véhiculaire comme le métro, comme les impasses si chères aux surréalistes. [...] [La Prostituée] n'entraînera pas l'errant dans une durée cosmique, fabuleuse. Elle le restitue à la Ville, à toutes ces présences qui l'ont précédé et qui l'accompagnent encore dans son plaisir. Elle l'initie à la fraternité retrouvée de la horde plutôt qu'elle ne l'immerge dans la Nature, notre mère².

Privilège ou nécessité des exclus qui au sein de la ville n'ont pas trouvé de foyer, la Prostituée, si elle « dérobe à l'homme ce qu'il mange », incarne un repère. Elle est aussi source d'une fascination poétique et, bien souvent, se lit comme une métonymie de la ville elle-même. Dans leur titre « Quand la Lune tombe », déjà étudié, les membres de La Rumeur établissent une analogie entre la ville de Paris pendant la nuit et une femme maquillée à outrance, dont le fard ne peut plus cacher les vices ni les addictions. Ils filent ainsi la métaphore entamée dans « Périphérie au centre », où Paris était cette « capitale poudreuse, comme une putain de shooteuse³ » :

La capitale sans son maquillage,
Arrachée de sa vieille perruque blonde,
Des cernes sous les yeux, s'illuminant de gyrophares bleus
Ou sous les sex-shops comme la dernière des salopes.
[...]
Toutes les artères de la ville lumière ont un fix' dans l'bras
La rue n'est pas ma petite chérie, loin de là,
Juste une triste épave, maquillée de trafic⁴ [...].

¹ BAUDELAIRE Charles, « Le crépuscule du soir », *Les Fleurs du mal* (1857), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 1999, p. 147.

² SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, *op.cit.*, p. 227.

³ LA RUMEUR, « Périphérie au centre », *op.cit.*

⁴ LA RUMEUR, « Quand la lune tombe », *op.cit.*

Cette tradition poétique de l'assimilation de la prostituée aux vices de l'humanité n'est évidemment pas sans rappeler la figure biblique de Babylone, qui dans l'Apocalypse 17 est convoquée par le prisme de la métaphore de la grande prostituée :

La femme, vêtue de pourpre et d'écarlate, étincelait d'or, de pierres précieuses et de perles.

Elle tenait dans sa main une coupe d'or pleine d'abominations : les souillures de sa prostitution.

Sur son front un nom était écrit, mystérieux :

Babylone la grande, mère des prostituées et des abominations de la terre¹.

Si la référence à Babylone est souvent convoquée dans les textes de rap français, elle se présente le plus souvent comme une mention anecdotique au sein d'un ensemble de *punchlines* : la figure mythique ne semble intervenir que pour appuyer le propos – et non comme sujet lui-même – ou pour donner du panache à une prose qui reste très référentielle. Mais plutôt que de chercher les occurrences du mot « Babylone » dans les textes de rap français, le plus intéressant est de considérer que les descriptions systématiques d'une urbanité mal vécue formulent, sans forcément la mentionner, le constat d'être piégé dans cette même Babylone, inhospitalière, dangereuse, misérable. En vérité, Babylone est partout dans le rap, elle est la métaphore informulée mais essentielle puisqu'au fondement même de la critique sociale qui y est associée.

C'est en ce sens que l'on peut étudier un texte majeur dans le rap français, l'un des seuls qui d'ailleurs explicite clairement les rapports entretenus entre Babylone et les artistes : « Shoota Babylone » du groupe Assassin, sorti en 1995 sur l'album *L'Homicide volontaire*. Ce texte, clairement d'anthologie, repose sur un fond sonore particulièrement intéressant. Doctor L nous immerge dans une sorte de jungle urbaine au moyen de sonorités hypnotiques ; on entend résonner un tam-tam, une sorte de flûte ainsi que le souffle menaçant d'un instrument méconnu. Bien vite, cependant, un rythme reggae vient recouvrir tout cela pour inviter Rockin'Squat à poser sa voix et à rapper. Mais déjà, avant même que le texte ne soit déclamé, on comprend que c'est dans une atmosphère spécifique qu'Assassin veut nous plonger : ils parlent d'une ville, « les rues de Ris-pa » - Paris – mais c'est la métaphore sonore de la jungle qu'ils convoquent. Et en effet, dès les premiers mots le ton est donné : « Un nouveau titre, une nouvelle ambiance oppressante² ». La musique, depuis la table de mixage jusqu'à la voix du rappeur, se fait l'écho de ce terrain inhospitalier qu'est Babylone.

Quelle est, chez Assassin, la critique majeure qui est adressée à Babylone ? Le rap, considéré comme « flot de mots » par Rockin'Squat, permet d'élaborer une critique plus profonde de la société

¹ Bible, *Apocalypse de Jean*, « Apocalypse 17 ».

² ASSASSIN, « Shoota Babylone », *L'Homicide volontaire*, *op.cit.*

capitaliste que ne peut le faire, par exemple, le reggae, et ce texte entreprend d'en analyser les rouages, et surtout de les exposer au public par le biais d'un symbole clairement conçu comme tel : « Quand on parle de Babylone, on le prend comme symbole¹ ». Les membres d'Assassin mettent en scène leur propre parcours, et s'érigeant en exemple ils invitent l'auditeur à réfléchir sur leur rapport à l'argent :

On ne fait pas de copinage avec le gratin musical
Préférant de loin vendre moins, mais garder l'impact d'une balle.

Et plus loin :

Vu de l'espace l'Histoire de la Terre est pour tout le monde la même
Mais si on se rapproche, on voit qu'une Porsche
Motive plus d'amour qu'une mère qui nourrit ses gosses
C'est fou de voir tous ces gens attirés par l'argent
Comme le requin attiré par le sang².

L'indignation d'Assassin s'exprime donc envers la perte des valeurs d'une société qui privilégie toujours le profit et ne s'émeut plus de ceux qu'elle laisse en marge. La dimension corrompue de Babylone est très claire, et le *topos* mythique est ici clairement exposé : la société contemporaine fonctionne sur un système de domination des riches sur les pauvres, et en pointant du doigt ce déséquilibre, Rockin'Squat s'érige en figure de résistant :

Quand on parle de Babylone, on le prend comme symbole
Pour illustrer le monopole qu'exercent les structures dirigeantes en métropole
A l'égard des minorités qui forment une majorité sur le globe
L'ennemi de ce système s'adresse
A tous les gens qui ont encore l'espoir que ces horreurs cessent.

Ennemi du système, donc, Rockin'Squat s'insurge contre les inégalités permises par un système d'exploitation post-colonial et s'adresse alors à tous ceux qui voudraient faire bouger les choses. La portée de « Shoota Babylone » est donc éminemment politique et le mouvement même du titre mime la prise de conscience des peuples rêvée par Assassin. Ainsi, dès le début Rockin'Squat nous avertit : « La montée, elle, sera comme toujours assassine ». Ce début manifeste une présence massive du « on », équivalent du « je » de l'*egotrip*, mais c'est celui d'une résistance souterraine : « Pas de problème man, nous restons underground / Sous la couverture des quartiers qui délirent sur

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

notre slam ». C'est sous les pavés de Babylone que se met en place la contestation, et la musique, qui en est l'outil, reste « illicite ». Mais peu à peu, le débat confidentiel s'ouvre et à mesure que « la masse cogite » et que s'émanent « les chansons à thème » (comprendre « le rap conscient »), le collectif prend le dessus et devient la vraie condition de possibilité d'un changement : « Alors on prend les rênes en main et par le biais du symbole / On demande à tous les posses de s'unir pour shooter Babylone¹ ». Cet élargissement vers l'universel, vers un public de tous horizons (« la Terre », « le globe ») permet, dans un dernier mouvement, de pointer le curseur sur un contexte plus précis, « les rues de Ris-pa », est c'est alors que Rockin'Squat en appelle à la conscience politique d'un « tu », lui faisant comprendre que chacun a les moyens de changer les choses :

Le futur dépend de notre action présente, ne l'oublie pas
Si tu restes statique, si tu ne t'occupes pas de politique
La politique s'occupe de toi²

pour finir sur un impératif : « Fais monter la parano, monte le débat à un autre niveau ». Véritable leçon de politique, le rap d'Assassin finit par une affirmation, celle d'avoir atteint son objectif : « Ça y est, le flot de mes mots résonne³ ». La chute de ce morceau est donc positive, puisqu'elle laisse entrevoir l'idée d'un écho, celui qui résonne dans la tête des auditeurs maintenant persuadés de leur pouvoir d'action sur le monde. On peut aussi noter que les derniers mots « Smoka Babylone » - c'est-à-dire « fumer Babylone » - sont l'écho de « Shoota Babylone » : pourquoi finir sur cette expression ? Fumer Babylone, c'est d'une certaine façon manifester la filiation du rap avec le reggae, mais c'est aussi, dans le cadre narratif de ce morceau, une manière de dire que les artistes sont sortis vainqueurs du combat. En effet, si Babylone est en fumée, c'est qu'elle a brûlé, et donc que le rap a réussi ce qui était en projet dans le reggae - rappelons que Bob Marley chantait « Come we go burn down Babylon one more time⁴ ».

Et en effet, on peut dire qu'au moins dans l'univers du rap le flot des mots d'Assassin a fait écho. En 2012, c'est-à-dire presque vingt ans après, la rappeuse Keny Arkana écrit « Née à Babylone » et reprend dès les premières lignes une *punchline* de Rockin'Squat : « Je suis née, je vis à Babylone, / Là où les enfants tuent, dealent et volent⁵ ». Référence volontaire à « Shoota Babylone », le titre de Keny Arkana se propose comme un nouvel état des lieux de cette société qu'Assassin avait fait en 1995. Le constat est amer et plutôt désespérant, d'ailleurs, sans l'ombre d'une victoire possible :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ MARLEY Bob et THE WAILERS, « Chant down Babylon », *Chant down Babylon*, Island Records, 1999.

⁵ KENY ARKANA, « Née à Babylone », pas d'album, une vidéo non officielle est disponible sur le site Youtube, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=mGPKH6fUp3U>

On est tous nés, on vit tous à Babylone,
Là où c'est le profit qui régit les hommes,
Là où on crève, où on morfle,
Où le poids de nos tristesses nous prouve qu'on est pas encore morts¹ !

Ainsi, on a changé de siècle (« Siècle 21 »), mais l'analyse est la même. Cependant, l'enjeu semble s'être déplacé. En effet, plutôt que d'inviter à aller de l'avant dans un combat plus ou moins militant, Keny Arkana lie à sa critique de la société le souvenir fantasmé d'une époque et d'une terre pré-capitaliste, dans son essence opposée à la prison qu'incarne Babylone. Elle nous dit ceci : « A la lumière d'un réverbère on crève oubliant la Terre Mère... » ; et plus loin, à la fin du morceau :

Étranglés dans ce désert, orchestrés par ce désordre,
Des barbelés autour des ailes nous rappellent nos rêves d'exode² !

La référence biblique à l'exode du peuple juif ne peut manquer de sauter aux yeux, et avec Keny Arkana la boucle semble être bouclée : le mythe agit aussi bien comme moteur d'un changement nécessaire que comme nostalgie d'un temps d'avant la Chute.

Si la figure mythique de Babylone est dans le rap une métaphore habile et confortable pour dénoncer les vices de la ville et par là tous les maux de la société, l'idée que le progrès moderne occidental repose sur des fondements suspects est particulièrement présente dans la critique que mènent les poètes de la Négritude. Pour Césaire, bien sûr, qui dans le *Cahier d'un retour au pays natal* s'écrie : « Ma Négritude n'est ni une tour ni une cathédrale³ », la ville moderne, importée de force dans les colonies, est un témoignage de l'orgueil infini de l'Europe et de la servitude qu'elle a imposée. La ville devient le symbole d'une civilisation qui se conçoit comme supérieure aux autres cultures, mais qui reste, dans la poésie nègre comme dans une partie du rap français engagé, fondée sur le profit, l'apparence et l'injustice. Pour le poète haïtien Jean-F. Brière, qui dans son poème « Black Soul » rend hommage à la diaspora noire, perclue de « douleurs centenaires » liés aux sévices des Blancs, il y a une « âme noire », porteuse des plus belles valeurs, et celles-ci s'opposent aux constructions (au sens propre comme au figuré) idéologiques de l'Occident « civilisé » :

Vous souriez, Black Boy, [...]

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p.47.

partout enfin où vos mains noires
ont laissé aux murs de la Civilisation
des empreintes d'amour, de grâce et de lumière¹.

C'est dans un positionnement assez similaire que Senghor offre un poème à la ville de New York. Le début du poème témoigne de cette angoisse du poète noir face aux « yeux de métal bleu » et au « sourire de givre » de la ville. Mais peu à peu, cet espace urbain dans lequel « les klaxons hurlent des heures vides² » est imprégné d'un rythme, celui du tam-tam, et du battement musical d'un cœur qui revit :

New York ! Je dis New York, laisse affluer le sang noir dans ton sang
Qu'il dérouille tes articulations d'acier, comme une huile de vie
Qu'il donne à tes ponts la courbe des croupes et la souplesse des lianes. [...]
Mais il suffit d'ouvrir les yeux à l'arc-en-ciel d'Avril
Et les oreilles, surtout les oreilles à Dieu qui d'un rire de
saxophone créa le ciel et la terre en six jours.
Et le septième jour, il dormit du grand sommeil nègre³.

L'espace urbain moderne, à travers cette New York réinvestie par la poésie, semble donc pour Senghor le lieu où toute création est possible. Plus encore, il s'agit ici d'une récréation, d'une appropriation par le poète démiurge d'un espace inhospitalier, sans âme, où le Noir ne trouve pas sa place car on la lui refuse. Ce n'est pas si loin de ce que les rappeurs et rappeuses français engagés révèlent à travers leurs textes : la cité moderne est tissée par les fils d'un langage vicié, autoritaire, fondée sur les discours anti-poétiques des dirigeants et des représentants d'un ordre injuste. Mais avec la musique – que ce soit le rythme d'un orchestre de jazz auquel Senghor dédie son poème ou le *flow* sophistiqué et percutant d'un lyriciste de la capitale – le langage poétique réinvente la Ville et lui donne un sens.

¹ BRIÈRE Jean-Fernand, « Black Soul », *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, *op.cit.*, p. 124-128.

² SENGHOR Léopold Sédar, « A New York », *op.cit.*, p. 115.

³ *Ibid.*

Chapitre III :

Quel rap français ? Une nouvelle poétique de l'identité nationale : écrire en pays dominant

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve,
du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs
qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand tu es végète
en dehors des élans qui déterminent ta vie ?
Comment écrire, dominé¹ ?

Le questionnement que Patrick Chamoiseau adresse ici à celui qu'il nomme « dominé », c'est-à-dire l'autochtone dont les ancêtres ont subi la colonisation, part du constat d'une aliénation qui touche, bien évidemment, ses comportements quotidiens, mais aussi sa pensée, son rapport à la création, son « imaginaire ». Cette interrogation - « Comment écrire, dominé ? » - insiste non pas sur l'irrépressible envie que suscite l'écriture, mais sur l'urgence que l'écrivain a, en raison d'un contexte oppressif précis, de trouver le langage qui serait le mieux à-même de l'affranchir des « valeurs » qu'on lui a imposées et qui, malgré les indépendances, restent hégémoniques. Il s'agit d'une exigence de liberté au cœur de laquelle la langue, qu'elle soit européenne, créole, africaine ou tout à la fois, tient une place centrale : c'est par elle, et par la manière dont l'auteur choisira de l'utiliser, semble-t-il, qu'une identité émancipée pourra s'affirmer.

Sartre, dans son « Orphée noir », impose l'idée selon laquelle les poètes nègres, « pour inciter les opprimés à s'unir, [...] doivent avoir recours aux mots de l'opresseur² » :

A la ruse du colon ils répondent par une ruse inverse et semblable : puisque l'opresseur est présent jusque dans la langue qu'ils parlent, ils parleront cette langue pour la détruire. Le poète européen d'aujourd'hui tente de déshumaniser les mots pour les rendre à la nature ; le héraut noir, lui, va les défranciser ; il les concassera, rompra leurs associations coutumières, les accouplera par la violence [...].

C'est seulement lorsqu'ils ont dégorgé leur blancheur qu'il les adopte, faisant de cette langue en ruine un

¹ CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, *op.cit.*, p. 17.

² SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », *op.cit.*, XVIII.

Cette lecture de la poésie de la Négritude développe l'idée qu'à la conquête par les colons des territoires et des hommes peut répondre, dans un mouvement émancipateur, une conquête de la langue imposée, et que c'est la poésie qui, en définitive, en serait la nécessaire et extrême manifestation. A la raison positiviste qui donna ses justifications à l'entreprise coloniale, et dont les mots furent autant d'armes dressées contre l'humanité, Césaire oppose « la démence précoce », « la folie flambante » et « le cannibalisme tenace² » de la langue. Poétique, certes, cette langue n'est pas pour autant muette et circonscrite aux seules pages des livres qui, supposément, sont les garants d'une civilisation, puisque c'est par la voix, primordiale, qu'ils existent : « Nous dirions. Chanterions. Hurlerions. / Voix pleine, voix large, tu serais notre bien, notre pointe en avant³. ». C'est donc à travers l'expression d'une oralité déchaînée que se manifeste cette tension vers la liberté. Les théoriciens de l'école de la Créolité en ont eue aussi conscience, notamment Édouard Glissant qui, dans *L'Imaginaire des langues*, s'exprime sur ce point : « Je crois que le destin des langues est lié au rapport entre oralité et écriture⁴ ».

Le rap, dans ses manifestations contemporaines, s'impose alors d'une certaine manière comme ce langage poétique hybride où « oralité et écriture » se côtoient, où musique et texte s'interpénètrent. La dimension purement esthétique de cette hybridité, cependant, n'est pas irréductible à ce que, depuis le début de ce travail, nous cherchons à démontrer : d'une manière générale, qu'ils se positionnent dans un engagement politique particulier ou non, et quel que soit leur origine ethnique ou sociale, les rappeurs et rappeuses s'approprient une langue qui, parce qu'elle est employée par les élites, se refuse à eux. La torsion qu'ils opèrent sur les mots et les expressions, l'usage de registres de langue différents, le travail pointu mené sur le rythme et la prosodie, la syntaxe malmenée, etc., sont autant d'éléments récurrents qui ressortissent d'une volonté de déconstruire le discours dominant d'une manière symbolique tout autant qu'effective. Il est intéressant, d'ailleurs, de noter que ceux qui ne se considèrent pas comme des adeptes du rap émettent souvent à l'encontre de ce mouvement une réserve quant à la compréhension du sens des paroles scandées. Cette critique serait en outre assez malvenue s'il s'agissait d'aborder certaines expressions de Césaire dans le *Cahier*, à tout hasard le terme obscur de « verrition⁵ » qui clôt le mouvement, comme si au genre poétique, noblement considéré, la *doxa* accordait le droit – voire le devoir – à n'être pas toujours intelligible. Dans son analyse comparative du texte de Deleuze et Guattari avec le rap, Christian Béthune écrit ainsi :

¹ *Ibid.*, XX.

² CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p. 27.

³ *Ibid.*

⁴ GLISSANT Édouard, *L'Imaginaire des langues. Entretien avec Louise Gauvin* (1991-2009), Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2010, p. 33.

⁵ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p. 65.

Cela ne signifie pas pour autant qu'à l'opposé les amateurs de rap comprennent d'emblée l'ensemble de ce qu'ils écoutent, mais plutôt – de la même façon où le sens d'un poème se révèle rarement à la première lecture – ces derniers admettent la nécessité d'écoutes répétées pour mettre au jour le sens du morceau. L'impossibilité avouée de saisir correctement le contenu d'un énoncé, pourtant proféré dans sa propre langue, est donc moins le fait d'une mauvaise volonté de la part de l'auditeur que la conséquence d'une intention poétique délibérée par laquelle, nous dit Gilles Deleuze : « Il s'agit d'être, dans sa propre langue, un étranger. » (2003 : 56)

En installant la langue d'usage, la langue dominante, dans un rapport systématique de transgression à elle-même, en rendant l'anglais (ou le français) étranger à ce qui, de manière imprévisible, s'y énonce soudain, le *black english* (ou le français des cités, parfois agrémenté de verlan), dont les rappeurs font un usage systématique, déterritorialise l'anglais (ou le français) en dévaluant le pouvoir institutionnel et normatif d'une langue standard inculquée par l'école¹.

C'est donc contre le langage des classes dominantes que s'inscrit l'expression rappée ; ce faisant, elle engage des dispositifs poétiques qui ont à voir, d'une façon ou d'une autre, avec la poésie de la Négritude : au cœur d'un système compris comme aliénant, que ce soit celui de la colonisation ou aujourd'hui du racisme systémique en France, ceux qui se considèrent comme opprimés négocient les codes de la langue d'oppression pour formuler un discours esthétisé. On assiste alors à un basculement intéressant. En effet, Chamoiseau, dans son analyse de la situation coloniale aux Caraïbes, constatait la difficulté pour les dominés à résister à l'hégémonie de la langue française imposée, ainsi que les diverses stratégies adoptées pour se dégager de l'aliénation des valeurs transmises par le colon :

La langue dominante, quand elle est apprise comme extérieure à soi, se conserve à distance : on la manie en demandeur ; en voulant la conquérir, on sollicite ce qu'elle a d'orthodoxe. [...] La langue, en ces temps d'expansion, ne servait pas à questionner le monde. Elle devenait un tamis d'ordre par lequel le monde, clarifié, ordonné, devait se soumettre aux déchiffrements univoques d'une identité ; laquelle, depuis son Territoire, lançait de "légitimes" conquêtes. L'Écrire devait sacrifier au bunker linguistique, exclusif et dominateur, que l'expansion coloniale nous avait imposé. Nous nous étions retrouvés là-dedans avec nos langues maternelles et nos parlers barbares. Certains avaient rapiécé leur langue native pour en faire à leur tour un filet. D'autres voulurent reprojeter le filet vainqueur contre les Centres émetteurs. Nous considérâmes les langues comme des filets à projeter. Une langue se jugeait à ses vertus en terme de filet. Nous les recevions exclusives l'une de l'autre ; les colonialistes les chevauchaient en armes conquérantes, et (bien qu'élargis déjà sur une trame plus complexe) nous les enfourchions de la même manière².

L'usage de la langue comme affirmation d'une identité précise, celle que, peut-être, les penseurs de

¹ BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », *op.cit.*, p.164.

² CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, *op.cit.*, p. 274-275.

la créolité appellent « identité racine unique », confirme la dimension politique que revêt le questionnement des auteurs ou artistes écrivant en contexte oppressif, et que Chamoiseau résume ainsi, confrontant le français au créole : « Le vieil enjeu de l'authenticité. Dans [la]quelle [langue] Écrire juste, et comment¹ ? ». Avec la notion d'authenticité, en outre, capitale pour comprendre ce qui se joue dans la parole rappée, on admet que la question esthétique est interdépendante de la question politique, qu'elles réagissent l'une à l'autre et sont nourries par le vécu – l'expérience effectivement authentique – des rappeurs, redéfinissant par là même les hiérarchies sociales dont témoignaient les usages normatifs de la langue :

Pour un afro-américain des ghettos de l'*inner city* – ou pour un fils d'immigré résidant en France, dans ces quartiers pudiquement qualifiés de « sensibles » -, faire du rap constitue un moyen d'exister de manière individuée et de sortir du dilemme qui n'offre d'autre alternative que l'assimilation des codes majoritaires en vigueur ou l'exclusion. C'est parce que le hip-hop permet au sujet d'attester de sa langue, de son ethnie, de son lieu et de ses modes de vie et de s'en prévaloir en refusant l'alternative où on voudrait réduire les individus, selon une logique bipolaire de la victime ou de la racaille, qu'il constitue une forme « immédiatement politique » d'expression².

Il s'agit alors de considérer de manière parallèle les enjeux esthétiques, sociaux et politiques soulevés par la poésie de la Négritude autant que par la production rap en France. Pour Chamoiseau, « écrire en pays dominé » engage une réflexion sur l'usage de la langue française imposée. Dès lors, écrire en pays dominant, c'est-à-dire au cœur d'un espace où l'identité nationale, qui s'affirme violemment et comme reposant sur un rapport excluant à la langue, ne peut que s'accompagner, pour les rappeurs, d'une réflexion similaire.

Ainsi, cette dernière partie aura pour objet d'analyser la porosité qu'entretiennent, d'une façon ou d'une autre, l'expression de la Négritude et la parole rap contemporaine, d'abord dans leur rapport esthétique et symbolique à l'exil, notion dont on verra qu'elle est prégnante dans la résolution des conflits d'identité culturelle, et dans l'usage que les artistes font de la langue française. A travers cette perspective, nous aborderons la spécificité culturelle qu'incarne le rap en France et qui, en tant que production artistique négociant avec les normes imposées par les dominants et dans un contexte de post-colonialisme insidieux, peut être comprise comme la tentative la plus heureuse de redéfinir, par la musique et la poésie, ce que recouvre la notion néfaste d'identité nationale.

¹ *Ibid.*

² BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », *op.cit.*, p. 174.

PREMIERE PARTIE :
LE CRI DE L'EXILE, LA PAROLE NEGRE EN NATION HOSTILE

L'AFRANCE est l'asile, l'absence et l'exil
Souffrance mais par pudeur faut pas que je l'exhibe
Je vis loin de mes rêves, de mes espoirs, de mes espérances
C'est ça qui me tue d'être écartelé entre Afrique et France¹

1) *Regard poétique et révolté sur le « pays natal »*

Afin d'engager la réflexion sur ce que Isabelle Marc Martinez appelle « l'africanité substantielle du rap² », il n'est pas inutile de revenir sur les liens que le mouvement hip-hop, dès ses origines aux Etats-Unis, entretient avec la musique et la philosophie reggae. Bien que manifestée de manière sensiblement différente, on trouve dans l'un et l'autre courant une mythologie, une certaine spiritualité de l'Afrique, conçue alors comme terre natale, berceau de l'humanité.

Au début du XIX^{ème} siècle émerge la culture Rasta, véritable syncrétisme : malgré l'abolition de l'esclavage, les Noirs de Jamaïque vivent dans des conditions déplorables, privés d'Histoire et enracinés dans la pauvreté. L'Église Baptiste admettra leur culture et c'est dans ce contexte que naissent des formes musicales telles que le Gospel et bien sûr, le reggae. Il faut comprendre que c'est en réaction à l'asservissement des esprits par la religion, voulu par les missionnaires catholiques, que naissent les premiers mouvements Rasta : les Noirs de Jamaïque utilisent le fondement biblique pour s'affranchir et revendiquer leur propre pensée. Ainsi, peuple d'anciens esclaves, ils se reconnaissent naturellement dans le peuple d'Israël. La religion Rastafari a par ailleurs son prophète, en la personne de Marcus Garvey, bien souvent cité par les chanteurs. Sa vie, entre la Jamaïque, les États-Unis et l'Angleterre, est entièrement vouée à son combat pour la condition des Noirs. Il prône le retour à la terre natale d'Afrique. Les Rastas lui doivent alors la prophétie fondatrice, selon laquelle un roi noir sera couronné, qui mènera le peuple noir à sa délivrance. Dans le titre *War Ina Babylon*, par exemple,

¹ FAYE Gaël, « A-France », *Pili pili sur un croissant au beurre*, Universal Music, 2013.

² MARC MARTINEZ Isabelle, *Le Rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, op.cit., p. 156.

Max Romeo nous rappelle le contenu de la prophétie : « Marcus Garvey prophecise, say : "One mus' live ten miles away yeah, in this time"¹ ». Il fait ici directement référence à cet homme dont Garvey prévoit l'ascension et qui, un jour, assis en haut de la montagne, verra de loin brûler Babylone : « I man satta at the mountain top / Watching Babylon burning red hot, red hot² ».

C'est ainsi que Marcus Garvey, relayé par les artistes reggae, annonce, d'une certaine façon, l'accession d'un empereur au trône d'Éthiopie : Halié Sélassié. Ce dernier, roi de 1930 à 1936 puis de 1941 à 1974, incarne les premiers pas vers la création d'un état unifié et moderne. L'Éthiopie est considérée comme la plus vieille dynastie du monde, l'une des plus anciennes zones de peuplement humain, et Halié Sélassié en est le « Lion » – c'est-à-dire « celui qui est redouté » : au sein de cette mystique de l'ascendance du peuple noir, la foi en une figure messianique d'unification est capitale, et de la même façon que les esclaves noirs étaient assimilés aux Juifs en exil, la terre éthiopienne devient une Jérusalem rêvée. Rien d'étonnant, ainsi, à ce que de nombreux Rastas soient ouvertement sionistes et revendiquent une foi fondée sur des rites proches de ceux des religions sémitiques : le porc et les crustacés y sont par exemple interdits, et les *dreadlocks*, sorte d'imitation de la crinière du Lion sacré de Judas, sont une version afro des papillotes juives orthodoxes. Assimilation d'autant plus justifiée qu'on a découvert l'existence de Noirs qui, en Éthiopie, pratiquent le judaïsme : le peuple des Falashas accentue ainsi le mythe Rasta et, fascinant ses adeptes, il devient un idéal.

Les Rastas situent donc leur terre promise en Éthiopie, et cette mythologie nostalgique de l'Afrique, à la fois terre natale de tous les descendants des diasporas et continent vers lequel, pour réaliser l'unité des peuples noirs, il faut retourner, se retrouve également dans la culture hip-hop telle qu'elle a émergé aux Etats-Unis. Ce que Lapassade et Rousselot nomment « communauté d'esprit³ » pour désigner le lien qui unit rap et reggae passe donc aussi par cette spiritualisation de l'Afrique, dont témoigne notamment, pour le hip-hop, la Zulu Nation d'Afrikaa Bambaataa : plus qu'une religion à proprement parler, la Zulu Nation se présente comme un rassemblement pluri-ethnique qui emprunte aux monothéismes leur valeurs d'égalité, d'amour, de solidarité, etc. : « Nous croyons en la Sainte Bible et dans le Coran glorieux et dans toutes les écritures des saints Prophètes de Dieu⁴ ». C'est au sein des ghettos noirs que naît cette culture, mais elle transcende bien vite son contexte d'émergence pour s'ériger en véritable message universel, ce dernier étant sous-tendu par les théories africaines-américaines du *Back to Africa*, c'est-à-dire le retour à la Terre Promise, l'Afrique perdue. A ce titre, rap et reggae sont intimement liés car tous deux s'appuient sur ce besoin de racine et la réintroduction de toute une mythologie de la Terre Mère et de l'exil forcé des peuples noirs. Ainsi, les

¹ MAX ROMEO, « War Ina Babylon », *War Ina Babylon*, Spectrum Music, 1976.

² *Ibid.*

³ LAPASSADE Georges, ROUSSELOT Philippe, *Le Rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1996, p. 26.

⁴ Traduction d'après le texte publié sur le site officiel de la Nation zouloue : <http://www.zulunation.com/beliefs.html>

mouvements Rastafari et Zulu admettent avoir pour fond commun une certaine spiritualité de la *blackness*, un essentialisme noir qui cherche ses origines dans une période antérieure aux diasporas.

Dans son « Orphée noir », Sartre évoque pour la Négritude le positionnement dans lequel se situe les poètes écrivant depuis « la terre de l'exil, l'Europe incolore¹ » à l'égard de l'Afrique, et il est intéressant de noter que c'est autour d'une mythologie assez similaire à celle du rap et du reggae qu'il se manifeste :

[...] vient le cercle éblouissant des Îles et de l'enfance qui dansent la ronde autour de l'Afrique ; l'Afrique dernier cercle, nombril du monde, pôle de toute la poésie noire, l'Afrique éblouissante, incendiée, huileuse comme une peau de serpent, l'Afrique de feu et de pluie, torride et touffue, l'Afrique fantôme vacillant comme une flamme, entre l'être et le néant, plus *vraie* que les « éternels boulevards à flics » mais absente, désintégrant l'Europe par ses rayons noirs et pourtant invisible, hors d'atteinte, l'Afrique, continent *imaginaire*².

De nombreux poèmes de la Négritude témoignent de la dimension presque séminale qu'une telle symbolisation de l'Afrique implique. Ce *topos* poétique compose une image du « continent imaginaire » qui est abordée par les sens du poète, dans une sorte d'harmonie qui le lie à « la chair rouge du sol » ou « la chair rouge du ciel³ » et par laquelle il conçoit sa négritude. Dans un lien puissant avec la nature et les paysages africains donnés comme organiques, l'homme écrivant, devenu griot chantant au rythme d'un tam-tam, se prend à épouser le continent qui l'habite à travers les eaux du fleuve Congo :

Oho ! Congo couchée dans ton lit de forêts, reine sur l'Afrique domptée
Que les phallus des monts portent haut ton pavillon
Car tu es femme par ma tête par ma langue, car tu es femme par mon ventre
[...] Tamtam toi toi tamtam des bonds de la panthère, de la stratégie des fourmis
Des haines visqueuses au jour troisième surgies du potopoto des marais
Hâ ! Sur toute chose, du sol spongieux et des chants savonneux de l'Homme-blanc
Mais délivre-moi de la nuit sans joie, et guette le silence des forêts⁴.

La personnification du fleuve Congo s'appuie sur une féminisation dont le poète rend compte : « Car tu es femme par ma tête par ma langue ». Senghor adresse à l'Afrique noire une prière qui prend la forme, bien qu'en en débordant largement les codes, d'un récit de Création ; le fleuve fait femme et

¹ SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », *op.cit.*, XVI.

² *Ibid.*

³ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p. 47.

⁴ SENGHOR Léopold Sédar, *Œuvre poétique*, *op.cit.*, p. 101-102.

le poète se rencontrent dans une étreinte charnelle qui se conçoit au futur et comme une renaissance : « Mais la pirogue renaîtra par les nymphéas de l'écume / Surnagera la douceur des bambous au matin transparent du monde¹. » Ce poème, qu'on peut considérer comme épique, évoque également la présence coloniale en Afrique noire, et le « sol spongieux [...] de l'Homme-blanc » contraste alors avec le « corps d'huile imputrescible » du fleuve-femme. Tous les éléments de cette métaphorisation de l'Afrique, que l'on perçoit également à travers les sons que convoque Senghor – « Tamtam toi toi tamtam », « potopoto » -, viennent réécrire la Genèse tout en envisageant, par l'espoir que suscite les verbes au futur, un avenir d'émancipation, de libération.

Mais si Senghor dresse dans son œuvre une mythologie de la terre africaine, cette dernière est une réalité vécue et non le « continent imaginaire » dont, au contraire, se nourrissent les poètes antillais et, *a fortiori*, les rappeurs issus des diasporas et vivant aujourd'hui sur le sol métropolitain. Toute cette symbolique de l'Afrique, par laquelle émergent des définitions variées et complémentaires de la Négritude, prend donc dans la production rap en France une dimension quelque peu différente. Ainsi, on trouve chez IAM un même attachement à la terre et aux rythmes africains, mais c'est sur le mode de l'écho – musical et textuel – qu'ils apparaissent. Cette sorte de distance nostalgique, qui donne à voir l'Afrique par le prisme de l'exil forcé, fantasme la terre et en fait un espace perdu. Dans leur premier titre, « Tam-Tam de l'Afrique », on entend ainsi l'écho des tam-tams samplés et Shurik'n nous conte, comme avec la gravité du griot, l'exil forcé des esclaves :

Ah! Yeh, qu'elle était belle la terre qu'ils chérissaient
Où, à portée de leurs mains poussaient de beaux fruits frais
Qui s'offraient aux bras dorés du soleil
Lui qui inondait le pays de ses étincelles
Et en fermant les yeux à chaque coup reçu
Une voix leur disait que rien n'était perdu
Alors ils revoyaient ces paysages idylliques
Où résonnaient encore les tam-tams de l'Afrique
Les tam-tams de l'Afrique²

Ici, on constate que le « je » de l'orateur est effacé au profit de ce que Shurik'n, à la fin du morceau, présente comme « une narration ». Il s'agit de « raconter ces contrées fantastiques » en adoptant le point de vue des esclaves, dans un exercice de style qui compose les trois couplets d'une manière similaire. D'abord, on observe l'exposé des violences subies, au sein duquel les bourreaux, anonymes, sont désignés sobrement par le terme « ils ». Puis Shurik'n donne à entendre la perception et l'intimité

¹ *Ibid.*

² IAM, « Tam-Tam de l'Afrique », *op.cit.*

des victimes – « Dans leurs esprits les images défilaient » - qui, pour ne pas défaillir, rêvent aux « rivages féériques » auxquels ils ont été arrachés. En sorte que cette narration poétique de l'Histoire se livre dans une mise-en-scène au sein de laquelle le rappeur, tout en s'effaçant, embrasse le regard nostalgique des esclaves ; c'est par sa voix, ainsi que par le *sample*, que l'écho des tams-tams, métaphore de la terre natale africaine, continue de résonner : « [...] ces rivages féériques / D'où s'élèvent à jamais les tam-tams de l'Afrique / Les tam-tams de l'Afrique¹ ». S'exprime ainsi au sein du rap d'IAM cette poétique de l'écho qui vient briser les frontières temporelles et géographiques pour imprégner l'œuvre et l'intimité de l'artiste :

Le peuple noir a dû subir les pires abominations
Et le tempo libère mon imagination
Me rappelle que ma musique est née dans un champ de coton
[...] Je raconte simplement ces contrées fantastiques
Et je garde dans mon cœur les tam-tams de l'Afrique²

Cette topique mystique de l'Afrique s'expose donc, dans un certain rap français comme dans la poésie de la Négritude, par le prisme des sonorités, des musiques et des rythmes qui lui sont liées et qui résonnent au cœur des métaphores poétiques la désignant. Il s'agit de réhabiliter par ce biais la grandeur du continent et du peuple africains, dont Shurik'n dit qu'on a « pillé leur culture, brûlé leurs racines ». Dans ce cadre c'est la voix des descendants des diasporas qui est mise au premier plan, qui fantasment la terre natale en évoquant sa magie – « contrées fantastiques » - et en niant, par là même, les discours des colons et esclavagistes sur le continent africain.

Dans ce processus poétique, on constate le conflit entre deux Afrique, ou plutôt deux visions de l'Afrique. Perçue à travers le prisme d'une fertilité imagée (« où poussaient de beaux fruits frais³ ») son sol est, du point de vue des colons, signe d'exploitation. Ce n'est d'ailleurs pas uniquement la nature qui est l'objet de ce profit, puisque le discours colonial s'élargit même aux êtres humains :

« J'aime ce pays, disait-il, on y trouve nourriture, obéissance, poulets à quatre sous, femmes à cent, et "bien Missié" pour pas plus cher⁴. »

Ainsi commence le poème de Paul Niger, intitulé « Je n'aime pas l'Afrique ». A rebours des traditionnels poèmes qui rendent hommage au continent, et dont est traversée la production de la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ NIGER Paul, « Je n'aime pas l'Afrique. », *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, op.cit., p. 93-100.

Négritude, l'auteur choisit de donner d'abord la parole, avec ce discours rapporté, à l'esclavagiste. Le premier mouvement déploie, au moyen de l'anaphore, la description d'une Afrique perçue à travers le regard de l'exploitant européen et dont le poète affirme, en son nom : « Moi, je n'aime pas cette Afrique-là ». On peut ainsi y lire :

L'Afrique des yesmen et des beni-oui-oui.
L'Afrique des hommes couchés attendant comme une grâce le réveil de la botte.
L'Afrique des boubous flottant comme des drapeaux de capitulation de la dysenterie, de la peste, de
la fièvre jaune et des chiques (pour ne pas dire de la chicotte).
[...]L'Afrique à la terre ocre du sang des martyrs délavés
L'Afrique de la barre ceinte ainsi qu'un pendu qui fermente
Pour punir le crime de viol de la corde et des fagots
L'Afrique recroquevillée en souffrances non feintes
L'Afrique des plaines où poussent les seuls obis de mon enfance
L'Afrique des cactées boxant les baobabs rasés de près
L'Afrique des deux justices et d'un seul crime¹.

L'Afrique que Niger décrit ici serait donc ce territoire soumis à la volonté hégémonique et la violence du colon, un territoire caractérisé par sa servilité et sa souffrance, et un certain fatalisme aussi, en témoigne la dureté avec laquelle il parle « des hommes couchés attendant comme une grâce le réveil de la botte ». Le tableau que brosse ici le poète, dans sa vision sans concession de la terre natale, se construit sur une énumération d'éléments descriptifs négatifs qui suscitent, à la fin de la strophe, son rejet total : « Non, je n'aime pas cette Afrique-là² ». Par ailleurs, conçu comme un poème apocalyptique – « L'Afrique des deux justices et d'un seul crime », ce texte use de l'image brutale d'une Afrique usée de servitude, par le prisme de la condamnation divine, pour envisager l'esclavage comme un « crime contre Dieu » :

L'Afrique va parler.

L'Afrique d'une seule justice et d'un seul crime
Le crime contre Dieu, le crime contre les hommes
Le crime de lèse-Afrique
Le crime contre ceux qui portent quelque chose³.

Dans ce dernier mouvement poétique, on observe ainsi un retournement : contre l'image d'une

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Afrique passive, « recroquevillée en souffrances non feintes » et intégralement soumise à l'homme blanc vient s'opposer, dans la perspective d'un jugement divin, une Afrique renaissante et combattive : « J'entends déjà chanter la sève au cœur du flamboyant... ». Ce dernier vers nous invite à écouter, avec le poète, les chants d'un continent qui renaît de ses cendres, et à voir, par l'évocation de sa nature majestueuse, la lumière incandescente qui l'anime désormais – contre « la nuit [qui] déjà achève sa cadence¹ » martiale. L'esthétisation d'un discours d'espoir, constitutive d'une symbolique très forte de l'Afrique comme continent maudit, présente donc la terre natale comme profondément duelle, autant prisonnière de son Histoire oppressive que souveraine et émancipée :

Pour l'Afrique je gueule, mais parfois je me résigne
Un continent en forme de gun : c'est vraiment un mauvais signe
L'avenir se dessine, alors j'ai gardé la foi
Le silence devient un crime, alors j'ai gardé la voix
Le monde s'entretue dans la guerre de l'or noir
Le premier ennemi de l'Homme noir reste l'Homme noir
[...] On y arrivera malgré les différences et les enclaves
C'est l'histoire d'un peuple au cœur de roi et au sang d'esclave².

On observe que chez Youssoupha le discours porté sur l'Afrique est empreint de cette ambiguïté encore irrésolue, entre fatalisme presque mystique (« Un continent en forme de gun : c'est vraiment un mauvais signe ») que justifie le constat d'une situation contemporaine dramatique (« la guerre de l'or noir ») et espoir attentif en une émancipation totale : « L'avenir se dessine ».

L'Afrique, en somme, est perçue dans une certaine partie de la production de la Négritude ainsi que chez certains rappers, comme un territoire fantasmé, « continent imaginaire » selon Sartre, auquel on tend à « retourner », en ce qui concerne les descendants des diasporas, mais aussi comme l'espace symbolique d'une Histoire de douleurs concrètes dont musique et poésie témoignent avec vigueur.

Ce rapport à l'Afrique s'entend alors pour une part comme la réalisation, par la poésie, d'un « retour au pays natal », mais ce dernier doit aussi être pris dans sa dimension symbolique. Ce qui semble importer est moins la métaphore qui est composée autour de l'Afrique elle-même que ce qu'elle sous-tend en termes d'expérience intime de l'exil et de l'immigration. Ce que nous entendons alors par « cri de l'exilé » est élargi au-delà du seul contexte de l'Afrique et vient imprégner les œuvres d'artistes, traversées par les images d'un « pays natal » où ils ne sont pourtant pas nés et n'ont

¹ *Ibid.*

² YOUSSEUPHA, « Noir Désir », *Noir Désir, op.cit.*

jamais vécu. Souvent dans le rap cette exposition de la terre d'origine des parents ou grands-parents s'accompagne d'une vision négative de la métropole française, perçue, comme nous l'avons déjà vu, sur le mode de l'inhospitalité.

Ainsi, la rappeuse Casey dans son titre « Chez moi » brosse-t-elle le portrait de la Martinique, elle qui, pourtant, vit en France. Chacun des couplets du morceau se présente comme une apostrophe à destination d'un auditeur qui, de toute évidence, n'a jamais été sur l'île, et débute sur le mode interrogatif : « Connais-tu » ou « Sais-tu¹ ». Loin cependant de formuler un exposé des atouts touristiques de la Martinique, Casey, usant régulièrement des rythmes binaire et ternaire pour donner de la cadence à son propos, énumère des éléments de la culture antillaise qui tiennent autant de la valorisation de ses traditions comme de la critique d'inégalités sociales héritées de l'esclavage et la colonisation. On peut ainsi l'entendre rapper :

Sais-tu qu'on soigne tout avec le rhum :
La tristesse, les coupures et les angines,
Que l'Afrique de l'Ouest et d'Inde sont nos origines,
Que l'on mange curry et riz comme tu l'imagines ?
Sais-tu que chez moi aux Antilles
C'est la grand-mère et la mère les chefs de famille,
Que les pères s'éparpillent et que les jeunes filles
Elèvent seules leurs gosses, les nourrissent et les habillent ?
Sais-tu qu'on n'écoute pas David Martial,
La Compagnie créole et « C'est bon pour le moral »
Et que les belles doudous ne sont pas à la cuisine
A se trémousser sur un tube de Zouk Machine ?
Sais-tu que là-bas les p'tits garçons
Jusqu'à quatre ans doivent garder les cheveux longs
Et sais-tu aussi que mon prénom et mon nom
Sont les restes du colon britannique et breton² ?

Dans cet extrait, Casey s'attache à contredire les préjugés exotisants qui environnent l'évocation des Antilles, notamment ceux qui assignent à la culture créole une dimension festive exagérée. La mention négative d'artistes ou groupes de musique zouk comme la Compagnie créole ou David Martial, ainsi que l'objectivation des femmes antillaises les présentant comme soumises et affriolantes sont donc une façon pour la rappeuse de détruire ces stéréotypes très présents dans les discours racistes en métropole. A cette image clichée d'une île où il ferait bon vivre, elle oppose le

¹ CASEY, « Chez moi », *Tragédie d'une trajectoire*, op.cit.

² *Ibid.*

constat d'une situation sociale problématique, qui se manifeste notamment dans les relations familiales, au sein desquelles « les pères s'éparpillent » et « les jeunes filles élèvent seules leurs gosses ». Elle évoque également les diasporas (« l'Afrique de l'Ouest et d'Inde sont nos origines ») et la colonisation (« mon prénom et mon nom / Sont les restes du colon britannique et breton »), comme un rappel cinglant à ceux des français qui auraient oublié que la nation s'est construite en partie comme un empire, et que les outre-mer en sont une preuve.

Par ailleurs, on note que dans le premier couplet la rappeuse utilise des termes issus du créole martiniquais, créant aux oreilles de l'auditeur non initié un effet d'étrangeté :

Connais-tu le charbon, la chabine,
Le kouli, la peau chapée, la grosse babine,
La tête grainée qu'on adoucit à la vaseline
Et le créole et son mélange de mélanine¹ ?

Cette énumération de mots et expressions créoles invite l'auditeur à consulter un dictionnaire pour comprendre leur signification. Ici, on est en présence de termes qui désignent des types précis de la population martiniquaise, dont on comprend qu'elle est constituée d'une grande diversité d'origines : ainsi, le « charbon » renvoie à un individu à la peau très noire, quand la « chabine » désigne un ou une métis aux yeux clairs. De la même manière, le « kouli » est un terme dérivée de l'anglais « coolie » qui qualifie les martiniquais d'origine indienne, et l'expression « peau chapée » décrit les individus métis.

En rupture avec les clichés, ce texte de Casey invite à observer la Martinique et de manière générale les Antilles françaises dans leur complexité, subvertissant ainsi les traditionnels imaginaires exotiques idéalisants. De sorte que l'énumération de termes créoles qu'elle propose d'entrée de jeu est une manière de confronter l'auditeur à son inconnaitance totale de l'espace caribéen. Il est intéressant de noter que ce désir par Casey d'armer ses mots contre une vision exotisante et paternaliste des Antilles n'est pas précisément partagé par tous les rappeurs, et nous pensons sans difficulté à Doc Gynéco qui, dans son titre « Né ici » décrit la Guadeloupe d'une manière pour le moins différente. Se présentant dans le premier couplet comme « le guide touristique qui t'emmène en Basse Terre² », le Doc choisit de plonger l'auditeur dans une ambiance très stéréotypée :

Là-bas il fait chaud on boit l'eau du coco
Sous les cocotiers les filles sont dorées
Les maillots mouillés et les bondas bombés

¹ *Ibid.*

² DOC GYNÉCO, « Né ici », *Première Consultation*, Virgin, 1996.

Ça sent le Colombo, les plats épicés
Y a du zouk à fond, des fruits de la passion
Francky Vincent est le saint patron
On coupe la canne pour en prendre le sucre
Mélanger citron vert et rhum Trois Rivières¹

Si chez Casey on constatait une volonté de détruire l'idée d'une île paradisiaque au profit d'un état des lieux sans concession, le rappeur semble s'amuser à entériner les clichés liés à la Guadeloupe, mettant en valeur les plages idylliques, la beauté des femmes, la qualité de la nourriture, et bien sûr une dimension festive avec l'évocation du rhum et de la musique zouk. Mais s'il est difficile de dire dans quelle mesure ce premier couplet contient la dose d'humour caractéristique des textes de Doc Gynéco, ce qui tendrait à nuancer le sérieux d'un tel portrait de la Guadeloupe, on comprend à l'écoute du morceau que ce passage agit comme contre-point à une description précisément très négative de la capitale française :

Tu pourras voir la tristesse de mon quartier
Ici tout est gris, ça s'appelle Paris
Les rues sont mortes, les filles décolorées
Pour rester bronzées, elles brûlent sous UV
Toujours fâchée, la fille de la ville
Est agressive comme un flic en civil
Il y a comme une odeur de gaz sur les Champs Élysées
Et les bombes pètent dans le RER B²

Comme à l'occasion du premier couplet, on note que ce passage dépeint l'espace à travers un regard particulier, tout à fait misogyne, posé sur les femmes. Ce qui, dans l'esprit du Doc, permettrait de créer une comparaison entre la Guadeloupe et la métropole, jugée hostile, serait donc le degré de disponibilité des filles – « Toujours fâchée, la fille de la ville / Est agressive comme un flic en civil », associé sans transition à un climat de terrorisme (« les bombes pètent dans le RER B »).

Pour autant, nous nous garderons d'émettre une critique trop sévère à l'égard d'un texte qui, ainsi qu'à l'habitude de Dog Gynéco, négocie de façon subtile la caricature et le réalisme, dans une forme d'humour désabusé mimé par un *flow* traînant et un ton volontiers moqueur. L'intérêt de ce titre réside en outre dans ce qui sous-tend la comparaison stéréotypée entre la Guadeloupe et Paris, à savoir l'expérience intime du rappeur qui, peut-être d'une manière maladroite, évoque une nostalgie de l'île natale de ses parents, lui qui, précisément, est « né ici », c'est-à-dire dans « la misère et l'air

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

gris¹ » de la métropole. La description exotisante à l'œuvre pourrait alors être comprise comme l'intégration par le Doc lui-même de clichés qui, agissant à la manière d'un rêve, lui permettent d'apaiser sa relation à l'espace urbain vécu comme hostile, et de rendre son expérience quotidienne de Paris moins difficile.

Cependant, nous notons qu'à ce morceau de Doc Gynéco peuvent être comparés certains des textes francophones des Antilles qui émergèrent avant la Négritude, à l'époque de la revue *Légitime Défense*. Véritable manifeste d'insurrection contre le mimétisme poétique des écrivains créoles, cette brochure attaque avec véhémence la production francophone antillaise d'avant les années 1930, considérée par eux comme le témoignage d'une assimilation, d'une servitude culturelle qui donne à voir ces écrits comme des pastiches de la littérature française. Parmi les critiques formulées par ses signataires, il y a la dénonciation de l'aliénation culturelle de ces écrivains noirs, celle-ci passant aussi par une production poétique exotique, au sens où elle évoque un paradis où il fait bon vivre, et où les natifs possèdent la nonchalance, la bonté et la naïveté des enfants. En sorte que ces écrivains assimilés finissent par observer leur terre à travers le regard de l'étranger, du colon – et donc s'en tiennent au pittoresque plutôt qu'à l'authentique, au décor plutôt qu'à l'homme qui y vit et à son quotidien de misère. Le poète martiniquais Gilbert Gratiant, par exemple, pourtant mis en valeur par Senghor dans son *Anthologie*, regarde son île natale avec les yeux d'un français en tourisme :

Coffre à baisers

Colibri du tourisme

Bijou géographique

Cher jardin des petits cadeaux

Sol pour les démarches souples

Et l'ample enjambée des femmes de couleur

Petit cirque des corridors du cœur

Familière boîte à surprise² [...]

Les critiques de cette poésie mimétique, conditionnée par le formalisme occidental, courent évidemment tout le long de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle et sont intimement liées au projet de la Négritude. Contre ce regard exotisant, Suzanne Césaire écrira par exemple, dans la revue *Tropiques* (n°4, 1941) : « De la littérature ? Oui. Littérature de hamac. Littérature de sucre et de vanille. Tourisme littéraire... Allons, la vraie poésie est ailleurs. [...] La poésie martiniquaise sera cannibale

¹ *Ibid.*

² GRATIANT Gilbert, « Martinique totale », *Poèmes en vers faux*, cité par KESTELOOT Lylian dans *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, *op.cit.*, p. 40.

ou ne sera pas¹. »

2) *Quelle langue pour dire la nation hostile ?*

Dans son titre « Chez moi », dont nous parlions plus haut, la rappeuse Casey intègre des termes du créole martiniquais dont la vocation est certainement, entre autres, de questionner l'auditeur dans son rapport distant aux Antilles tout autant qu'à la langue française perçue comme hégémonique. La dénonciation d'une situation post-coloniale encore inégalitaire pour les outre-mer passe donc par l'évocation de la Martinique dans l'un de ses noms créoles – « Madinina » - qui, bien que positivement désignée comme « l'île aux fleurs », n'en reste pas moins toujours « une colonie² ». L'usage du créole dans un texte francophone de rap, en somme, peut aussi être compris comme la subversion volontaire de la domination linguistique héritée des colonisations, dont Patrick Chamoiseau, dans *Écrire en pays dominé*, rend compte :

Mais nos histoires, pour une fois généreuses, nous ont dotés d'une langue seconde. Elle n'était pas à tous au départ. Elle ne fut longtemps que celle des oppresseurs-fondateurs. *Nous l'avons conquise, cette langue française*. Si le créole est notre langue légitime, la langue française (provenant de la classe blanche créole) fut tour à tour (ou en même temps) octroyée et capturée, légitimée et adoptée. La créolité, comme ailleurs d'autres entités culturelles a marqué d'un sceau indélébile la langue française. Nous nous sommes appropriés cette dernière. Nous avons étendu le sens de certains mots. Nous en avons dévié d'autres. Et métamorphosé beaucoup. Nous l'avons enrichie tant dans son lexique que dans sa syntaxe. Nous l'avons préservée dans moult vocables dont l'usage s'est perdu. Bref, nous l'avons habitée. En nous, elle fut vivante. En elle, nous avons bâti notre langage, ce langage qui fut traqué par les kapos culturels comme profanation de l'idole qu'était devenue cette langue³.

Un tel passage nous informe sur la manière dont les Antillais ont construit une identité linguistique en s'appropriant la langue imposée, en l'habitant littéralement pour, de l'intérieur, en redéfinir les usages. C'est par la porosité qu'ils ont créée entre français et créole, modifiant le premier en l'enrichissant du second, qu'« écrire en pays dominé », c'est-à-dire exprimer sa liberté, est devenu possible. Ce qui, en contexte colonial, paraît alors comme une contrainte – la langue française hégémonique – se mue en matière brute à travailler pour conquérir l'émancipation linguistique. L'exemple des thèses de la Créolité, dont Chamoiseau nous explique ici les enjeux, paraît adhérer

¹ CÉSAIRE Suzanne, citée par KESTELOOT Lylian dans *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, *op.cit.*, p. 42.

² CASEY, « Chez moi », *op.cit.*

³ CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, *op.cit.*, p. 46.

pleinement à ce qu'un lecteur de la poésie de la Négritude observerait dans un texte comme celui-là, sobrement intitulé « Trahison » :

Ce cœur obsédant, qui ne correspond
Pas à mon langage ou à mes costumes
Et sur lequel mordent, comme un crampon,
Des sentiments d'emprunt et des coutumes
D'Europe, sentez-vous cette souffrance
Et ce désespoir à nul autre égal
D'appriivoiser, avec des mots de France,
Ce cœur qui m'est venu du Sénégal¹ ?

Le poète haïtien Léon Laleau, au gré d'une unique phrase éclatée, ménage dans ces quelques vers la sensation de tiraillement que subit son cœur : car pour résister à l'assimilation – ces « sentiments d'emprunt » qui le désespèrent -, il n'a d'autre choix que d'user « des mots de France ». Ces derniers, pourtant, semblent peu à-même d'évoquer avec justesse les émotions du poète dont l'intuition se veut nègre, précisément, à distance de ce que désignent les vocables de la langue française. Nous rejoignons ainsi la pensée de Sartre :

C'est dans cette langue à chair de poule, pâle et froide comme nos cieux [...], c'est dans cette langue pour eux à demi morte que Damas, Diop, Laleau, Rabéarivélo vont verser le feu de leurs ciels et de leurs cœurs : par elle seule ils peuvent communiquer ; semblables aux savants du XVI^e siècle qui ne s'entendaient qu'en latin, les noirs ne se retrouvent que sur le terrain plein de chausse-trapes que le blanc leur a préparé : entre les colonisés, le colon s'est arrangé pour être l'éternel médiateur ; il est là, toujours là, même absent, jusque dans les conciliabules les plus secrets. Et comme les mots sont des idées, quand le nègre déclare en français qu'il rejette la culture française, il prend d'une main ce qu'il repousse de l'autre, il installe en lui, comme une broyeuse, l'appareil-à-penser de l'ennemi. Ce ne serait rien : mais, du même coup, cette syntaxe et ce vocabulaire forgés en d'autre temps, à des milliers de lieues, pour répondre à d'autres besoins et pour désigner d'autres objets sont impropres à lui fournir les moyens de parler de lui, de ses soucis, de ses espoirs².

Nous comprenons avec Sartre que la langue française, dans son rapport de domination avec le colonisé, prétend déjouer, infléchir, annihiler les émotions, indignations et intuitions poétiques qui fondent sa liberté. Il s'agit alors pour le poète, si nous reprenons le néologisme de l'auteur d' « Orphée noir », de « défranciser³ » la langue pour dépouiller la pensée elle-même des normes intégrées de l'aliénation coloniale. C'est par la seule poésie que ce processus aura lieu, car la prose, « langage

¹ LALEAU Léon, « Trahison », *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, *op.cit.*, p. 108.

² SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », *op.cit.*, XVIII.

³ *Ibid.*, XX.

considéré comme moyen d'expression directe¹ », provoque immédiatement, dans son usage, l'échec du colonisé qui ne peut avec elle exprimer pleinement sa négritude. Le *Cahier d'un retour au pays natal* fournit de nombreux exemples d'une telle destruction symbolique, de l'intérieur, de la langue française, parmi lesquels ce passage :

Au bout du petit matin, l'échouage hétéroclite, les puanteurs exacerbées de la corruption, les sodomies monstrueuses de l'hostie et du victimaire, les coltis infranchissables du préjugé et de la sottise, [...] – l'essoufflement des lâchetés insuffisantes, l'enthousiasme sans ahan aux poussis surnuméraires, les avidités, les hystéries, les perversions, les arlequinades de la misère, les estropiements, les prurits, les urticaires, les hamacs tièdes de la dégénérescence. Ici la parade des risibles et scrofuleux bubons, les poutures de microbes très étranges, les poisons sans alexitère connu, les sanies de plaies bien antiques, les fermentations imprévisibles d'espèces putrescibles.

Au bout du petit matin, la grande nuit immobile, les étoiles plus mortes qu'un balafon crevé,

le bulbe tératique de la nuit, germé de nos bassesses et de nos renoncements².

On perçoit à la lecture l'entreprise poétique de saturation totale de l'expression, par l'usage de termes et d'expressions qui déconcertent le lecteur et rendent peu intelligibles les métaphores à l'œuvre. Ce passage, particulièrement, semble devoir être lu avec l'aide d'un dictionnaire, énumérant dans une sorte de violence non contenue, débordante, des mots issus du vocabulaire scientifique, médical, comme « scrofuleux bubons » ou « alexitère », des expressions surannées et obscures pour un lecteur contemporain, telles que « l'enthousiasme sans ahan aux poussis surnuméraires », « les arlequinades » et encore l'adjectif « tératique ». Outre la surexposition de ces termes pesants, nous notons que la subversion poétique de la langue se trouve exacerbée par des associations métaphoriques qui empruntent au surréalisme leur étrangeté, créant une distance déchirante entre comparé et comparant : « les étoiles plus mortes qu'un balafon crevé ». « La grande nuit immobile » se donne alors dans une personnification étrange, rendue tel un corps affreux et malade, dont les étoiles inertes ne renvoient plus de lumière ; et le « balafon crevé », instrument de musique traditionnel africain dont on aurait tu le rythme vivant, vient amplifier par la bizarrerie de la comparaison le sentiment d'absurde et implacable agonie.

Chez Césaire se trouve exacerbée cette « intention poétique délibérée par laquelle, nous dit Gilles Deleuze : ‘ Il s'agit d'être, dans sa propre langue, un étranger. ‘³ » puisqu'effectivement la torsion

¹ *Ibid.*, XIX.

² CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p. 12-13.

³ BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », *op.cit.*, p. 164.

poétique de la langue dominante, dans toutes les manifestations que nous avons analysées plus haut, relève de la transgression. Il s'agit de s'interroger dès lors sur la façon dont, à l'image de Casey dans le titre « Chez moi », ce sentiment d'étrangeté vécu par l'auditeur est suscité dans le rap français. Pour Béthune, il y a une spécificité de la production rap en France quant à l'exhibition, par les rappeurs, d'un lexique précis, varié et chatoyant, qui vient subvertir l'hégémonie de la langue d'usage :

De leur côté, les rappeurs français n'hésitent pas à introduire des termes « exotiques » issus de l'arabe, du parler manouche ou des dialectes africains, quand ils ne vont pas réactiver le lexique fleuri du vieil argot des « fortifs », cher à Bruant et aux escarpes de la fin du XIXe siècle (« blaze », « daron », « surin », et même cambuter...)¹.

Parmi les rappeurs qui font le plus souvent appel à une langue étrangère dans leurs textes, Youssoupha est un exemple très frappant. Fils du célèbre musicien Tabu Ley Rochereau, grand maître de la rumba congolaise, Youssoupha investit nombre de ses morceaux de passages en lingala, la langue la plus parlée au Congo-Kinshasa. Il rappelle alors ses origines à la fois sur un plan politique de mise en valeur de l'Afrique, dont on a déjà vu qu'elle était un thème récurrent de ses textes (« Tant pis pour ceux qui pensent que je bloque sur l'Afrique / Cette chanson c'est comme la France, frère : tu l'aimes ou tu la quitte² ») et sur un plan esthétique de dialogue musical entre les rythmes de la rumba et les *beats* plus urbains du hip-hop à la française. Le titre « Les Disques de mon père³ » en témoigne notamment, les couplets étant entrelacés à des *samples* de la chanson « Pitié » de Tabu Ley Rochereau : expression musicale de l'amour paternel, ce morceau très chanté permet de comprendre l'attachement du rappeur à la terre de son père. L'usage du lingala, cependant, est plutôt présent dans un titre comme « Noir Désir », dans lequel Youssoupha utilise, en guise de refrain, un *sample* du morceau « Moto Moindo » de l'orchestre congolais Staff Benda Bilili, dont les paroles appellent à un réveil des peuples noirs. Enfin, nous pouvons revenir sur le morceau « Musique nègre » étudié plus avant, au sein duquel nous notons deux passages en langue étrangère. A la fin du sixième couplet, Youssoupha rappe quatre phrases en lingala, sans transition de rythme avec le début du couplet dont le texte était scandé en français. Directement à sa suite, c'est au tour de Kery James de rapper en créole, d'abord en créole d'Haïti, terre natale de ses parents, puis les trois vers suivants en créole guadeloupéen. Si pour un auditeur non initié ces deux passages ont un effet d'étrangeté, il s'agit moins dans ce cas de créer un pont entre les cultures que de revendiquer, avec la provocation relative qu'informe le titre « Musique nègre » et en réaction aux discours racistes, une négritude au combat – d'où la traduction par Kery James du passage en créole :

¹ *Ibid.*, p. 166.

² YOUSSOUPHA, « Noir Désir », *op.cit.*

³ YOUSSOUPHA, « Les Disques de mon père », *Noir Désir; op.cit.*

Je suis un Haïtien, un nègre, c'est ce que je suis
Je vais rester là même si ça les dérange
C'est notre musique qu'ils n'aiment pas
C'est notre couleur qu'ils dénigrent¹

Ces quelques exemples illustrent bien la manière dont Christian Béthune perçoit les rappeurs et rappeuses qui, comme Sefyu, qu'il cite, peuvent s'exprimer en diverses langues étrangères, faisant alors « de cette polyglossie une véritable arme de combat identitaire et poétique² ». Ainsi peut-on comprendre, d'une même façon, certaines des incursions de termes d'origine africaine dans la poésie de Senghor. On peut prendre pour exemple le poème « Que m'accompagnent koras et balafong³ », dont le titre, d'emblée, peut paraître obscur pour quelqu'un ne maîtrisant pas les dialectes africains. Les mots « koras » et « balafong » désignent des instruments de musique traditionnels ; le sous-titre du poème précise qu'il s'agit d'un « guimm⁴ », c'est-à-dire un chant : on note donc qu'en plus de placer dans son texte des mots africains, c'est par eux que le poète désigne le poème lui-même, s'éloignant alors des classiques normes française de la poésie. Par ailleurs, un vers tel que « Le chant du poème domine haut la passion des talmbatts mbalakhs et tamas⁵. », présent dans le poème « Par delà Eros », invite une nouvelle fois les instruments de musique africains, ici différentes variétés de tam-tams à imprégner de leur rythme le texte écrit, et suscite l'incompréhension chez des lecteurs non initiés. Comment comprendre ce parti pris par Senghor ? Il s'en explique lui-même au début du lexique qu'il compose à la fin de son *Œuvre poétique* :

Certains lecteurs se sont plaints de trouver dans mes poèmes des mots d'origine africaine, qu'ils ne « comprennent pas ».

[...] J'ajouterai que j'écris, d'abord, pour mon peuple. Et celui-ci sait qu'une *kora* n'est pas une harpe, non plus qu'un *balafon* un piano.

Au reste, c'est en touchant les Africains de langue française que nous toucherons le mieux les Français et, par-delà les mers et frontières, les autres hommes⁶.

Se défendant par la suite de « faire de l'exotisme pour l'exotisme⁷ », Senghor montre là qu'il ne s'agit pas de plaire à un public français par l'emploi de termes qui le dépayserait positivement, mais bien de s'adresser aux peuples d'Afrique francophone, de les éveiller, par le truchement d'une poésie

¹ KERY JAMES *feat.* Youssoupha et Lino, « Musique nègre », *op.cit.*

² BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », *op.cit.*, p. 166.

³ SENGHOR Léopold Sédar, « Que m'accompagnent koras et balafong », *Œuvre poétique, op.cit.*, p. 28.

⁴ *Ibid.*

⁵ SENGHOR Léopold Sédar, « Par-delà Eros », *Œuvre poétique, op.cit.*, p. 44.

⁶ SENGHOR Léopold Sédar, *Œuvre poétique, op.cit.*, p. 427.

⁷ *Ibid.*

vivante qui veut « *com-prendre* moins le réel que le surréel¹ », à leur négritude. De sorte que Youssoupha, qui dans le morceau « Noir Désir » dont nous parlions plus haut, compose grâce au *sample* un refrain en lingala, semble partager avec Senghor ce désir d'authenticité nègre comme un appel à son public africain – alors même qu'il se définit comme rappeur français :

Mutu muindo lamuka telema pé o tala hé
Ko uta bu coco nayo
Yo sali se ko lala
Lamuka nano o tala
Nde nge moyi ébimi²

Ce passage en lingala est ainsi traduit :

Homme noir, réveille-toi, lève-toi et tu comprendras
Depuis la nuit des temps, tu n'as que trop dormi
Réveille-toi, tu verras le soleil déjà haut dans le ciel³.

Ainsi, on comprend que la transgression de la langue dominante par une poésie qui emprunte son lexique à des langues étrangères ou qui s'approprie le français pour en défigurer les normes relève d'un positionnement pour le moins politique, à la fois mise en évidence de la négritude, négation de l'ascendance du français et affirmation d'une identité hybride créatrice.

Comme nous l'avons analysé plus haut, au cœur du processus de mise en accusation de la domination linguistique imposée par la présence coloniale, Aimé Césaire travaille le lexique avec une violence poétique qui pousse l'écœurement à son paroxysme. Ce qui se passe dans la poésie de Césaire, et qui ressortit d'un désir de corruption de la langue française, se trouve également manifesté dans la production rap en France. Christian Béthune, dans son article « Le hip hop : une expression mineure », tâche d'expliquer ce processus :

« Cette syntaxe nouvelle, fautive, comme éventrée, marque une rupture très nette avec la correction et l'usage commun » note Julien Barret (2008). Le rap affirme une volonté sans équivoque de subversion verbale, faisant du rappeur un « malfaiteur textuel ». Cette salissure verbale ne semble – toutes choses égales – pas très éloignée de la souillure visuelle que les taggeurs imposent aux murs des villes [...]. Aux Etats-Unis comme en France,

¹ *Ibid.*

² YOUSSEUPHA, « Noir Désir », *op.cit.*

³ Texte traduit par les contributeurs du site Genius, URL : <https://genius.com/2853130>

le rapport subversif à la langue d'usage s'instaure à plusieurs niveaux. D'abord en y introduisant un « parler rude », explicitement formulé, les rappeurs rendent tangible tout le pouvoir d'indécence de la langue qu'ils utilisent. Ensuite, en reconfigurant le lexique, le black english se plaît à utiliser certains termes courants de l'anglais standard dans un sens complètement inédit, une opération de déplacement sémantique qui rend la langue équivoque¹.

Les exemples qui justifient ce propos de Béthune ne manquent pas, notamment pour illustrer ce qu'il nomme « salissure verbale ». Derrière la rudesse des expressions, que l'on peut sans peine lier à l'urgence du texte rap, au sens où ce dernier, dans un contexte de *battle* où le temps de parole est limité, doit immédiatement percuter l'adversaire, il y a la volonté d'inscrire la *punchline* de manière durable dans l'esprit de l'auditeur. Il s'agit aussi d'imprimer les mots dans leur dimension quasi physique, ce qui explique la récurrence des allitérations et autres effets stylistiques visant, lorsque le texte est scandé, à lui donner une épaisseur, une rugosité. Intéressons-nous brièvement à un texte aujourd'hui célèbre de Sniper, « Gravé dans la roche », dont le titre, déjà, nous informe de la volonté, littéralement, de se tailler une place, de s'imposer bon gré mal gré. L'association que Béthune fait entre la « salissure verbale » et « la souillure visuelle » dont font œuvre les taggeurs est dans ce titre manifeste, le rappeur Aketo se décrivant lui-même :

Comme une encre impossible à effacer
Comme un tag à l'acide ou comme mon blaze
Gravé à la bougie sur les vitres du R.E.R
S.N.I.P.E.R. avec un putain d'lettrage²

La comparaison qu'il fait de lui-même, individu rappeur, avec ces diverses manifestations d'indélébilité dans l'espace public (« les vitres du R.E.R. »), témoigne de cette subversion du texte dont les mots, s'octroyant une présence physique illégale, deviennent des nuisances autant sonores que visuelles. Par là-même, Aketo signe son authenticité dans le monde du rap, rappelant d'ailleurs, en fin de couplet, le nom du groupe auquel il appartient et qu'il épèle à dessein : « S.N.I.P.E.R. ».

Par ailleurs, ce couplet de « Gravé dans la roche » est particulièrement emblématique de ce que Béthune désigne, avec les mots de Julien Barret, comme « une syntaxe nouvelle, fautive » par laquelle les rappeurs se plaisent à tordre la logique de la langue pour l'adapter, la soumettre même, au phrasé et au *beat*. Ce que d'aucun, dans leurs discours convenu sur le rap français, auraient tendance à penser comme une maîtrise légère de la grammaire, voire comme la marque d'un échec d'apprentissage de la langue, nous paraît au contraire, si l'on généralise ce constat à l'ensemble de la

¹ BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », *op.cit.*, p. 165-166.

² SNIPER, « Gravé dans la roche », *Gravé dans la roche*, Desh music / East west, 2003.

production rap, être une entreprise esthétique de défiguration du langage. Prenons donc un autre passage du couplet d'Aketo : « Tout ça est passé bien vite, où c'est qu'j'en suis ? / Dans la vraie vie oui, c'est de ça dont j'parle / Ce serait mentir si j'dirais que c'est pareil ». Le rappeur analyse son sentiment vis-à-vis de l'évolution de sa carrière, à un stade de son existence où, le succès lui souriant enfin, il doit se méfier d'une célébrité trop vite acquise. Nous notons une première incorrection linguistique, dans la forme interrogative « où c'est qu'j'en suis ? » qui ancre le témoignage dans une sorte d'oralité familière délibérée. Juste après, Aketo émet une faute grammaticale, par ailleurs très fréquente - « Ce serait mentir si j'dirais que c'est pareil » -, utilisant à la place de l'imparfait un conditionnel abusif. On ne peut affirmer que cette erreur soit volontaire, mais elle participe d'un constat très juste de Béthune, qui permet de nuancer voire de contredire le préjugé d'inculture dont souffrent les rappeurs :

Ce qu'il convient plutôt de prendre en compte avec le rap, c'est une volonté impérieuse de se faire entendre par le truchement d'une langue ré-appropriée et qui, indépendamment de l'éventuel niveau de compétence de ses locuteurs ou de leur aptitude à maîtriser les formes validées de la syntaxe, n'ignore pas qu'elle brise un consensus. Peu importe au fond la part de manipulation délibérée ou de fatalité sociale, le rappeur se sait pertinemment en marge des formes d'expression – grammaticales, lexicales, phonétiques – conventionnellement admises. L'important, c'est la reconquête poétique de la langue par les rappeurs : ce qui, selon l'idéologie majoritaire, devrait être une occasion de se taire, et d'assimiler la norme du discours, devient, avec le rap, une raison de prendre la parole et de se faire entendre¹.

Mais la subversion linguistique ne se joue pas uniquement, dans le rap, sur le plan d'une négation farouche de la langue dominante dont témoignent, par exemple, les fautes grammaticales, puisque, d'une manière ou d'une autre, celle-ci imprègne les trouvailles poétiques. On peut ainsi concevoir les textes rappés comme une négociation entre une exacerbation d'un parler populaire façonné de façon plus ou moins artificielle et la manipulation volontaire des codes poétiques des registres plus élevés. C'est ainsi que Casey et Acto, dans le titre « A les écouter tous », se décrivent comme des « docteurs en lettres endoctrinant par litres ». A l'occasion de cette expression, qu'un jeu allitératif habile rend particulièrement percutante, ils s'attribuent la légitimité accordée par l'institution tout en la contrefaisant, manifestant à la fois leur qualité de prosateurs, leur capacité à habiter et infléchir l'esprit de leurs auditeurs et la prolixité de leur parole.

La réappropriation de la langue dominante est donc, dans le rap comme dans la poésie de la Négritude, un geste poétique autant que politique, par lequel l'artiste fait état de la dimension

¹ BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », *op.cit.*, p. 167.

aliénante dont les mots, dans une société inégalitaire, sont garants. Léon-Gontran Damas, dans le poème « Pour sûr », manifeste avec une sorte d’humour menaçant et un ton volontiers irrévérencieux son ras-le-bol incontrôlable vis-à-vis de la situation coloniale :

Alors je vous mettrai les pieds dans
le plat
ou bien tout simplement la main au collet
de tout ce qui m’emmerde
en gros caractère
colonisation
civilisation
assimilation et la suite¹

On remarque qu’il use dans ce court poème d’expressions idiomatiques, propres à la langue française – « mettrai les pieds dans / le plat » ou « la main au collet » -, dans une espèce d’exhibition caricaturale, ou de maladresse forcée. Servant la menace qui se joue dans le poème, et dont témoigne l’usage du futur, c’est par une légère modification que l’expression « mettre les pieds dans le plat » évoque un rapport de force physique : il s’agit autant pour le poète de dire haut et fort ce qu’il pense que de forcer le « vous » à en prendre conscience. C’est dans ce sens qu’agissent juste après les mots « en gros caractères », car ainsi exhibés ils deviennent signes de la provocation légitime à l’œuvre dans le texte, se montrant dans leur nudité et, dégagés de leur neutralité, révélant leur dimension éminemment négative.

Car c’est effectivement ce que la poésie tend à incarner : il n’y a pas de mots neutres, encore moins lorsque la langue s’est construite sur un désir de domination de l’autre, encore moins lorsqu’elle en est la manifestation la plus insidieuse. De sorte que les termes « colonisation / civilisation / assimilation » ne peuvent être compris autrement que comme porteurs d’idéologies néfastes, que combattent les poètes de la Négritude et que condamnent encore certains rappers et rappeuses. C’est le cas de Hamé de La Rumeur, qui, dans le morceau « Maître mot, mots du maître », au titre évoquant sans peine l’esclavage, analyse les rouages de la langue dominante aujourd’hui et sa dimension performative :

Ces mots qui ont le bâton, le bras long
La sympathie du fisc et les fluctuations du CAC 40 pour horizon
Ces mots qui montent en grade selon la marge et l’offre
Ces mots qui montent la garde de chaque côté du coffre

¹ DAMAS Léon-Gontran, « Pour sûr », *Pigments, op.cit.*, p. 53.

Ces mots qui traquent mon froc, ma thune et mes allocs
Mes pauvres 507 heures et mon ticket modérateur
Ces mots qui se marrent déjà du peu qu'il restera
Et qui te soufflent que le beau gâteau là-bas n'est pas pour toi¹

Les mots, chez Hamé, deviennent une métonymie pour désigner les « maîtres » et l'usage malhonnête qu'ils font de leur pouvoir – ce sont les mots de la finance décomplexée créatrice d'injustice sociale et moqueuse des précaires. Ce ne sont pas les mots eux-mêmes, contrairement à ce qui se passe dans le poème de Damas, qui sont exposés, mais ce qu'ils sous-tendent de comportement par ceux qui les maîtrisent et d'effets chez ceux qui en sont victimes. C'est ainsi que s'entend le second couplet :

Ces mots qui ont dans l'œil la poutre d'une guerre sans deuil
Souvenirs au cri du temps béni des colonies, pour peu qu'on gratte
Pour peu qu'on se batte, pour peu qu'ils craquent
Ces mots quoiqu'on y fasse qui refont toujours surface
Ces mots, ces coups, ces coupables désignés, ces Mohamed
Ces moricauds, ces mauvaises bêtes à mauvaise peaux
Ces mots morts que je porte si bien qu'ils collent à mon ADN
Ces mots que je porte si loin qu'ils en deviennent des chaînes²

Hamé rappelle que les mots de la classe dominante ne sont pas différents de ceux dont usaient les colons, car si « la guerre [est] sans deuil » (en l'occurrence la guerre d'Algérie), c'est que le langage, d'une certaine manière, perpétue les inégalités, formant de toutes pièces des « coupables désignés » et restant, pour le rappeur qui livre son sentiment personnel et son expérience du racisme institutionnel, « des chaînes » entravant sa liberté. Il semble alors, que ce soit avec un Damas qui en exhibe la terrible réalité ou avec Hamé qui les tient responsables d'une situation contemporaine injuste, que « les mots de maître, maîtres mots à suivre à la lettre », placés en « ordre des mots dressés pour mordre³ », témoignent d'une entreprise poético-politique qui, tout en corrompant le langage des dominants, révèle les idéologies corrompues qui en sont au fondement.

En définitive, ce que nous dit Béthune de la minorisation du langage dans la production rap en France, qui place les auditeurs dans une sensation d'étrangeté vis-à-vis du texte scandé au moyen de déplacements sémantiques, d'incursions de termes incompréhensibles pour un seul locuteur

¹ LA RUMEUR, « Maître mot, mots du maître », *Regain de tension, op.cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

francophone et d'une torsion presque physique de la langue française, relève de cette même appropriation, par les poètes de la Négritude, des normes linguistiques consacrées. Cet objectif de perversion de l'hégémonie du français suscite donc une mise à distance effective, éminemment politique, avec l'idée d'une nation – voire d'une identité nationale – dont la langue d'usage serait garante. Elle pose aussi la question de ce que peut bien être, dans un contexte comme celui de la France dont l'héritage culturel est traversé d'influences diverses, une langue dite nationale : il apparaît avec une certaine évidence que la légitimation d'une langue unique, seule capable de porter les présupposées valeurs de la France, relève de l'idéologie, de l'inculture et de la paresse intellectuelle. Car, comme en témoignent Patrick Chamoiseau et Edouard Glissant dans leur texte *Quand les murs tombent* : « Aucune langue n'est, sans le concert de autres¹ ».

DEUXIEME PARTIE :

CREATION D'UNE IDENTITE POETIQUE HYBRIDE

1) *Quel héritage pour le rap en France ? L'« écartèlement culturel » en question*

Chanson française,
C'est nous, la chanson française²

C'est sans réprimer un discret éclat de rire que Youssoupha, dans un morceau où il entreprend de faire « un vrai couplet d'rap français³ », conclut en outro : « C'est nous, la chanson française ». Avec cette affirmation amusée, dont on peut se demander quelle est la part d'ironie qui s'y cache, nous comprenons une démarche d'auto-identification collective qui s'attache à déplacer la catégorisation générique « rap » du côté de la chanson. D'autre part, l'expression « chanson française », qui se distingue d'un terme comme « variété », implique une spécificité nationale à laquelle se rattachent une tradition précise, des codes poétiques et des modèles de référence. Ce morceau propose donc un

¹ CHAMOISEAU Patrick et GLISSANT Edouard, *Quand les murs tombent*, *op.cit.*, p. 24.

² YOUSSEUPHA, « Chanson française », *NGRTD*, *op.cit.*

³ *Ibid.*

décalage intéressant puisque dans l'intégralité de son développement c'est le rap qui est à l'honneur. En effet, Youssoupha livre un texte qui propose un pont entre les classiques du genre, faisant intervenir par exemple des citations de Rocca (« Africa represento¹ »), de Suprême NTM (« nique la police² »), de 113 (« Eh tonton³ »), d'Idéal J (« hardcore, comme reconnaître ses torts⁴ »), ou encore de Lunatic (« putain, quelle rime de batard⁵ ! ») et la scène rap contemporaine, dont il cite les acteurs en outro – « Une spéciale pour ceux qui font la suite⁶ ». Anciennes et nouvelle génération se côtoient donc à l'occasion de ce morceau qui prétend raconter une histoire du rap hexagonal en ménageant un couplet qui se veut exemplaire, emblématique, authentique – « un vrai couplet d'rap français ». Le contraste dans lequel ce titre s'inscrit, cependant, car intitulé « Chanson française », semble une provocation à l'encontre des diverses assignations médiatiques et politiques qui tendraient à une décredibilisation, une délégitimation, une marginalisation péjorative du genre. Car en plaçant ce morceau sous le signe d'une production musicale francophone légitimée (parmi laquelle on peut compter, par exemple, un chanteur belge comme Jacques Brel), Youssoupha donne à voir le rap comme une pratique artistique française désormais classique, avec son histoire, ses canons et ses grands noms.

Ce que l'on comprend en filigrane, c'est que, dans le discours d'un certain rap engagé, la relégation des populations issues des migrations par les institutions françaises est un thème récurrent qui, ici, se trouve inversé. En affirmant que le rap - expression artistique qui, bien souvent, dit les maux infligés aux minorités – est un genre « français », Youssoupha contredit les préjugés qui voudraient en faire une musique venue de l'étranger et qui n'aurait donc pas sa place dans l'histoire culturelle du pays. Il s'inscrit là, quoiqu'avec une plus grande légèreté, dans la lignée d'un Kery James qui, dans le morceau « A l'ombre du Show business », en *featuring* avec Charles Aznavour, s'insurge contre la sous-médiatisation du rap dit conscient :

J'pratique un art triste, tristement célèbre
 Car c'est à travers nos disques que la voix du ghetto s'élève
 Mon rap est un art prolétaire alors les minorités y sont majoritaires
 [...] Mon art ne s'excuse pas s'il vous gêne
 Car il apaise nos cœurs, c'est le cri des Indigènes
 Oh que j'aime la langue de Molière
 J'suis à fleur de mots, tu sais
 [...] La France nous a mis de côté

¹ ROCCA, « Les jeunes de l'univers », *Entre deux mondes*, Arsenal Records, 1997.

² SUPRÊME NTM, « Police », *1993... J'appuie sur la gâchette*, Sony Music, 1993.

³ 113, « Tonton du bled », *Les Princes de la ville*, Small, 1999.

⁴ IDEAL J, « Hardcore », *Le combat continue*, Barclay, 1998.

⁵ LUNATIC, « La Lettre », *Mauvais œil*, *op.cit.*

⁶ YOUSSOUPHA, « Chanson française », *op.cit.*

Je l'ai écrit ce qu'on ressent quand on est rejeté
Sans pudeur je l'ai décrit, t'es fou toi !
Ça fait vingt ans qu'on chante la banlieue
Vingt ans qu'ils décrivent nos écrits en haut lieu
Vingt ans qu'ils étouffent nos cris¹

Au cœur de ce passage vient donc s'exprimer la tension entre ce que Kery James appelle « le cri des Indigènes » et « la langue de Molière » dont le rappeur fait un usage virtuose. La non reconnaissance du rap comme art par la France serait donc, dans le discours de Kery James, la conséquence d'une société qui, dirigée par la classe dominante, souhaite étouffer la parole des « minorités ». Expression artistique et politique de ce rejet, le rap serait alors un « art prolétaire » qui négocie entre un usage poétique de la langue française et une manifestation « à fleur de mots » de ce que vivent ces populations reléguées.

Comment comprendre, à l'aune de tout ce qui a été dit précédemment sur les origines du mouvement hip-hop, cette spécificité française que revendiquent les rappeurs, aussi bien dans leur rapport à la langue que dans leurs revendications politiques ? Avec tout ce que comporte de nuances la notion d'identité, peut-on parler d'une identité « rap français », dont les sources seraient à puiser du côté non pas des racines africaines-américaines mais plutôt du côté d'une culture nationale, avec sa grande tradition poétique et sa « chanson française » consacrée ? Et, partant de là, les échos que nous avons décelés entre rap et poésie de la Négritude témoignent-ils d'un même rejet ambigu de la France, entre appropriation et détournement de sa culture et sa langue et dénonciation politique de ses institutions ?

Christian Béthune, dans son ouvrage *Pour une esthétique du rap*, s'interroge sur les raisons du succès populaire rencontré par le mouvement hip-hop en France. Il évoque ainsi l'hypothèse selon laquelle « en France le rap a pris valeur de "tiers lieu culturel" aux oreilles des jeunes issus pour la plupart de l'immigration et qui ne se reconnaissent ni dans la culture traditionnelle de leurs parents, ni dans la culture dominante véhiculée par l'école et les médias² [...] ». Il explique ensuite que c'est l'usage particulier de la langue française, dans tous les aménagements, détournements et contrefaçons que nous avons analysés plus haut, qui a permis à la production rap en France de s'émanciper de l'héritage africain-américain tout en adaptant certains de ses codes à une esthétique spécifiquement française :

¹ KERY JAMES feat. Charles Aznavour, « A l'ombre du Show business », *A l'ombre du show business*, Up Music, 2008.

² BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, op.cit., p. 39.

A partir du moment où le français devenait le véhicule de leur mise en scène poétique, les rappeurs devaient en partie renoncer aux références propres de la culture afro-américaine, adapter la symbolique de l'*inner city* sur laquelle fleurissait le rap américain, et en réaménager les thèmes. [...] Les adaptations furent d'autant plus efficaces que, contrairement à ce que l'on pense généralement, les rappeurs français sont plutôt de bons linguistes, surtout si on les compare au niveau du reste de la population française. Non seulement ils ont souvent une assez fine connaissance du *black english*, mais, du fait de leur origine ethnique, la plupart d'entre eux, en plus du français qu'ils ont appris à l'école, pratiquent couramment une autre langue [...], compétences auxquelles il convient d'ajouter la virtuosité langagière que requiert le parlé des cités : si ce dernier écorche volontiers la syntaxe du français standard, il sensibilise l'oreille à des traits de prosodie habituellement négligés par les locuteurs¹.

Il s'agit donc de considérer le mouvement rap en France comme un renouvellement des standards poétiques et thématiques états-uniens au moyen d'une appropriation subversive de la langue française et des normes qu'un apprentissage scolaire de cette langue formule. En outre, caractérisée par ce que Christophe Rubin nomme un « écartèlement culturel² » de ses acteurs, la pratique rap en France suscite de nombreux débats quant à l'héritage qu'on peut lui attribuer légitimement et, partant de là, l'identité culturelle à laquelle il serait le plus juste de la rattacher. Au sein de notre questionnement sur le rap comme nouvelle poétique de l'identité nationale, étant entendu que cette dernière expression reprend en la détournant une obsession politique et médiatique problématique, il est intéressant de noter que les stratégies poétiques engagées par les rappeurs et rappeuses, tout autant que les diverses manières par les auditeurs de recevoir un rap, constituent un champ trouble d'interprétations. Rubin, montre dans son article que les sources africaines-américaines, conçues comme un « particularisme qui s'exporte », tendent à éloigner le rap français de la chanson française à laquelle on peut parfois l'assimiler :

Le particularisme originel est d'abord linguistique, langagier et discursif, comme le souligne Jean-Paul Levet (2003 : 11) : « Rejetés en tant que Noirs, en marge comme tout musicien et doublement exclus comme Noirs et musiciens, *blues singer*, *jazzman* et *rapper* parlent de leur singularité. » Le même auteur insiste sur la fonction doublement « cryptique » de l'argot des musiciens afro-américains, opaque pour toute personne qui n'appartient pas à cette sphère de connivence. « Cette volonté délibérée de brouillage de la communication remonte à la tradition africaine (où la parole n'est pleinement valorisée que dans l'ambiguïté et le mystère), tradition constamment réactivée et renforcée par l'arrivée de nouveaux déportés et la nécessité de survivre dans un environnement hostile » (*Ibid.* : 19)³.

¹ *Ibid.*, p. 40-41.

² RUBIN Christophe, « Le rap est-il soluble dans la chanson française ? », in VOLUME ! [Online], 3:2 | 2004, Online since 15 October 2006, connection on 21 December 2016. URL : <http://volume.revues.org/1946>, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 30

Comprendre certaines caractéristiques des usages poétiques de la langue dans le rap français à travers cette analyse permet de réinvestir le parallèle constaté plus avant, à savoir la nécessité pour les auteurs de la Négritude comme pour les rappers contemporains issus des minorités ethniques, de composer un langage pour résister à cet « environnement hostile » que constituent territoires sous domination coloniale et pays d'accueil. Pour autant, une partie de l'expression rap, dans la visée politique qu'elle poursuit, n'investit cette opacité que dans une certaine mesure, car l'intelligibilité des propos tenus est gage d'une crédibilité confiée par l'audience. Ainsi s'en explique Rubin dans la suite de l'article :

Ce type de brouillage s'est atténué avec l'émergence du rap : suite au changement de situation sociale des Noirs qui ont acquis des droits civiques – même si la parité officialisée entre Noirs et Blancs dissimule en réalité une politique de confinement – ils sont passés d'un langage cryptique à une révolte qui peut désormais faire l'objet d'« énonciations explicites ». L'expression est d'Anthony Pecqueux (2003 a), qui rappelle que même de ce côté-ci de l'Atlantique, ces « énonciations explicites » défient tous les pouvoirs, et jusqu'aux serviteurs les plus zélés de l'Etat¹...

Ainsi, contrairement à des poètes de la Négritude qui, comme Césaire et Senghor, ont mené leur combat jusque dans les sphères de la politique, et dont l'expérience poétique, bien que subversive dans le contexte, atteste d'une singularité parfois opaque du langage, l'enjeu du rap semble se situer dans cette défiance imagée mais pourtant explicite.

Comme nous l'avons analysé plus haut, la langue du rap se fait matérielle, explosive, servant une volonté de révolte immédiate dont les mots, manipulés à outrance et ce jusque dans leur concrète aspérité – que nous constatons notamment dans la profusion des allitérations – sont pour l'auditeur une expérience presque physique du langage. Ce qu'on nomme « *punchline* », qui, littéralement, induit l'idée d'un coup de poing asséné par une phrase, transcrit assez bien la dimension combative du rap. Celle-ci s'exprime autant dans les *battles* improvisées que, de manière générale, dans le jeu collectif auquel les artistes se prêtent et qui consiste à prouver sa supériorité en critiquant de manière percutante ses concurrents. Un titre comme « Contre nous », où Kery James invite Youssoupha et Médine à rapper, est un exemple pertinent de ce type de mises-en-scène où s'affrontent les artistes. La *punchline* s'y fait démarche esthétique primordiale et c'est autour d'elle que se construisent les couplets. Ainsi peut-on entendre Kery James apostropher Youssoupha : « J'ai tellement d'classiques, appelle-moi "Mozart" / Où sont les tiens ? ... Nulle part » ; et ce dernier lui répondre : « T'as peut-être des classiques, mais moi j'ai des tubes qui t'enterrent / T'as peut-être la Mafia K'1 Fry, mais moi j'ai

¹ *Ibid.*, p. 30-31.

toute l'Afrique entière¹ ». On note donc que dans cet échange en différé, les rappers cherchent à se discréditer mutuellement sur la qualité de leur musique – que le terme « classiques », qui fait entrer les morceaux dans les canons du rap français, implique – et donc sur la place importante qu'ils occupent dans la scène rap, celle-ci, on le voit, dépassant les frontières de la métropole. Ainsi, le rap semble-t-il pouvoir être défini comme une démarche poétique de défiance à l'égard des institutions et des normes, mais également de défi vis-à-vis des autres acteurs qui le pratiquent – « une invitation à se surpasser qui ne va jamais sans une part d'humour ou de dérision, et donc de distance à l'égard de soi-même² ». La dimension essentiellement ludique du rap côtoie donc de près le sérieux des propos qui peuvent y être tenus, dans un jeu où la violence offensive se négocie sur tous les plans.

C'est pourquoi, « dans cette confrontation tumultueuse mais, somme toute, pacifique, la poésie a tout à gagner puisque, pour assumer sa suprématie, chacun devra peaufiner ses rimes et soigner son *flow* ; trouver les images les plus percutantes ; mettre en place les rythmes les plus implacables³ [...] ». Il y a dans le rap, comme dans une poésie césairienne qui se veut explosive et cinglante, « des mots de sang frais, des mots qui sont des raz-de-marée et des érysipèles et des paludismes et des laves et des feux de brousse, et des flambées de chair, et des flambées de ville⁴... », en somme une imminence, une urgence du langage qui se fait menace. Le travail fourni sur la voix et l'interprétation, conçues telle une manifestation sonore de l'écriture, en somme le style de l'artiste, donne à entendre chaque vers comme une décision assumée qui ne souffre pas l'incertitude, l'indécision ; il ne s'agit pas de dévoiler les palimpsestes de l'écrit, mais de dire enfin, sans ménagement de l'auditeur, que « voilà le le grand défi et l'impulsion / satanique et l'insolente / dérive nostalgique de lunes rousses, / de feux verts, de fièvres jaunes⁵ ! ».

C'est tout l'intérêt de cette logique du bon mot qui caractérise l'expression rappée, et qui n'est pas seulement circonscrite à la pratique ludique de la *punchline*. D'une manière générale, un rappeur prétend provoquer un effet chez celui qui l'écoute, quel qu'il soit, une réaction physique aux paroles qu'il scande et met en scène – acclamations ou huées, adhésion au rythme par la danse, le hochement de tête, etc. – et c'est lorsque les mots se font les plus percutants qu'ils peuvent susciter de telles manifestations chez le public. De la même manière, les aspects de la versification d'un rap, soutendus par des logiques infinies et toujours différentes selon le rappeur, incitent l'auditeur à une mémorisation du texte qui ne peut se faire que de façon morcelée, ce dernier ne pouvant généralement retenir que les phrases qui ont provoqué en lui telle ou telle réaction. Le mouvement propre, en somme la structure d'un rap, se définirait-elle alors, dans une majorité de cas, par une esthétique de la chute,

¹ KERY JAMES *feat.* La Ligue, Youssoupha et Médine, « Contre nous », *Dernier MC*, Universal Music, 2013.

² BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, *op.cit.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*

ou de la pointe, qui isolerait un ou plusieurs vers du reste du texte pour en faire ressortir la justesse et l'âpreté. En outre, procédant souvent au sein de leurs textes à une tentative de définition métarapologique, c'est-à-dire s'écrivant en train d'écrire, les rappeurs qualifient leur art et en assument la violence textuelle, qu'ils jugent nécessaire : « J'écris mon texte et le rap comme un ventre crie famine / Je me fais du mauvais sang, le mal se profile / Et ma plume saigne des lyrics hémophiles¹ ». Ces vers, issus du morceau « P***** de poésie » et scandés par Lino, interviennent à la fin du premier couplet, l'achèvent avec brio et tendent à définir l'entreprise d'écriture par la saturation de métaphores performatives liées à la violence. La dimension proprement agonistique du rap, dont on a vu qu'elle se manifestait par les thèmes et revendications abordés, semble alors apparaître autant dans la lutte que les mots imposent aux normes que dans la lutte qu'ils se font entre eux, à l'image des artistes qui s'affrontent tout en adhérant au même mouvement poétique.

C'est d'une façon assez analogue que l'on peut lire, par exemple, le *Cahier d'un retour au pays natal*. Les nombreux ressassements, anaphores, mouvements de recul qui s'y manifestent produisent une économie du discours poétique au fondement de laquelle on perçoit l'exigence de faire affleurer des expressions percutantes et décisives. Certaines de ces expressions retiennent particulièrement l'attention du lecteur, qui en enregistre la concision formelle comme symbolique, le rythme délibéré, la force illocutoire. Ainsi, lorsque le poète s'écrie « Accommodez-vous de moi. Je ne m'accommode pas de vous² ! », on sent contenue, dans la limpidité péremptoire de l'expression, la menace performative à laquelle concourt l'usage poétique des mots. C'est précisément cela que nous retenons, entre autres éléments, du lien établi entre les langages de la poésie nègre et du rap. En effet, jamais il ne s'agit de tranquilliser l'auditeur ou le lecteur, de ménager des espaces apaisants de silence ou de le rassurer par l'adhésion à des normes poétiques connues et confortables. De la même manière que dans les discours tenus il s'agit de confronter le public à l'absurdité et l'horreur de la domination de race ou de classe, les formules employées surgissent dans leur matière éminemment politique. Elles sont du bruit – « ASSEZ DE CE SCANDALE³ ! » - pour déconcentrer, pour décentrer la *doxa*, en perturber les préjugés, et la contraindre à s'« accommoder » d'une parole venue des marges. Un passage de l'ouvrage de Christian Béthune résume parfaitement cette tension politique de la poésie :

Relatant des histoires emplies de bruit et de fureur, démantelant la langue dans ses composantes à la fois sémantique et phonétique, instaurant une insurrection sonore permanente, les rappeurs, au grand dam des tenants d'une pratique artistique esthétiquement correcte, se font un plaisir sulfureux de vandaliser la culture en place tout en revendiquant avec obstination le statut de musicien et de poète.

¹ ÄRSENIK, « P***** de poésie », *Quelque chose a survécu*, Secteur Ä, 2002.

² CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, op.cit., p. 33.

³ *Ibid.*, p. 32

C'est peut-être cela que l'on appelle le style¹.

Un tel exposé de la négociation à l'œuvre dans le rap, entre marges esthétiques et canons culturels légitimés, donne à voir cette pratique à travers le constat d'une porosité intéressante. En effet, ce que Rubin nomme un « écartèlement culturel » entre l'héritage africain-américain et le patrimoine classique français se trouve résolu dans la manière que certains rappeurs ont de convoquer des références littéraires dans leurs textes. Car nous comprenons que le positionnement fluctuant des rappeurs quant aux sources de leur art, ainsi que les citations ou mentions de noms d'auteurs dont ils se sentent héritiers, déplacent la question d'une identité française ou non du rap pour s'attacher à revendiquer la valeur éminemment poétique, littéraire de leurs textes et de leur musique. C'est le sens d'une affirmation telle que celle de Lino d'Ärsenik dans « P***** de poésie » : « J'suis ce sombre poète que ce con de mal encombre² ». En revendiquant la synonymie des termes « rappeur » et « poète », l'artiste pénètre de force un discours sur la littérature française qui, jusqu'alors, se tenait en vase clos, dans les salles de classe des grandes écoles ou à l'ombre des institutions inaccessibles. Le même Lino assume sa filiation avec Aimé Césaire, au point de vue du combat mené par l'homme, bien sûr, mais aussi en ce que le chantre de la Négritude, au moyen de sa poésie, a bousculé, fait chanceler les certitudes de la France coloniale. Quel sens donner à un vers tel que « J'vais tuer Rimbaud pour rendre à Césaire, j'passe pas du rhum à l'absinthe, non³ » ? Comme il s'en explique lui-même lors du séminaire qui a eu lieu en 2015 à l'École Normale Supérieure⁴, le rappeur ne prétend pas dénier à Rimbaud la qualité de son œuvre, qu'il admire et dont il a pu s'inspirer par ailleurs, mais souhaite rendre « à Césaire ce qui appartient à Césaire⁵ ». En somme, au panthéon des poètes que la France a érigé, il prend le parti d'incorporer la poésie césairienne : Rimbaud, malgré la subversion évidente dont témoigne son œuvre, devient le symbole d'une institution que le rappeur passe au crible. Plus encore, Lino assimile son propre parcours à celui du poète de la Négritude, mettant en évidence la difficulté que les rappeurs, poètes contemporains dont on étouffe les voix, ont à être reconnus. Cet héritage poétique assumé, en somme, ne relève pas uniquement du combat des idées, mais aussi de la revendication d'un statut. Quand Youssoupha prétend faire de la « chanson française », il affirme avec provocation que le rap, aujourd'hui, est l'expression poétique et musicale la plus pertinente pour dire les enjeux politiques, culturels et sociaux auxquels la France contemporaine est confrontée.

¹ BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, op.cit., p. 56-57.

² ÄRSENIK, « P***** de poésie », op.cit.

³ LINO, « Requiem », *Requiem*, Universal Music, 2015.

⁴ Vidéo disponible sur le site Youtube, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QKPm0I6QX7o&t=3865s>

⁵ YOUSSOUPHA, « Négritude », *NGRTD*, op.cit.

2) *Dépassement de l' « écartèlement culturel » : identité de la transgression et poétique de la marge*

À vos plumes poètes, la poésie crie au secours, le mot Anarchie est inscrit sur le front de ses anges noirs : ne leur coupez pas les ailes ! La violence est l'apanage du muscle, les oiseaux dans leurs cris de détresse empruntent à la violence musicale. Les plus beaux chants sont des chants de revendication. Le vers doit faire l'amour dans la tête des populations. À l'école de la poésie, on n'apprend pas : on se bat¹.

La question des références convoquées dans les textes de rap, et dont nous avons déjà abondamment parlé en ce qui concerne la filiation revendiquée avec la poésie nègre, est essentielle dans l'analyse de ce que cet « écartèlement culturel » suppose d'identifications diverses, troubles et poreuses du rap et de ses acteurs. La dénonciation d'une colonisation culturelle, en somme, peut également passer par une assimilation critique de ses modèles, ce dont témoigne abondamment l'œuvre de Césaire qui, pour fonder l'universalité de la poésie nègre, a choisi de ne pas nier la culture de l'opresseur. Dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, la langue se désentrave de ses chaînes car elle a conscience des conventions et contraintes sur lesquelles ces mêmes chaînes s'appuient. De sorte que, à l'instar d'un rappeur ou d'une rappeuse qui distille le long de ses textes des références, qui détourne des citations, qui s'approprie un imaginaire littéraire refusé, et qui, dans le cadre musical emprunte et réinvente des sons préexistants, l'esthétique du *Cahier* pourrait très bien être assimilée à l'échantillonnage poétique et sonore par lequel on caractérise le rap. En effet, ce long poème est traversé d'échos à des œuvres classiques, aussi bien dans les formes mises en place que dans les évocations plus explicites de références traditionnelles. Ainsi, procédant à une esthétique de l'éclatement, notamment par l'épuration partielle de la ponctuation, Césaire inscrit son texte dans le lignage poétique d'Apollinaire qui, avec le recueil *Alcools*, avait initié cette démarche. Par ailleurs, la déconstruction totale de la métrique, avec l'absence délibérée de rimes, rattache le *Cahier* à une tradition de la poésie en prose dont Rimbaud, ou même Baudelaire, seraient les précurseurs. On ne peut pour autant pas affirmer qu'il s'agisse d'un poème en prose, puisque ce qui se joue dans l'œuvre de Césaire dépasse les frontières du simple antagonisme vers-prose : le rythme est pris dans une concentration poétique, tout en ménageant, à la manière d'un Charles Péguy, des effets de litanie, de

¹ FERRÉ Léo, *Poète... vos papiers !* (1956), Paris, Points, 2013, p. 11.

répétition, de ressassements – dont l’apophore anaphorique « Au bout du petit matin » est l’exemple le plus frappant. Dans son mouvement à la fois resserré et ample, le poème est comme soumis à un émiettement que manifestent la typographie relâchée, les majuscules flottantes et la ponctuation fluctuante. En outre, les liens qu’entretient Césaire avec le surréalisme font basculer le *Cahier* du côté d’une expression distendue de la métaphore, proche de cette « rencontre fortuite d’un parapluie et d’une machine à coudre sur une table de dissection », phrase de Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror*, rendue emblématique par Breton qui, d’ailleurs, postface l’édition de 1947 du *Cahier*. Sartre, à ce propos, écrit dans « Orphée noir » : « En Césaire la grande tradition surréaliste s’achève, prend son sens définitif et se détruit : le surréalisme, mouvement poétique européen, est dérobé aux Européens par un Noir qui le tourne contre eux et lui assigne une fonction rigoureusement définie¹. » Ainsi, si l’on en croit Sartre, le délitement des normes poétiques par Césaire n’est pas un engagement neuf au point de vue de l’histoire littéraire, mais il ressortit d’une appropriation politique de la démarche avant-gardiste que constitua le surréalisme. De même, Lino dans « Jour 2 Tonnerre » reprend une citation du *Cahier* de Césaire – « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n’ont point de bouche² » - en la détournant ainsi : « Je suis la voix des malheurs sans voix³ ». A cette occasion, il s’approprie la parole poétique, non plus pour la retourner contre son auteur, mais pour lui conférer une épaisseur contemporaine, grâce à l’usage explicite du présent qui, dans le même temps, rend performative l’expression de « la voix » du rappeur.

Par ailleurs, ce que nous notions de l’esthétique de l’échantillonnage, voire du collage poétique chez Césaire se donne bien sûr à voir dans la production rap, qui procède, dans son rapport à la référence tout autant que dans son traitement de la langue, à une esthétique délibérée du mélange – du « mix ». L’usage du *sample*, tout d’abord, induit cette appropriation par les DJs et rappeurs de sons qui, parfois, ne peuvent être directement liés au mouvement hip-hop. C’est le cas d’un titre comme « Pitbull⁴ », dans lequel Booba sample le morceau « Mistral gagnant » de Renaud. Cette boucle donne à la chanson une atmosphère d’intime mélancolie, tout en accélérant légèrement le *beat* pour coller au rythme du phrasé du rappeur. Mais cette référence faite à Renaud ne sert pas uniquement un texte où Booba choisit de se livrer poétiquement, elle est aussi une manifestation de la porosité entre les genres et les registres à l’œuvre dans le rap, qui rend impossible un lignage précis de son héritage. Renaud est un chanteur dont les textes, bien souvent, peuvent être considérés comme subversifs, ce qui rapprocherait précisément son œuvre de la pratique rap, ce dont témoigne par ailleurs Lino dans l’hommage qu’il lui rend à l’occasion du titre « Le flingue à Renaud ».

¹ SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », *op.cit.*, XXVIII.

² CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p. 22.

³ ÄRSENIK, « Jour 2 Tonnerre », *Quelques gouttes suffisent*, Hostile, 1998.

⁴ BOOBA, « Pitbull », *Ouest Side*, Tallac, 2006.

Communauté d'esprit, donc, caractérisée par une même défiance à l'égard des institutions françaises (il faut se souvenir du très controversé « Hexagone »...) et un traitement argotique de la langue (« Laisse béton »), le rap français et la chanson à texte – cette « chanson française » dont se réclame Youssoupha – entretiennent des accointances non négligeables. En sorte que les héritages dont se réclament les rappers français, s'ils ne peuvent être de manière évidente rattachés au mouvement hip-hop – comme peuvent l'être, en revanche, le blues, le jazz ou le reggae – partagent une même esthétique et un même discours subversifs.

La négation politique des institutions culturelles réactionnaires, qui semble fonder l'esthétique même de la production rap, passe donc par le choix de références précises, issues de registres différents, mais dont on peut penser que la dimension illégitime est un vecteur commun. La littérature, dans ce cadre, parce que la connaissance et l'analyse de ses grands textes est essentiellement véhiculée par l'école républicaine – mise en question dans le rap – pourrait donc être naturellement absente de l'imaginaire convoqué par ses acteurs. Il n'en est rien, en tout cas pour une partie des rappers et rappeuses qui, de manière plus ou moins appuyée, livrent un regard particulier sur ce que représente, en leurs yeux de poètes, la littérature. Avec le rap, celle-ci s'émancipe des carcans de l'éducation nationale, et se trouve réinterprétée, réinvestie, de manière décalée et pour servir un discours poétique qui la remet en cause tout en la sublimant. Prenons pour exemple le très beau morceau de Lucio Bukowski en *featuring* avec Nadir, intitulé à dessein « Littérature » :

A l'heure où j'ai le noir qui revidange ma vésicule biliaire
Ma soif de connaissance aimerait bien voir toutes vos écoles pillées
[...] Crions métamorphose, faisons l'procès de vos établissements
Voyage au bout de la nuit, ivresse multipliée par deux
Du côté de chez oim, on recherche tous le temps qu'on a perdu
Les feuilles tournent et roulent, rient de leurs spectateurs minables
Le temps emporte le vent que la plupart des fleurs en germe inhalent
Le côté beau de l'air et ses ailes hautes
Il était un petit Nadir en 1800 ou bien dans ces eaux-là
J'aime bien les cols des femmes, quand ceux-là sont jeunes et garnis
Puis tuer le temps avec elles, le revoir quand je lis Gary
Et quoi de mieux à faire ? L'école est prisonnière
J'ai trop fumé les fleurs du mal et en découle mon humeur buissonnière
Troquez-le ou la haine du spleen contre deux "F"
Mes nuits sont allongées par l'intérêt que rencontre EDF
Tramway nommé désastre et ralenti par un dos d'âne
Un jour je serai fou comme un Beckett en attendant dodo
L'air est macabre et encore plus taré que tes Rougon
Pendant qu'les misérables ont saccagé la rue Victor Hugo

J'ai commencé l'art tôt, je sais j'ai des goûts de chiottes

Mais on tuera tous les affreux pour réunir enfin Charles et Lucio¹

Il est difficile d'imaginer ne sélectionner que quelques passages de ce long couplet de Nadir, tant il regorge d'allusions et de jeux de mots habiles. Parmi ceux-ci, qui saturent totalement le texte, nous sélectionnons par exemple la phrase « Le temps emporte le vent que la plupart des fleurs en germe inhalent », qui fait cohabiter le célèbre roman de Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*, et celui de Zola, *Germinal*. Juste après, Nadir évoque « le côté beau de l'air et ses ailes hautes », évoquant alors le nom de Baudelaire et probablement son poème « L'Albatros », issu du recueil *Les Fleurs du mal* dont il parle quelques vers plus loin : « J'ai trop fumé les fleurs du mal et en découle mon humeur buissonnière ». Le rappeur dresse, avec une sorte de jubilation non contenue face à la trouvaille poétique, sa bibliothèque idéale, se mettant ainsi en scène tout autant comme poète que comme lecteur. Car il ne s'agit pas d'une énumération neutre de références, mais plutôt de leur incorporation énigmatique au sein d'un discours narrativisé assez classique traitant des thèmes topiques du rap, comme l'éducation (« l'procès de vos établissements »), le désœuvrement de la jeunesse (« tuer le temps ») et la misère (« les misérables ont saccagé la rue Victor Hugo »). En appelant à la « métamorphose » du système scolaire et en invitant l'auditeur à lire autant des classiques (« A l'heure où j'ai le noir » désigne par exemple *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, et « Du côté de chez oim » évoque *A la recherche du temps perdu* de Proust) que des œuvres connues pour leur relative immoralité (comme *Et on tuera tous les affreux* de Boris Vian ou l'allusion à « Charles » Bukowski dans le dernier vers), Nadir propose sa propre définition de la littérature : un espace d'échanges et de création par le prisme duquel le lecteur peut interpréter le monde ainsi que sa propre existence.

Le couplet de Lucio Bukowski, qu'introduit Nadir dans son dernier vers, précise encore cette rêverie métalittéraire :

Mon purgatoire ressemble à c'qu'Orwell avait prédit
Pris dans le ventre de Lyon, j'attends ma mort à crédit
Tandis que j'agonise, mes confrères usent le sampleur
J'écrirai mes poèmes à l'ombre des jeunes filles en pleurs
Demande à la poussière si mon art est le démon
Je suis l'idiot de l'histoire, l'étranger d'une saison
A l'école des flammes, même le misanthrope détail
Le sort te met à l'épreuve pour voir ce que tes nerfs valent
On a qu'une vie mon bel ami et puis la fin

¹ LUCIO BUKOWSKI feat. Nadir, « Littérature », *Lucio Milkowski 2*, Milka, 2011.

Mes mots passants d'idées à feuilles en élan vain
Or la tristesse, je ne vois pas et prends racine
Du coup mon flow berce ton oreille et l'assassine
Le soleil se lève aussi sur la perle qui t'habite
Je recherche une baleine, un château et un bon beat
Mais la vie est un procès, les années des îlotiers
Défoncé au haschich, un peu comme Théophile Gautier
Chacun ses illusions perdues, et l'existence se marre
T'invite à son banquet, te règle à grands coups d'assommoir
Le songe d'une nuit d'été s'est perdu dans les ruelles
L'adolescent que nous étions rêvait d'une vie nouvelle
Moi je danserai le rigodon tout en fonçant au casse-pipe
Le lectorat de Sartre se dira "Mais qui est ce type ?"
Les jours s'en vont comme des chevaux sauvages dans les collines
Mais tout finira bien comme dans un livre de Jane Austen¹

Dans ces vers se trouve réalisée la prophétie de Nadir - « Mais on tuera tous les affreux pour réunir enfin Charles et Lucio » - car c'est bien à une fusion effective de la littérature (Charles Bukowski) et du rap que leur économie poétique procède. L'intime expérience au monde de Lucio Bukowski y est transfigurée au moyen des jeux de mots distillés qui dévoilent la violence et la douleur de l'entreprise d'écriture - « J'écrirai mes poèmes à l'ombre des jeunes filles en pleurs » - tout autant que la difficulté qu'écrire représente - « Mes mots passants d'idées à feuilles en élan vain ». Pourtant, si le constat du rappeur est celui des « illusions perdues » de la jeunesse, et que le texte semble s'écrire au prix d'une lente « mort à crédit » célinienne, ou faulknérienne - « Tandis que j'agonise, mes confrères usent le sampleur » - c'est bien dans la dimension performative et immédiate du rap que les mots prennent tout leur sens. En effet, « le sampleur », dont l'utilisation est convoquée au présent, donne directement à entendre les échantillons littéraires exsudés au fil des lignes. De même, c'est dans la dimension vocale de cet exercice de style que l'auditeur est instantanément pris à parti, piégé par la ruse de ce « flow [qui] berce [son] oreille et l'assassine » - voix du rappeur qui vient supplanter l'écrit, car sans elle on ne saisirait pas la subtilité du jeu de mot qui se cache dans le vers et dissimule le nom de Flaubert.

Ce qui transparaît alors, c'est que le détournement des références classiques de la littérature à l'œuvre dans le rap n'a pas précisément et uniquement pour fonction d'identifier ses éventuelles sources poétiques, ni même de légitimer le genre aux yeux des institutions. Plutôt que de participer d'une qualification de la pratique rap, qui la rangerait du côté de la littérature majoritaire et canonique, ces multiples évocations semblent avoir comme objectif une réinterprétation de ces textes, un

¹ *Ibid.*

réinvestissement effectif de leur valeur subversive. Car en ayant installé au panthéon de la littérature des œuvres perçues comme immorales ou scandaleuses en leur contexte, l'institution a déplacé le curseur de la marginalité, faisant peut-être s'édulcorer toute l'épaisseur transgressive et politique qui les caractérisait. C'est le sens des citations de Césaire chez le rappeur Lino : puisque les textes de l'auteur de la Négritude, aujourd'hui étudiés comme canons de la littérature francophone, ne sont plus tout à fait environnés de leur dimension poétiquement et politiquement incorrecte, il faut qu'au moins le rap se charge de la réactiver.

A la pratique rap, alors, on pourrait donner un sens analogue à celui de la littérature engagée, telle que Sartre, dans son ouvrage *Situations, II*, prétend la définir. Les questions qu'il soulève se posent en termes simultanément littéraires et esthétiques. L'engagement, de fait, implique une réflexion de l'écrivain sur les rapports qu'entretient la littérature avec le politique (et avec la société en général) et sur les moyens spécifiques dont il dispose pour inscrire le politique dans son œuvre. Pour autant, d'emblée Sartre choisit de placer la littérature dite « engagée » du côté de la prose, réfutant l'idée d'un « engagement poétique¹ », bien qu'il admette qu'en amont de la création ait pu surgir colère, indignation ou toute autres passions politiques - « mais elles ne s'y expriment pas, comme dans un pamphlet ou une confession. A mesure que le prosateur expose des sentiments, il les éclaire ; pour le poète, au contraire, s'il coule ses passions dans son poème, il cesse de les reconnaître² [...] ». Ainsi, la manière dont le poète regarde le langage à l'envers l'éloigne de l'humanité et de sa condition, dans et pour laquelle il n'est d'ores et déjà plus engagé, au contraire de ce que Sartre appelle le prosateur qui, utilisant le langage, « désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, persuade, insinue³ ». L'étude du corpus à disposition, qui nous a permis de démontrer que les textes rappés, dans leur rapport esthétique et politique au langage tout autant que dans les thèmes qu'ils abordent, avaient tout à voir avec ce que serait une poésie dite « engagée ». Par ailleurs, cette affirmation de Sartre, qui précède un long développement duquel la poésie est effectivement absente, ne peut être considérée que dans la contradiction essentielle qu'elle sous-tend. En effet, ce que Sartre lui-même écrit dans « Orphée noir » interroge la validité de cette éviction de la poésie dans le champ des littératures engagées : « En un mot, je m'adresse ici aux blancs et je voudrais leur expliquer ce que les noirs savent déjà : pourquoi c'est nécessairement à travers une expérience poétique que le noir, dans sa situation présente, doit d'abord prendre conscience de lui-même et, inversement, pourquoi la poésie noire de langue française est, de nos jours, la seule grande poésie révolutionnaire⁴. » La poésie

¹ SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 69.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », *op.cit.*, XI-XII.

de la Négritude, comprise par Sartre en son contexte, est donc la formulation d'un désir de renversement politique total, un élan qui mutualise en sa poussée l'expression poétique absolue, universelle, et la concrète conjoncture historique.

Cette conjoncture, cependant, n'est pas uniquement traversée par des conflits raciaux qui pérennisent les inégalités entre Noirs et Blancs, mais également par des conflits de classe. En ce qu'elle apparaît universelle, la lutte que formule la poésie de la Négritude s'attache, plus largement, à dénoncer les injustices sociales sous-tendues par le capitalisme, celui-ci puisant sa force dans une colonisation des territoires, des richesses et des hommes, mais aussi dans l'exploitation des classes ouvrières précarisées :

[Le nègre] ne souhaite nullement dominer le monde : il veut l'abolition des privilèges ethniques d'où qu'ils viennent ; il affirme sa solidarité avec les opprimés de toute couleur. Du coup la notion subjective, existentielle, ethnique de négritude « passe », comme dit Hegel, dans celle – objective, positive, exacte – de prolétariat. « Pour Césaire, dit Senghor, le “Blanc” symbolise le capital, comme le Nègre le travail... A travers les hommes à peau noire de sa race, c'est la lutte du prolétariat mondial qu'il chante »¹.

C'est le sens, aussi, du poème de Damas déjà évoqué, intitulé « Un clochard m'a demandé dix sous », dans lequel le poète noir assimile sa situation, par l'anaphore « Moi aussi », à l'indigence d'un mendiant : piégés tous deux dans un système d'exploitation qui aliène et paupérise, le Noir et le Blanc de métropole apparaissent identiques en leur « putain de misère », identiques en leur « ventre creux² ».

Les mots de Césaire dans son *Discours contre le colonialisme* appuient avec force ce que recouvrent les notions concomitantes de colonialisme et de loi du marché, développant l'idée selon laquelle le capitalisme s'est construit sur une idéologie productiviste d'exploitation des uns par les autres, en l'occurrence des classes pauvres et des colonisés par la bourgeoisie :

Le fait est que la civilisation dite « européenne », la civilisation « occidentale », telle que l'ont façonnée deux siècles de régime bourgeois, est incapable de résoudre les deux problèmes majeurs auxquels sont existence a donné naissance : le problème du prolétariat et le problème colonial [...].

Cela revient à dire que l'essentiel ici est de voir clair, [...] de répondre clair à l'innocente question initiale : qu'est-ce en son principe que la colonisation ? [...] d'admettre une fois pour toutes, sans volonté de broncher aux conséquences, que le geste décisif est ici de l'aventurier et du pirate, de l'épicier en grand et de l'armateur, du chercheur d'or et du marchand, de l'appétit et de la force, avec, derrière, l'ombre portée, maléfique, d'une forme de civilisation qui, à un moment de son histoire, se constate obligée, de façon interne, d'étendre à l'échelle mondiale la concurrence de ses économies antagonistes. [...]

¹ *Ibid.*, XL.

² DAMAS Léon-Gontran, « Un clochard m'a demandé dix sous », *op.cit.*

Aucun contact humain, mais des rapports de domination et de soumission qui transforment l'homme colonisateur en pion, en adjudant, en garde-chiourme, et l'homme indigène en instrument de production¹.

Cette analyse du système colonial comme procédant à une « chosification² » des hommes pour les besoins de la production déplace en effet le curseur de la lutte vers une plus large acceptation de ses causes, engageant alors dans le discours l'idée d'un prolétariat noir dont l'exploitation, justifiée par les idéologies civilisatrices, aurait des traits communs avec l'exploitation de la classe ouvrière en Europe. Pour autant, et Sartre, sur ce point, se montre soigneux, il s'agit de ne pas confondre ce qui constitue précisément l'objet du mépris du Blanc vis-à-vis du Noir dont il exploite la force de travail :

Le nègre, comme le travailleur blanc, est victime de la structuration capitaliste de notre société ; cette situation lui dévoile son étroite solidarité, par-delà les nuances de peau, avec certaines classes d'Européens opprimés comme lui ; elle l'incite à projeter une société sans privilège où la pigmentation de la peau sera tenue pour simple accident. Mais, si l'oppression est une, elle se circonstancie selon l'histoire et les conditions géographiques : le noir en est la victime, en tant que noir, à titre d'indigène colonisé ou d'Africain déporté. Et puisqu'on l'opprime dans sa race et à cause d'elle, c'est d'abord de sa race qu'il lui faut prendre conscience³.

Par là, Sartre admet que l'oppression des Noirs se fait en raison de leur couleur de peau, donc d'une identité accidentelle, et non, comme ce qui est le cas pour les prolétaires blancs, d'un statut de classe qui procède certainement d'un déterminisme social imposé, mais qui ne remet pas aussi profondément en cause leur humanité. Et c'est contre cette humanité niée que se fonde l'élan poétique et politique des auteurs de la Négritude ; émise par ceux qui revendiquent une liberté absolue – ce dont ils font acte en prenant la plume – la poésie nègre manifeste ce « retour au pays natal » en lequel consiste l'exercice subjectif du langage comme prise de conscience de soi. Se dire « nègre », c'est pour le poète noir choisir son identité contre ceux qui voudraient, par la violence, lui en imposer une.

Ainsi, « puisque le mépris intéressé que les blancs affichent pour les noirs – et qui n'a pas d'équivalent dans l'attitude des bourgeois vis-à-vis de la classe ouvrière – vise à toucher ceux-ci au profond de leur cœur, il faut que les nègres lui opposent une vue plus juste de la subjectivité noire⁴ » : c'est ce à quoi tendent, dans ses multiples expressions, la poésie de la Négritude et les combats militants qui lui sont associés.

Il semble que, partant de là, et réactivant au présent une lutte dont les modalités ont quelque

¹ CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, suivi de *Discours sur la Négritude* (1955), Paris, Présence Africaine, 2004, p. 7 et suivantes.

² *Ibid.*, p. 23.

³ SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », *op.cit.*, XIII-XIV.

⁴ *Ibid.*, XIV-XV.

peu muté, le rap français dans ses aspects de poésie engagée réévalue cette porosité entre le racisme systémique et la condition prolétarienne. A la revendication d'une identité nègre héritée de Césaire, Damas ou Senghor, certains rappers développent, simultanément, un discours politique sur ce qu'aujourd'hui, malgré son anachronisme relatif, recouvre le terme « prolétariat ». Kery James, comme mentionné plus avant, affirme en effet que « le rap est un art prolétaire, alors les minorités y sont majoritaires¹ ». Le contexte contemporain, par la dimension plus insidieuse encore des inégalités sociales, raciales et de genre qui s'y manifestent, invite à penser les luttes politiques dans leur dimension intersectionnelle : ces « minorités » dont parle le rappeur correspondent effectivement aux populations issues de l'immigration et géographiquement reléguées dans les ghettos de la métropole, mais elles représentent, plus largement, et en dépit de la question raciale, tous ceux et celles dont les identités ne seraient pas, aux yeux de l'Etat et ses institutions, solubles dans l'élan national. Les marges, qu'elles y soient symboliquement ou concrètement évoquées, trouvent dans le rap, et à la suite de combats antérieurs comme ceux menés par les poètes de la Négritude, la solidarité de voix unies. Dès lors, il apparaît que la production rap en France, et ses avatars tels que la chanson française engagée, puissent bénéficier, parce qu'absolument en phase avec les enjeux contemporains – tout en ménageant avec soin ses héritages symboliques -, et produisant délibérément les effets d'une expression poétique émancipatrice, de ce qualificatif que Sartre refusait à tort d'attribuer à la poésie : « révolutionnaire ».

¹ KERY JAMES, « A l'ombre du Show-business », *op.cit.*

CONCLUSION

Petit pays, tu m'as vu pousser
Depuis 28 ans, toi, t'as pas vraiment changé
A peu d'choses près, tu tiens les mêmes propos
Les mêmes défauts cachés sous le même drapeau
Tiens, regarde, j'ai retrouvé de vieux clichés
On y voit le port de Nantes en couleur sépia
J'te reconnais pas, qui sont ces hommes enchaînés ?
Au dos de l'image, cette liste, c'est quoi ?
Petit pays, pourquoi dans ton journal intime
Avoir déchiré des pages et effacé des lignes ?
Pourquoi, la main sur le cœur, cette étrange chanson :
« Qu'un sang impur abreuve nos sillons » ?
Avec ta langue maternelle et celle de tes ancêtres
Tes enfants n'en font qu'à leur lettre
Ils te parlent et tu restes blême
Quand ils disent « j'te kiffe » pour te dire « je t'aime »¹

Nous choisissons de clore ce développement par un passage du morceau « Quitte à t'aimer » du groupe de rap nantais Hocus Pocus. Accompagné par un *sample* de la chanson « Sodade », que l'on doit à la reine de la morna capverdienne Cesaria Evora, le texte s'adresse à ce « petit pays » qui désigne, par personnification, la France. Mais la « saudade », en portugais, est une énigme, un terme quasiment intraduisible qui résumerait un sentiment d'intense nostalgie, de douce mélancolie, de lancinant ennui. Elle est l'expression d'un état d'âme qui est à la fois intime et collectif, à l'échelle de l'individu et d'une nation entière, la sensation d'une perte irrémédiable tout comme le désir irrépressible d'ailleurs. Puisqu'elle est hybride, fluide, volontairement indéchiffrable, puisqu'elle désigne avec justesse mais sans qu'on sache pourquoi une émotion elle-même inintelligible et pourtant partagée, la « saudade » semble être l'exact endroit où le langage perd sa fonction première et devient poésie.

Lieu du commun et de l'incommunicable, ce terme ne renvoie à rien d'autre qu'à son étrange réalité ; et puisqu'il est un espace vague où les frontières du langage se défont, chacun peut y glisser,

¹ HOCUS POCUS, « Quitte à t'aimer », *Place 54*, On and On, 2006.

justement, sa propre réalité :

Et puis ce soleil qui tannerait ma peau luisante sous la pommade
Ici on m'appelle « Negro », y a pas d'place pour nos peaux mates [...]
Sur *sample* de guitare sèche, j'veux des gens simples et des sourires
Ici c'est rare qu'on nous supporte, qu'on ouvre les portes et les serrures
J'veux vivre sur des rythmiques, des mélodies
Me libérer de mes chaînes, car la culture m'a menotté
J'veux que tu viennes, allez, rentre dans mon monde
Viens retrouver, colombe, mon cœur mort sous les décombres [...]
Ma musique s'exprime comme une *saudade*
Les notes et les mots se mettent debout comme des soldats¹ !

Pour Hocus Pocus comme pour Gaël Faye, la « *saudade* » est une atmosphère qui vient environner le texte de sa densité musicale et souligner, par la métaphore, un sentiment trouble vécu par le rappeur : celui de l'exil douloureux, de la difficulté à trouver sa place au cœur d'un espace hostile, du besoin impérieux de reconnaissance, et de la volonté émancipatrice de trouver les mots justes pour dire tout cela. Les langages du rap, alors, traversés d'échos comme ceux de l'indéfinissable « *saudade* », investissent l'espace du politique, dans son sens primordial. Ils réfléchissent le monde par la voie de l'intime et émettent une voix collective, promettent une langue juste où puiser la force des combats humains. Ils défaussent du terme « conquête » le préfixe qui le rend absurde et néfaste pour ne conserver que la « quête » poétique dont l'objet, bien que toujours renouvelé, reste la liberté.

De la « *saudade* » nous retenons ce qui, précisément, la rend intraduisible ; et puisqu'elle ne peut être définie sans perdre toute sa valeur, elle partage avec le néologisme « Négritude » l'infinité de ses interprétations. C'est ce que nous avons désiré justifier le long de ce travail : par la présence parfois palpable, parfois invisible, d'échos poétiques, le rap français entre en relation avec l'expression d'une Négritude qui ne souffre pas de limites sémantiques.

Tout d'abord, il s'agissait de saisir ce qui, dans le corpus rap sélectionné, permettait d'engendrer un lien concret avec la poésie de la Négritude. Puisque la parenté des termes abordés – esclavage, colonisation, racisme – paraissait évidente à la lecture ou l'écoute des textes, et ce malgré l'éloignement chronologique de ces deux mouvements artistiques, c'est tout naturellement dans leur rapport ténu et conflictuel à l'Histoire qu'il nous a fallu les considérer. Si l'expression de la Négritude peut se comprendre comme une manifestation de la conquête, par la poésie, d'un espace où serait

¹ GAËL FAYE, « Je pars », *Pili pili sur un croissant au beurre*, *op.cit.*

réhabilitée la parole, et donc la liberté de l'opprimé, si chez Césaire, Senghor ou Damas elle va puiser aux sources intarissables d'une historicité et de cultures bafouées par l'opresseur, alors le rap, aujourd'hui, en est le *continuum* poétique. Les artistes y affirment la pérennité des inégalités raciales qui, bien que souvent insidieuses, sont authentiquement vécues, sur le territoire national, par les minorités reléguées. Le racisme institutionnel, qu'ils découvrent et dénoncent, leur paraît directement lié à l'histoire des diasporas et des peuples colonisés. En ménageant un discours de lutte contre ces réalités quotidiennes, éléments topiques de la production rap, les artistes se font également les passeurs d'une mémoire trop souvent délaissées par les institutions. Ce faisant, et puisque la littérature investit les champs de l'Histoire, leur parole se formule en écho à celle des poètes dont ils choisissent, consciemment ou non, d'être les héritiers. Ils partagent avec eux la puissance d'un verbe poétique qui entend représenter les voix des esclaves aux plaintes muettes, des anonymes oubliés de l'Histoire, tout autant que les grands noms qui traversent son incomplet récit ; ils mêlent à la contemporanéité de leur expression les métaphores par lesquelles, au sein des diverses œuvres de la poésie nègre, se disait la lutte pour la liberté.

Une ascendance composite, donc, qui déjoue les diverses assignations politiques auxquelles on cantonne le genre du rap : manifestation simplifiée, voire simpliste, d'une jeunesse désœuvrée, parole violente et sourde aux effets de la « grande poésie », expression disharmonieuse d'une altérité farouchement revendiquée... L'identité du rap et de ses acteurs devient le lieu d'un conflit qui ne cherche pourtant pas à se résoudre, parce que telle semble être la définition de la parole poétique. C'est pourquoi, à la suite et à l'image de la Négritude, les rappeurs ménagent une économie de contrastes, embrassant tantôt la valorisation du noir contre l'hégémonie du blanc, niant les symboles de l'opresseur ou se les réappropriant à dessein, et dépassant enfin les antagonismes pour aborder à une auto-définition rhizomatique. Cette poétique, dont on pourrait dire qu'elle est déracinée, puise pourtant sa force dans l'expérience de ceux qui la conçoivent : infiniment contemporaine, elle est une expression brute du béton, où l'errance devient créatrice et les errants personnages fictifs d'un théâtre urbain fantasmé. La musique d'une négritude d'aujourd'hui, au combat, vient enfler les artères de la ville, de ses marges, et perturber les lignes ségrégatives qui en composent la géographie symbolique.

Mais alors, puisque relativement héritière des combats contre l'identité « racine unique » de la Négritude et de la Créolité, puisque forçant avec violence les portes des idéologies dominantes et liberticides, la parole rappée de nos artistes semble se constituer en un engagement autant poétique que politique. Traités, voire sous-traités, les langages du rap conduisent à une réévaluation des canons esthétiques auxquels est acculée la culture française, de la même manière que les poètes de la Négritude, s'appropriant la langue de l'opresseur pour en subvertir les normes, redéfinissent leur

place au sein de l'identité culturelle francophone. De fait, les productions d'un certain rap en France semblent traversées d'échos symboliques, les artistes complexifiant leur discours politique par la mise-en-scène d'un « retour au pays natal », que justifie leur statut poétique et/ou authentique d'exilé, et remettant perpétuellement en cause leurs héritages assignés. Promettant aux auditeurs l'exploitation d'une esthétique de la marge, les rappeurs et rappeuses étudiés, pourtant, résistent toujours aux enjeux que leur prêtent les commentateurs : par là ils redéfinissent sans cesse ce que peut avoir de subversif une expression conçue de l'extérieur comme marginale et défient toute possible essentialisation du genre.

Tout au long de ce travail, nous avons tenté d'éviter de recourir aux préjugés qui d'ordinaire environnent la question du rap en France, et qui voudraient, dans un objectif peu pertinent de généralisation de la production, placer tel artiste du côté de l'engagement politique et tel autre du côté de la poésie : nous croyons que nul de ces aspects n'est irréductible à l'autre. Pour autant, et ce propos tiendra lieu d'ouverture à notre conclusion, nous relevons que les échos et stratégies poétiques divers mis en œuvre dans le rap, en ce qu'ils sont aussi éminemment politiques, concourent à en faire l'expression capitale d'une réalité contemporaine préoccupante, un contre-discours précieux aux idéologies nauséabondes.

Il y a dix ans, la rappeuse Diam's opposait une jeunesse qui « aime ses mélanges » à une « France profonde », « qui vote extrême, [...] bannit les jeunes, anti-rap sur la FM¹ ». Elle s'adressait aussi directement à Marine Le Pen, la priant de ne pas être, comme son père, « de ces fous qui défendent le diable » et qui pensent « que le blanc ne se mélange pas à autrui ». Lors de sa tournée de concerts en 2006, dans un Zénith parisien plein à craquer, nous entendions le public scander en cœur, avec elle : « Donc j'emmerde, j'emmerde / J'emmerde qui ? Le Front National² ». Le rap, d'une manière ou d'une autre, est un garde-fou contre le fascisme : c'était il y a dix ans, et jamais le cauchemar exprimé par la rappeuse – « Marine, / J'ai peur que dans quelques temps t'y arrives / Et que nous devons tous foutre le camp³ » - n'a été aussi proche de se réaliser.

¹ DIAM'S, « Ma France à moi », *Dans ma bulle*, EMI, 2006.

² DIAM'S, « Marine », *Dans ma bulle*, *op.cit.*

³ *Ibid.*

REMERCIEMENTS

Pour sa disponibilité, sa confiance et la qualité de ses conseils, je remercie mon directeur de recherche, M. Moura.

Pour leur suivi rigoureux ainsi que la générosité de leur enseignement, en licence comme en master, je remercie Mme Haddad et Mme Parizet.

Je remercie également Nicole, Bernard et Estelle Corre pour leur bonté, leur réconfort quotidien et leur intérêt sincère envers mon travail.

Pour avoir accepté, depuis plus de deux ans et à toute heure du jour et de la nuit, d'écouter du rap et d'apaiser mes doutes, je remercie affectueusement Noémie Deprey et Céline Roualdes.

Mes remerciements vont aussi à Alfred Hémard, pour son amicale relecture et nos échanges rapologiques passionnés.

Enfin, parce qu'elles furent les plus généreuses camarades d'étude et surtout d'inégalables amies, j'adresse un chaleureux « big up » à Noémie Courchinoux, Valentine Eugène, Eloïse Beaumenier, Farida Francis et Emilie Ollivier.

GLOSSAIRE

Beat : tempo, rythme, battement ou mesure musicale. Celui qui le compose est appelé « beatmaker ».

Block party : dans la culture américaine, fête de quartier qui réunit le voisinage autour de quelques musiciens. Pratique qui a eu une influence capitale dans l'éclosion de la culture hip hop.

Clash : règlement de comptes opposant deux rappeurs.

Cut : couper, scier - désigne une manipulation qui consiste à fragmenter une phrase musicale.

DJ, ou *Disc-jockey* : animateur qui sélectionne, diffuse et mixe de la musique à destination d'un public, dans le cadre d'émissions radiophoniques ou à l'occasion de soirées en discothèque.

Dubbing : création d'un fond musical à partir de disques, comprenant principalement des structures rythmiques basses / batterie et constituée d'éléments sonore pré-existants.

Egotrip : qualifie un texte dont l'objectif est de flatter l'ego de celui qui le scande.

Featuring : abrégé en *feat* ou *ft*, est utilisé dans l'industrie musicale pour indiquer la participation d'un artiste sur le morceau ou l'album d'un autre.

Flow : manière dont le rappeur pose les syllabes par rapport au rythme.

Funk : genre musical noir américain né dans les années 1970, désigne aussi une qualité fondamentale de tout rappeur et de son style.

MC, ou *Master of Ceremony* : littéralement, maître de cérémonie. Champion de l'improvisation verbale.

Mike ou *mic* : le micro par lequel s'exprime le rappeur ou la rappeuse.

Sample : échantillon sonore. Technique qui consiste à utiliser un court extrait de disque pour créer un morceau inédit.

Scratch : technique de manipulation des disques sur les platines.

Tag ou graffiti : inscription murale pratiquée à la bombe, c'est un élément essentiel de la culture hip hop.

Toasting : dans la culture reggae, désigne l'art de parler-chanter par-dessus la musique.

ANNEXES

Cette rubrique propose dans leur intégralité les textes les plus régulièrement convoqués ou minutieusement étudiés au cours de ce travail. Ils sont tous issus du site collaboratif Rap Genius (URL : <https://rap.genius.com>) qui propose une transcription amatrice des textes par les internautes eux-mêmes. Ils ne peuvent par conséquent se substituer à une écoute attentive des morceaux et ont été soigneusement corrigés lorsqu'ils comportaient des inexactitudes. Enfin, les passages qui n'ont pu être restitués sont indiqués par la mention « XXX ».

« Peur d'une race », Assassin

[Refrain]

Le racisme, le sujet est tabou
Les ambiguïtés idéologiques que l'on retrouve un peu partout
La défense de l'identité culturelle est mise en avant
Sous quelle forme, sous quelle forme
Sous quelle forme juge-t-on les gens ?

[Rockin' Squat]

Dites-moi, la solution est dans l'extrême ?
À la séduction forte de l'extrême s'ajoute le charme discret des sous-entendus du FN
Pur respect des lois et des obligations
Pur amour de la patrie, pur amour de la nation
Comment un mouvement nationaliste xénophobe peut-il encore exister en occident ?
Drôle de comportement chez le peuple blanc !
Mais l'unité est un mot qui dépasse la couleur de la peau
L'unité d'une seule race équivaut à zéro !
Ouvrez les yeux, ne tombez pas dans la bêtise
Maîtrisez le système avant qu'il ne vous brise
Génocide sur génocide, c'est ancré dans l'histoire
L'holocauste sur la même échelle que l'esclavage du peuple noir

Trop de faits racistes ont marqué la vie de l'homme
Et l'économie de nos jours perpétue une vision qui n'est pas bonne
Des à priori sur son prochain par un conditionnement
L'unité des hommes serait dangereuse pour certains gouvernements
Les problèmes entre noirs et blancs à certains profitent toujours
Le Underground doit s'unir pour la paix et l'amour
Toujours en action, contre les nations fascistes, racistes
La face cachée du nationalisme ne peut pas comprendre
Qu'un noir ou un arabe fasse de l'argent
Ils pensent « C'est un voleur ou un dealer », ah pauvres gens !
Stéréotypés jusqu'à la moelle
Ce genre de bâtards devant nous finissent à poil !
Alliance d'idées, alliance de cultures
Le métissage est notre force, cette force : le futur
Il est temps d'ouvrir les yeux à l'humanité avant qu'elle meure
Nous sommes d'abord des êtres humains avant d'être une couleur

[Refrain]

« Shoota Babylon », Assassin

Un nouveau titre, une nouvelle ambiance oppressante
Accroche-toi à la rythmique, surveille la descente
Car la montée, elle, sera comme toujours assassine
Comme un fil dans une aiguille, la précision touchera
sa cible
Le micro dans ma main, le retour de l'Assassin
Whoy, whoy, whoy, choisis ton chemin
Car le nôtre se trace à coups de tonnerre musical
On fume le fonk, et le recrache en freestyle
Pas de problème man, nous restons undaground
Sous la couverture des quartiers qui délirent sur notre
slam
On ne fait pas de copinage avec le gratin musical
Préférant de loin vendre moins, mais garder l'impact
d'une balle
Cette vision est radicale mais réfléchie
Car la musique se propage aussi, de façon illicite
Les cassettes circulent et la masse s'agite
Et la masse cogite, il faut vite
Arrêter l'émancipation des chansons à thèmes
Traitant des réalités, mettant en danger le système
Vraiment? Je ne pense pas qu'une chanson pourra
changer la condition de l'Homme
Pourtant on vérifie que l'audimat reste dans les normes
On est loin des Jardins de Babylone
Alors on prend les rênes en main et par le biais du
symbole
On demande à tous les posse de s'unir pour shooter
Babylone

On ne me ment plus, l'africain est mon frère
Le musulman, le juif, je respecte leurs prières
Individuellement le choix de chacun est propre à lui-
même
Vu de l'espace l'Histoire de la Terre est pour tout le
monde la même
Mais si on se rapproche, on voit qu'une Porsche
Motive plus d'amour qu'une mère qui nourrit ses gosses
C'est fou de voir tous ces gens attirés par l'argent

Comme le requin attiré par le sang
Je suis né et je vis à Babylone
Là où les enfants tuent, dealent et volent
Alors accrochez-vous, car maintenant nous shootons
Babylone

Quand on parle de Babylone, on le prend comme
symbole
Pour illustrer le monopole qu'exercent les structures
dirigeantes en métropole
A l'égard des minorités qui forment une majorité sur le
globe
L'ennemi de ce système s'adresse
A tous les gens qui ont encore l'espoir que ces horreurs
cessent
Babylone et moi
Nous ne dealons pas ensemble, la décadence je n'aime
pas
L'oligarchie est présente dans les rues de Ris-pa
Le futur dépend de notre action présente, ne l'oublie
pas
Si tu restes statique, si tu ne t'occupes pas de politique
La politique s'occupe de toi
Si tu t'en occupes trop : gare ! Aux chiens de garde de
l'Etat
La pression constante d'évoluer en terrain inhospitalier
Fais monter la parano, monte le débat à un autre niveau
Ça y est, le flot de mes mots résonne ... Smoka
Babylone !

« Les Mains noires », Casey *featuring* Zone Libre et Hamé

[Intro: Kateb Yacine]

« Au bout d'un certain temps, je me suis dit - il faut que
j'aile à Paris, parce que, continuer comme ça ... J'étais
encore fragile, je sentais qu'il fallait me renforcer,
apprendre ; et puis aller dans la gueule du loup, vraiment,
dans la capitale de l'impérialisme. C'est là que je devais
venir, c'est là que l'épreuve décisive devait se passer. »

[Couplet 1 : Hamé]

Je suis né juste après l'extinction d'un feu
Dont je garde des braises fumantes au creux
De ma gorge, de ma langue, de mes yeux
A ce pays de sable je n'ai jamais dit adieu
On m'a porté à bout de bras jusqu'ici
Dans la poussière d'un septembre après-midi
Dans des langes dépliés par le bruit
Dans l'espoir d'entrevoir un peu la vie
Ça ne s'oublie pas un être humain qui n'a plus rien
Et qui s'arrache pour mettre à table un bout de pain
C'est comme la peur du noir dans une chambre sans fenêtres
C'est comme des mots rares d'un analphabète
Et puis j'ai grandi en apprenant
Des noms de géants :
(Mouloud) Feraoun, (Frantz) Fanon, Kateb Yacine
Comme des trésors de guerre à la fin du film
D'un bout à l'autre de ma trajectoire
L'Algérie s'évade et revient me voir
Tout comme je verrai jusqu'à l'ultime soir
Le pas de mon père et ses mains noires

[Couplet 2 : Casey]

Les mains noires ce sont celles de ma mère
De beaucoup de mes héros ou de certains de mes alliés
Quand je quitte ma terre, celle de ma grand-mère
Qui me font des adieux du haut de son palier
Les mains d'Aimé Césaire qui m'ont hypnotisée
Quand elles ont saisi la plume et l'encrier
Et puis m'ont rendu la dignité
Avec le retour au pays natal de son cahier
Les mains de Martin (Luther King) de Malcolm (X) de
Toussaint (Louverture)
Sans oublier le poing de Tommie Smith
De Frantz Fanon de Raphaël Confiant
De Rosa Parks et d'Angela Davis
Les mains mutilées, empalées, empilées, gangrenées
à genoux, sans raison enchainées
Qui ont tenu bon même à bout et dominées
Je suis fière d'avoir les mêmes que celles de mes aînés

[Outro : Aimé Césaire]

« Imaginez ce spectacle extraordinaire, dix volcans à la fois
crachant leur lave pour faire la Martinique. C'est fantastique,
quelle naissance prodigieuse, ça vaut bien tous les big-bang !
C'est donc une colère cosmique ? C'est une colère cosmique
et, autrement dit, la colère créatrice, elle est créatrice ! Nous
sommes loin de cette néréide sous la mer endormie, c'est
beaucoup plus que cela ; Ce sont des terres en colère, des
terres exaspérées. Ce sont des terres qui crachent, qui
vomissent et qui vomissent la vie. Et c'est de cela que nous
devons être dignes. Cette parcelle créatrice, il faut la
recueillir et il faut continuer ... il faut la continuer. Et non pas
s'endormir dans une sorte d'acceptation et de résignation. »

« **Chez moi** », Casey

[Couplet 1]

Connais-tu le charbon, la chabine
Le kouli, la peau chapée, la grosse babine
La tête grainée qu'on adoucit à la vaseline
Et le créole et son mélange de mélanine ?
Connais-tu le morne et la ravine
Le béké qui très souvent tient les usines
La maquerelle qui passe son temps chez la voisine
Et le crack et ses déchets de cocaïne ?
Connais-tu le Mont-Pelé et la savane
Les pêcheurs du Carbet, les poissons de Tartane
Et les touristes aux seins nus à la plage des Salines
Pendant que la crise de la banane s'enracine ?
Connais-tu Frantz Fanon, Aimé Césaire
Eugène Mona et Ti Emile ?
Sais-tu que mes cousins se foutent des bains d'mer
Et que les cocotiers ne cachent rien d'la misère ?

[Refrain]

Chez moi, j'y vais par périodes
C'est une toute petite partie du globe
Tu verras du Madras sur les draps, les robes
Et puis sur la table, du crabe, du shrub

[Couplet 2]

Sais-tu qu'on soigne tout avec le rhum:

La tristesse, les coupures et les angines
Que l'Afrique de l'Ouest et d'Inde sont nos origines
Que l'on mange riz et curry comme tu l'imagines ?
Sais-tu que chez moi aux Antilles
C'est la grand-mère et la mère le chef de famille
Que les pères s'éparpillent et que les jeunes filles
Elèvent seules leurs gosses, les nourrissent et les
habillent ?
Sais-tu qu'on écoute pas David Martial
La Compagnie créole et "C'est bon pour le moral"
Et que les belles doudous ne sont pas à la cuisine
A se trémousser sur un tube de Zouk Machine ?
Sais-tu que là-bas les p'tits garçons
Jusqu'à 4 ans doivent garder les cheveux longs
Et sais-tu aussi que mon prénom et mon nom
Sont les restes du colon britannique et breton ?

[Refrain]

[Couplet 3]

Sais-tu qu'on prie avec la Bible
Fête le carnaval comme toute la Caraïbe
Que nos piments sont redoutables
Nos anciens portent des noms du sexe opposé pour
éloigner le Diable ?
Sais-tu que chez nous c'est en blanc
Et au son des tambours qu'on va aux enterrements
Et qu'une fois par an cyclones et grands vents
Emportent cases en tôle, poules et vêtements ?
Sais-tu qu'hommes, enfants et femmes
Labouraient les champs et puis coupaient la canne ?
Sais-tu que tous étaient victimes
Esclaves ou Neg' Marrons privés de liberté et vie
intime ?
Sais-tu que notre folklore ne parle que de cris
De douleurs, de chaînes et de zombies ?
Mais putain ! Sais-tu encore aujourd'hui
Madinina, l'île aux fleurs est une colonie ?

[Refrain]

« Je lutte », Casey

[Refrain]

Je lutte mon frère, parce qu'on me rejette
L'élite veut ma tête, je te jure c'est vrai

[Couplet 1]

Je lutte parce qu'on me rejette
Mais sur ma route, enquêtes, puis écoutes
Et qu'on y ajoute des coups de têtes et puis des coups d'lattes
Donc mate, tous ces coups d'pute en fait que l'on goûte
Et nos défaites ici sont à la fête
Parfaite en somme pour inspirer la crainte
Donc rien n'arrête les batailles que j'décrète
Même si les flammes des émeutes sont éteintes
Moi ce prototype que l'on tape
L'archétype de la sale gueule dont on flippe
Et qui n'franchit jamais aucune étape
Sans qu'on me palpe du scalp jusqu'au slip
J'écope de la perpèt'
Entre les parpaings où mon histoire se répète
Tu sais la répression ici est comme un pit
Brute et en rut
Elle ne te rate pas et se précipite

[Refrain]

[Couplet 2]

Sur moi ils lâchent la meute
Ils veulent mater les peaux mates et promettent
De passer fers, barres et puis gourmettes
A ceux qui se révoltent, et ceux qui comptent s'y mettre
Et ce n'est pas un mythe
Sache qu'on nous pousse dans nos limites
Et quand le ton monte, tout comme le veut l'audimat
Une toute petite allumette peut de suite chauffer une tête
Qui dans la minute éclate
Tout ça alimente nos tourmentes
Ils nous mentent, nous dégoûtent
Nous tentent à la vie délinquante et nous déroutent
Et si on dérape ils nous agrippent

Déplioient leur force de frappe
Et nous font sauter les tripes
Je sais ça t'échappe, mon monde et mes sapes
Mes ondes, mon équipe et mon handicap
Mes principes, mes mauvais trips et puis mon rap
Donc c'que je récite, je ne suis pas sûre que tu l'captures
J'adopte la vengeance comme seul but
Et la tolérance n'est pas trop dans mon concept
On nous souille, nous dépouille et nous insulte
Donc nous sommes pas de ces têtes que l'on accepte
Pour ça j'évite leur droit d'vote
La prime au mérite a fait monter ma côte
Chez tous leurs keufs, et ils s'en félicitent
Et dans l'air une odeur de bavure qui m'irrite
Alors que m'écoutent les élites délicates
Et que constatent les putes de politique
Si certains frères hésitent et puis comatent
Je me répète, vous et moi ne sommes pas quittes

[Refrain]

[Couplet 3]

C'est ma teinte qui les éreinte et puis oriente
Leurs assauts et nos décès dans leurs descentes
Et s'ils s'excitent, nos têtes sautent
S'ils s'emportent, justice clémente
Et de suite ils s'en sortent
Nos vies défuntes ou en miettes
Ils s'en foutent, c'est sur nos appartements qu'ils empiètent
Nous mettent dans la lunette des chiottes
Tirent la chasse, qui alors emmène leur chiasse et la flotte
Donc j'en prends note et n'ai aucune attente
La fuite ou la feinte te laisse trop dans la fiente
Ils guettent, battent, ligotent
Mènent à la baguette et mijotent
Qui n'est pas à leurs bottes
Te souhaitent la chute ou le shoot
Une existence méchante et puis faite de doutes
Peu alléchante, donc frère écoute
J'ai choisi d'combattre putes et traîtres
Et leurs portes de les abattre toutes

[Refrain]

« Comme un couteau dans la plaie », Casey

[Couplet 1]

On m'appelle "la crapule" et je rappelle
Que je manipule ma plume comme un scalpel
Et que mon nom s'épèle dans ces rues principales
Où même la police municipale interpelle
Et que c'est sans scrupules que cette métropole
Souhaite que le visage pâle garde le monopole
Soit la norme locale, recale à l'appel
Les Peuls et les peaux des tropicales archipels
Et j'ai fait l'calcul, et oui on nous encule
Avec protocoles pour cols blancs à particules
Absents des grandes écoles, de leurs pellicules
On bricole des projectiles et brûle leurs véhicules
Et nos séquelles sont telles quelles depuis ces radicales
Déportations faites à fonds de cales
Je sais, je récapitule le même récital
Mais avec ce style né au nord de la capitale

[Refrain]

Comme un couteau dans la plaie, j'adore le complot et puis
mes couplets
Parle de conflits et quand j'accomplis chaque jour un plan
plus sanglant, ben ça me plaît !

[Couplet 2]

Ma rengaine, c'est le dégoût que je dégaine
Et note qu'aucune fortune n'achète ma rancune
Je garde mon jerricane d'essence, ma sarbacane
En conséquence cette douce délinquance si on nous cane
En terre républicaine, tir à la lucarne
Sur les icônes qui braconnent là ma terre africaine
Attaque quand on m'taquine
Et prône les boulets d'canon comme les pamphlets de Fanon
que je bouquine
Et ça t'étonne ? Mais regardes ma routine !
Je piétine dans ces tours lointaines en quarantaine
Chantonne avec butane et tonnes de chevrotines

Pour mes frères insurgés qu'on condamne par centaines
Amène la barre à mine et puis la carabine
J'ai cette rime urbaine qui rumine au bout d'ma mine
Ordonne à mes hormones, laisse dans mes organes
Cette épaisse violence efficace de hooligan

[Couplet 2]

« Dans nos histoires », Casey

[Refrain] x2

Tu peux m'croire, y'a pas d'espoir
Y'a qu'la douleur à voir dans nos histoires
Tu peux m'croire, y'a pas d'victoire
Y'a qu'la douleur à voir dans nos histoires

[Couplet 1]

Aucune différence dans cette douce France
Entre mon passé, mon présent et ma souffrance
Etre au fond du précipice ou en surface
Mais en tout cas sur place et haï à outrance
Mes cicatrices sont pleines de stress
Pleines de rengaines racistes qui m'oppressent
De bleus, de kystes, de peines et de chaînes épaisses
Pour les indigènes à l'origine de leur richesse
On nous agresse donc on agresse
Ils ont battu des nègres, violé des négresses
Donc nos plaies sont grosses et mon crâne endosse
Angoisse et moral en baisse dans mon blockhaus
C'est le blocus sur nos vies en plus
On signale nos pedigree dans nos cursus
Comment veux-tu que ma colère cesse
Quand le colon est cruel comme le SS ?

[Refrain] x2

[Couplet 2]

C.M.U et R.M.I dans mon roman
Gros nuage et orage dans mon climat
Barbelés, parabole au panorama
Des comas et des ulcères à l'estomac
Des gosses sous trauma et qu'on a pas promu

Et ces payes qu'on vient paumer au P.M.U
Et l'économie où le chômeur est un ennemi
Et les fins d'mois à crever dans l'anonymat
Magasins fermés, pharmaciens armés
Parents autant alarmés que désarmés
Des regrets, des reproches et des remords
Et des taux d'antidépresseurs records
Des sorties d'cure et puis ces camps obscurs
On se procure la drogue dure pour une piqûre
C'est sans recours ni issue d'secours
Sans regard de compassion pour nos parcours

[Refrain] x2

[Couplet 3]

Rien à foutre de vivre pour tenir les poutres
Et voir à ma fenêtre malheur et mal-être
Ne connaître que ces remparts qui m'ont vu naître
M'ont vu grandir et puis me verront disparaître
Et c'est les nôtres qui sont au centre
Pour subir la peur ou la faim au ventre
Fléchir à chaque fois devant Chef et Maître
Et réfléchir à tout ça le soir quand ils rentrent
On nous maltraite de 20h à 20h30
Nos vies font les gros titres dans leurs chapitres
Les journalistes flippent et leurs cœurs palpitent
S'inquiètent qu'on fasse sauter soutes et cockpits
Y'a pas d'espoir dans mon périmètre
Ma cote est nulle à leur applaudimètre
Tu peux m'croire, faire l'étonné et sourire avec ironie
C'est le point d'vue des damnés des colonies

[Refrain] x4

[Outro]

Hein, toujours le même malaise
Hardcore et balèze
Toujours les mêmes crises qui t'épuisent
Toujours amère et le coeur sous armure
Et chaque jour les mêmes angoisses qui perdurent
Putain

« Travail de nègre », Casey featuring B.James

[Couplet 1 - Casey]

Nègres qu'on dénigre, qu'on laisse dans le vague
Que la France catalogue entre délits et drogue
La race qui intrigue, celle à qui on délègue
L'assiette la plus sale pour la part la plus maigre
Nègres qui fatiguent entre insultes et blagues
Et chaque jour naviguent entre barrières et digues
Voguent entre misère et morgue, prison glauque
Et policiers déguisés en bulldogs
Nègres rendus ogres, durs rendus aigres
Rendus ordures comme Patrice Allègre
Rendus fous et rendus dingues
Rendus aptes à faire sauter une soute et une carlingue
Nègres qui appellent une cité un goulag
Et préfèrent encore le crachat au dialogue
Et larguent contre ceux qui désormais se liguent
Des balles estampillées "bouffeurs de figes"

[Couplet 2 - B.James]

XXX

[Couplet 3 - Prodiges]

Encore une boulette sur la select'
Mon flow une balle à ailette, rude sera la roulette
Rude divise comme Poutine
Un micro, deux platines chaque rime est une pierre en
Palestine
Demande à XXX là ou bien à XXX
Comment on cultive not'haine depuis nos champs d'béton
T'as raison je suis désordonné, j'ai la réplique à Vergès
L'humeur à Dieudonné, tu connais l'diéz
Alors dis-moi c'qui m'reste à part le risque
Ce disque, ce rap intègre et intégriste
J'ai une liste, elle est noire et elle est longue
Eh les baltringues je suis venu vous faire de l'ombre !
XXX loin de ceux qui inventent
L'Ennemi de l'ordre et dans tous les points de vente qui puent
Qui fait peur aux porcs et aux truies
Pour les trois nègres : Faites du bruit !

« Créature ratée », Casey

Blanc ingénieur, noir ingénu
Au rang des seigneurs ou dépourvu de génie
Grand vainqueur à l'âme de gagnateur ou fainéant et menteur
Tout ça dans un même corps réunit
Race qui réussit, espèce peu avancée
Sans histoire écrite, ni récit donc sans passé
Inventeur cravaté, créateur gâté, créature ratée
Sans grandeur à cravacher
Civilisateur sensibilisé par train d'vie aisé, hectares à
dévaliser
Martyr dans la moiteur des alizés, moteur d'immenses
fortunes réalisées
Amateur de belles lettres, de poésies
Frappeur de tambour avec fracas et frénésie
Grand penseur encensé, petite frappe assassin, baroudeur
résistant, quémandeur assisté
Humble sujet du Tout Puissant (*espiritu sanctus*) se référant
au Livre Saint (*amen*)
Individus indécent qui dissimulent à peine et leur sexe et
leurs seins
Et leur sang est souillé, leurs chants sont bruyants
Dépouillés d'humanité, leurs yeux sont fuyants
Apprenons-leur à prier Jésus-Christ sans crier
Et trier la canne à sucre, tout en souriant

[Refrain]

Oui, la nature a fauté
S'est plantée en beauté
Toi, ton identité
C'est d'être la créature ratée
La nature a fauté
S'est plantée en beauté
Toi, ton identité
C'est d'être la créature ratée

Ils disent la science et la messe
Toutes les grandes puissances du monde et la presse
Que cette noirceur en présence dans la pièce
Nous est inférieur, comme la chienne et l'ânesse

Oh chrétiens, j'acquiesce, volontiers, j'angoisse
Les os glacés, placés devant ce corps sans grâce
Et ses cuisses sont trop grosses
Ses narines embrassent, chacune des extrémités de sa pauvre
face
Ces fesses sont une énorme masse
Conséquence, sa silhouette n'a aucune forme de classe
Sa peau, une carapace de cuir sans souplesse
Lèvres si épaisses qu'elles en deviennent grimace
La pommette est saillante
Chers clients, clientes ne vous arrêtez pas à cette laideur
criante
Les jungles de l'Afrique, lointaines et luxuriantes
Nous offre des spécimens de différentes variantes
Leurs femelles sont fertiles et vaillantes
Docile et idiote, font elles-mêmes leurs pailletes
Les mâles ont côtoyé éléphants et coyotes
Nourries de chasse, de pêche et de cueillette
Eloignés quand même vos fillettes
Parfois le sauvage plonge dans la démence
En rage, peut réduire un humain en miette
Mais le passage du fouet le ramène au silence...

[Refrain] (x4)

Etre, la créature ratée

« Lettre au président », Fabe

[Couplet 1]

Je suis en règle comme mes papiers tu peux m'épier,
conspirer, pire
Espérer, voir me virer, tirer, fuir me faire cuire, me
cuisiner, m'usiner
Ta fraise se cassera sur ma face si tu veux m'assassiner,
me calciner
Pas besoin de me dessiner la suite, j'connais la
musique, ton disque est truqué
Tronqué, t'as craqué, t'as le trac mais c'est moi qui suis
traqué, parqué

Braqué, aussitôt écarté, embarqué tu joues les cracks
et, t'as ta matraque
Mais la tête de craqué que t'as su raconté, protégé du
Parquet
Tu parles du bombes, dans la France profonde
Puis la France tu sondes, après tu poses une bombe
Et dans ton piège elle tombe
Faisant de moi un ennemi public
L'ennemi commun, au commun des c...
Qui croient ta politique (paf !)
En me stéréotypant
Tu fais croire que je suis flippant
Les flics en civil ils fouillent mes vêtements
(bêtement !)
Et ils font monter la pression, garçon j'ai bien
l'impression
Qu'il y a une OPA sur l'immigration
C'est la crise (ouais...) la douce France casse du bronzé
bébé
T'achètes ton pain, t'as pas d'papiers on se voit au de-
blé d'emblée
Voilà pourquoi il y a du complot dans l'air
J'ai pas la couleur locale, laissez-moi faire mes affaires
C'est nécessaire, frère, serre les coudes
L'enfer est sur Terre les condés courent, les rues sont
bondées et
Sourds sont les militaires
Mon service pour toi s'est arrêté au bout des trois jours
Si tu es la lumière, je suis un abat-jour

[Refrain]

Tu peux mentir dans tes informations, tu sais ça !
Tu peux montrer l'Amérique du doigt, tu dois
Jouer les martyrs qui se protègent de l'immigration
En règle comme mes papiers, j'm'occupe de ton cas,
mon gars...

[Couplet 2]

Tu peux mentir dans tes informations puis ensuite
En public, attaquer Befà pour diffamation
Befà ou un autre type, qui payera la note t'hypnotises,
pousse à la tise

Tout se concrétise, pourquoi t'attises dis-moi (hein)
Vise, dix mois, (hein) please dis moi pour un délit
dom-bi, c'est vil tu vois (hein)

Parfois, ma voix s'envole et va de ville en ville, je n'ai
plus la foi

Les gosses ont froid dedans et hors des bidonvilles
Dortoirs-villes, cités-villes, les noms défilent, mais
c'est toujours toi qui les enfiles

Zoophile ou pervers, dans ton costard, sado-maso,
frustré, homme de pouvoir

Je vois la bave qui coule de ta bouche, ton air est
louche

Il te manque une fourche et tu fais une touche

Le diable à une vate-cra des innocents se font vache-
cra

Qui croit qu'ici-bas ça ne va pas qué-cra ?

Apprends le respect aux tiens si tu veux le respect des
miens

En attendant, retiens bien que...

[Refrain]

[Couplet 3]

Tu peux montrer l'Amérique du doigt, tu sais ça !
Faire croire qu'ici les tensions raciales n'existent pas
Faire croire que Fabe est un parano, qu'il est mal dans
sa peau

Qu'il a mal et qu'il lui faut l'échafaud

Tu parles des effets, mais tu en es la cause

Je vois des innocents crever tu vois la vie en rose

Ose parler quand on t'entend, avance avec ton temps

Aie du cran, comprends quand on est pas, content

Je passe mon temps, à lutter contre toi, t'es pas

content ?

J'm'en tape mon grand, parce que j'ai pas ton temps !

Tu as peur de la vérité, tout empire, pire, ton empire n'a
plus ton identité

J'aime pas ton drapeau, tes flics et tes politics

Si tu nous rates on te ratera pas, protège ton dos

[Refrain]

Allô ouais, passe-moi Jacques, s'te-plaît

Fabe, ouais, c'est pas grave, tu lui diras que j'ai écrit
une chanson pour lui

« Chez le mac », IAM

[Refrain]

Ça s'passe comme ça chez le mac

Ça s'passe comme ça chez le mac

[Couplet 1 : Akhenaton]

Les rues sales du centre-ville de Mars est mon turf

Mac aussi puissant que ce putain d'argent sur le surf

J'ai tout pris en main et condés se tâtent

Pas de racket, je suis libre des vapeurs d'eau écarlate

Et des tubes de colle, à coup de latte

Les consonnes, les voyelles, sont toutes à quatre pattes

Proxénète linguistique pur, du style

Manteau en fourrure, et ma vie, a pris une autre

tournure

Je ne sais pas où cela me mène

Mais même ceux qui m'aiment me décrivent comme
étant un schizophrène

J'ai mis les mots au tapin pour la sensation

Au trottoir les syllabes, prostitué la diction

Les lettres travaillent pour moi

Le dico est mon territoire, un pays dont je veux être le
roi

J'ai traité des phrases comme de vraies dames

Tiré les plus belles pour les mettre en vitrine comme à
Amsterdam

Si tu veux la qualité normal, tu payes cash

Ça arrache, à consommer avec un tchoc de hash

J'ai des potes dans la profession, c'est pas la mode

Mais pourquoi crois-tu que DRS s'appelle Mr Claude

Petit parade avec tes illusions de Benz

T'es une merde sur le marché parce que tes phrases
sont renze

C'est dommage, t'es guetté par le chômage

Mon organisation est trop en place et bien trop sauvage

Ma famille vient de ce quartier, qui faisait peur à Hitler

Où la French est née pour niquer la terre entière
Je me souviens encore mais pourtant je devais être petit
Scarface n'est pas un rêve, il a existé ici
L'Italiano prend la relève vingt ans après
C'est tout un autre monde, c'est tout un autre marché
Je suis discret, distant, dispo, prêt à disparaître
Mon discours éternel, seul un rêve peut renaître
Un jour, sous une forme nouvelle
D'un novice, 26 lettres 100.000 mots à son service
N'est pas mac qui veut
Mais je croise des concurrents sérieux
Alors je redouble de travail et serre le jeu
Si tu veux la bombe, tu raques Ronald
Ça s'passe comme ça chez le mac

[Refrain]

Ça s'passe comme ça chez le mac
Ça s'passe comme ça chez le mac

[Couplet 2 : Shurik'n]

Le petit noir à tête rasée réapparaît
Moi non plus j'ai pas changé toujours prêt à dégainer
Mon micro branché sur une table envoie le morceau
Vérifie la console qu'elle fasse bien son boulot
Ouais, c'est comme ça avec le mic et les samplers
Au doigt et à l'œil, alors qui c'est l'empereur
La MPC travaille pour moi très dur
Et au moindre bug, je la colle au mur, c'est sûr
La dernière mélodie que j'ai recrutée
S'est prise deux gifles quand elle a refusé de se faire
trunkater
En fait je suis le seul boss du matos
Tous les câbles qui font les macs tombent vite sur un os
Tout le monde y a droit qu'est-ce que tu crois
Les lettres, elles aussi, taffent pour moi
26 lettres chacun sa chacune
Deux claques sur les fesses et vite par ici la thune
C'est comme ça dans mon job que ça se passe
J'ai beaucoup d'employés et je ne paie rien à l'Urssaf
Et je n'ai pas eu depuis longtemps à sévir
Elles ont réalisé que leur plaisir est de me servir
Si elles le font bien, je les place dans des phrases

Promotion sociale pour elles, pour moi plus de liasses
Mais le fin du fin, c'est le couplet quand elles y sont
arrivées
C'est qu'elles sont classées top dans mon carnet
Celles qui attendent de moi un geste en retour
Ont beaucoup d'espoir, d'ailleurs elles courent toujours
Je table sur la qualité, pas sur la quantité
D'un service organisé créé pour vous faire planer
On y trouve des plates, des croisées, des embrassées
Choisissez, chacune d'elles a sa spécialité
J'ai dû transpirer dur pour y arriver
Mais ça sert d'avoir de la famille bien placée dans le
métier
Le prox de l'apostrophe, le Jules de la Virgule
J'aurais dû faire du foot, j'ai toujours eu le sens des
putes
Surtout ne vient pas taper à ma porte sans des
Deutschmark
Ça se passe comme ça chez le mac

« Libère mon imagination », IAM

Me rappelle que ma musique est née dans un champ de
coton

[Couplet 1 : Shurik'n]

Les cinq sens bien affûtés, je suis prêt
La musique fait son entrée dans ma tête, je me laisse
guider
Je me retrouve dans un endroit où tout est blanc
Est-ce le Paradis? Pourtant une odeur de sang
Flotte juste au-dessus du charley ouvert
Qui guide ma plume et mon esprit dans ces quelques
vers
Pour chaque mot gravé, une goutte de sueur
De ceux qui sont tombés dans ces champs de malheur
Leur vie ne tenait qu'à une chaîne
Mais leurs âmes libres planent aujourd'hui dans les
plaines
Ils ont passé leur vie entre la mort et l'amour
Ma couleur de peau me le rappelle tous les jours à

chaque fois que

[Refrain]

Le tempo libère mon imagination
Me rappelle que ma musique est née dans un champ de
coton

[Couplet 2 : Akhenaton]

L'île de Gorée, à l'origine de ma plume
De mon rythme résonnent des plaintes sinistres
Qu'on entend dans nos versets, dans ces compositions
exercées
Sortent de la bouche d'un sage aux narines percées
Qui ramassait dans sa vallée
Des poussières du ciel, destin bouleversé
Dans les cales d'un négrier, corde au cou
L'odeur de mort, ces percus sont la mémoire d'alors
Et chaque coup de grosse caisse blesse dans le cerveau
La caisse claire rappelle ce fouet qui lacère la peau
Le charlet, ces souffles de passivité
Chaque mot dans mes pensées pour un esclave
assassiné

[Shurik'n]

L'échantillon sans cesse revient
Fait de nous des victimes du quotidien
Combien de gens connaissent déjà leur avenir
Travailler dur pour à peine gagner de quoi survivre
Pour que l'esprit s'apaise, il est nourri de liberté fictive
Nous voilà esclaves sans chaînes
Mais ils sont bien loin les champs de coton
Aujourd'hui sans contraintes, on trime dans les champs
de béton
Le conditionnement est si parfait, tellement accepté
Que certains attendent qu'on leur dise de penser
Le précieux héritage serait-il à jamais perdu?
Est-ce qu'il n'a que dans ma tête que les chants
continuent?

[Refrain]

Le tempo libère mon imagination
Me rappelle que ma musique est née dans un champ de

coton

[Couplet 3 : Akhenaton]

J'ai une certitude
L'évaporation des lettres libère du joug, de la servitude
Et si aujourd'hui beaucoup en font usage
C'est pour briser les chaînes des nouvelles formes
d'esclavage
En vogue dans nos sociétés à l'Ouest rien de nouveau
Les clés sont des mots
Sinon pourquoi les nazis auraient-ils fait des autodafés
A Toulon, les livres se vendraient en toute liberté
Mais nos textes par voie hertzienne prennent le chemin
des airs
Nos voix ne seront pas prisonnières
Parti pris pour la musique, cette atmosphère unique
Casse les lois de l'asservissement psychique

[Refrain]

Le tempo libère mon imagination
Me rappelle que ma musique est née dans un champ de
coton

« Tam Tam de l'Afrique », IAM

[Couplet 1 : Shurik'N]

Ils sont arrivés un matin par dizaines par centaines
Sur des monstres de bois aux entrailles de chaînes
Sans bonjours ni questions, pas même de présentations
Ils se sont installés et sont devenus les patrons
Puis se sont transformés en véritables sauvages
Jusqu'à les humilier au plus profond de leur âme
Enfants battus, vieillards tués, mutilés
Femmes salies, insultées et déshonorées
Impuissants, les hommes enchaînés subissaient
Les douloureuses lamentations de leur peuple opprimé
Mais chacun d'entre eux en lui-même se doutait
Qu'il partait pour un voyage dont il ne rentrerait jamais
Qu'il finirait dans un port pour y être vendu
Il pleurait déjà son pays perdu
Traité en inférieur à cause d'une différence de couleur

Chaque jour nouveau était annonceur de malheur
Au fond des cales où on les entassait
Dans leurs esprits les images défilaient
Larmes au goût salé, larmes ensanglantées
Dans leurs esprits, longtemps retentissaient
Les champs de la partie de leur être qu'on leur a
arrachée
Mais sans jamais tuer l'espoir qui les nourrissait
Qu'un jour, ils retrouveraient ces rivages féériques
D'où s'élèvent à jamais les tam-tam de l'Afrique
Les tam-tam de l'Afrique (2x)

[Couplet 2 : Shurik'N]

Perchés sur une estrade, groupés comme du bétail
Jetés de droite à gauche tels des fétus de paille
Ils leur ont inculqué que leur couleur était un crime
Ils leur ont tout volé, jusqu'à leurs secrets les plus
intimes
Pillé leur culture, brûlé leurs racines
De l'Afrique du Sud, jusqu'aux rives du Nil
Et à présent pavoisent les usurpateurs
Ceux qui ont un bloc de granite à la place du cœur
Ils se moquaient des pleurs et semaient la terreur
Au sein d'un monde qui avait faim, froid et peur
Et qui rêvait de courir dans les plaines paisibles
Où gambadaient parfois les gazelles magnifiques
Ah! Yeh, qu'elle était belle la terre qu'ils chérissaient
Où, à portée de leurs mains poussaient de beaux fruits
frais
Qui s'offraient aux bras dorés du soleil
Lui qui inondait le pays de ses étincelles
Et en fermant les yeux à chaque coup reçu
Une voix leur disait que rien n'était perdu
Alors ils revoyaient ces paysages idylliques
Où résonnaient encore les tam-tam de l'Afrique
Les tam-tam de l'Afrique (2x)

[Couplet 3 : Shurik'N]

Jazzy, rappelle leur, my brother
Qu'ils gardent une parcelle de leur cœur
Et que le sang qui a été versé

Ne l'a été que pour qu'ils puissent exister
Les enfants qui naissaient avaient leur destin tracé :
Ils travailleraient dans les champs jusqu'à leur dernière
journée
Pour eux, pas de "4 heures", encore moins de récré
Leurs compagnons de chaque jour étaient la chaleur et
le fouet
Sur leur passage, on les fuyait comme le malin
En ces temps-là, il y avait l'homme noir et l'être
humain
Décrété supérieur de par sa blanche couleur
En oubliant tout simplement son malheur antérieur
Il assouvissait son instinct dominateur
En s'abreuvant de lamentations, de cris, de tristes
clameurs
Qui hantaient les forêts longtemps après son passage
Et l'esprit de ceux qui finissaient esclaves
De génération en génération, crimes et destructions
Le peuple noir a dû subir les pires abominations
Et le tempo libère mon imagination
Me rappelle que ma musique est née dans un champ de
coton
Mais non, je ne suis pas raciste par mes opinions
Non pas de la critique mais une narration
Je raconte simplement ces contrées fantastiques
Et je garde dans mon cœur les tam-tam de l'Afrique

« Musique nègre », Kery James featuring Youssoupha et Lino

[Intro]

Vous êtes sur Banlieusards FM. Président d'une radio,
plus grossière que courtoise, Henry de Lesquen
souhaite devenir le prochain Président des français.
Dans sa parodie de programme, il propose de bannir la
Musique Nègre des médias, soutenus, ou autorisés par
l'État. Évidemment, pour lui, le rap, cette musique
« immonde », c'est de la musique nègre.
Michel Audiard écrivait : « les cons, ça ose tout, et c'est
même à ça qu'on les reconnaît ». Ces propos n'ont pas
laissé indifférent le monde du rap. « Musique Nègre »,

c'est donc le titre de la nouvelle chanson du rappeur Kery James, l'auteur du très dérangeant, mais fédérateur, « Racailles ». Accompagné du Prim's Parolier et de Lino, Kery James répond à Henry de Lesquen, et le moins que l'on puisse dire c'est que le poète noir ne tire pas à blanc.

[Couplet 1 : Kery James]

Un mec qui écrit pour les autres, ils appellent ça un nègre
Un Noir qui plane au-dessus d'eux, j'appelle ça un aigle
J'ai fait un cauchemar, Martin Luther un rêve
Dans mon cauchemar, j'avais giflé Michel Leeb
Les grosses lèvres les plus célèbres
Je me sens beau, noir, je m'élève, jusqu'au high level

[Couplet 2 : Lino]

High level, la foule on lève
La merde j'la fous entre Chaka Zoulou et Twelve Year a Slave
Mon art c'est la sève, garde tes « Yes we can »
Si tu me réduis à la danse, au Kentucky Fried Chicken
Négro j'dérange, j'suis le nez du sphinx explosé
Comme Huey P. Newton, calibré sur un trône en osier

[Couplet 3 : Youssoupha & Kery James]

Je suis revenu choquer leurs ghotas
Brise les quotas de la France profonde
Tricart comme Joker sur Gotham
Comme un gros tag sur la Joconde
Je raconte que les Antilles sont pillées par la métropole
Que mon Africa est bien trop forte
Et que la flicaille est souvent négrophobe
Forte est ma musique, imagine, fuck les codes
Illuminatis
Ici pas de négros fragiles, rouges, jaunes, vert-kaki
Le cul posé, j'ai pris votre place, je me prends pour Rosa Parks
Je me prends pour Toussaint Louverture bottant le cul de Bonaparte

[Refrain : Lino, Kery James & Youssoupha]

Musique nègre

Pas calibrée pour la FM, on fait de la musique nègre
Quelle insolence !

Musique nègre

Garde tes « Yes we can », on fait de la musique nègre
Je suis revenu choquer leurs quotas, choquer leurs quotas

Musique nègre

Pas calibrée pour la FM, on fait de la musique nègre
Quelle insolence !

Musique nègre

Garde tes "Yes we can"

[Couplet 4 : Kery James]

Sur le boulevard de la vie, je suis dans l'angle mort
Un nègre qui les défie est un nègre mort
Depuis le bruit et l'odeur je sens que je dérange la France
Je fais un tour chez Guerlain, je mets du parfum de violence
Quelle arrogance, quelle insolence
Comme Sarkozy à Dakar, je choque l'assistance
Je me sens pas plus Européen que la livre sterling
Je fais mon négroicide au sol comme Malcolm Sterling
À trop respirer le rejet, j'ai le poumon perforé
Je pourrais mourir d'infection comme un Traoré
Des négrophobes comme Alain Soral dans un texto
Partout sur le globe, c'est chaud d'être un négro
Les histoires deviennent des...

[Couplet 5 : Lino]

Les histoires deviennent des légendes
Les légendes deviennent des mythes
Je roule des bâtons dans les jantes, Noirs, Kémites
Sale noir, faucheuse
Je dépasse les limites
J'emprunte les voies rocheuses
Je brûle comme le soleil à son zénith
Accrocheuse ma zic a le majeur levée
Regarde à quoi on me cantonne, le vrai du faux, je démêle
Sombre attitude comme ces nègres sortis de Compton

Et d'après le Vatican, j'ai mérité mes chaînes
 Mec, si je mens, l'Enfer m'attend
 Je rallume le feu de la révolte
 Je brûle les bouquins de Fernand Nathan
 Kery m'a dit "Bors, pas de blasphème" j'ai mis le cran
 de sûreté
 Je rappe ma vérité nue, genre Crazy Horse
 Je cogne sans les insulter
 Pas calibré pour la FM, acclamé par la street
 J'avance entre les croix gammées
 Les croix cramées
 À livrer, j'ai des millions de combats
 À en choquer les forces du mal
 D'en bas c'est nous la France, négro, comme Alexandre
 Dumas
 Depuis la primaire, leur crâne encaisse pas le son du
 tam-tam
 Musique nègre égorge le rossignol, nos gueules en
 prime time

[Refrain]

[Couplet 6 : Youssoupha]

Musique négrière pour un feat
 Là c'est Kery James qui m'invite
 Secteur Ä, Tout Simplement Noir
 Ménage à Trois et Mafia K'1fry
 Je serai dernier s'il n'en reste qu'un
 J'ai croisé des regards mesquins
 Controversé dans mes versets
 Comme un concert de Black M à Verdun
 Puisqu'on nous critique dans nos combats
 Ma négritude dans le coma
 Votre presse a bien fait semblant quand Laurent Blanc
 parlait de quotas
 Na bangaka lisusu te
 Ngai na bangaka butu te
 Ngai na bangaka kaka nzambe
 Ngai na bangaka mutu te

[Couplet 7 : Kery James]

Neg lakay se sa mwen yé

Map rété la yo pe relé
 Musique nou yo pa aimé
 Coulè nou yo dénigré

[Couplet 8 : Youssoupha]

West Indies, négro radical
 Haïti, royaume d'Africa
 Qui va défendre tous nos écrits ?
 C'est ni le CRAN, ni même la LICRA
 Prim's

[Refrain]

« Premier matin de novembre », La Rumeur

[Hamé]

A bout de bras vous avez déterré les braises et
 Au creux de vos mains, traversé de longs sillages
 Les semences du feu ont accouché l'antithèse
 De 130 obscures années d'esclavage
 Du haut des massifs jusqu'aux plaines pillées
 Des cités suppliciées aux villages craquelés
 Voilà l'histoire prise au cou par vos visages couleur
 d'ambre
 Quand enfin retentit ce premier matin de novembre

 Vous avez arpenté la bouche ouverte d'une guerre
 Comme les fils de la terre et du fer
 Vous n'y avez pas seulement jeté la mitraille et l'acier
 Mais chaque pulsation de vos cœurs écartelés
 Des grenades dans le ventre sous des jours couleurs de
 boue
 Vous avanciez, étreignant le maquis pour expulser le
 crime
 Vous avanciez, agrippés à chaque arbre des racines à la
 cime
 Sur vos têtes grondait un ciel de napalm, de parachutes
 et d'obus
 Votre sang en crue hurlait, vos entrailles ouvertes
 brûlaient
 Dans ce trop plein d'électrodes et de chiens

L'Algérie c'était vous quand l'Afrique répond aux coups
Quand le "fellah" se voit debout
Quand furieux, inaltérables et tendres
Vos rêves inondaient ce premier matin de novembre

Plus d'un million d'âmes laminées par les flammes
Subjuguent le silence et parlent d'une seule voix
N'oubliez pas ces morts sans sépulture, sans gerbe ni dorure
Ces morts aux yeux ouverts dans les chambres de torture
Faut-il que leur gloire soit insultée
Faut-il qu'elle soit dilapidée par de mauvais bergers
Qui ont accordé leur violon au diapason du colon
Et partagent avec lui la même peur au ventre
Que partout, reflleurissent des premiers matins de novembre

« A les écouter tous », *La Rumeur featuring Casey*

[Casey et Acto]
J'ai fait l'inventaire de mon aventure
En déduis qu'ici c'est se taire derrière leurs devantures
J'ai fait le tour de la question et les questions me tournent autour
Chez des tarés, un parcours d'embrouilles à 10 000 lieues du soleil
Des tartares et des pourtours
Et pourtant, par terre, autant d'entraves, trop peu d'entraide
Et, entre temps, la plupart des nôtres qui s'entre tuent
Mon constat est béant et aberrant, jeunes bandits apeurés
Les yeux sous bandeau, prêts à pleurer
A les écouter, on est tous du mauvais côté, du mauvais quota
Persona non grata venus juste pour les gratter
Ingrats, aigris et ratés, tas de re-nois et de ratons
Immigrés à dénigrer et à mater sous le bâton

Un baptême d'hématomes ayant pour thème amertume
Blessures intimes et chrysanthèmes
Deux êtres, un titre, deuxième chapitre
Spécial Homicide, docteurs en lettres endoctrinant par litres

[Sheryo]
J'accumule les frustrations, le stress et les sales pulsions à chaque pulsation
Dans toutes les situations
Je suis le coupable idéal, le suspect usuel
Dans mon monde la répression n'a rien de virtuel
On m'a demandé d'oublier qu'il y avait des champs de came à Paname
Mais je suis blessé dans mon ego et séquestré dans le ghetto
Considéré comme un apprenti-terroriste
Ou un délinquant récidiviste par les journalistes
A écouter ces brêles, mes séquelles seraient irrémédiables
Et je ferai mieux de venir avec eux et les feu-keus prier le diable
Les gars comme moi marchent avec des pilules de cyanure
Et kiffent quand les racailles aussi commettent des bavures
Foutre la merde dans un monde où les rapaces portent des costards
Et où les pauvres connes peuvent devenir des pop stars
Je suis un cauchemar qui se propage comme une rumeur
Avec des textes qui font "reup" parce qu'ils parlent au peuple

[Le Téléphone Arabe]
En grand un, retiens bien, c'est le Téléphone Arabe
Et en putain de grand deux, je mettrais chacune des mes syllabes
Ma perfection provient d'un complexe, c'est sûr
Faut croire que leurs bavardages m'ont eu à l'usure
Donc je les en remercie
Même si c'est leur sale haleine française malodorante

que je fuis
Celle de générations nourries à la chair de truie
Celle qui suit le bon vieux vent écorcheur d'ici, même
en territoire ennemi
A les écouter tous, ou à vouloir les ignorer, à les
entendre tous
Leurs pensées atteignent n'importe quel abruti
Donc un être sans tourment qui n'est pas chez lui
Ne vaut pas plus pour moi que l'un de ces stupides
gaouri
Ce que t'appelles exotisme, je l'appelle terrorisme
Parce que ce foutu couplet que t'ingurgites comme un
délice
C'est la merde la plus emmerdante et j'insiste

[Philippe Le Bavar]

Soit je rase les pelouses de leurs parterres
Ou alors je dégage par charter, moi et mon sale
caractère
Paraît que je verse pas de larmes incolores quand c'est
gore
Et qu'on arbore un étendard à la tête de mort
L'artillerie lourde est dans le coffre
Pour qu'on nous suspecte jusque dans nos strophes
A les écouter tous, y'aurait de la haine dans nos
chromosomes
Si tu veux pas en être témoin, faut pas traîner dans
notre zone

[Mourad]

A les écouter tous, je devrais offrir ma fierté en pâture
Être côté en bourse, augmenter la chair sur mon
ossature
Là où le mensonge règne, les grands pontes s'activent
autour des machines à rêve
Les moutons font plus que de la laine, bêlent dans la
cour
Prennent de la graisse au corps pour passer au four
Trop sourds pour percevoir la hache sur l'affûtoir
L'issue est simple, la fausse commune ou l'abattoir

[Ekoué]

A les écouter tous, quand l'Africain sort de sa brousse
Soit il est plein de rancune, soit il en branle pas une
Les "bwoys" poussent la parano jusqu'à extraire de
l'anthrax dans ce morceau
La double peine dort au coin de ma rue alors qu'un
faux passeport coûte la peau du cul
J'épouse cette funeste époque les yeux ouverts
Et garantis sur facture mes fournitures de guerre

[Hamé]

A les écouter tous, des gravats remuent dans nos
estomacs
Ceux d'une sale race de rats qu'on cultive en espace
clos
Ça fourmille, ça grouille et ça pille jusqu'aux entrailles
de leur mère
Qu'on nous donne une vache à traire et on lui refile la
peste
Espèce de tache crasse, vicieuse et perfide
Nos spermatozoïdes auraient frayé un chemin
Au cœur de leurs campagnes
Aux confins des vagins des leurs filles et de leurs
compagnes

« Je suis une bande ethnique à moi tout seul », La Rumeur

[Couplet 1: Hamé]

Les journaux disent vrai, les philosophes aussi
Je suis l'ennemi juré du rayonnement de la francophilie
J'héberge trois tribus Massaï sous mon lit
Dont les mioches ont appris à fondre sur Paris
A l'arrivée des beaux jours, pour célébrer le printemps
Aux premières manif' d'étudiants j'accours
Méfiez-vous de mes enfants ont les a exclus du ciel
Et comme les anges, les démons ont des ailes

[Couplet 2: Ekoué]

Je suis une bande ethnique à moi tout seul
C'est écrit sur ma gueule

Voyou, barbare, intégriste, casseur, terroriste, salopard,
sauvageon

Est-ce que le compte est bon?

Toujours à quarante mille

Quand les rats sortent des bidonvilles et des bidons
d'huile

C'est trois équipes de télé tout au plus

Cameras au poing...qui m'attendent à l'arrêt de bus

Qui sont les vraies stars du JT ?

Les gentils condés ou les grands méchants noirs

Il va falloir s'décider

Car mon casier judiciaire a l'horreur du vide

Un peu comme moi d'ailleurs qu'y a-t-il de bizarroïde

[Refrain]

Je suis une bande ethnique à moi tout seul

Putain! c'est écrit sur ma gueule

Un cordon sanitaire dressé autour de mon CV

Hé ouais, y a d'quoi s'énervé

[Couplet 3: Mourad]

A moi tout seul, je suis une bande ethnique

Égorgeur de bêtes à poils laineux, la lame passée au feu

Sale tic à jurer à tout bout de champ

Pour des broutilles ou sur l'honneur de ses parents

Noms, prénoms claquent au fond de la gorge

De sorte que la BAC t'aime à bras les corps

Alors qu'elle lorgne sur le coffre, les tracs y traînent

Manifs contre le maire, XXX

Et je ramène toute ma culture de gâteaux rebeus

A l'Aïd vas-y partage, fait pas le vard-creu

Et le cheveu XXX qui affole la signalétique

Affiche ma bande ethnique

[Couplet 4: Le Bavar]

Toujours ce regard aussi noir que méfiant, non pas du
genre fuyant

Mais plutôt horrifiant

J'ai ces doigts, ces mains qui marchandent, qui

prennent qui baffent

Mais jamais ne demande

Sans compter cette grande gueule, je suis bon qu'a

jacter, brailler

Pialler, insulter, becter, et ces pieds qui ont couvert de
la distance

Obligé de courir encore plus vite que les flics

Je pense avoir ce cocktail du parfait Morigaud

Pour m'écarter des clichés tropicaux

Pour m'écarter des clichés tropicaux

Banania, oui bwana, c'est comme ils veulent

Je suis une bande ethnique à moi tout seul

[Refrain]

[Outro: Ekoué]

Y a d'quoi s'énervé (s'énervé)

Tout niquer

Tout baiser

Tout péter

Tout démonter

Tout brûler

Tout défourailler

« Quand la Lune tombe », La Rumeur

[Ekoué]

Toujours calé au millimètre qui a dit qu' la rue c'était
du coton

Y a tellement d'béton qu'tu sais plus où t'mettre

A part peut-être sous une puche-ca, serré dans une
parka à l'ancienne

J'crois savoir qui renseigne

Parfois le goût de l'errance me conduit au grec-frites

Puis chez l'épicier dont j'ai appris à me méfier

L'air est électrique ce soir, métro blanche

Quand les lumières s'éteignent sur le boulevard

Rochechouart

Avec un 'dwich ou un flash sous la manche

Du lundi au dimanche sur le tard le pas au ralenti

J'me fie souvent à l'instinct de mes deux pieds au radar
pour

Peu que je croise le regard d'une équipe de nuit

Paris au fond de la cuvette des chiottes

Un peu comme si vous y étiez
Attachés à une paire de menottes à poirotter sous la
flotte et
Ce quoi que vous fassiez, étape par étape
Pour ramasser de la fraîche ton faciès te rattrape
Escroc notoire, p'tite frappe
Tirée d'un polar en noir et blanc, hé ouais carrément
Sur un son aussi bruyant que l'avenue de Clichy
Encore plus glauque que le bus de nuit
Putain c'est beau comme les masques tombent
La capitale sans son maquillage
Arrachée de sa vieille perruque blonde
Des cernes sous les yeux, s'illuminant de gyrophares
bleus
Ou sous les néons des sex-shops comme la dernière des
salopes

[Refrain: Hamé]

Quand la lune tombe comme une enclume au-dessus de
Nos têtes et que le bitume nous traîne dehors comme
des croque-morts
La lune laisse apparaître le vrai visage des gens
Laisse pas traîner ton fils si tu veux pas qu'il pisse le
sang

La lune laisse apparaître le vrai visage des gens
Laisse pas traîner ton fils si tu veux pas qu'il pisse le
sang

Saletés de pigeons, tu leur donnes à grallaive et ils te
chient dessus
Très sincèrement le pilon, ça fait un bail j'ai mis une
croix dessus
Après j'me lève plus aux aurores et encore
Avec des horaires de maître-chien, et la sensation de
n'être rien
J'connais ce train de vie comme la valeur du cash
Avec ce qu'il faut en espèce mais jamais trop quand
j'marche
Je sais où dort mon schlass perso
J'dis bonsoir à toute la terre entière
J'laisse passer les vergos au feu vert, jamais un pet de

travers
Tout n'est pas blanc, tout n'est pas gris, j'te garantis
l'inverse
Ma race pousse comme des dents de sagesse
Comment franciser l'espèce ?
P'tite bourge surveille ton cul comme une forteresse
Les frères ont l'œil lubrique et ne pense qu'à ress'
Certaines rues du dix-huit décapitent l'espoir de sortir
vite du bout du couloir
Encore faut-il vouloir vraiment
Même les touristes ont la flemme et tirent des gueules
d'enterrement

[Refrain]

Les prédateurs chassent la nuit, qui eux aussi sont des
Proies pour les tures-voi sans matricule précis
Derrière un noctambule même déchirer au volant
Se cache sûrement un talkie-walkie caché dans la boîte
à gants
J'imagine que tu sais, c'est tellement gros comme une
maison
D'arrêt écrit en fin de trajet
L'obscurité s'étend, l'insécurité s'écoute et met en scène
Ces gens, qui vous dégoutent tant
Qu'ils soient noirs ou blancs, délinquants ou pas
Toutes les artères de la ville-lumière ont un fix' dans le
bras
La rue n'est pas ma petite chérie, loin de là
Juste une triste épave, maquillée de trafic, rincée à la
pillave
Et tout c'que je dicave le crépuscule venant
Aujourd'hui c'est mort, à presque trente-deux ans
J'ai le sentiment que nos itinéraires se mordent la queue
Le destin de nos vies entre les mains de Dieu
Dans la rue du dix-huit entre minuit et deux

[Refrain]

« La périphérie au centre », La Rumeur

Périphérie au centre
Paris mon épiceutre
Paris-phérie au ventre
Il se fait tard je me rentre

[Couplet 1: Ekoué]

J'ai déserté le quartier pour un centre-ville plutôt
tranquille
À trente-six ans et demi, qui me le reprochera ?
Je sors mon staff le soir, ma brute épaisse
Connu du voisinage qui se garde bien de me rendre la
politesse
Vapeurs de Havane sur le palier
Les mocassins de tous mes marginaux foulent le vernis
de mes escaliers
Tellement bien là où je suis sensé ne pas être
Parce que trop immigré il faut bien l'admettre
Et trop fier de l'être
C'est pas au tiers de ma vie que j'écrirai sous un pseudo
Que je mettrai des chromes sur six mois à mon proprio
Car j'aurai le cash pour fermer des bouches
Je ferai toujours tache chez le français de souche

[Refrain] x2

[Couplet 2: Hamé]

Penché à l'aube sur les verrous de ma geôle
J'ai craqué la clé, déjoué le code
Un pas de plus et je m'envole
La rue fourmille des mouchards à la solde
Les sentinelles rodent, la gâchette chaude
Je passe une à une mes lignes en fraude
Quitter le sous-sol pour le cul de la Joconde
Un minimum sur lequel je me fonde
Je viens des eaux moisies d'un zoo
D'un paradis où on noie les enfants à la tombée de la
nuit
Mes plus belles années seront des pinces coupantes
Des pieds de biche de brocante

[Refrain]

L'attirail de ferraille du voleur que je reste
Qui embrasse Paris de tout ce qu'il empeste

[Refrain] x2

[Couplet 3: Le Bavar]

Toujours à la croisée des chemins
Ici, je dormirai demain
Je ne serai pas venu en vain, comme cette valise dans
un coin
Si bien que je ne suis jamais loin de leurs craintes
Et puisqu'ils le désirent
De leurs peurs je suis l'empreinte
Je suis la mauvaise teinte
Qu'on ne contera jamais parmi les rangs
Voilà pourquoi je ne demande pas, je prends
De gré, de force, je rentre, aucun second degré
Dans cette bile qui me bouffe le ventre
J'entre dans les artères de cette capitale poudreuse
Comme une putain de shooteuse
Toujours prêt à faire des ravages
Gardez-moi des voies de garage

[Refrain] x2

« Ecoute le sang parler », La Rumeur

[Ekoué]

Écoute le sang parler, écoute le sang parler, écoute le
sang...

On nous a confisqué nos vies, paroles d'un père de
famille instruit
Loin, très loin de ces comptes rendus accablants
Un regard noir suffit, jeté du coin de l'œil
Crevé d'orgueil et de mépris pour éveiller ces instants

enfouis
Avec le prima du verbe sur leurs écrits, intoxiqués de
références
Falsifiés jusqu'à la moelle des os, aussi inepte que sans
honte
Me dit mon père, à relater des affres sans colmater ces
balafres
Et cicatrices de guerre laissées par des années de
torture
Entre les rouages d'une machine à broyer nos traditions
et cultures
Parle-moi de ces milliers d'hommes sacrifiés au pays !
Parle-moi de ceux qui, à l'heure où j'écris
Creusent de leurs mains des fosses communes, une par
une
Pour accueillir leur destin !
Parle-moi de ces réclamations ouvrières noyées dans le
sang !
Puis de ces consensus de bons sentiments humanitaires
de ces blancs
Donneurs de tapes dans le dos, amateurs d'exotisme
L'exemple d'une vertu chrétienne suppôt du
colonialisme
Dans ces longs silences d'après témoignages dignes
d'une éloge funèbre
Mon père, avec cette lucidité d'un grand
révolutionnaire
Me fait comprendre que la peur n'est qu'une mauvaise
conseillère
Et le doute l'entreprise du bourreau
Pendant que l'Afrique compte ses morts, ses mythes et
ses corbeaux

Écoute le sang parler, écoute le sang parler, écoute le
sang...

On partait à l'école nus pieds chercher le savoir
Chemise et short immaculés, impeccablement repassés
Jusque tard le soir, après des kilomètres de champs
entourés de mystère
Des chemins jonchés de pierres, en pleine nuit noire, se
souvient mon père

Aujourd'hui, ce ne sont que des restes, des dettes
Des chapes de pneus consumées sur la terre battue
Quelques douilles éparpillées sur le sol
Des vieux barils perdus et autres stigmates
d'affrontements récents
Entre ces jeunes émeutiers qui rêvent de liberté
Et ces patrouilles discrètes qui perpétuent l'horreur de
34 années sanglantes d'une dictature de fer, dans ces
rues devenues mornes comme des cimetières
Où sont ces hommes dont les récits nous interrogent
sur ce que nous sommes ?
Avec cette nostalgie des poètes de la négritude
Ces chants qui ont bercés notre enfance, ces griots
narrateurs des blessures de nos ancêtres portent-ils
toujours nos inquiétudes ?
Loin des clichés indécents qui n'ont rien d'autre à dire
Que cette misère noire ne nous enlève pas le sourire !
Enfant du pays, le drame de toute une époque
Que tu traverses ne t'a pas épargné, n'est-ce pas ?
Le poison de la désinformation a eu raison des vérités
de l'histoire
Qui t'accompagneront, au grand péril de ton exil,
paraît-il
Vers une France si généreuse et porteuse de progrès
Où s'enracine le mépris dans chaque pas que tu fais
En quelques mots, si le fatalisme et l'isolement
prédomine ici
La haine trouvera son écho
Et l'Afrique compte ses morts, ses mythes et ses
corbeaux

Écoute le sang parler, écoute le sang parler, écoute le
sang...

« 365 cicatrices », La Rumeur

J'ai 365 cicatrices, et sur ma peau, ma couleur a connu
tous les hommes
Qui lui ont dit qu'elle était dévastatrice et qu'elle reste
l'opposé du beau
Complice du vice sous toutes ses formes

C'était écrit comme ces stupides règles
 Et c'est con comme ces nègres
 Cupides qui ont vendus les leurs
 Dans les pleurs et les cris, étouffés par l'être espiègle
 comme si l'espèce bipède écoutait son cœur
 J'ai pleuré, rarement ri, comme à cette connerie
 d'abolition et à leurs 150 ans ; ils peuvent se le foutre
 dans le fion
 Ils étaient fiers, enrôlés tirailleurs
 Et en fin de guerre tu as su comment leur dire d'aller se
 faire voir ailleurs
 Et qui on appelle pour les excréments ?
 Des travailleurs déracinés laissant femmes et enfants
 Et ces traditions qu'ils sauvegardent, en y repensant
 J'ai de la peine pour ces noirs teints en blond pour faire
 blanc
 S'ils savaient que pour être libre fallait courir
 Ne pas se faire couper les jambes par celui qui veut
 tout asservir
 Y'a des chaînes qui nous maintiennent au bas de
 l'échelle, et pour que ça change faudrait attendre que la
 banquise dégèle
 Regarde l'Afrique et les Antilles, l'Inde et les autres
 îles, regarde les traces de l'homme blanc qui traumatise
 nos esprits
 Non pas à vie mais pour des générations
 J'ai mon avis sur les suites des colonisations
 Critique sur la façon dont on m'oblige à penser, mais
 qu'est-ce t'en sais ?
 J'ai pas eu le choix de vivre comme un français
 Un franc C.F.A. bas, une monnaie forte qu'on exporte
 en Outre-Mer, et dans les deux cas c'est comme
 droguer nos terres
 Ils ont enchaînés nos pères pour qu'ils les regardent
 violer nos mères, et merde si aujourd'hui on en subit
 les séquelles
 Mais qu'est-ce que quelques années, environ 400 ?
 Et si la fin colle au début, ça finira dans un bain de
 sang

« Paroles de descendant d'coupeur de canne »

« Nom, prénom, identité », La Rumeur

[Couplet 1: Ekoué]

Quant à nos chances d'insertion sociale
 Je préfère encore la franchise du Front National
 Une évidence que je pense partagée
 Par tous les sauvageons de France prêts à tout saccager
 Vivre dans la hantise de se faire dégager
 Quand on l'extériorise, je comprends que ça puisse
 soulager
 T'inquiètes, on connaît le pédigrée des gens qui aiment
 les immigrés
 Analphabètes avec un fort accent
 Comment rester sobre ? Je suis sombre comme un soir
 du 17 octobre
 Triste évènement sanglant déjà quarantenaire
 Gardez vos plaques et vos bougies d'anniversaire
 Et oui, on brûle la vie et qui nous pousse à le faire ?
 Regarde-moi dans les yeux, le frère est dissuasif
 comme une arme à feu
 Écoute, on a prévu d'acheter mon silence
 Avec les ballons de foot de l'équipe de France
 T'as cru que j'étais une pute ou l'amant de ta mère
 Pendant qu'on y est dans les insultes
 Notre histoire s'arrête à l'âge de pierre
 Le poids de ces mots révèle des certitudes
 Avec lesquelles je devais dealer pour percer dans mes
 études
 Et si aujourd'hui ce que je chante peut vous paraître
 peut-être d'une pauvreté affligeante, quand il y a de
 l'agressivité en face, obligé de parler sur le ton de la
 menace, question de dignité, et par extension mon
 nom, prénom, identité

[Refrain]

Et par extension, mon nom, prénom, identité
 Pour qu'on en perde tout nom, prénom, identité

[Couplet 2: Philippe]

Énarque ou en Polytechnique qu'on formate à leurs
 techniques

Me disent complexe comme un conflit ethnique
Et dans ce contexte, j'ai des réflexes de colonisé en retard
Tellement à part dans notre "te-men-apar"
Et l'apartheid commence là où s'arrête ma liberté
Avec ces putains de flics venus tester ma fierté
J'ai déserté les terrains de jeu quand je me suis rasé la tête
Danger pour les autres que l'uniforme arrête
Que tu sois pour ou pas, quand l'engrenage s'enclenche
J'égraine le compte à rebours devant la police blanche
Témoin d'un étrange mariage entre le sang et le béton
Tout ce à quoi nous assistons, tous assoiffés de biffetons
C'est pas si grave, ils te diront d'aller voter
D'oublier toute forme de révolte et ses mauvais côtés
Sauter les cases et les classes et sans diplôme pas de taf
Tu peux nettoyer la crasse sans "faf" ou sans orthographe
Toi qu'on agrafe en essayant de survivre, dans leur fief
Dans leurs griffes, dans leurs lois, dans leurs livres
Tout comme nos terres qu'ils disent endettées pour mieux racketter
Pour qu'on en perde tout nom, prénom, identité

[Refrain]

Et par extension, mon nom, prénom, identité
Pour qu'on en perde tout nom, prénom, identité

« Peau noire, masques blancs », La Rumeur

Hein

Au Nord c'est les colons, au Sud, à l'Est, à l'Ouest aussi
Trop bons, trop cons, ça nous a pas réussi
Vendus, pour gonfler leurs excédents
C'était pas un accident si on s'est fait bouffer par l'Occident
La résultante : tous résidents en zone franche
Où la balance penche si tu peux montrer patte blanche

Pourtant partis en guerre pour leur appétit
En première ligne pour leur patrie, leur pays décati
Rien à foutre qu'ils compatissent
Enfants martyres du paternalisme blanc depuis l'époque colonialiste
De fait, blousés, bernés, affublés
Des pierres ternes pour qu'on soit bons derniers
Ferme ta gueule, encaisse, digère ton faciès
Pense aux reufs qui se perdent pour deux ou trois pièces
Tu t'es vu ? (Un) Dans la rue ? (deux)
Faire la pute pour un mac que t'aurais jamais vu ?
C'est un attrape-nigauds ou un attrape-négros
Et quand ils lancent la ba-balle, ils font "Attrape négro"
Est-ce la dépendance et l'assistanat ?
Et l'on assiste à l'esclavage depuis des septennats
Sous une autre forme plus conforme à l'époque des réformes
Portant les cornes du mariage blanc en bonne et due forme
La vertu est blanche comme le péché est noir
On s'en arrange comme on peut en s'accrochant à l'espoir
Dur à croire vu ce fort sentiment d'inexistence
Forcé par les zones et rentré sournoisement depuis l'enfance
À travers les écrits, les journaux
L'éducation, les bouquins scolaires, la télé, la radio
J'ai la couleur du mal, nègre ou indien
Avec le rôle du sauvage qu'on abat comme un chien
C'est là les images qui me hantent jusqu'au fond de ma mémoire
Le pire est qu'on ait fini par le croire
(Le pire est qu'on ait fini par le croire)
Frustrations, complexes, ça bout dans mon cortex
Peau noire, masque blanc en laisse plus d'un perplexe
Frustrations, complexes, ça bout dans mon cortex
Peau noire, masque blanc en laisse plus d'un perplexe
Frustrations, complexes, ça bout dans mon cortex
Peau noire, masque blanc en laisse plus d'un perplexe

« Cactus de Sibérie », Oxmo Puccino

Conscient qu'une simple présence peut gêner
Je ne suis pas venu traîner
Juste le temps de me présenter
L'entité à l'existence réfutée
Enterré, puis ressuscité
Trêve de plaisanterie...
Je suis le cactus de Sibérie
Peu m'ont vu de près
La crème de la crème, une espèce unique
Les gens adorent les couleurs flamboyantes, pas ceux
qui les portent
Raison pour laquelle tu me verras pas dans un parc
Plutôt de nuit garé dans un parking, en train de smoke
entre cactus
J'essayais de me faire une place là où la glace ne fond
pas
J'ai quitté la queue, et goûté la mise à l'écart
Il pleut, il est tard, tout ce que m'inspire cet abribus
Cette habitude me fait ressembler au cactus de Sibérie

Tellement les pieds sur terre que j'ai pris racine
Sous ce calme, des épines à la nitroglycérine
C'est vrai qu'à la fontaine chacun veut trois verres de
lait
Je préfère rester là, planté à rapper aidez-les !
J'aurais pu être plus commercial qu'un bouquet de
roses
Si St Valentin m'avait pas volé toutes mes proses
De ceux qui n'attendent pas qu'on les arrose et
durcissent
Le temps n'a pas déformé mes propos, ils mûrissent
Tu as perdu la température des pyramides
Refroidi d'avoir fréquenté les pires amis
Tu peux aiguïser tes piquants, les gens veulent du
piment
Va te frotter, tu connaîtras de nouveaux sentiments

Un jour Tony m'a dit "Ox, t'as trouvé plus de joie
Dans la tristesse que toi dans la joie"

Plus qu'un petit coup de pouce de l'extérieur
Mon flow reconforte ceux dont les pics poussent vers
l'intérieur
J'tire ta peine vers le haut
Que ton plaisir atteigne des sommets
Grimpe, c'est moi le capitaine de ce bateau
Ma sève est mélodique, savais-tu qu'un cactus avait
une fleur ?
Au milieu des piques se cache un cœur
On t'a offert un cactus de Sibérie
En effet, c'est moins pénible
Qu'un bouquet qui fane
Pourquoi je garde mes fans ?
Car les yeux fermés, les aiguilles
Se transforment en pétales

« Pam Pa Nam », Oxmo Puccino

[Couplet 1]

J'ai grandi sur une île sans mer, aux vagues sèches et
grises
Sur les hauteurs, je flottais en visant les autres rives
Des globules métissés circulent dans les artères
bouchées
Du cannibale, aux mille pattes métallique roulant dans
ses bouches
Qui à l'aube crachent des gens qui baillent, et les
mangent aux heures de pointe
Les titis n'ont pas le temps de leur ville, les passants
viennent de loin
Nous, dès qu'on veut profiter d'elle un peu la vie se
complique
Courir sans la forme olympique, vous trace le regard
oblique
À force de pression constante, la tension va s'estomper
Par imprudence des gens qui s'aiment, sans gare, se
laissent tomber
Je démontre un escargot à la coquille dure à pénétrer
Mais le monstre est beau, à chaque retour, vous
reconnaissez

[Refrain]

Pam Pam Pa Nam

Pam Pam Nam

Pam Pa Nam

...

[Couplet 2]

Une créature de bitume, sa voix ferrée te crie dessus
Chuchote au marteau piqueur, les petits coeurs sont des fissures

Le temps se divise par quatre dans son oesophage
C'est lui la bête mais c'est nous qui sommes en cage
Sans changer de taille il grossit au risque
De serrer sa ceinture jusqu'à déchirer le périphérique
À part sur l'avenue tu feras pas dix mètres sans toucher le mur
Ou, sans qu'on te bouscule face aux fourmis, tu te sens ridicule

Après tout, que serait Batman sans Gotham ?
Quand le monstre s'assombrit, que les sourires diminuent
C'est à cause des gratte-ciels que les nuages éternuent
Alors l'orage gronde et la foudre précède un...

[Refrain]

[Couplet 3]

Même dans ses rares passages, le soleil sait se faire beau
La chaleur accueillie, telle un joli fardeau
Magistrale au mois de mai, la joie devient capitale
À demi nues sur les terrasses, les fraîcheurs sont admirables
Les quais sont florissants, inondés de coulées vertes
Chaque rencontre se change en amicale découverte
Agrippés aux ailes des bateaux mouches
Dans les parcs on pique-nique en chantant...

[Refrain]

« Négritude », Youssoupha

[Couplet 1]

J'ai commencé c'rap planqué dans ma petite planète
Pris le mic' avant la maille, avant qu'les flics m'arrêtent
J'étais le fruit de ma jeunesse dont je décris l'malaise
Et dont j'écris l'mal-être, qu'Allah nous guide, amen
Écoute bien, j'ramène la vérité, tez-ma
Y'a ceux qui pouvaient crever pour percer dans l'rap, et moi
Qui n'envisageais que le renoncement
J'avais la vingtaine, j'ai craché le classique : « Éternel recommencement »
J'étais le rookie de l'année, on est en 2005
Et puis, pour moi, tout est gagné puisque j'en domine plein
Mon peuple a dix-mille plaintes, la France est trop sévère
Donc mon album aura un titre en hommage à Césaire
Mais c'est l'désert quand le marketing te contamine
Quand vient le buzz, la signature en Major Company
J'avais du Solaar dans mon écriture
J'ai pris des dollars mais, putain, j'ai pas appelé mon album « Négritude »

[Refrain]

Courageux mais pas téméraire
Dieu a guidé cet itinéraire
J'voulais la paix et la plénitude
Mais, putain, j'ai pas appelé mon album « Négritude »
Dix ans plus tard : pas de secret
Dix ans plus tard : pas de regret
J'rêve de paix et de plénitude
Mais, putain, j'ai pas appelé cet album « Négritude »

[Couplet 2]

Dis-moi pour qui tu rappes, je te dirai qui tu es
Et dis-moi quelle est ton arme, je te dirai qui tuer
J'étais pas habitué, mon identité m'échappe
Mon album est trituré, c'est un échec dans les charts
Pourtant, j'me fie au cœur de mon public à mes

concerts hip-hop
Eux, ils se fient à Skyrock ou bien au top IFOP
À cette époque, j'suis blessé dans mon ego
T'as beau changer le nom de ton album, tu restes
toujours le même négro
Frérot, la naïveté n'est pas une excuse
Et, comme j'ai dix ans d'avance, je prends dix ans
d'recul
Les disques d'or m'esquivent
Donc j'apprends qu'on n'devient jamais millionnaire en
n'récoltant que des succès d'estime
Alors, plus tard, « Noir Désir » me fera repartir
J'enchaîne les hits, les Zénith, les disques de platine
Je fascine quelques jeunes sur la pellicule
Mais, bordel, j'ai pas appelé mon album « Négritude »

[Refrain]

[Couplet 3]

Y'aura des mauvaises langues et des grandes gueules
Mais notre identité est grande, faut qu'on soit digne de
sa grandeur
J'ai de l'amour, peu de bravoure, mais j'ai un grand
cœur
Ma négritude met ce pays face à ses grandes peurs
La rancœur, la pression est telle
Tant de questions pour une culture à la couleur ébène
Et, même entre nous, on se plafonne
T'imagines pas le nombre de frères qui me conseillent
de renoncer à ce titre d'album
Changer la donne, « Négritude » en guise de signature
Cherche pas le mal dans quelques erreurs et quelques
ratures
Caricature d'un jeune renou, dis-leur
Ça serait plus cool d'appeler l'album « Nique ta mère »
ou bien « Drug dealer »
Me prends pas pour un leader, j'suis limité
J'suis un mauvais porte-parole, j'en n'ai même pas la
légitimité
J'ai imité le poète en reprenant ses termes
Je rends à Césaire ce qui appartient à Césaire

[Pont : Aimé Césaire]

« D'une identité, c'est sûr, d'une identité, réconciliée
Avec... avec l'universel
Pour être universel, il fallait commencer par nier que
l'on est nègre
Au contraire, je vous disais : plus on est nègre, plus on
sera universel »

[Outro : Youssoupha]

(Dix ans plus tard : pas de secret)
Cehashi à la prod, encore
(Dix ans plus tard : pas de regret)
(Dix ans plus tard : pas de secret)
À chaque frère
Sur les chemins du retour
(Dix ans plus tard : pas de regret)
Noir Désir
Négritude, Négritude
(Courageux mais pas téméraire)
C'est de la love Musik
(Dieu a guidé cet itinéraire)
Bomayé Music
(Dieu a guidé cet itinéraire)
(Dix ans plus tard : pas de secret)
(Dix ans plus tard : pas de regret)
(Je rêve de paix et de plénitude)
L'album s'appelle « Négritude », non ?

« **Noir Désir** », Youssoupha

[Couplet 1]

Les abrutis diront que j'ai toujours le même thème
L'Histoire se répète, donc j'utilise les mêmes termes
Tant pis pour ceux qui pensent que je bloque sur
l'Afrique
Cette chanson c'est comme la France, frère : tu l'aimes
ou tu la quittes
Les dilemmes de la street quand les frères se bim-bim
Des renou crèvent à la suite pour des rêves de bling-
bling
Et forcément, j'nique tous les colons du globe

Qui voulaient me faire oublier tout l'or qu'ils m'ont volé
avec une carte gold
Noir est le code, certaines luttes nous terrassent
La négritude, c'est une histoire de culture, pas une
question de race
Et ça dérape quand l'espoir se meurt
Où est le devoir de mémoire si l'Histoire souffre
d'Alzheimer ?
Dans la clameur, pour mes gens, la Terre est grande
Mais rien qu'on s'exterminé à base de guerres ethniques
et guerres des gangs
J'guette les angles quand la peur et le temps éclatent
C'est l'histoire d'un peuple au cœur de roi et au sang
d'esclave

[Refrain]

Mutu muindo lamuka telema pé o tala hé
Ko uta bu coco nayo
Yo sali se ko lala
Lamuka nano o tala
Nde nge moyi ébimi

[Couplet 2]

Les intellos diront que j'ai toujours le même thème
Leur connerie est sévère donc j'utilise les mêmes
termes
J'passe à l'offensive, je les laisse parler du mal
Africain jusqu'aux gencives : normal de broyer du noir
Renoï, c'est bien beau d'avoir été Pharaon
Mais le passé n'est qu'un caveau si le futur passe par la
honte
N'oublie pas que le monde a fauché les poupées noires
Seule une balle dans la tête peut me causer un trou de
mémoire
Mais peu importe le mal, je refuse la pitié
On a jamais été al' dans l'union et l'amitié
Du coup, les complexes continuent encore de s'empiler
Vous m'avez traité de nègre, monsieur l'agent, mais
vous êtes Antillais

J'calcule pas leurs commentaires par ici
Pendant que des familles entières mangent des galettes
de terre en Haïti
J'écris en graffiti la bénédiction des âmes
Viens pas dire qu'on a subi la malédiction de Cham

[Refrain]

Mutu muindo lamuka telema pé o tala hé
Ko uta bu coco nayo
Yo sali se ko lala
Lamuka nano o tala
Nde nge moyi ébimi

[Couplet 3]

Les médias vous diront que j'ai toujours le même
thème
Ils changeront mes paroles sans reprendre les mêmes
termes
Pour l'Afrique je gueule, mais parfois je me résigne
Un continent en forme de gun : c'est vraiment un
mauvais signe
L'avenir se dessine, alors j'ai gardé la foi
Le silence devient un crime, alors j'ai gardé la voix
Le monde s'entretue dans la guerre de l'or noir
Le premier ennemi de l'Homme noir reste l'Homme
noir
Le doute est normal, c'est dans ma culture
Depuis qu'on a voulu me faire croire que votre passé
sera notre futur
Et comment notre Histoire peut être corrigée
Quand on a les religions des gens qui nous ont
colonisés ?
Récupérez vos Voltaire et vos Guevara
Mon Histoire est écrite par Frantz Fanon et par Sankara
On y arrivera malgré les différences et les enclaves
C'est l'histoire d'un peuple au cœur de roi et au sang
d'esclave

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Œuvres littéraires

CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », 1983.

DAMAS Léon-Gontran, *Pigments – Névralgie* (1937), Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », 2003.

DAMAS Léon-Gontran, *Black Label* (1956), Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2008.

SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948), Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2015.

SENGHOR Léopold Sédar, *Œuvre poétique* (1990), Paris, Seuil, coll. « Points », 2006.

Œuvres musicales

Albums

ASSASSIN :

- *Le futur que nous réserve-t-il ? volume 1*, Assassin productions, 1992.
- *Le futur que nous réserve-t-il ? volume 2*, Assassin productions, 1992.
- *L'Homicide volontaire*, Livin Astro, 1995.
- *Touche d'espoir*, Livin Astro, 2000.

CASEY :

- *Tragédie d'une trajectoire*, Dooeen Damage, 2006.
- *Ennemi de l'ordre*, Musicast, 2006.
- *Libérez la bête*, Ladilafé Production, 2010.

CASEY FEAT ZONE LIBRE : *L'Angle mort*, autoproduit, 2009.

FABE :

- *Le fond et la forme*, Unik / Shaman, 1997.
- *Détournement de son*, Small, 1998.

I.A.M. :

- *De la planète Mars*, Labelle noir / Virgin, 1991.
- *Ombre est lumière*, Delabel, 1993.
- *L'école du micro d'argent*, Delabel, 1997.
- *Revoir un printemps*, Delabel, 2003.

KERY JAMES :

- *A l'ombre du show business*, Up Music, 2008.
- *Muhammad Alix*, Musicast, 2016.

LA RUMEUR :

- *L'Ombre sur la mesure*, EMI, 2002.
- *Regain de Tension*, La Rumeur Records, 2004.
- *Du cœur à l'outrage*, La Rumeur Records, 2007.
- *1997-2007. Les inédits*, La Rumeur Records, 2007.
- *Tout brûle déjà*, L'Autre Distribution, 2012.

YOUSSOUPHA :

- *Noir D*****, Bomayé Musik, 2012.
- *NGRTD*, Bomayé Musik, 2015.

Anthologies de textes rap

PERRIER Jean-Claude, *Le Rap français*, Paris, La Table Ronde, coll. « la petite vermillon », 2000.

PERRIER Jean-Claude, *Le Rap français. Dix ans après*, Paris, La Table Ronde, coll. « la petite vermillon », 2010.

Ouvrages critiques

Anthologies poétiques

KESTELOOT Lilyan, *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours* (1987), Paris, EDICEF, 1992.

MABANCKOU Alain, *Anthologie. Six Poètes d'Afrique francophone*, Paris, Points, coll. « Poésie », 2010.

Sur le rap

Ouvrages

- BARRET Julien, *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BETHUNE Christian, *Pour une Esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004.
- GHIO Bettina, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, Paris, Le mot et le reste, 2016.
- HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2013.
- LAPASSADE Georges, ROUSSELOT Philippe, *Le Rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1996.
- MARC MARTINEZ Isabelle, *Le Rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Bern, Peter Lang, coll. « Varia Musicologia », 2008.
- MARTI Pierre-Antoine, *Rap 2 France. Les mots d'une rupture identitaire*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- PECQUEUX Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- VETTORATO Cyril, *Un monde où l'on clashe. La joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Paris, Archives Contemporaines, 2008.
- VICHERAT Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Articles

- BÉRU Laurent, « Le rap français, un produit musical postcolonial ? », in *VOLUME !* [Online], 6:1-2 | 2009, Online since 15 October 2011, connection on 07 November 2015. URL : <http://volume.revues.org/221>.
- BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », in *VOLUME !* [Online], 8:2 | 2011, Online since 15 December 2013, connection on 30 September 2016, URL : <http://volume.revues.org/2728>.
- DÉON Maxence, « L'échantillonnage comme choix esthétique. L'exemple du rap », *VOLUME !* [Online], 8:1 | 2011, Online since 15 May 2013, connection on 30 September 2016, URL : <http://volume.revues.org/1307>.
- LECOEUR Laurent, « Le Rap français, enfant des "Damnés de la terre" », in *Le Rap en France*, dossier « Le rap français et ». URL : <http://lerapenfrance.fr/?p=7866>.
- RAMDANI Karima, « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté », in *VOLUME !* [Online], 8:2 | 2011, Online since 15 December 2013, connection on 30 September 2016, URL : <http://volume.revues.org/2651>
- RUBIN Christophe, « Le rap est-il soluble dans la chanson française ? », in *VOLUME !* [Online], 3:2

| 2004, Online since 15 October 2006, connection on 21 December 2016. URL : <http://volume.revues.org/1946>.

Sur la Négritude et la créolité

BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Éloge de la créolité* (1989), Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1993.

CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, suivi de *Discours sur la Négritude* (1955), Paris, Présence Africaine, 2004.

CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé* (1997), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

CHEVRIER Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Collin, 1984.

FANON Frantz, *Les Damnés de la terre* (1961), Paris, La Découverte & Syros, 2002.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1952.

GLISSANT Édouard, *L'Imaginaire des langues. Entretiens avec Louise Gauvin* (1991-2009), Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2010.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990.

KESTELOOT Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine* (2001), Paris, Éditions Karthala – AUF, 2006.

KESTELOOT Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, ULB, 1971.

SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948), Léopold Sédar SENGHOR, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2015.

OMGBA Richard Laurent, NTONFO André, *Aimé Césaire et le monde noir*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Sur l'immigration et l'identité

GLISSANT Édouard, CHAMOISEAU Patrick, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi ?*, Paris, Editions Galaade, Institut du Tout-Monde, 2007.

Étude postcoloniale

GILROY Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, coll. « Atlantique noir », 2010.

Poétique générale

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976.

SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1973.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964.

Recueils de poèmes et pièces de théâtre

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools* (1920), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2011.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal* (1857), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 1972.

FERRÉ Léo, *Poète... vos papiers !* (1956), Paris, Points, 2013.

KOLTÈS Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton* (1986), Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

DISCOGRAPHIE

Rap français

AKHENATON :

- *Métèque et mat*, Delabel, 1995.
- *Black album*, Hostile / Virgin, 2002.

ARSENIK :

- *Quelques gouttes suffisent*, Hostile, 1998.
- *Quelque chose a survécu*, Secteur Ä, 2002.

ASOCIAL CLUB : *Toute entrée est définitive*, A Parté, 2014.

ASSASSIN :

- *Le futur que nous réserve-t-il ? volume 1*, Assassin productions, 1992.
- *Le futur que nous réserve-t-il ? volume 2*, Assassin productions, 1992.
- *L'homicide volontaire*, Livin Astro, 1995.

- *Écrire contre l'oubli*, Assassin productions, 1996.
- *Touche d'espoir*, Livin Astro, 2000.
- *Perles rares*, Livin' Astro, 2002.

BLACK M : *Eternel insatisfait*, Jive Epic, 2016.

BOOBA :

- *Temps mort*, 45 Scientific, 2002.
- *Panthéon*, Tallac Records, 2004.
- *Ouest Side*, Tallac, 2006.
- *Lunatic*, Tallac, 2010.

CASEY :

- *Tragédie d'une trajectoire*, Dooeen Damage, 2006.
- *L'Angle Mort*, La Rumeur Records / T. Rec., 2009.
- *Libérez la bête*, Anfalsh-Ladilafé, 2010.

CLIQUA (LA) :

- *Conçu pour durer*, Arsenal records / Night and day, 1995.
- *La Cliqua*, Arsenal records / Barclay, 1999.

DIAM'S : *Dans ma bulle*, EMI, 2006.

DOC GYNÉCO :

- *Première consultation*, Virgin, 1996.
- *Liaisons dangereuses*, Virgin, 1996.

FABE :

- *Befa surprend ses frères*, Unik / Shaman, 1995.
- *Le fond et la forme*, Shaman, 1997.
- *Détournement de son*, Epic, 1998.
- *La rage de dire*, Double H / Small / Sony, 2000.

FONKY FAMILY : *Art de rue*, Small / Sony, 2001.

GAËL FAYE :

- *Pili pili sur un croissant au beurre*, Universal Music, 2013.
- *Rythmes et botanique*, Caroline Records, 2017.

HOCUS POCUS : *Place 54*, On and On, 2006.

I.A.M. :

- *De la planète Mars*, Virgin Music, 1991.
- *Ombre est lumière*, Delabel, 1993.

- *L'école du micro d'argent*, Virgin, 1997.
- *Revoir un printemps*, Delabel EMI Music, 2003.
- *Révolution*, Def Jam Recordings France, 2017.

IDEAL J :

- *Original MC's sur une mission*, Night & Day, 1996.

JOEY STARR : *Gare au Jaguarr*, Sony BMG Music Entertainment, 2006.

KENY ARKANA : *Entre ciment et belle étoile*, Because, 2006.

KERY JAMES :

- *Si c'était à refaire*, Alariana / W.E.A., 2001.
- *A l'ombre du show business*, Up Music, 2008.
- *Réel*, UP, Music, 2009.
- *Dernier MC*, Universal Music, 2013.
- *Mouhammad Alix*, Musicast, 2016.

KOOL SHEN : *Dernier round*, Sony Music, 2004.

LA CLIQUA : *Conçu pour durer*, Arsenal Records / Night & Day, 1995.

LA RUMEUR :

- *Premier Volet : Le poison d'avril*, Fuas / Pias, 1997.
- *Deuxième volet : Le franc-tireur*, Fuac Music, 1998.
- *Troisième volet : Le bavard et le paria*, Emi Music, 2000.
- *L'Ombre sur la mesure*, EMI, 2002.
- *Regain de Tension*, La Rumeur Records, 2004.
- *Du cœur à l'outrage*, La Rumeur Records, 2007.
- *1997-2007. Les inédits*, La Rumeur Records, 2007.
- *Tout brûle déjà*, L'Autre Distribution, 2012.

LINO : *Requiem*, Universal Music, 2015.

LISTE NOIRE : *Les damnés de la Terre*, Blaxploitation records / Artika / Night and day, 1998.

LUCIO BUKOWSKI : *Lucio Milkowski 2*, Milka, 2011.

LUNATIC : *Mauvais œil*, 45 Scientific, 2000.

MAFIA K'1 FRY :

- *Légendaire*, Invasion records / Alariana / Média 7, 1998.
- *La cerise sur le ghetto*, Sony / E.M.I., 2003.

MC SOLAAR :

- *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor, 1991.
- *Prose combat*, Cohiba Records, 1994.

MINISTÈRE A.M.E.R. :

- *Pourquoi tant d'haine ?*, Tine Music, 1992.
- *95200*, Hostile Records, 1994.

OXMO PUCCINO :

- *Opéra Puccino*, Time Bomb, 1998.
- *L'Amour est mort*, Delabel, 2001.
- *Cactus de Sibérie*, Delabel / Time Bomb Recordings 2004.
- *L'Arme de Paix*, Cinq7 Wagram Music, 2009.
- *Roi sans carrosse*, Time Bomb / Delabel, 2012.

ROCCA :

- *Entre deux mondes*, Arsenal records, 1997.
- *Elevación*, Barclay / Universal, 2001.

RÔHAN HOUSSEIN : *The world is yours*, Deysham Records, 2015.

ROHFF :

- *Le Code de l'horreur*, Foolek Records / RMI, 1999.
- *La Vie avant la mort*, Hostile / Virgin, 2001.
- *La fierté des nôtres*, Hostile Records, 2004.

SEFYU :

- *Qui suis-je ?*, Because Music, 2006.
- *Suis-je le gardien de mon frère ?*, G-Huit, 2008.

SNIPER :

- *Du rire aux larmes*, Warner Music, 2001.
- *Gravé dans la roche*, Desh music / East weast, 2003.
- *Trait pour trait*, Desh Music, 2006.
- *A toute épreuve*, Believe, 2011.

SUPRÊME NTM :

- *Authentik*, Sony, 1991.
- *1993... J'appuie sur la gâchette*, Sony Music, 1993.
- *Paris sous les bombes*, Epic, 1995.
- *Suprême N.T.M.*, Sony Music, 1998.

TOUT SIMPLEMENT NOIR :

- *Dans Paris nocturne*, Panam' / Night and day, 1996.
- *Le mal de la nuit*, Panam Production, 1997.

YOUSSOUPHA :

- *Noir D*****, Bomayé Musik, 2012.
- *NGRTD*, Bomayé Musik, 2015.

Autres genres musicaux (chanson francophone, reggae)

FERRÉ Léo : *Paname*, Barclay, 1960.

MAX ROMEO : *War Ina Babylon*, Spectrum Music, 1976.

MOUSTAKI Georges : *Le Métèque*, Universal Music, 1969.

RENAUD : *Laisse béton*, Polydor, 1977.

VIAN Boris : *Chansons possibles ou impossibles*, Philips Records, 1956.