

## Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français

Par Bettina GHIO

« Dans mon quartier poète se dit rappeur<sup>1</sup> »

« Écrire est un besoin ». Ces mots de Le Clézio<sup>2</sup>, comme tant d'autres déclarations d'écrivains, cherchent à traduire la vocation littéraire, tout en insistant sur un aspect particulier de l'écriture : combler un sentiment de manque. La vocation littéraire serait alors animée par une exigence intérieure à laquelle l'homme ne pourrait échapper, inhérente à sa nature, car sa vie repose sur la recherche constante de la satisfaction de ses besoins, autant naturels que sociaux et moraux. Il y aurait donc une absence, une carence chez l'homme que l'écrivain en tant que tel remplirait par l'écriture. L'acte d'écrire est, selon cette affirmation, dicté par une forte motivation intérieure : le besoin. Or, ce besoin concerne-t-il seulement les écrivains consacrés ? S'agit-il d'un besoin purement individuel ou peut-il en même temps prendre une ampleur collective ? Bref, un groupe social peut-il lui aussi chercher à combler ce manque ? La littérature, cette discipline et/ou pratique si difficile à définir<sup>3</sup>, serait liée à l'urgence de comprendre le monde, afin de se comprendre soi-même<sup>4</sup> et de communiquer avec les autres. Cette urgence peut concerner sans doute un groupe qui cherche à se comprendre, à remplir un vide de visibilité et qui est en quête d'un « nous » social.

Il y a quelques années, le linguiste Alain Bentolila manifestait lors d'un entretien sa profonde inquiétude pour la langue parlée par les jeunes dans les banlieues défavorisées françaises, et mettait en garde enseignants, sociologues et linguistes, par une exhortation particulièrement intéressante : « Arrêtons de nous ébahir devant ces groupes de rap et d'en faire de nouveaux Baudelaire !<sup>5</sup> » Ces propos traduisent sans doute une crainte souvent exprimée : que la littérature soit détrônée. Ils marquent également le contraste entre culture classique et culture de masse. Pourtant, en opposant rap et poésie, le linguiste reconnaissait d'une certaine façon que tous deux étaient au même niveau de comparaison. De fait, le rap serait pour lui le « résultat littéraire » de la « langue appauvrie » parlée par un secteur de la jeunesse française. Pourtant ces jeunes, apparemment si loin de la richesse de la langue, sont à la recherche d'une expression langagière telle que le rap.

Si le rap est une pratique qui concerne la littérature – car le rap, avant d'être un texte à transmission sonore, est le résultat d'un travail d'écriture – et si nous tenons à la définition que Le Clézio donne de celle-ci, il serait alors lié au désir de combler un sentiment de

---

<sup>1</sup> Faïza Guène dans *Kiffe Kiffe demain*, Paris, Hachette, « Littératures », 2004.

<sup>2</sup> Interview de J.-M. G. Le Clézio par Gérard de Cortanze, *Magazine littéraire*, n° 262, février 1998.

<sup>3</sup> Jacques Rancière affirme qu'on n'ose plus poser la question de ce qu'est la littérature et cite Gérard Genette à ce propos : « à sottise question, point de réponse ; du coup, la vraie sagesse serait peut-être de ne pas la poser. » J. Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette « Littératures », 1998.

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov s'interroge sur la finalité ultime d'une œuvre littéraire qui serait celle d'y trouver un sens qui permette de mieux comprendre l'homme et le monde pour mieux se comprendre soi-même. T. Todorov, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.

<sup>5</sup> Alain Bentolila. « Il existe en France une inégalité linguistique » (propos recueillis par Dominique Simonet), *L'Express*, 17 février 2002.

manque, au besoin éprouvé par un groupe social particulier d'investir une pratique d'écriture afin de tisser son expérience et son ressenti et d'essayer de survivre<sup>6</sup>.

Le rap apparaît en France au début des années quatre-vingt et se diffuse assez facilement grâce à l'ouverture des radios libres. L'origine de ce qui est tout d'abord considéré comme un « genre musical » reste assez discutable. Il se développe dans le Bronx de New York, au milieu des années soixante-dix à partir des pratiques culturelles préexistantes<sup>7</sup>. Pourtant, ce qui m'intéresse tout particulièrement dans sa genèse, pour me réapproprier des termes de Pecqueux (2009) dans son récent travail sur le rap, c'est qu'il est avant tout « le fait de migrants » et « le fait de déracinés culturellement et/ou socialement<sup>8</sup> ».

Curieusement, ce sont les jeunes des quartiers populaires français, à forte population immigrée, qui s'approprient principalement le rap. Je me propose donc, dans cet article, de démontrer qu'il s'est développé et ancré en France, non pas par un simple phénomène de mode, mais à partir d'une urgence littéraire, c'est-à-dire que son origine est liée à un besoin d'expression esthétique de la langue qui s'exprimait dans la jeunesse de ces quartiers, avant et au moment de l'apparition du rap. De ce fait, je propose d'analyser le contexte culturel dans ces quartiers au moment de l'émergence du rap, pour ensuite aborder sa pertinence en tant qu'expression langagière pour ces jeunes. Je vais me limiter, en ce qui concerne les références, à trois disques de rap, sortis au début des années quatre-vingt-dix, les premiers diffusés sur le marché, car l'intérêt dans cet article est d'observer les premiers pas du rap en France, afin de démontrer que son apparition répondait à des besoins littéraires spécifiques. Pour finir, mon étude se centrera sur les analyses de ce qu'on appelle la littérature populaire, afin de voir si ces définitions suffisent à elles seules pour classer le rap dans l'univers de la littérature, ou s'il ne serait pas plutôt au croisement des cultures dites classiques et populaires.

### *Commedia dell arte du béton*

Le rap apparaît en France lorsqu'éclatent les conflits sociaux autour de l'immigration<sup>9</sup>. Dans les discours sociologiques, on parlait déjà des « problèmes de la banlieue », « de l'échec du projet d'immigration », des « cités-dortoirs » et de ce que l'on nommait déjà « la culture des cités<sup>10</sup> ». La perception d'un « nouveau groupe social » commençait à être présente dans le discours sociologique, selon une nouvelle logique « esthétique », pour utiliser les termes de

---

<sup>6</sup> « Écrire, c'est surtout essayer de survivre », J.-M. G Le Clézio, *Télérama*, 13 décembre 2000.

<sup>7</sup> Certains voient la naissance du rap en Jamaïque, d'autres lui donnent des racines plus lointaines comme le jazz, le blues et les différentes musiques de l'époque de l'esclavage de l'Amérique noire. En tout cas, il présente une nature hybride et migratoire, c'est-à-dire des origines lointaines dans le temps : l'esclavage et ses chants de travail (*work songs*) ; la lignée blues/jazz/soul/funk. ; ou plus loin encore dans le temps et dans l'espace : l'Afrique et les griots. Antony Pecqueux, *Le rap*, Paris, Éditions le Cavalier Bleu, Collection « Idées Reçues », juin 2009, p. 20.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 18 respectivement.

<sup>9</sup> La décennie quatre-vingt a été particulièrement marquée par une situation d'extrême urgence de la situation des immigrés : multiplication d'agressions racistes, la montée du Front national, l'approfondissement de la crise, la dégradation des cités, la désillusion vis-à-vis du gouvernement de Mitterrand, l'absence des politiques ambitieuses en direction des cités. Elle est marquée en même temps par une série d'émeutes et de « rodéos » dans des différents quartiers à difficulté et par la constitution du « Mouvement Beur » principalement à partir de la « La Marche des Beurs », partie de Marseille le 15 octobre 1983 et arrivée à Paris le 3 décembre, qui a été organisée sur le modèle de la Marche de Martin Luther King Jr. de 1967, ce qui démontre le rapprochement des situations de discrimination et de racisme ressenties par les jeunes français issus de l'immigration et par les Noirs américains.

<sup>10</sup> Voir principalement les travaux de François Dubet, *La galère : jeunes en survie*, Paris, Fayard, 1987 ; François Dubet et D. Lapeyronnie, *Les quartiers d'exil*, Paris, Seuil, 1992 ; et d'Hervé Vieillard-Baron, *Banlieue, ghetto impossible ?*, Saint-Étienne, Éditions de l'Aube, 1994.

Rancière (2000), qui acquérait une visibilité avec l'apparition d'une nouvelle « masse » sur la scène de l'histoire, révoquant la tradition représentative.

Les conflits sociaux sont pour la plupart accompagnés d'expressions artistiques : or il y avait un contexte artistique lié à la thématique de l'immigration en plein développement. Une pratique culturelle en vogue dans les quartiers populaires au début des années quatre-vingt attire particulièrement mon attention : le théâtre beur.

Connu aussi comme le théâtre de l'immigration, ce théâtre né dans les années soixante-dix au sein des banlieues en difficulté françaises se développe un peu partout en France jusqu'à la moitié des années quatre-vingt. Il s'agissait de troupes de théâtre amateur de jeunes d'origine maghrébine qui mettaient en avant les difficultés rencontrées dans ces quartiers : le propos des pièces développait principalement la sensation d'être balancé entre deux cultures, motivé en même temps par la quête de soi<sup>11</sup>. Il révélait, de façon certes caricaturale, « les dysfonctionnements d'une société qui ne savait plus intégrer en douceur, et d'une autre qui n'arrivait pas à surmonter les déstabilisations d'une immigration devenue presque involontairement intemporelle<sup>12</sup> ».

Les caractéristiques de cette pratique théâtrale (variation sur le langage et les accents, avec l'apparition du verlan et le recours au franc-arabe – à noter particulièrement un accent plus révélateur des régions d'habitat que des ethnies d'origine ; des tirades véhémentes et des violences verbales bien senties<sup>13</sup>) lui ont donné le qualificatif de « commedia dell'arte du béton ».

Ce qui m'intéresse dans cette pratique du théâtre, c'est qu'elle représente une production artistique, née parmi la jeunesse d'un groupe social populaire, où les pièces abordent des problèmes qui touchent ses acteurs – tel le chômage, le racisme, la situation sociale et familiale – reprenant assurément les discours sociologiques de l'époque. Elle montre aussi le besoin particulier de cette jeunesse de « prendre la parole » et de constituer son identification, non pas par un discours politique ou social, mais par le biais d'une expression artistique de la langue, se rapprochant timidement de la littérature<sup>14</sup>.

Il y avait donc l'urgence « de quelque chose de nouveau » qui permette de transmettre et de faire connaître la réalité qui entourait ces jeunes, en même temps que le besoin d'entrer dans une culture commune ou dans une « interculture » dont l'origine migrante et métisse soit reconnue. Cette pratique théâtrale constituait une sorte de « base » pour accueillir une expression langagière qui soit adaptée à la situation sociale de ces enfants de l'immigration, tout en cherchant à se positionner du côté de la culture reconnue, dont la langue est le maillon fondamental.

Curieusement, les définitions du théâtre beur qui précèdent font sans aucun doute penser au rap. Mieux encore, les critiques qui se sont intéressés à ce théâtre lui donnaient des attributs que l'on donnera plus tard au rap, telles les notions de « témoignage du mal-vivre », de « porte-parole » de la communauté ou de « recherche esthétique de l'émotion publique ».

---

<sup>11</sup> À ce propos André Videau explique : « Au tout début les premières troupes répertoriées étaient très proches de leur statut et de leurs préoccupations d'enfants d'étrangers... Difficilement vécu, le lien au pays d'origine n'y en était que plus fièrement revendiqué. Le propos se voulait combatif, libérateur, souvent symbolique... La trop grande adéquation de ce théâtre de circonstance et d'humeur avec une époque aux mutations brusques : le thème récurrent étant la mise en scène (en boîte ?) d'un certain stéréotype de la famille maghrébine ». « Théâtre et banlieue. Quelles scènes pour les enfants d'immigrés et leurs copains ? », in *Controverses*, 1998 : [<http://www.lafriche.org/manifeste/1998/txts/videau.html>].

<sup>12</sup> André Videau, « Commedia dell'rap », in *Hommes & Migrations*, n° 1170, novembre 1993, p. 19.

<sup>13</sup> *Conf.*, *Ibid.*, p. 20.

<sup>14</sup> « C'est en réaction de tout ce qui s'écrit et se raconte sur eux que les enfants de maghrébins en France ont décidé de s'organiser, de prendre la parole pour dire qui ils sont réellement et ce qu'ils veulent. [...] Au-delà de ce que (ces pièces) peuvent signifier sur le plan théâtral, elles constituent un témoignage vivant d'une réalité en mouvement et de la difficulté d'être de ces jeunes issus de l'immigration maghrébine ». Chérif Chrikh et Ahsène Zehraoui, *Le théâtre beur*, Paris, Éditions de l'Arcantère, 1984, p. 16 et 19 respectivement.

En témoignent les propos dont Chikh et Zehraoui (1984) se servent pour décrire cette pratique théâtrale :

Pendant le théâtre beur, loin de nos conservatoires, loin de l'or et de la pourpre de nos salles de spectacles, ne renoue-t-il pas d'instinct avec ces formes traditionnelles, avec une sorte de geste populaire qui fait de celui qui parle le porte-parole de la communauté ? Un acteur-poète. Un acteur-auteur qui dans son langage quotidien dit son propre texte<sup>15</sup>.

Dans cette façon de parler du théâtre beur, on reconnaît les caractéristiques que le rap français va s'approprier : il exprime de lui-même ces idées de « témoignage » et de « réponse au manque de représentation sociale », ainsi que la recherche esthétique d'une pratique de la langue. Cette activité artistique a préparé sans doute le terrain pour l'ancrage du rap en France. On y voyait déjà une jeunesse en quête d'identification, cherchant à s'exprimer par le biais de la langue et de la littérature. C'est ce qu'illustrent les propos de Videau (1993) quand il s'interroge sur la destinée du théâtre beur : « Si, pour affirmer leur présence, crier leur révolte, les aînés s'étaient passionnés par le théâtre, dorénavant les jeunes Français d'origine maghrébine choisissent plutôt le rap<sup>16</sup>. »

Par son origine, qui transite par le théâtre, ainsi que par une sorte de continuité avec la chanson française<sup>17</sup> et l'intention de s'inscrire dans la langue française, le rap se développe à partir d'un besoin littéraire qui cherche à concilier, voire à faire lien, entre la « tradition » du pays d'accueil et « la situation très actuelle des immigrés ».

Un nouveau groupe social avec des besoins d'expressions spécifiques était né. Le théâtre, en tant que genre littéraire, permettait aux jeunes d'exprimer une souffrance, de « partager » une forme d'inscription du sens de la communauté. Rancière (2000) attribue aux pratiques artistiques une sorte de fusion entre des « manières de faire », des « manières d'être » et des formes de visibilité. Depuis l'Antiquité, l'écriture, le théâtre et la chorégraphie sont des pratiques de la parole et du corps qui proposent des « figures de communauté<sup>18</sup> ». S'exprimait donc le besoin de « faire » un art qui corresponde à une manière d'être particulière, et qui soit en même temps représentatif d'un groupe communautaire, produisant de cette façon une certaine continuité de soi.

### Les mots qu'il faut

Alors pourquoi le rap ? Le « phénomène rap » est marqué en France par le contexte socioculturel des années quatre-vingt. Les jeunes d'origine immigrée commencent à prendre conscience de leur place dans la société, ce qui les amène à s'identifier peu à peu avec la situation des noirs américains<sup>19</sup>. De ce fait, aurait émergée chez ces jeunes une sensibilité particulière envers ce « courant musical » qui s'est développé dans les ghettos noirs américains, à travers la reconnaissance d'une souffrance commune.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>16</sup> « En vérité, la vraie progéniture du théâtre beur a évolué avec l'air du temps et le véritable héritage est passé aux mains des DJ pour que soit repris le message syncopé par le MC sur fond de bidouillage électronique. Il faut entendre comment les jeunes beurs d'aujourd'hui ont mis les pieds dans le plat, les doigts dans le vinyle et leurs mots dans un concert protestataire et revendicatif, au départ fortement orchestré par l'Amérique noire [...] ils ont inscrit de cette façon le rap dans la bonne tradition française de la chanson engagée : "ironie du sort et bon exemple d'intégration, non ?" » A. Videau, « Commedia dell'rap », *op. cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> Voir à ce propos Anthony Pecqueur, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007.

<sup>18</sup> Jacques Rancière expliquant Platon. J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 15.

<sup>19</sup> « Je me suis rendu compte qu'en France nous étions une minorité comme les Noirs américains » tels les mots de Mohand l'un des jeunes interviewés par Azous Begag dans son livre sur les enfants de l'immigration. *Les dérouilleurs. Ces Français de banlieue qui ont réussi*, Paris, Mille et une nuits, 2002, p. 105.

En 1990 apparaît le premier disque de rap français, *Rapattitude*, une compilation regroupant différents rappeurs qui bénéficiaient déjà d'une certaine reconnaissance dans ce nouveau monde artistique constitué autour du rap. L'un des titres est curieusement intitulé « Enfants du ghetto<sup>20</sup> » :

Enfant du ghetto, Bronx ou Soweto  
à chacun sa maladie mais toujours les mêmes mots  
pour détruire l'horreur, l'angoisse, la peur.

Le sentiment de vivre des situations semblables s'avère évident depuis les premiers textes. Ce texte reconnaît une filiation dramatique entre « cet espace que l'on n'arrive pas encore à nommer adéquatement » et les jeunes qui y sont nés et y grandissent. Désormais, l'allusion au ghetto sera toujours présente dans le rap, instaurant un imaginaire, que je préfère qualifier de « littéraire », où les banlieues françaises en difficulté sont au même niveau de comparaison que les ghettos américains<sup>21</sup>. De fait, l'imagerie du ghetto dans l'univers du rap français ne serait pas une construction répondant au discours sociologique sur l'américanisation de la banlieue française : elle se serait construite de façon indépendante sur la base d'un besoin d'identification. Le rappeur emploie ainsi le terme « ghetto » non pas pour établir un lien sociologique entre les deux territoires, mais plutôt pour renvoyer à un type précis de revendication du drame de l'exclusion sociale et de la ségrégation spatiale, qui signifierait sur un plan symbolique : être noir dans un ghetto aux Etats-Unis est le même stigmat social qu'être un jeune de cité en France. C'est seulement en ce sens que la ressemblance entre ghetto et cité serait pertinente dans l'univers du rap : le terme « ghetto » renvoie à un système de représentation qui ne peut être compris à travers le rap seul, son usage étant purement symbolique et en ce sens littéraire. De ce fait, le « ghetto » devient une métaphore chère au rap pour désigner l'ensemble des contraintes rencontrées dans les quartiers et le mot indispensable pour « guérir » en même temps le malaise social. Les jeunes des cités – et plus particulièrement ceux d'origine immigrée – n'ayant pas trouvé cette identification dans la société française, ils l'ont trouvée dans la société américaine, et le rap est devenu pour eux l'expression identificatrice la plus adéquate. Le mot « ghetto » aurait dans ce sens un pouvoir « thérapeutique » : la souffrance de la ségrégation peut seulement être soignée par les mots qui renvoient à sa représentation.

C'est donc à partir des années quatre-vingt-dix que le rap s'affirmera désormais en tant qu'expression langagière de la banlieue et des enfants d'immigrés. Après les premiers pas timides du théâtre beur, les textes reprennent la vocation essentielle de dénoncer les conditions de vie dans les cités, celles des immigrés et de leurs enfants. « Pour toi mon frère

---

<sup>20</sup> Saliha, « Enfants du ghetto », *Rapattitude !* Labelle Noir 1990, EMI Virgin Publishing France.

<sup>21</sup> Or, cette comparaison n'est pas propre au rap. Il ne faut pas oublier que, dans les années quatre-vingt, ce terme apparaît dans les discours sociologiques en France pour analyser les problèmes émergents des quartiers défavorisés. L'idée de l'existence des ghettos en France surgirait de la considération du danger d'une « américanisation » de la société française, par le fait de générer des conflits sociaux et ethniques semblables à la société américaine. Il faut se rapporter plus particulièrement aux études de Loïc Wacquant (2005) où il fait référence à une « panique morale » concernant les banlieues défavorisées en France. Jusqu'au début des années quatre-vingt, l'univers de ces banlieues n'intéressait pas grand monde, ni la politique, ni les médias, ni la recherche. À partir d'un changement de climat politique, par la montée électorale du Front national et par un ensemble d'événements d'ordre raciste, des violences urbaines, des mobilisations de jeunes et des protestations pour la dégradation des logements HLM, les cités deviennent l'un des principaux centres d'attention des journalistes, politiciens et spécialistes de l'aménagement urbain. Il explique que l'ascension de la banlieue comme préoccupation d'actualité a été accompagnée de la promotion du thème du « ghetto » et d'une imagerie des centres de ségrégation américains (le Bronx, Chicago, Harlem, les « gangs », etc.) suggérant ainsi que les grandes agglomérations des banlieues défavorisées françaises s'apparentaient de plus en plus à celles des Noirs ségrégués dans les centres villes américaines. Loïc Wacquant, *Parias urbains. Ghetto, banlieues, État*, Traduit de l'anglais par Sébastien Chauvin, Paris, La Découverte, 2006. (2005 pour la version originale.)

le Beur<sup>22</sup> », un texte paru également en 1990 fait preuve d'une sensibilité particulière envers la situation de ces jeunes. L'incipit : « Il faut toujours que ton nom rime avec galère » renvoie à un temps soumis à une constante répétition : ce « toujours » fait à la fois référence à la mémoire de la colonisation, au présent de la décennie quatre-vingt et avec elle à la remontée du racisme, aux différentes lois concernant les immigrés et leurs enfants<sup>23</sup>, et à un présent encore plus actuel, mais qui reste pourtant flou, inexplicable, douteux : ce texte paraît en effet dans la période marquée par l'affaire du foulard, la guerre du Golfe<sup>24</sup> et l'affirmation du FN en tant que parti électoral. Il renvoie également à un futur encore plus incertain mais que le présent laisse bien imaginer : la remontée du racisme, le durcissements des lois migratoires, les effets de la guerre, la vision négative grandissante envers les enfants d'immigrés<sup>25</sup>. Ce « toujours » représente également une sorte de « ras-le-bol » d'une situation perçue comme immuable, car l'espoir laissé par le mouvement beur des années quatre-vingt semble s'être effacé.

L'individualité ainsi que le caractère collectif – l'appartenance ethnique – sont marqués par « ton nom », la situation dénoncée ne concernant en ce sens que les enfants d'immigrés maghrébins. Le possessif marque en même temps l'appartenance à un groupe social de l'objet de l'énoncé et la distance de l'énonciateur. Dans ce cas, le rappeur n'appartient pas au même groupe, mais lui est pourtant solidaire. Cette sensibilité montre un besoin particulier de remplir un vide dans la représentation des problèmes d'une époque et de les inscrire de façon symbolique.

Mais ce qui m'intéresse particulièrement dans ce texte de rap, c'est le rôle que se donne le rappeur, celui de dénoncer la réalité d'une époque<sup>26</sup>, lorsqu'il parle d'une sorte de « vocation littéraire » :

[...] et le métis rappeur que je suis connaît bien son devoir  
celui de dénoncer, de crier sur cette injustice  
portraitiste d'une société d'égoïstes.

Il y a dans cet énoncé une sorte « d'appel divin » : le rappeur serait poussé par un mouvement intérieur afin de combler un manque, une faille dans la représentation et la dénonciation. La parole du rappeur devient en ce sens une sorte « d'obligation morale » indiquée avec force par le possessif<sup>27</sup>. Notons la tournure de la phrase : par l'affirmation dans

<sup>22</sup> Lionel D, « Pour toi mon frère le beur », in *Il y a pas de problème*, CBS Disques S.A, 1990.

<sup>23</sup> Notamment le résultat des élections municipales de 1983, où le discours de la droite a été focalisé sur le thème de l'immigration et de l'insécurité, alerte sur le danger du FN. En outre, la gauche prend conscience de l'enjeu électoral porté sur ces deux thèmes et elle congèle alors toutes les réformes prévues sur ce sujet : le droit de vote, la carte de résidence de dix ans, entre autres.

<sup>24</sup> « Aussitôt sorti, il fallait le retirer des bacs, les magasins ne pouvaient pas le mettre en rayon parce qu'ils avaient des menaces. » Dee Nasty (se référant au single « Pour toi mon frère le Beur ») in José-Louis Bocquet et Philippe Pierre-Adolphe, *Rap ta France. Les rappeurs français prennent la parole*, Paris, Flammarion, 1997.

<sup>25</sup> C'est précisément dans les années quatre-vingt qu'apparaît le terme « Beur » pour désigner les enfants d'immigrés maghrébins, renvoyant plutôt à une image positive, surtout à la suite de « Marche pour l'égalité et contre le racisme » ou « Marche des Beurs », qui devient une sorte de « mythe fondateur ». Elle révèle dans la société française l'existence d'une partie d'elle-même : les jeunes des cités et plus particulièrement ceux issus de l'immigration surgissent sur le devant de la scène. Il y a eu à ce moment-là une sorte de « positivisation » de l'image de l'immigré : la marche reste un mouvement pacifiste, donnant une image positive des enfants d'immigrés désormais appelés Beurs. Voir Said Bouamama, *Dix ans de marche des Beurs. Chronique d'un mouvement avorté*, Paris, Desclée de Brouwer, 1994.

<sup>26</sup> Notons par ailleurs une sensibilité particulière du rappeur Lionel D pour la décennie quatre-vingt. Dans son texte intitulé précisément « Les années quatre-vingt » il se reconnaît dans la vocation particulière d'écrire sur son temps : « Je rime et je rappe mon temps. » « Les années quatre-vingt », in *Y'a pas de problème*, op. cit.

<sup>27</sup> Dans son texte « Rappeur » Lionel D développe encore plus cette « vocation littéraire » du rappeur : « Je passe mon temps à rêver, plein d'espoir et d'illusion / je fais de mon mieux, je suis / sincère un peu comme une mission / pour le reste : la discrétion est de mise / je te donne mes rimes, et toi aussi elles te rentabilisent / c'est

l'incise à la première personne il y a une sorte « d'engagement » et de reconnaissance de l'identité de rappeur du sujet énonçant ; mais la phrase à la troisième personne renforce la description de la vocation du rappeur<sup>28</sup>. En ce sens « son devoir » sous-entend « mon devoir », celui d'utiliser un art pour dépeindre la réalité ; « portraitiste », il « peint » avec des mots la société dans laquelle il évolue tout en proposant un regard subjectif, celui de l'artiste.

Il fallait alors des mots, ces outils précieux, maniés dans une nouvelle forme littéraire qui réponde au besoin de la consolidation d'un « nous » communautaire, émergeant depuis la pratique du théâtre beur dans les années soixante-dix. « J'ai les mots qu'il faut<sup>29</sup> », un texte paru en 1991, appelle à découvrir les « délices de la plongée verbale » qui sera désormais au service du rappeur pour « défier » la réalité qui l'entoure. Le texte évoque l'avènement du rap « sur le silence d'une tulle comme une éruption » : est instauré dorénavant un univers littéraire dans lequel « il y a les mots qu'il faut ».

### Le pouvoir des mots

Désormais une nouvelle réalité littéraire s'installe avec le rap, et la présence d'un sujet énonciateur est davantage visible. On passe de la description/dénonciation des problèmes de la société des années soixante-dix – quatre-vingt, vocation du théâtre beur, à un véritable engagement discursif où la parole devient une sorte de « secousse » existentielle.

C'est le texte « Je rap<sup>30</sup> », paru également dans *Rapattitude*, qui va nous dévoiler cette vocation « littéraire » :

[...] Relancé par le flot  
j'instaure la prose  
prose, symphonie des rimes  
rehaussant avec prestance  
la qualité des mots  
oui des mots qui orchestrent ma musique  
j'avance invariablement  
expliquant à chacun  
que mon délire est le rap  
le rap mon élixir  
alors admire !

Ce texte, qui joue avec le lexique musical et poétique, fait preuve d'un besoin littéraire latent, désormais satisfait grâce au rap. En « instaurant la prose », le rappeur établit l'usage du rap dont le texte constitue la base fondamentale. Ce n'est donc pas le son qui est mis en avant dans le rap, mais la parole : les mots « orchestrent cette musique » et l'éloquence devient son outil indispensable. Le corps social est désormais averti que c'est le rap, et non pas une autre pratique littéraire, qui constitue la quintessence de l'expression langagière d'une nouvelle jeunesse.

---

pour cela que j'y crois et tu vois / je ne m'arrêtrai pas, c'est comme ça / longue est la route pour aller vers toi / mais j'ai les mots qu'il faut pour ça / car je suis un... tu sais quoi ? / Rappeur. » « Rappeur », in *Y'a pas de problème*, op. cit.

<sup>28</sup> Émile Benveniste signale la différence entre la première personne « je » et la troisième « il ». La première personne porte un engagement dans le discours en même temps qu'elle énonce, comme par exemple « je jure ». La troisième personne renvoie à la description d'une action : « il jure » ; en ce sens ce même verbe prend une valeur différente s'il est assumé par le sujet parlant ou s'il est mis en dehors de la personne. « De la subjectivité dans le langage » (Ch. XXI), in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

<sup>29</sup> Dee Rock, « J'ai les mots qu'il faut », Island, 1991.

<sup>30</sup> Suprême NTM, « Je rap », *Rapattitude*, op. cit.

« Je rap, phase, façonne la phrase/caressant, domptant, sculptant les mots/je maîtrise, que dis-je, j'excelle ! » Ces vers rappellent sans doute la virtuosité verbale du personnage de Rostand, *Cyrano de Bergerac* : « je fais, en traversant les groupes et les ronds/sonner les vérités comme les éperons<sup>31</sup> », où l'on trouve une sorte de « pédantisme » de la part du « je » énonciateur sur son art de bien maîtriser les mots. C'est pourtant cette maîtrise qui est l'atout indispensable pour que les mots arrivent, braves, aux oreilles des auditeurs, afin de faire sonner « les vérités ». Encore une fois ces vers démontrent que c'est surtout la maîtrise des mots qui importe dans le rap et qui l'inscrit en même temps dans une lignée littéraire conciliant prose, théâtre et poésie.

« Par ma voix, mon rap devient puissant/il est présent/il te prend/il t'enlace ». Les théories des actes du langage attribuent un pouvoir à la parole, à partir du constat qu'un certain nombre de propositions ne peuvent pas être décrites en termes de représentation, mais plutôt d'intention pragmatique. En ce sens certains énoncés, plus qu'une simple proposition, constituent des actes de parole (Austin, 1962). Cette caractéristique linguistique est mobilisée dans des situations sociales concrètes, et les actes de parole sont réalisés par ceux qui ont le statut de le faire, dans des circonstances données (Bourdieu, 1982). Le langage aurait ainsi une force virtuelle qui peut plus au moins se réaliser selon l'autorité et le pouvoir de celui qui parle ; il est une « convention » qui suppose l'activité de celui qui le reçoit, qui participe en même temps à la force du langage : le langage repose donc sur des acteurs d'échange. Mais ce « pouvoir » peut-il aussi être attribué à la littérature ? Le poète véhicule-t-il le même pouvoir qu'un sujet parlant dans une situation de communication donnée ? Dans le cas du rap, il existe un lien fort entre la parole du rappeur et tous ceux qui l'écoutent, car cette parole procède d'une structuration dialogique<sup>32</sup>. Il s'agirait dans le rap d'un procès communicationnel (car on y entend principalement des « je » s'adresser à des « tu ») au cours duquel le rappeur dresse un témoignage sur ses conditions de vie (et celles d'un tout social plus vaste) à l'intention de son auditeur.

Dans sa fable « Le pouvoir des fables », La Fontaine décrit un orateur politique qui ne parvient pas à produire de « l'effet » sur son auditoire, la parole rhétorique s'avérant inefficace<sup>33</sup>. La fable repose ainsi sur l'opposition entre « rhétorique » et « poésie », montrant la supériorité du genre et du plaisir poétiques par rapport à la rhétorique. Le peuple est l'auditoire de l'orateur et le contexte qui l'entoure est grave : il s'agit d'une situation d'urgence (« voyant sa patrie en danger »), aussi le contenu du discours de l'orateur est-il lui-même grave, et en ce sens l'orateur a raison et le peuple a tort. Mais pourtant il n'a pas complètement raison ni le peuple complètement tort : l'orateur a tort dans le langage qu'il mobilise, un langage tyrannique dans une république. La rhétorique serait en ce sens un art tyrannique, car il s'agit d'une parole qui tombe du haut vers le bas, l'auditoire se trouvant en dessous. L'orateur vise à persuader son auditoire, mais comme il n'y parvient pas, il use de la force. Il mobilise les passions sans atteindre son résultat : « Le vent emporte tout ; personne ne s'émeut. » La Fontaine montre par cette fable comment l'art tyrannique ne produit que la rupture du peuple. « L'animal à deux têtes » représente l'inverse de l'idée de peuple, car il ne porte pas de nom et s'oppose à l'idée de corps politique qui possède toujours une seule tête et un corps intégrant ses membres. L'orateur se tourne alors vers le discours poétique : « il prit un autre tour », « à des combats d'enfants » ; le jeu d'enfant basé sur l'imitation<sup>34</sup> devient la

<sup>31</sup> Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, 1897, Paris, Poche classiques, 1990, vers 382, p. 75.

<sup>32</sup> Voir à ce propos les travaux d'Antony Pecqueux, principalement *Voix du rap...*, *op. cit.*

<sup>33</sup> Je m'inspire dans ce passage du séminaire d'Hélène Merlin-Kajman : « Violence, normes et civilité », Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, année 2008-2009. La Fontaine, *Fables*, Livre Huitième, IV « Le pouvoir des fables ».

<sup>34</sup> Aristote définit la « mimesis » comme ce qui définit le discours poétique à partir d'une donnée anthropologique : l'homme aime imiter. *Poétique* I.

métaphore du langage poétique : « il faut s’amuser encore comme un enfant. » La morale de cette fable montre que ce n’est pas la rhétorique mais la poésie qui retient l’attention. La fable racontée par l’orateur n’est finalement qu’un piège, un détour pour capter l’attention de son auditoire. La conclusion de La Fontaine : « Nous sommes tous d’Athènes en ce point », c’est-à-dire, nous sommes tous pris dans un plaisir d’enfant.

Ce qui m’intéresse dans cette fable, c’est son indiscutable actualité : elle représente l’art poétique mis en place par le rap afin de « prendre » et « enlacer » l’auditeur. Il le « prend » dans une sorte de jeu d’enfant, utilisant la même métaphore enfantine pour qualifier sa poésie : « j’ose puis pose / je joue, roule, danse, phase / avec les phrases / je rap<sup>35</sup> ». De ce fait le rap produit de « l’effet » sur l’auditeur, il cherche à le toucher dans son émotivité et c’est là le pouvoir recherché par ses mots : sensibiliser le corps social sur lequel les discours sociologiques et/ou politiques n’ont apparemment pas produit grand effet : « Évitant toute erreur / j’attaque avec saveur / fouettant l’auditeur / le touchant en plein cœur<sup>36</sup>. »

### Prisonniers des mots

Comment placer alors le rap dans le vaste monde de la littérature ? Une première tentation : le classer dans ce qu’on appelle la culture – et plus particulièrement – la littérature populaire. Deux propositions différentes ont été faites sur l’étude de la culture populaire : celle de Richard Hoggart (1957) qui, à travers l’étude de la chanson populaire, la définit comme convention reliant la relation de l’expérience à des archétypes, et celle de Mikhaïl Bakhtine (1970) qui découvre dans la fête populaire au Moyen Âge et pendant la Renaissance le signe d’un autre mode de communication, où l’inversion des rôles sur la place publique, au moment du carnaval, est au cœur de l’expression littéraire du peuple.

Or la littérature dans les classes populaires s’est principalement construite autour de l’oralité, liée principalement au récit et au conte, car elle est la culture de ceux qui ne savent pas ou très peu écrire (Barbero, 2001). En outre, la culture populaire a toujours été liée au côté passif de la « consommation » en opposition aux élites intellectuelles qui jouent en général un rôle actif, celui de la production de la culture. En ce qui concerne les pratiques littéraires, Jésus-Martin Barbero signale de façon pertinente qu’elles sont principalement le récit ou la lecture orale : une lecture collective, expressive, et déviée par rapport à la grammaire d’origine<sup>37</sup>. La culture populaire a toujours été liée à l’« illettrisme » dans le sens où ses récits n’habitent pas dans le livre mais dans la chanson, les proverbes, les récits de bouche à oreille et le conte, « de telle façon que quand ces récits sont mis sur papier, ils ne jouissent jamais du statut social du livre » (Barbero, 2001 : 223)<sup>38</sup>.

Ces définitions de la culture et/ou de la littérature populaire(s), la tentation première est de les associer directement au rap, étant donné son aspect très fortement oral et son expressivité, sa transmission collective à travers des concerts, et le fait qu’il se construise en dehors du livre, pour se produire principalement dans les classes populaires. Il nous reste

<sup>35</sup> Suprême NTM, « Je rap », *Rapattitude*, *op. cit.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> « *Lo leído funciona no como punto de llegada y de cierre del sentido sino al contrario como punto de partida, de reconocimiento y puesta en marcha de la memoria colectiva que acaba reescribiendo el texto, reinventándolo al utilizarlo para hablar y festejar otras cosas distintas a aquellas de que hablaba, o de las mismas pero en sentidos profundamente diferentes.* » Jesús Martín Barbero, « Señas narrativas de identidad : anacronias y modernidades » (Capítulo 2, III Destiempos latinoamericanos) in *Al sur de la Modernidad. Comunicación, globalisation y multiculturalidad*, Serie Nuevo Siglo, Instituto internacional de literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2001, p. 208.

<sup>38</sup> Barbero attire l’attention sur le fait qu’en Amérique latine, les récits populaires sur papier ne s’acquièrent jamais chez les libraires, mais dans la rue, les kiosques à journaux ou sur les marchés.

pourtant des aspects à résoudre car le rap ne se transmet pas de bouche à oreille : il reste la production originale d'auteurs ; il ne se place pas non plus dans la simple « consommation » : ceux qui écrivent du rap jouent un rôle actif de production d'un élément culturel ; l'écoute du rap ne concerne pas seulement les classes populaires – parmi les jeunes de classes moyennes un grand nombre écoute du rap –, et enfin, il met en place des mécanismes langagiers qui repoussent les limites de la littérature populaire ainsi définie.

Dans son essai « Le conteur<sup>39</sup> » Walter Benjamin développe les notions d'émotions publiques et de langage, en réfléchissant sur la figure du conteur et sa capacité à transmettre l'expérience. Le conteur se définit comme « chroniqueur social » et « passeur de mémoire », mais à la différence du récit purement informatif, l'art de conter possède la vertu de rester toujours d'actualité et de parcourir les générations. Il serait capable en ce sens de construire un tissu entre l'histoire et les émotions publiques, entre l'expérience et le ressenti. Selon Benjamin, cette expérience est nourrie principalement par le voyage (à travers le navigateur et le commerçant), mais en même temps par le laboureur sédentaire qui posséderait « la connaissance des contrées lointaines, que rapporte celui qui a beaucoup voyagé, s'alliant à la connaissance du passé que recueille plus volontiers le sédentaire<sup>40</sup> ». Si nous revenons au rap, il y aurait la transmission de l'expérience et du ressenti, ainsi que cette caractéristique du lointain dans l'espace et dans le temps, grâce à l'origine immigrée d'un grand nombre de groupes de rap, dont les textes se construisent autour de la mémoire de la colonisation, des particularités du pays d'origine et de la situation des immigrés et de leurs enfants dans la société française. En outre, le rappeur a été défini par ceux qui se sont intéressés au rap comme un « chroniqueur social » dont sa fonction, par le biais d'une pratique orale, est de dénoncer la réalité qui l'entoure<sup>41</sup>.

Selon Benjamin, le récit présente en outre une particularité transitive (« conter à ») et il est toujours accompagné d'un aspect utilitaire : moralité, recommandation pratique, proverbe, règle de vie. Il définit d'ailleurs le conteur comme un homme de bon conseil pour son public. Ces attributs du récit et du conteur peuvent très bien être employés pour définir le rap, dans lequel il y aurait une sorte de contrat discursif entre le rappeur et l'auditeur, contrat à valeur transitive<sup>42</sup> que montrent ces vers : « mon rap... te prend / il t'enlace<sup>43</sup> » ; « Je vous dédie ce rap écrit en une seule fois / Une colère m'est venue un soir qui te donne ça<sup>44</sup> » ou encore : « Maître de cérémonie, rappeur pour te servir / pour te servir des mots si forts que tu vas réfléchir<sup>45</sup>. » En outre, la valeur morale portée par le conseil est en général présente : « La solution c'est d'avancer, regarder devant toi / oublie béton, tout ça, tout ce que tu n'aimes pas / au son de ces rimes que je fais pour toi<sup>46</sup>. »

Pour l'instant les concepts de littérature populaire et l'art du conteur nous conviennent plus ou moins pour définir le rap. Mais peut-on le réduire à une pratique purement orale ? Les textes sont avant tout des productions écrites, certes non pas conçues pour un support papier, mais oral. Là réside donc la complexité pour classer le rap.

Roland Barthes (1956) définit l'écriture comme un processus de continuité qui naît de la convergence entre la langue et le style. La langue est pour lui une consommation collective, et la familiarité rassurante d'une économie hors de laquelle il y aurait un verbe solitaire. Le style

<sup>39</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », in *Œuvres III*, 1972, Paris, Gallimard 2000.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>41</sup> Voir notamment Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Éditions Loris Talmart, 1996 ; et Christian Béthune, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Éditions Autrement, 1991.

<sup>42</sup> Voir encore les travaux d'Antony Pecqueux à ce sujet.

<sup>43</sup> Suprême NTM, « Je rap », *op. cit.*

<sup>44</sup> Lionel D, « Pour toi mon frère le Beur », *op. cit.*

<sup>45</sup> Lionel D, « Les mots, les mots », *op. cit.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

est la nécessité « qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage<sup>47</sup> ». Il caractérise le processus d'écriture comme une sorte de prise en otage par les mots, car par l'écriture on devient peu à peu prisonnier des mots des autres, voire même de ses propres mots. De ce fait, l'écriture est un compromis entre une liberté et un souvenir : elle remue tout un système. En bref, même si elle est personnelle, elle n'est pas solitaire. Cette définition de Barthes m'intéresse dans le sens où le rap s'inscrit dans une continuité, il s'inscrit dans l'économie de la langue française et n'est pas un verbe solitaire. Cette définition m'aide en outre à délimiter la place du rap : il met en place tout un système au carrefour de l'écriture classique et des conceptions de la littérature populaire. L'écriture du rap porte le souvenir de la langue et de ses formes littéraires ; reprenons à ce propos l'exemple du texte « Je rap » :

[...] Je rap, phase, façonne la phrase  
caressant, domptant, sculptant les mots  
je maîtrise, que dis-je, j'excelle !  
je contrôle ce domaine à un point tel  
que les mots, les phrases, les sons, les rimes  
semblent être les victimes  
de mon toucher, de ma pensée  
de mes idées  
de mon parler phrasé.

La tournure des vers rappelle le style de Cyrano de Bergerac. Elle rappelle également, mais d'une façon moins évidente, par le caractère « scandé » des phrases – qui est la caractéristique première des phrases dans le rap en général – l'écriture de *L'Étranger* d'Albert Camus. Ces phrases morcelées, des phrases soulignées avec force grâce à une articulation qui détache chaque mot ou syllabe et qui suit le rythme de la versification, rejoignent d'une certaine façon celles du roman de Calus. Ces dernières représentent une série d'instantanés car la « discontinuité des phrases hachées se calque sur la discontinuité du temps » ; de ce fait *L'Étranger* est une création *ex nihilo*, où « chaque phrase est une île<sup>48</sup> ». De la même manière, l'écriture du rap évoque un silence entre les phrases où le martèlement des mots aide à construire un univers unique dans chacune d'elles.

Remarquons aussi l'usage des procédés littéraires qui enrichissent l'écriture du rap, comme l'allitération de la première phrase de cet extrait de « Je rap » – procédé cher à toute poésie pour produire un effet rythmique – qui prouve que la recherche du rythme est portée principalement par le texte plus que par la musique. Ces procédés permettent de décrire l'art poétique du rap où il s'agit avant tout de construire du sens par l'usage des mots. Le rappeur met les mains dans la « pâte littéraire », qu'il « façonne », « caresse », « sculpte ». L'art d'écrire était jusqu'à présent pour lui un « domaine » hostile, utilisant la métaphore du fauve et le langage du dompteur, il se vante d'être arrivé à le « dompter », à le « contrôler », bref à le « maîtriser », tout en instaurant une nouvelle réalité littéraire où l'art poétique est désormais sa proie et le moyen de sa réflexion et de sa vision du monde. En outre, cette démarche stylistique peut faire penser à l'écriture automatique des surréalistes définie comme le résultat d'un « automatisme psychique pur » par lequel on se propose d'exprimer « le fonctionnement réel de la pensée », ou comme une « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale<sup>49</sup> ».

<sup>47</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953 et 1972. p. 17.

<sup>48</sup> Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'Étranger* » in *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris, Gallimard, 1947, p. 109, respectivement.

<sup>49</sup> André Breton, « Manifeste du Surréalisme », 1924, in *Œuvres complètes, tome I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1988, p. 328.

Ainsi, le rap s'inscrit dans la continuité des écritures précédentes : ses mots ne sont pas solitaires, ils sont prisonniers des mots des autres, prisonniers d'une recherche esthétique, prisonniers d'un style propre, prisonniers enfin de la littérature.

*« Écrire est un besoin...  
C'est à l'intérieur de vous-même, ça a besoin de sortir,  
et de sortir sous cette forme<sup>50</sup>. »*

Le rap n'atteint pas sa consécration en France à partir d'un simple phénomène de mode : les jeunes des quartiers en difficulté s'approprient le rap en réponse à l'urgence d'une expression littéraire qui était latente depuis la pratique du théâtre. Le rap arrive alors pour remplir un vide, comme cela a été le cas de la photographie ou du cinéma pour les masses<sup>51</sup> selon Benjamin (1935) : il est là pour aider une jeunesse à acquérir une visibilité. Il a aidé – et continue de le faire – à la consolidation d'un « nous » communautaire qui commençait à se manifester dans le théâtre beur, tout en dépassant cette pratique théâtrale pour mieux satisfaire le besoin langagier de cette jeunesse.

Le théâtre en effet n'était pas une pratique suffisante : il fallait instaurer un univers symbolique capable de traduire la réalité d'une époque. Nous avons vu la capacité de la parole poétique du rap à exprimer cette réalité, établissant une relation complexe – car elle ne peut pas être comprise en dehors de la parole littéraire – entre les mots et le monde. En même temps, la valeur perlocutoire de la parole du rap fait preuve de l'effet de ses vers sur l'auditoire, des territoires émotionnels qu'il ménage en lui.

Toutefois, la difficulté majeure reste de faire entrer le rap dans le monde de la littérature. L'écriture, son support premier, se développe en dehors du livre, ce qui pousse souvent à le considérer en marge de toute pratique d'écriture. Par les violences verbales dont il fait souvent preuve – même si ce sujet n'a pas été abordé dans cet article, il s'agit bien de l'une des caractéristiques du rap – le rap instaure l'injure et l'outrage, inversant une situation de pouvoir : il est proche en cela de la notion de carnaval conçue par Bakhtine (1970) comme le cœur de la littérature populaire.

L'écriture nous a particulièrement intéressé dans cette étude, elle naît d'un besoin intérieur à la fois individuel, et comme nous l'avons vu, collectif : aussi je tiens à faire entrer le rap dans la littérature. Il est avant tout écriture car il s'inscrit dans la consommation collective de la langue en même temps que dans la continuité des écritures précédentes, tout en les faisant converger en un style propre. Ce « besoin » d'écrire émerge sous une forme particulière : le rap.

Le rap serait alors une pratique où se croisent deux formes de littérature, classique et populaire, redressant de cette façon la littérature populaire, parfois délaissée et humiliée.

---

<sup>50</sup> J.-M. G. Le Clézio in *Magazine littéraire*, *op. cit.*

<sup>51</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité », (première version 1935) in *Œuvres III*, *op. cit.*

## Bibliographie :

- Aristote, 1990, *Poétique* I, Poche classiques, Librairie Générale Française, pour l'introduction.
- Austin, John Langshaw, 1991, *Quand dire c'est faire*, 1962, trad. fr. 1970, rééd. Seuil, coll. « Points essais ».
- Backthine, Mikhaïl, 1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, pour la trad. fr.
- Barthes, Roland, 1972 [1953], *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil.
- Barbero, Jesus-Martin, 2001, « Señas narrativas de identidad : anacronias y modernidades » (Capítulo 2, III Destiempos latinoamericanos) in *Al sur de la Modernidad. Comunicacion, globalisation y multiculturalidad*, Serie Nuevo Siglo, Instituto internacional de literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- Benjamin, Walter, 2000, « Le conteur » et « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité » in *Œuvres III*, 1972, Paris, Gallimard.
- Benveniste, Émile, 1996, « De la subjectivité dans le langage » (Ch. XXI), in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.
- Bentolila, Alain, 2002, « Il existe en France une inégalité linguistique » (propos recueillis par Dominique Simonet), *L'Express*, 17 février.
- Béthune, Christian, 1991, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Éditions Autrement.
- Bouamama, Said, 1994, *Dix ans de marche des Beurs. Chronique d'un mouvement avorté*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- Chrikh, Chérif, et Zehraoui, Ahsène, 1984, *Le théâtre beur*, Paris, Éditions de l'Arcantère.
- Dubet, François, et Lapeyronnie, Didier, 1992, *Les quartiers d'exil*, Paris, Seuil.
- Hoggart, Richard, 1970, *La culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, 1957 pour l'éd. anglaise.
- Lapassade, Georges, et Rousselot, Philippe, 1996, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Éditions Loris Talmart.
- Pecqueux, Antony, 2009, *Le rap*, Paris, Éditions le Cavalier Bleu, Collection « Idées Reçues ».
- , 2007, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.
- Rancière, Jacques, 1998, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, « Littératures ».
- , 2000, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions.
- Todorov, Tzvetan, 2007, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion.
- Videau, André, 1993, « Commedia dell'rap », in *Hommes & Migrations*, n° 1170, novembre.
- , 1998, « Théâtre et banlieue. Quelles scènes pour les enfants d'immigrés et leurs copains ? », *Controverses*, <http://www.lafriche.org/manifeste/1998/txts/videau.html>
- Wacquant, Loïc, 2006, *Parias urbains. Ghetto, banlieues, État*, traduit de l'anglais par Sébastien Chauvin, Paris, La Découverte, 2005 pour la version originale.

### Disques de rap

- Dee Rock, « J'ai les mots qu'il faut », Island, 1991.
- Lionel D, *Y'a pas de problème*, CBS Disques S.A, 1990.

*Rapattitude !* Labelle Noir 1990, EMI Virgin Publishing France.

**Sites à consulter pour trouver les morceaux de rap analysés dans cet article :**

Lionel D « Pour toi mon frère le Beur » :

[http://www.youtube.com/watch?v=E\\_AR2XNOMaQ&feature=PlayList&p=10DD2E12EEA66153&playnext=1&playnext\\_from=PL&index=49](http://www.youtube.com/watch?v=E_AR2XNOMaQ&feature=PlayList&p=10DD2E12EEA66153&playnext=1&playnext_from=PL&index=49)

Saliha, « Enfants du ghetto » : [http://www.youtube.com/watch?v=B-](http://www.youtube.com/watch?v=B-81OUkglhQ&feature=PlayList&p=D9DA28539DAB161D&playnext=1&playnext_from=PL&index=60)

[81OUkglhQ&feature=PlayList&p=D9DA28539DAB161D&playnext=1&playnext\\_from=PL&index=60](http://www.youtube.com/watch?v=B-81OUkglhQ&feature=PlayList&p=D9DA28539DAB161D&playnext=1&playnext_from=PL&index=60)

Suprême NTM, « Je rap » : <http://www.youtube.com/watch?v=pORObODZdU8>