

**Eva Kimminich**

*Université Albert-Ludwigs. Fribourg, Allemagne.*

## **REFORMULER SA RÉALITÉ SOCIALE EN CHANTANT**

### **Construction d'une conscience de classe :**

### **Les chansons censurées du café-concert parisien (1850-1914)**

### **et le rap français contemporain (1982 -1998)**

La chanson est un phénomène très fascinant car elle figure partout où les sociétés et les cultures bougent. Elle fait partie d'une zone vivante, d'un chantier d'expression humaine en permanence.<sup>1</sup> Au cours des siècles elle s'est révélée énormément flexible. Elle a chanté l'amour et la détresse du pauvre et du riche, leurs espoirs et leurs révoltes. Et elle a servi non seulement aux pouvoirs mais encore aux groupes subversifs.<sup>2</sup> Car comme elle permet à la société d'intégrer l'individu, elle permet à l'individu d'exprimer ses propres idées et émotions. En cela elle fait d'abord toujours partie d'un univers non-conformiste ou rebelle. Celui-ci peut être intégré dans le système ou étouffé par ses instances dominantes. Pour cette raison deux exemples de chansons engagées seront présentés dans l'analyse suivante.

#### **LE CAFÉ-CONCERT PARISIEN ET SES CHANSONS ENGAGÉES**

*«Je désire seulement vous mettre au courant de la vérité sur les cafés-concerts et de les réhabiliter aux yeux de ceux qui portent sur ces établissements un jugement défavorable.»* (Emile Mathieu, 1863).

Commençons avec la chanson engagée mais censurée du café-concert d'environ 1850 à

---

1 En étant fixée c'est à dire écrite elle transmet un instantané de valeurs, d'idées, d'émotions d'une époque et de ses individus. Mais plus intéressant encore est son oralité la rendant dynamique, la chargeant de vie, car elle emplit les corps de ceux qui la chantent et de ceux qui l'entendent. En cela elle a une efficacité sans pareil.

2 Actuellement même la mafia l'utilise pour faire de la réclame pour *la cosa nostra*. Car les postes d'essence en Italie du sud vendent des cassettes qui chantent les règles et valeurs problématiques de la NDragheta.

1914, un phénomène qui a été longtemps ignoré car cette institution fut rangée dans la catégorie de l'amusement anodin, parfois lascif. On lui accordait donc peu, pour ne pas dire, pas de valeur culturelle ; une déformation qui résulte de son histoire. Pourtant ce que s'y développait — tout à l'ombre — était d'une force explosive qu'à l'époque on apercevait et redoutait. Il faut donc revoir son histoire et la réécrire.

Esquissons brièvement cette autre histoire et le contexte social du café-concert.<sup>3</sup> Vers 1830, en même temps que les goguettes se mirent à fleurir à Paris, on voyait des établissements, qui servaient des boissons en plein air ou dans des simples baraques se situant aux Champs-Élysées. On permettait, comme autrefois aux chanteurs ambulants de se produire dans les cafés sur des scènes improvisées. Cette combinaison de boisson-chanson se révéla fort avantageuse. En conséquence beaucoup de débits de boisson parfois aussi dénommés cabarets essayaient de se transformer en cafés-chantants.

Depuis l'étude de Jacqueline Lalouette il est bien connu que les débits de boisson tenus la plupart par des veuves de travailleurs étaient des endroits où se rassemblaient surtout ouvriers et artisans. On y lisait des brochures et des journaux colportés et discutait de politique — et ne s'y adonnait pas à la débauche comme prétendaient certaines voix. Car les documents présentés par Lalouette prouvent que le débit était la cible d'une campagne de groupes conservateurs ayant peur de l'efficacité de ces endroits et des chansons engagées qui y circulaient. Pour étendre leur

---

3 Voir Eva Kimminich : *Erstickte Lieder. Zensierte Chansons aus Pariser Cafés-concerts des 19. Jahrhunderts. Versuch einer kollektiven Reformulierung gesellschaftlicher Wirklichkeiten*, Tübingen : Stauffenburg 1998 (= Romanica et Comparatistica, 31).

surveillance et leur répression on semait alors le préjugé de la débauche et de l'anarchisme — avec succès.<sup>4</sup>

Une décennie plus tard les cafés-chantants étaient si prospères qu'on commençait à construire de charmants pavillons. Entre 1850 et 1880 ils étaient une des attractions parisiennes en vogue.<sup>5</sup> A partir de 1890 nous assistons par contre à leur déclin. Ils furent éclipsés par les débuts du cinéma et surtout des music-halls qui attiraient le public par leurs revues.

Occupons-nous un instant d'un autre phénomène prenant essor également à cette époque. Ce sont les chansons dites "populaires". Elles commençaient de plus en plus à attirer l'intérêt des poètes et des savants au courant du 19<sup>e</sup> siècle. On les notait et les rassemblait dans des collections ; poètes et romanciers les intégraient dans leurs oeuvres comme documents d'une "poésie de la nature", qui devait revitaliser la poésie française.<sup>6</sup>

---

4 Jacqueline Lalouette : *Les débits de boissons en France 1871-1919*, (thèse, Hist., Paris I), Paris 1979.

5 Comme tels ils figurent dans beaucoup de guides de Paris.

6 Henri Davenson, Julien Tiersot et Paul Bénichou citent maints exemples de cette intégration littéraire, voir Henri Davenson : *Le livre des chansons ou introduction à la chanson populaire française*, Neuchâtel/Paris 1942 ; Julien Tiersot : *La chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris 1933 et Paul Bénichou : *Nerval et la chanson folklorique*, Paris: Corti 1970: Avant tout nous avons Rousseau qui glorifiait la "bonne grâce" et "la virilité" de la chanson populaire qui après lui s'inspirait directement de la nature. George Sand la définissait comme produit d'inspiration qui s'oppose à la réflexion et à la science. Victor Hugo les insérait dans ses romans et drames et Gérard de Nerval les mettait dans la bouche de Sylvie. L'idée qu'on se faisait de la chanson dite "populaire" baignait alors dans les eaux du romantisme.

Mais considérons aussi que cet éloge de la chanson se faisait dans une époque de différenciation sociale. La bourgeoisie cherchait une culture propre, car elle ne voulait pas seulement imiter celle de l'aristocratie. D'un autre côté, elle était soucieuse de paraître distinguée pour se détacher des classes inférieures. Son intérêt pour la culture populaire, que son romantisme lui inspirait, lui permettait de s'en occuper tout en s'en distinguant. Or, la bourgeoisie se donnait le rôle de sauveur — sauveur d'une culture populaire allaitée au sein de la nature qui était en train de disparaître. Dans cet esprit le poète breton Emile de Souvestre en 1848 lança un appel pour recueillir les chansons populaires, estimées porteuses d'un charme naturel et vitalisant.

*«Car les chants populaires d'une nation peignent ses moeurs, ses croyances, ses actions. On les a toujours regardés comme une portion imposante de son histoire. L'Allemagne et l'Angleterre les ont recueillis, en France cette mine féconde a été négligée. Or, les chansons confiées à la mémoire des classes illettrées se perdent tous les jours [...] il est donc important pour l'histoire de nos moeurs, de notre langue, des événements passés que l'on recueille ces monuments prêts à se perdre.»*<sup>7</sup>

La collection de ces monuments devenait alors une affaire de l'état. En effet en 1852 on fondait une commission chargée de recueillir toutes chansons qui témoignaient d'une "heureuse inspiration de la nature" et celles qu'on considérait comme des "poésies nées spontanément au sein des masses [...]", car *«l'essentiel est de publier nos vieux poèmes et de ne pas laisser les Allemands seuls rendre cet hommage à notre ancienne littérature.»*<sup>8</sup>

---

7 Paul Viallaneix (Ed.) : *Jules Michelet Journal*, volume 1, Paris : Gallimard 1959, p. 928, cité d'après Maurice Agulhon : *Le peuple*, Paris 1975 Revue de la société des études romantiques, p. 60.

8 *Bulletin* de 1853, p. 117, cité d'après Cornelius Brouwer : *Das Volkslied in Deutschland, Frankreich, Belgien und Holland. Untersuchungen*

On découvre par cette citation, d'une part l'idée d'une "âme poétique du peuple" qu'on adoptait du romantisme allemand à savoir surtout de Herder — et, d'autre part un certain malaise de voir une autre nation s'occuper d'une partie de sa propre culture — une partie dans laquelle on situait sa propre vitalité.

Mais que faisait-on de ces "modèles de beauté" qu'on essayait d'arracher à l'oubli en les notant ? Est-ce qu'on écrivit mot à mot ce que les paysans, artisans ou ouvriers chantaient ? Comparant — dans les peu de cas qui permettent une telle étude — les chansons d'une collection avec des manuscrits individuels de la population on constate une nette différence.<sup>9</sup> Car aussi bien collecteurs que poètes et savants se heurtaient aux formes et au vocabulaire cru des chansons, à leur manque de finesse poétique. On les retravaillait, les épurait de leurs allures plébéiennes<sup>10</sup>

La chanson populaire n'est donc pas seulement — comme nous le dévoile déjà l'expression "l'âme de la nation" — une illusion du romantisme mais surtout une fiction manipulée<sup>11</sup>, car les collections des chansons populaires ne contenaient pas des chansons créées et chantées par le peuple, mais des "Kunstlieder im Volksmund" et des "Volkslieder im Bürgermund", une formu-

*über die Auffassungen des Begriffs ; über die traditionelle Zeilen-, die Zahlen-, Blumen- und Farbensymbolik*, Groningen/Den Haag 1930, p. 59.

9 Eva Kimminich : *Erlebte Lieder. Eine Analyse handschriftlicher Liedaufzeichnungen des 19. Jahrhunderts*, Tübingen : Narr 1990 (= *ScritOralia*, 20).

10 On les adaptait au goût littéraire et aux règles poétiques de l'époque.

11 C'étaient des chansons remaniées qui couvraient les pages des collections dites populaires. La chanson populaire est donc produit d'une réflexion théorique et idéologique et non pas fruit de la spontanéité d'un peuple chantant qu'on idéalisait.

lation du sociologue Vladimir Karbusicky qui porte.<sup>12</sup>

Mais cette attention soudaine pour la chanson a d'autres raisons encore. Elle résulte d'une peur profonde d'elle. Car elle jouait un rôle important pendant toutes les révolutions depuis 1789. Elle était instrument effectif d'une propagande subversive de toutes les couleurs, ce que constatait Eugène Sue en 1844 : «*Sans doute, l'homme du peuple n'apprend pas un livre par coeur, mais il apprend une chanson [...] cela se répand avec une incroyable facilité ; de sorte que si la chanson renferme dans une fable intéressante et concise, une pensée généreuse et patriotique [...] l'influence, la portée d'idées ainsi formulées est incalculable [...] ou plutôt très calculable ; car avec des chansons, on exalte si noblement tout un peuple en lui disant l'amour de la patrie et de ses gloires, qu'on l'indigne si sainement en lui disant la haine de l'oppression et du privilège que dans un temps donné ce peuple est mûr pour une révolution* ».<sup>13</sup>

Cette citation ne mentionne pas par hasard les deux aspects. Etant transmises oralement, gravées dans les mémoires des individus, les chansons avaient une vie inéteignable ; une fois chantées dans un endroit public elles se répandaient vite et se dérobaient à tout contrôle. Aussi l'Etat prenait-il soin de surveiller les endroits publics et associations où on chantait. Déjà Napoléon I, à qui plaisait peu la critique chantée dans les cafés de son temps, avait créé en 1806 une commission permanente de censure qui devenait organe officiel de l'État. A partir de 1835 de même toutes les chansons devaient y être présentées. Elles étaient autorisées avec un "oui" ou interdites avec un "non".

12 Vladimir Karbusicky : "Soziologische Aspekte der Volksliedforschung", dans : *Handbuch des Volksliedes*, volume 2, München : Fink 1975, pp. 45-88, ici : p. 83.

13 Cité d'après Edmund Thomas : *Voix d'en bas. La poésie ouvrière du XIXe siècle*, Paris : Maspero 1979, p. 51.

Dans le courant du siècle la censure s'intensifiait, faisant naître un énorme appareil bureaucratique grâce auquel nous sont transmis maints documents. Après la révolution de 1848 le contrôle s'effectuait de plus en plus sévèrement,<sup>14</sup> mais s'avérait de plus en plus difficile ; car d'un côté les paroliers, les chanteurs et les directeurs des cafés-concerts développaient leurs propres stratégies pour se dérober à la censure, par exemple en intercalant des vers dans les textes autorisés. La surveillance des soirées en fut la conséquence. Le ministère envoyait des inspecteurs pour vérifier sur place si les chansons chantées étaient bien les mêmes que celles qui avaient été présentées à la censure. De cette façon on détectait en effet des chansons dangereuses.<sup>15</sup>

De l'autre côté le nombre des chansons produites augmentait considérablement avec l'essor du café-concert. En 1875, seulement pour *l'Eldorado* 400 chansons et pièces étaient produites, et en 1880 on évaluait la production à 300.000 nouvelles chansons seulement à Paris. Les censeurs étaient donc confrontés à un chiffre gigantesque de chansons, impossible à épilucher.

La statistique montre non seulement le nombre des chansons autorisées mais encore celles qui étaient interdites. Elle se base sur le fonds conservé aux archives nationales. Il s'agit d'environ 100.000 chansons. Selon ce fonds nous avons plusieurs phases, entre 1864 et 1875 environ, 1500 chansons ont été autorisées annuellement. La ligne des chan-

sons censurées nous donne à voir les réactions répressives.<sup>16</sup>

Puis, entre 1875 et la fin du siècle malgré cette surveillance sévère, c'est l'essor du café-concert et une production énorme de chansons ; la statistique indique une moyenne de 3000 chansons autorisées par an.

Pour expliquer cette différence, nous avons envisagé plusieurs raisons. D'abord le fait que l'institution du café-concert offrait déjà en 1867 du travail à 15 - 20 milles personnes. Fermer ces établissements auraient produit une petite armée de chômeurs.

Mais ce que nous devons prendre en considération surtout c'est la nouvelle catégorie de la chanson populaire. Ayant découvert ses côtés utiles on commençait à s'en servir pour ses propres moyens. Lisons par exemple quelques lignes d'une lettre de Jules Michelet à Jean Pierre Beranger : «[...] *la Presse n'atteint pas le peuple [...]. Les masses ne savent pas lire et ne veulent pas lire, parce que c'est une fatigue pour l'homme peu habitué [...]. Je voudrais quelque chose qui agît immédiatement. Je ne vois que trois moyens : [...] 3) Un colportage habilement organisé et fait par des chansonniers ; la chanson patriotique habilement employée comme organe de la République, sa voix populaire [...].*<sup>17</sup> »

Le plan de Michelet ne fut pas effectué mais bonapartistes et républicains se servaient de la chanson pour mettre de leur côté l'opinion publique.

On peut donc observer non seulement une répression mais encore une glorification de la chanson, et comme nous allons voir aussi son instrumentalisation. Car elle se prêtait à l'éducation et à la manipulation des masses.<sup>18</sup> Pas étonnant qu'on change de stratégie

14 On exigeait des directeurs de café-concert d'afficher leurs programmes bien visible à l'entrée de leurs établissements pour pouvoir mieux contrôler si les chansons affichées avaient bien été autorisées. Voir : Archives Nationales de Paris, F21/1158 : Ordonnance du 17 novembre 1849.

15 L'inspecteur Jules Bourdon rapporta par exemple qu'on avait chanté une chanson/hon visée à l'Alcazar en 1866 attaquant les autorités. L'*Alcazar* fut fermé temporairement - une contravention qui signale la peur de l'État qui se sentait agressé. Voir : Archives Nationales, F21/1338, lettre du 29 septembre 1866.

16 Voir Kimminich : *Erstickte Lieder*, pp.79-81.

1, pp. 928, cité d'après Agulhon : *Le Peuple* p. 60.

18 Cette intention on l'exprimait déjà en 1833 comme en témoignent une lettre du ministre de l'éducation, Hippolyte Fortoul, qui proposa (à sa majesté le prince-président) la publication d'un re-

à l'égard du café-concert. Ayant de nouveau compris en 1848 qu'on y chantait l'émeute, on aurait très bien pu fermer la trentaine d'établissements qui existaient à ce moment. On ne les fermait pas, mais on les utilisait. C'est à dire on leur prêtait le statut d'institution éducatrice pour moraliser le peuple : Maintes demandes d'ouvertures en témoignent.<sup>19</sup> Malgré un certain malaise on tolérait donc ces "théâtres éducateurs". Vers 1880 leur nombre avait augmenté considérablement : on comptait environ 300 établissements à Paris qui se situaient surtout dans les quartiers du nord-est de Paris où logeaient les classes laborieuses.

Avec cela le café-concert était entré dans les mœurs. Depuis 1875 il était de plus en plus fréquenté par la bourgeoisie et entre 1880 et 1890 même par l'aristocratie. Nonobstant ce public changeant les chansons des cafés-concerts ne s'adaptèrent pas trop au goût des classes aisées, ce que nous montrent des plaintes.<sup>20</sup> Le café-concert fut de plus en plus dénoncé. Pourtant ses défenseurs précisaient bien que le café-concert n'était pas un cabaret du style d'Adrien Brower, mais "un théâtre démocratisé pour le peuple", que son public «*ne vaut pas moins que celui de certains théâtricules fréquentés assidûment par la haute bicherie*» et que «*les refrains les plus bêtes et les plus obscènes, le sont beaucoup moins que la plupart des couplets chantés dans les opérettes les plus applaudies*»<sup>21</sup>.

Pour pouvoir se faire une idée du café-concert, il faut donc s'occuper des chansons qu'on avait interdit d'y être chantées. Elles nous dévoilent en effet une vérité éclipsée

---

cueil de chansons populaires qui rappelaient au peuple son histoire nationale, "les luttes héroïques de ses pères" et "leurs joies paisibles de leurs foyers domestiques". *Moniteur Universel* du 16 septembre 1833, cité d'après Agulhon : *Le peuple*, p. 64.

19 Ils argumentent avec l'utilité de leurs établissements mettant en scène la chanson comme moyen d'éducation morale. Voir : Kimminich : *Erstickte Lieder*, pp. 44-46.

20 Ibid. : p. 94.

21 *L'Eldorado et la question des cafés-concerts*, Paris 1875, pp. 14-18, 83 et 68.

de cette institution, qui n'a jamais pu surgir. Car on aurait voulu y chanter des chansons qui auraient pu corriger les valeurs officielles transmises par les chansons autorisées.

Regardons-les de plus près car il s'agit d'un chiffre considérable. En 1873 on parlait de 60.000 titres interdits, dont 7000 sont conservés aux archives nationales de Paris aujourd'hui. Une analyse de leurs thèmes et motifs<sup>22</sup> surprend : ces chansons parlaient des problèmes et de la politique actuels de ce siècle et exprimaient aussi bien les besoins et les rêves des classes inférieures que leur critique et leur rébellion. Elles exposaient des expériences et des opinions individuelles qui corrigeaient ou reformulaient les vérités et valeurs officielles. Je ne peux dans ce cadre que résumer quelques uns des résultats les plus frappants de mes analyses linguistiques.<sup>23</sup>

## ELABORATION LINGUISTIQUE DES CHANSONS CENSURÉES

L'analyse accomplie sur 400 chansons censurées révèle que 3/4 des refrains sont des propositions affirmatives définissant une réalité vécue ou proclamant l'état des choses souhaitées. 60% d'eux sont des propositions affirmatives à la troisième personne du singulier :

la misère nous étrangle de ses grands doigts décharnés ;

---

22 Voir Kimminich : *Erstickte Lieder*, pp. 97-166.

23 L'essentiel de l'argumentation était bâti sur des dichotomies, articulées sur le contraste riche/pauvre. Les conditions respectives de vie sont opposées avec un vocabulaire imagé, fait de proximité sociale. Pendant que l'honnête ouvrier couche sur le pavé, le bourgeois repu se love dans ses duvets, habillé de soie. Le pauvre plébéien se contentant d'un bout de pain noir voit le riche dîner chez Chevet. Ainsi l'ouvrier est présenté comme ayant l'estomac noué pendant que le riche fait la bombance, jetant les restes à ses chiens. La cocotte, contrainte à ce métier, attend les clients dans la rue, l'hiver, les pieds gelés et le nez glacé, la bourgeoise par contre se blottit dans sa fourrure etc.

le peuple a besoin de gagner son pain
les hommes, ce sont tous des cochons
elle (la fille de la faubourienne) avait froid et faim, il me fallait du pain
Français, tu n'es qu'une bête de somme

Le fait qu'une bonne partie soit formulée à la première personne du singulier établit une identification profonde entre le public et le personnage de la chanson. Pour bien différencier ce *je* énonciateur de l'opinion générale ou officielle on aimait le renforcer par *bref et moi*.

j'aime mieux crever de misère que de soldat en faire ma carrière
<b>moi, je</b> suis le peuple et voilà mon histoire
on a beau dire que je divague, <b>moi</b> , j'connais l'humanité et <b>je</b> dis que l'égalité, c'est que de la blague
<b>bref, je</b> vous le dis, les politiciens <b>c'est</b> des propres à nen
<b>moi</b> , si je me marie, <b>je</b> prends un'trique [...] et je cogne"

Souvent refrains et strophes soulignent ces conclusions par des locutions comme *c'est*, *voilà* et *il faut que*, ce qui rend encore plus effective leur rhétorique persuasive et dénonciatrice.

c'est abominable de voir les gogos toujours le ventre à table	voilà le langage que les méchants tiennent	il ne faut plus que l'on tue les hommes comme un vil bétail
c'est un parvenu, qui passe, c'est un million qui passe	voilà comment j'entends l'égalité	y ne faut pas de ces députés-là
c'est à Danton, à Robespierre, à Mirabeau que nous devons la liberté	voilà mon avis sur les hommes	faut qu'un jour la sainte liberté courbe vos fronts, faux Républicains

Dans près de 30% des cas, la phrase est un appel formulé à la première ou deuxième personne du pluriel, manifestant la dimension phatique et conative.

brisons le joug d'un maître tyrannique	cédez la terre, gens des villes, c'est nous qui la rendons fertile
Instruisons-nous, peuple	riches, taisez vous, fermez vos gueules, vous avez toujours à bouffer
Balayons donc la clique, à la porte d'Orléans et vive la République	mettez leur [bourgeois, riches] un écriteau, pour qu'on sépare le fripon de l'honnête homme

Des exclamations comme *vive* et *gloire à* mettent en évidence ce que le public devait retenir :

<b>vive</b> l'artisan, <b>vive</b> l'aurore de demain, <b>vive</b> le gamin de Paris
<b>gloire à</b> la réforme
<b>place aux</b> abeilles, <b>place aux</b> honnêtes femmes qui vont à pied

*Assez de, à bas et plus de* par contre condamnent le tyran, le riche, la sale société :

assez longtemps par des grands mots de gloire on aveugla la pauvre humanité	à bas les prétendants et vive la République	plus d'hommes gras, plus d'égoïstes
assez de peuples égorgés	à bas les demi-dieux d'Etat	plus de faux savants, plus de froids moralistes
assez d'affronts, assez de larmes, le lion se lève	vive la paix, à bas la guerre	plus de "vous aurez"

Les analyses des substantifs et des univers de mots qui les entouraient permettent de comprendre comment les chansons reformulaient et revalorisaient les termes désignant le peuple et ses individus. *Canaille*, *fripouille*, *gredin* ou *populace* que l'aristocratie utilisait depuis 1789 et la bourgeoisie depuis 1848 pour dévaloriser le peuple étaient à partir des années 1860 entrés dans le vocabulaire général<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> On les trouve aussi dans les oeuvres littéraires de

«populo, tu te plains toujours» [dit le bourgeois]
<b>l'enfant du peuple</b> est celui qui travaille, c'est l'ouvrier, l'artisan sans orgueil, c'est l'être humain surnommé »canaille"
ça [les bourgeois] nous appelle gredin, canaille lorsque c'est en petit comité

Les chansons réagissaient à ces désignations en précisant bien le vrai caractère de l'ouvrier ou de l'enfant du peuple — surnommé canaille. En cela les chansons censurées dévoilaient la rhétorique du pouvoir et fortifiaient la conscience des classes inférieures, leurs sentiments et valeurs.

La même stratégie peut être observée au niveau des substantifs désignant les représentants divers de ces classes, tels que l'ouvrier, l'artisan, le prolétaire ou le peuple tout court. On les chargeait de valeurs positives et d'images de force. Tous ces substantifs étaient alors entourés d'adjectifs qui soulignaient leur honnêteté, leur diligence et leur pouvoir dont les individus de ces groupes devaient encore prendre conscience.<sup>25</sup>

Flaubert et surtout chez Zola.

<sup>25</sup> Ce pouvoir était surtout lié à la notion *peuple* - laquelle figurait d'ailleurs à 2,5 % (d'un nombre de 3523 substantifs isolés). Elle était employée au sens de Victor Hugo (par ex. : Hugo : *Les misérables*, Paris : Ed. Garnier, volume 2, p. 41 : "Le faubourg Saint-Antoine est un réservoir du peuple") et d'Emile Zola désignant les classes inférieures et non pas les individus d'une nation (par ex. : Zola, *Germinal*, (collection livres de poche), p. 496 : "S'il fallait qu'une classe fût mangée, n'était-ce pas le peuple, vivace, neuf encore, qui mangerait la bourgeoisie épuisée de jouissance". - De même pour les mains et les bras des ses représentants : "de son **vigoureux bras** le paysan étreint la terre pour étouffer la liberté", "ton espoir, ton bonheur l'hydre voulait se jouant de ton zèle, **briser tes bras**", "les **mains viriles** des ouvriers saisissent les fusils", "je sais bien que j'[travailleur]ai les **mains noires** [...] cachez-vous donc, les vôtres [des bourgeois] sont **blanches**". - Pour exprimer la misère on se servait d'autre parties du corps, surtout de *l'estomac creux* et des *sein taris* : "les enfants ont les **estomacs creux** François", "le rentier a le **ventre creux**", "assez longtemps nos **seins taris** ont allaité des fils

L'autre possibilité pour inciter une prise de conscience collective était de connecter ces termes avec des mots exprimant la misère tel que *froid*, *grabat*, *mansarde* et les besoins fondamentaux *pain*, *travail*, *bonheur* ce qui mettait l'injustice sociale au pilori.

les <b>vaillants</b> ouvriers sont l' <b>honneur</b> de nos grands ateliers
l'ouvrier <b>fier</b> de ce titre est le symbole de la <b>grandeur</b> , c'est la <b>toute-puissance</b>
<b>vaillants</b> soldats de l'industrie (ouvriers) avez-vous oublié de juin (révolution de 48) l'hideuse furie un ouvrier est plus <b>puissant</b> qu'un roi
moi je suis un travailleur <b>honnête</b> , j'ai du coeur et j'sais m'en servir
il est des gens qui trouveront fort commode de critiquer l' <b>honnête</b> travailleur
peuple, tu seras <b>lion redouté</b> , si l'union conduit ta barque
l'union fait les peuples <b>invincibles</b>
peuple, s'il est rude ton nom, sous cette écorce <b>un vrai coeur</b> brille
sur un <b>grabat</b> l'ouvrier commence sa triste existence
l'ouvrier naît dans une <b>mansarde glacée</b>
partout, sous des haillons, la <b>misère</b> du prolétaire s'étale
dans son <b>taudis</b> , les enfants diront, «père, il faut du <b>pain</b> , nos estomacs sont creux»
le <b>travail</b> seul en cette vie nous permet de lever le front
C'est le <b>bonheur</b> pour l'ouvrier quand la forge luit et le marteau résonne

Les connotations du riche et du bourgeois par contre puisent dans le vocabulaire du dédain les termes de *chenilles*, *crétins*, *frelons* et de *vers rongeurs*.

d'esclaves", "j'ai vu sur la place publique un **sein tari**, ratatiné, qu'une mère [...] présente en vain au nouveau-né" etc.

les chenilles politiques n'ont qu'un but, c'est le pouvoir
la chenille couronnée ronge les fruits des artisans
celui qui cumule dans l'ombre, [...], c'est un crétin,
voyez le richard opiniâtre qui pour un billet de faveur va courir dans chaque théâtre, [...] c'est un crétin
les frelons s'engraissent aux dépens des abeilles
chassons les frelons qui mangent tout et ne font rien

Il est donc évident, qu'on ne peut voir dans les chansons de café-concert seulement des chansonnettes anodines, gaies ou obscènes. Elle mettaient aussi bien en scène la symbolique des réflexions, des appels à la mobilisation, au combat et surtout à prendre conscience de soi-même, de ses propres valeurs et de sa propre force.

La rhétorique efficace de ces chansons les rendaient dangereuses. Si on les avait chanté dans les grands établissements comme *l'Eldorado* avec 1500 places ou la splendide pagode en style chinois du *Bataclan* avec 2500 places, elles avaient pu vraiment devenir dangereuses pour les classes dominantes et leurs fractions au pouvoir. — 12% des chansons censurées étaient d'ailleurs destinées à *l'Eldorado*. Il s'agit surtout de chansons engagées, soulignant la misère des classes inférieures et l'injustice sociale. Avec véhémence elles fustigeaient le bourgeois repu et sa vie de parasite.

Tout ceci, comme le dit Geneviève Bollème, montre bien que : «*La voix que l'on doit entendre, c'est celle qui fut asservie, celle qui fut non entendue, étouffée ...*»

## LE RAP ET SES CHANSONS "ENRAGÉES"

Consacrons nous maintenant à un phénomène contemporain : au rap français, qui se plaçant lui-même dans la tradition de la chanson politique en général et en particulier de la chanson politique des années 1960, peut être considéré comme un renouveau de

la chanson engagée.<sup>26</sup> Il est la musique des pauvres d'aujourd'hui. Les rappeurs eux-mêmes se comprennent comme chroniqueurs d'une réalité sociale spécifique pour l'expression de laquelle ils créent leurs propres moyens dans le cadre du mouvement hip-hop : une langue et une danse très particulière. Avec elles ils s'engagent pour l'amélioration de leurs conditions sociales.

En cela le rap dépasse le texte, car il vit de sa prononciation rythmée — une technique de parler extrêmement rapide. Les rappeurs de la première heure, n'ayant pas les moyens d'apprendre à jouer un instrument, disaient leurs textes accompagnés par *des human beat boxes*, c'est à dire par un copain qui faisait la rythmique avec sa bouche ou avec ses mains. A cause de son rythme, l'adhésion à cette nouvelle musique se traduisit d'abord par l'éclosion de multiples groupes de *breakdancers*. C'est tout le corps humain qui est intégré dans cette culture s'inspirant d'ailleurs des traditions africaines, à savoir des griots et des madjoub, ranimées dans le cadre de la fondation mondiale de la *Zulu Nation*.<sup>27</sup>

26 Dietmar Hüser : *Black - Blanc - Beur. - Jugend und Musik, Immigration und Integration in Vorstädten französischer Ballungszentren*, dans : *Frankreich-Jahrbuch*, volume 10, Opladen : Hesse und Budrich 1996, pp. 181-202, ici : p. 183 ; Jean Louis Calvet : "Quel temps fera-t-il sur la chanson française ? A propos des courants actuels de la chanson française" Dans : Ursula Matthis : *La chanson française contemporaine. Politique, Société, Médias. Actes du Symposium du 12 au 16 juillet à l'Université d'Innsbruck*, Innsbruck : Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft 1995, pp. 55-62, ici : p. 61.

27 Pour l'histoire du rap voir entr'autres : David Dufresne : *Rap Revolution. Geschichte - Gruppen - Bewegung*, Zürich u. Mainz : Atlantis Musikbuch Verlag 1997 ; Sidney : *Hip-Hop*, Paris : Hachette Jeunesse 1986 et Georges Lapassade et Philippe Rousselot : *Le Rap ou la fureur de dire. Essai*, Paris : Edition Loris Talmart 1996. - Pour les origines africaines voir surtout David Toop : *The Rap Attack*, volume 2 : *African Rap to global Hip Hop*, St. Andrä-Wörden : Hannibal Verl. 1996. - Pour le développement actuel de la danse hip hop



Le contexte social de ce phénomène est intéressant car il est le résultat d'efforts personnels des familles afroaméricaines vivant dans le Bronx new-yorkais des années 60. Voyant leurs enfants s'entretenant dans des gangs de jeunes ils s'organisaient pour leur offrir d'autres champs d'attractions et surtout d'autres orientations.<sup>28</sup>

Bientôt le rap atteignit les métropoles européennes. Les jeunes chômeurs — parmi eux beaucoup de jeunes issus de familles arabo-africaines — qui se sont multipliés en France pendant les années 80,<sup>29</sup> le recevaient à cœur ouvert, car il chantait leurs problèmes, exprimait leur malaise. Aussitôt après on entendit les premières imitations et adaptations dans la banlieue de Paris<sup>30</sup>, Lyon<sup>31</sup> et Marseille.<sup>32</sup> Dans les années 90 le

rap faisait jour avec vigueur.<sup>33</sup> Depuis il s'est répandu partout, développant des styles et des accents divers.<sup>34</sup> En 1997 nous assistons à son triomphe total, comme l'écrivit *Le Nouvel Observateur*, le jugeant un mouvement incroyablement dynamique, multilatéral et positif.<sup>35</sup> Plus de 300 groupes ont pu être comptés en France pendant l'année 1998. On peut grossièrement les grouper :<sup>36</sup> nous avons **le rap de la rue** avec des textes et rythmes agressifs et politiques — que personnellement je distingue du **hardcore rap**, qu'on trouve surtout après 1993 car, prétendant retourner à ses origines (aux idoles du *Gangsta-rap* américain) — qui est à considérer comme une réaction au succès<sup>37</sup> du

---

voir : Alain Lapiower : "La Hip Hop dans de la rue à la scène", dans : *Rue des Usines* No 32/33 (Hivers 1996), pp. 11-15 et Gilberte Hugouvieux : "Danser pour ne plus tenir les murs", *ibid.*, pp. 37-44 et Dossier réalisé par Lapiower : "Danse Hip Hop, Le passage du témoin", dans : *Rue des Usines* 38/39 (Hivers 1998), pp. 5-52.

28 Voir Ingrid Kerkhoff et Wolfgang Karrer : *Rap : Deutsch-Englische Jahrbücher*, volume 38, Berlin/ Hamburg : Argument Verlag 1995.

29 Voir François Dubet et Didier Lapeyronnie : *Im Aus der Vorstädte. Der Zerfall der demokratischen Gesellschaft*, Stuttgart : Klett-Cotta 1994.

30 A voir l'histoire détaillé de l'essor du phénomène Rap à Paris de Hugues Bazin : *La culture Hip Hop*, Paris : Ed. Desclée de Brouwer 1995.

31 Virginie Milliot : *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais*, Lyon 1997.

32 Initiés et soutenus par le DJ DeeNasty qui entre temps est devenu légende, les jeunes s'orientaient d'abord vers leurs modèles américains comme *The Message* de 1982 de *Grandmaster Flash* qui s'inspirait la première fois de la vie des ghettos américains et avait un succès mondial. Ensuite pendant une éclipse du rap américain entre 1983 à 1986, commençait le temps des taggeurs et autres graffiti artistes, dont sont issus les rappers le plus populaires en France tels que MC Solaar, Su-

---

prême NTM, IAM et Assassin. - Jean-Marie Jacono souligne que cet essor était aussi dû au gouvernement de gauche qui décevait trop les espoirs des immigrés et aussi à l'essor du Front National qui les faisaient bouc émissaire du chômage et de la délinquance. (Jean-Marie Jacono : "Pour un panorama du rap et du raggamufm français", dans : Matthis : *La chanson française contemporaine*, pp. 105-122, ici p.108.

33 Avec l'album *Rapattitude* produit 1990 par le Label Labelle Noir et surtout avec le succès monstrueux de *Je danse le mia* d'IAM en 1993 - (une pièce pas très typique pour le rap car non engagée, ce qui lui permettait par contre de conquérir un public de jeunes beaucoup plus large, car les jeunes de toutes les classes sociales commençaient à en raffoler ; voir : Jacono : "Pour un panorama", p. 119.) - le rap attirait l'attention sur soi.

34 Parfois aussi de jeunes français qui s'engagent contre racisme et fascisme.

35 *Le Nouvel Observateur* 1997, cité d'après Daniel Bax : "Tee in Zeiten der Hegemonie", dans : *TAZ Kultur* du 24 avril 1998, p. 15.

Jacono: "Pour un panorama", pp. 110-111 et Hiiser : "Black - Blanc - Beur", pp. 189-192.

37 A maintes reprises on peut observer que les rappers plus au moins "modérés" (*rap de la rue* et *rap du salon*) se défendent contre les reproches de leurs collègues violents. L'argument principal est qu'ils ne veulent pas seulement provoquer et choquer, mais s'engager pour la tolérance, car "il ne

**rap de salon ou rap soft** très élaboré sur le plan poétique<sup>38</sup> et musical, et enfin un **rap commercial** avec des textes banals sans message.

Pour notre analyse importe ce que j'appelle rap engagé, c'est à dire *rap de la rue* et *rap de salon* définis par les rappeurs eux-mêmes comme "l'une des dernières formes de rébellion".<sup>39</sup> Ils partent donc de l'idée de transmettre des messages et d'éduquer leur public, comme le constate Alain Lapiower 1998.<sup>40</sup> Les rappeurs eux-mêmes entendent

---

suffit pas de dire 'nique la police', comme dit Me Solaar : "si tu rebelles, tu t'isoles, si tu expliques, les gens apprennent" ; cité d'après Birgit Klinner : "Französische Musik - Im Westen nichts Neues?" Dans : *Französisch heute*. Informationsblätter für Französischlehrer in Schule und Hochschule, 4 (Dez. 1997), p. 325.

38 Les rappeurs de cette catégorie se définissent comme des "nouveaux troubadours" utilisant le français parce que c'est une langue riche et complexe, avec des possibilités de rimes innombrables." Voir : Cédric Merlevat : "MC Solaar", In : *Libération* 28/29 (juillet 1990), p. 30. - Les paroles de ces rappeurs s'inspirent aussi de la littérature, faisant allusion à Rousseau, Zola ou Dostoïewski. MC Solaar cite Rousseau et sample Gainsbourg. Le jeune rappeur italien *Neffa* se sert de citations de *Guerre et paix* de Dostoïewski ou de Staline. Et Lionel, un membre du groupe marseillais *Da Mayor*, nous explique dans une interview que la structure de leurs pièces est celle d'un roman ; pour la forme par contre ils s'inspirent de la poésie "car la technique est la même, c'est la rime." Il s' imagine alors bien un Eluard, Aragon ou Prévert rappé. - Voir Margret Meliert et Christian Güntlisberger : "Planet Marseille oder Rap an der Côte Obscure.", dans : *Neue Züricher Zeitung*, 20/21 juin 1998, p. 97. - Des versions râpées de chansons d'Aznavor existent déjà et selon Michal Einfalt (Université de Fribourg en Br.) même de Racine - adaptation et instrumentalisation scolaire du phénomène rap.

39 Hakem Tewik dans : *L'affiche, le magazine des autres musiques* 42 (février 1997), p. 32.

40 Lapiower : "Danse hip hop", p. 17 et interview avec Gabin Nuisier ", *ibid.*, p. 31.

leur métier comme un combat<sup>41</sup>. Les armes dont ils disposent sont leurs mots<sup>42</sup> et leurs corps<sup>43</sup> : «*les mots doivent claquer et je dois claquer par mes mots*<sup>44</sup>», dit par exemple Kool Shen de Supême N.T.M. Cette force agressive nous rappelle d'ailleurs très bien la pratique des jeunes afro-américains qui est à l'origine du rap, *the dozens*, à savoir un rite de s'insulter jusqu' à ce que l'autre craque — ou tape.<sup>45</sup>

En ce qui concerne le statut social des rappeurs, ils se recrutent avec des exceptions dans des quartiers Hlm de Paris, Lyon, Marseille ou Strasbourg<sup>46</sup>. Il s'agit de jeunes gens originaires de familles de différents pays.<sup>47</sup> La plupart n'a ni travail, ni formation. Comme il l'ont précisé dans une de leur

---

41 Voir Lapassade et Rousselot : *Le Rap ou la fureur de dire*, p. 108.

42 *Ibid.* : surtout pp. 63-67.

43 Voir par ex. : Said Ouadrassi : "apprendre par le break à affronter la vie", dans : Lapiower : "Danse hip hop", pp. 36-42.

44 José-Louis Bocquet et Pierre-Adolphe Philippe : *Rap ta France*, Paris : Flammarion 1997, p.107.

45 Cette origine a inspiré le nom du groupe NTM, "nique ta mère", car l'insulte visait la destruction verbale de la mère du garçon insulté. Elle était point de référence émotionnelle et base de l'identité personnelle et culturelle. - Voir William Labov : *Le parler ordinaire*, Paris : Edition Minuit 1978 et "Regeln für rituelle Beschimpfungen", dans : Norbert Dittmar et Bert-Olaf Rieck : *Sprache im sozialen Kontext. Beschreibung und Erklärung struktureller und sozialer Bedeutung von Sprachvariationen*, volume 2, Königstein/Ts : Scriptor Verl. 1978, pp. 2-58 ; Lapassade et Rousselot : *Le rap ou la fureur de dire*, pp. 54-56 et Kerkhoff : "To Expose and to Enlighten : Guideless for teaching About Rap and Contemporary America", In : Karrer et Kerkhoff : *Rap*, p. 195.

46 Au sujet de la scène rap à Strasbourg une thèse est en préparation (Ingo Stöfken, Université de Fribourg en Br.).

47 Voir entr'autres Jacono : "Pour un panorama", p. 112.

chansons «*le rap vient des ruelles mal famées/des crapules affamées*».<sup>48</sup>

Mais regardons surtout leurs messages. L'analyse présentée ici ne peut être que provisoire. Elle se base sur une centaine de chansons des années 1996 à 1998 lesquelles nous présentent les thèmes suivants (dépassant déjà l'inventaire de Jacono de 1995<sup>49</sup>), car à ces thèmes — à savoir : la vie quotidienne d'un quartier, c'est-à-dire drogue, sida, délinquance, répression policière et surtout injustice sociale, révolte contre les institutions répressives de l'état, racisme et fascisme — s'ajoute toute une série d'analyses des mécanismes sociétaux et politiques qu'on dénonce avec vigueur. Parmi les thèmes réapparaissant fréquemment on trouve aussi l'Afrique et sa colonisation, l'esclavage et une mythification de ses anciennes cultures, dont témoignent les surnoms des rappeurs, tel qu'Imhotep, Akenathon ou Kheops du groupe IAM pour ne citer que les plus connus.

Ce qui me semble surtout intéressant c'est qu'on peut observer beaucoup de chansons qui tracent un avenir meilleur et le modèle d'une société multiculturelle. Pas étonnant donc que les jeunes attribuent au rap et aux rappeurs une mission presque prophétique — motif accentué de plus en plus.<sup>50</sup> Comme le disent José-Louis Bocquet et Pierre-Adolphe Philippe «*Le rap s'impose comme le cri des milieux urbains voués au silence. ... Mettant un nom sur le désespoir, le rap donne une voix aux proscrits, leur permet de revendiquer, de communiquer, d'avoir une place sur terre.*»

Par rapport à l'inventaire de Jacono de 1993 on peut alors constater que l'envergure des thèmes s'est élargie et surtout qu'ils sont présentés d'une manière beaucoup plus réflé-

chie en endiguant bien les problèmes dans l'ensemble du système social. Le rap ne dit plus seulement misère et agression. Il commence à développer une philosophie positive, c'est à dire l'espoir et l'avenir, basée sur une foi profonde dans sa propre force et cette tendance se confirme de plus en plus.

## ELABORATION LINGUISTIQUE DE LA CHANSON RAP

Sur le plan linguistique et poétique la chanson rap se sert de la langue des banlieues ou du "parler jeune", donc d'une langue uniquement orale avec ses spécificités. Le rappeur travaille avec des rimes et des figures stylistiques.<sup>51</sup> En ce qui concerne l'organisation de l'énoncé, on peut constater que beaucoup de chansons-rap sont construites comme un roman ou récit.<sup>52</sup> La plupart des phrases sont des propositions affirmatives à la première personne du singulier, assurant l'authenticité du dit ; souvent elles sont renforcées par un *moi* et *bref*. Ces propositions affirmatives présentent l'essence de la vie. Leur 'je' énonciateur accentue bien que l'énoncé se distingue du discours des classes dominantes et qu'il dévoile les ruses du pouvoir.

Témoin / je suis de la vie
Mais moi, j'observe, moi, j'analyse
J'attaque tout de suite le "consommez sénégalais" / c'est une sombre politique, cynique, sadique
Moi, je t'assure que c'est meilleur
Je le dis, je le vis et je l'assume

51 Voir l'étude pilote de Katrin Herzog : "Prose combat". *Linguistische Studien zum französischen Rap*, wissenschaftliche Arbeit, eingereicht an der Universität Freiburg i. Br. 1998, surtout pp. 29-55.

52 Cette *tchatche hargneuse et poétique, paradis des mots hybrides assenés comme des uppercuts, des flots que s'enchaînent comme des avalanches de coups de poings, est devenu le symbole de l'anti-langue de bois, ennemi naturel du politiquement correct et de la "novlangue" de la société du spectacle*. (Pierre-Adolphe Philippe et José-Louis Bocquet).

48 Citation de la chanson *L'enfer remonte à la surface* de Borsalino et Tony Truand du groupe *Arzenik*.

49 Jacono : "Pour un panorama", pp. 110-112.

50 Voir aussi Hüser : "Black -Blanc- Beur", pp. 194-195 et Lapiower, "Danse hip hop", pp. 5-43.

Bref, j'ai la haine face au FN
Seulement voilà, Moi / Je ne marche pas dans cette direction-là

Au-delà, beaucoup de propositions formulées à la deuxième personne du singulier et à la troisième personne du pluriel frappent l'oeil. Les appels à la deuxième personne du singulier s'adressent directement à leur public l'incitant à l'espérance et à l'action. Cela facilite l'identification des jeunes auditeurs. En effet les chansons de ce type les appellent à l'imitation de ce 'tu' qui leur montre le chemin.

aide-toi
laisse le son t'envahir / fais le circuler dans la ville
écoute les conceptions du poète céleste
suis moi ou plutôt suis le rythme qui t'invite à te connaître jusqu'aux limites
tous les mauvais mouvements, à la tentation, / tu ne dois succomber
ne laisse pas les énarques / imposer leurs solutions
La peur au ventre, le coeur en émoi, frangin, dis-moi / Ta vie aurait-elle moins de valeur que celle d'un français ?
avec ... ta tchatche et tes convictions / tu délivras ton park
sachons dire non et renforçons le combat
L'histoire l'enseigne, nos chances sont vaines .../ unissons-nous pour incinérer le système
nous sommes peu peut-être mais chez nous y'a pas d'grande gueule

Des appels à la deuxième personne du pluriel s'adressent par contre aux peuples, aux classes dominantes et au pouvoir. On les avertit et les dénonce.

«Français, Français, recevez ce rap dans vos enceintes. / C'est toujours les mêmes qu'on baise, / Et, c'est en leurs noms que je porte plainte»
«Avez mes mots comme une salope avale mon sperme. / La peine que le Pen sème n'est plus une graine»

Et comme Dietmar Hüser l'a montré, nous trouvons aussi beaucoup d'oppositions construites sur le contraste entre la misère

sociale d'aujourd'hui et l'extrême richesse des classes aisées.<sup>53</sup>

L'art de la diction de ces propos s'imposent et imprègnent le public. En cela Ferdinand Richard, initiateur du AMI (Aide aux musiques Innovatrices dans le quartier Belle de Mai) à Marseille a probablement raison de dire, que ces paroles s'introduiront dans tous les milieux, car le rap français ne se réfugie pas dans une négation totale comme le Gangsta-rap américain et ses imitations françaises qu'on peut facilement refuser à cause de leur violence et leur obscénité. En cela on peut considérer le rap engagé d'aujourd'hui comme une conscience de la jeunesse de demain. Il lui offre une conscience de soi-même, une foi dans sa propre force, une pensée libre et des modèles d'un avenir meilleur, modèles d'une société multiculturelle sans frontières mentales.

Posons finalement des questions sur la diffusion du rap. Après une répression initiale il se joue partout, dans les rues et sur des places, dans des parcs et sur les plages. Il est diffusé par disques, radio et télévison car avec les deux premiers disques *Y a pas de problème* et *Rapattitude* sortis en 1990 par la major compagny Sony, l'industrie de musique et les médias se sont rendus compte de la potentialité commerciale du rap. *Rapattitude* était vendu à 100.0000 exemplaires. Selon Phillippe Desinde, directeur artistique chez Sony, le potentiel d'acheteurs de disque rap est actuellement (1998) estimé à 50.000 fans ayant 10 à 20 ans et achetant en moyenne un disque par semaine. — En comparaison les productions de rock se limitaient à 15 à 20 mille passionnés.<sup>55</sup>

De plus le rap se sert d'un moyen de diffusion très important, du *world wide web*. On peut y lire et écouter, même voir des vidéos

53 Hüser : "Black - Blanc - Beur", pp. 193-195.

54 Cité d'après Mellert et Güntlisberger : "Planet Marseille oder Rap an der Côte Obscure", p. 97.

55 Stéphane Davet : "Le spectaculaire et fragile succès du rap français", dans : *Le Monde* Samedi 20 juin 1998, p. 27.

des productions actuelles au niveau international — il suffit de préciser la langue dans le moteur de recherche. On y trouve alors des pages des rappeurs connus mais aussi de jeunes qui veulent le devenir.

## CONCLUSION

Pour conclure, comparons maintenant ces deux exemples de chansons engagées. A première vue le rap semble né dans un contexte comparable à celui des chansons censurées de cafés-concerts. Comme elles le rap chante ou plutôt dit la misère et la révolte, met à jour l'injustice sociale et s'engage pour les individus exclus de la société. Avec la différence que la plupart des rappeurs sont issus du milieu même dont il parlent et y vivent ; alors que les auteurs des chansons *cafconc'* se recrutaient plutôt dans des classes moyennes, s'en distinguant par leur penchants créatifs et individualistes.<sup>56</sup> En plus les rappeurs sont issus de différentes nations et cultures. En cela l'avatar de la chanson engagée va beaucoup plus loin.

- Premièrement le rap dépasse la révolte sociale, car il est une révolte se jouant sur un plan international.
- Deuxièmement, il ne s'agit pas seulement d'une subculture révolutionnaire, mais radicale, car il oppose aux cultures écrites une oraliture dite. D'un côté nous avons le *rap de la rue* qui se refuse complètement à la culture écrite et qui pour pouvoir se distinguer développe ses propres langues de banlieues — non compréhensibles pour les non-banlieuesards — comme l'a très bien montré l'étude de Katrin Herzog.<sup>57</sup> De l'autre côté il y a le *rap de salon*, qui tout en se rapportant à la culture dominante, citant ses poètes, ses mythes, en samplant ses musiciens, la reformule, la recontextualise et la contamine avec des éléments d'autres cultures. Richard Shusterman appelle donc cette

"littérupture"<sup>58</sup> très justement une "esthétique de la citation".

- Troisièmement, les chansons censurées aussi bien que les chansons rap, sont conçues comme instruments de contre-moralisation, c'est à dire qu'ils dévoilent les intentions des pouvoirs respectifs, de l'État et des idéologies diverses ; avec la différence que le rap balaye les catégories de culture et contre-culture en traduisant la perte des illusions anticonformistes. Ce à quoi il s'oppose est non seulement la loi du plus fort mais encore le rêve d'une société harmonieuse.

Je ne suis pas la seule à penser que nous aurons encore à nous occuper sérieusement du rap. C'est un phénomène très intéressant et beaucoup plus important qu'on ne croit actuellement, car il est plus qu'un style de vie des jeunes. Il est une culture interstitielle. Il crée sa mythologie, il a son passé et ses héros. Et il fait surgir des problèmes fondamentaux de nos cultures dites avancées, leur oppose d'autres modèles de vie commune : une société multiculturelle.

Ce qui me semble enfin très important c'est que le rap est issu d'une culture de la parole vivante s'exprimant par le corps entier. Car si le signe abstrait et l'écrit sont aux blancs et aux représentants des cultures dominantes, — aux dominés et leurs cultures de révolte reste depuis toujours la parole. Le rap l'exprime avec vigueur ce qui la rend encore plus efficace. Au modèles figés des cultures écrites, l'oraliture du rap oppose alors des mots rapides, vécus et vivants dans l'échange. En cela il semble en effet être "plus vite que les balles des flics" une phrase-clé de ce phénomène. Ses rythmes électriques entrent dans les corps pour un bref moment mais avec une intensité affective qui les rend très effectifs. En cela il me semble plus apte encore que toute autre chanson à mobiliser une masse de jeunes qui

56 Voir Kimminich : *Erstickte Lieder*, pp. 82-86.

57 Herzog : "Prose combat", surtout pp. 51-74.

58 Bernard Loupias et Fabrice Pliskin : "La littérature selon Solaar", dans : *Le Nouvel Observateur*, 27 janvier - 2 février 1994, pp. 88-90.

n'ont rien à perdre mais tout à gagner. Reste selon Pierre-Adolphe Philippe et José-Louis Bocquet à attendre lesquels de ses messages

«pousseront dans le silo de nos mémoires». <sup>59</sup>

---

59 Pierre-Adolphe Philippe et José-Louis Bocquet, *Rapologie*, Paris : Ed. mille et une nuits 1997 (= Les petits libres, 14), p. 74.