

Auteurs: Rubin, Christophe.

Titre: Le Rap adolescent: du démantèlement d'un rythme et d'un discours à l'hyper-extension d'une représentation vocale du sujet.

Source: http://www.carrefour-des-ecritures.net/rap/rubin_adolescents.pdf [18.03.2004]

La publication est faite avec l'aimable autorisation de l'auteur.

Christophe Rubin

LE RAP ADOLESCENT : DU DEMANTELEMENT D'UN RYTHME ET D'UN DISCOURS A L'HYPER-EXTENSION D'UNE REPRESENTATION VOCALE DU SUJET

RAP ET ADOLESCENCE

De nombreux adolescents écoutent du rap¹. De plus en plus nombreux sont ceux qui en font ou qui s'y essaient. Philippe Givre a bien montré que les processus linguistiques et extra-linguistiques mis en jeu par le rap pouvaient entrer en résonance avec les processus psychiques de transformation de l'adolescent². Signalons surtout que le rap constitue une activité particulièrement délicate et déterminante pour un adolescent, qui doit alors composer avec deux types d'altérations. D'une part, l'altération des systèmes³ linguistiques, musicaux et plus généralement vocaux que le rap met en situation

1 Pour une première approche du rap, nous conseillons, outre le très pertinent article de Philippe Givre, " Violence diabolisée et hystérisée de la culture rap ! " (*Adolescence*, 1997, 15, 2, p.119-132), le petit ouvrage d'Olivier Cachin, *L'Offensive Rap* (Paris, Gallimard, collection " Découvertes ", 1996), et bien sûr l'audition des rappeurs ou groupes de rap suivants : - anglophones : Public Enemy, KRS One (Boogie Down Productions), The Roots, Eric B & Rakim, Arrested Development, US3, De la Soul, A Tribe Called Quest, LL Cool J... - francophones : Suprême NTM, IAM, MC Solaar, Les Sages Poètes de la Rue, Fabulous Trobadors, Lady Laistee, Arsenik, Busta Flex (France), Positive Black Soul (Sénégal), Sens Unik (Suisse)...

2 Dans la conclusion de l'article que nous avons cité, il remarque notamment que " le rap et la culture hip-hop constituent (...) une voie de dégagement singulière et originale vis-à-vis des turpitudes du pubertaire. Mieux, ils offrent aux adolescents un lieu et un espace scénique propices à une théâtralisation hystérique des scènes du pubertaire " (p. 131).

3 Nous parlerons de systèmes plutôt que de codes car le rap joue aussi de l'émotion et de l'information que peuvent véhiculer par exemple le timbre de la voix et le rythme de la scansion, au-delà de toute règle préalable et éventuellement en deçà d'une volonté de signifier.

d'interférence : la voix du rappeur n'est et ne veut être ni parlée, ni chantée ; sa langue ne veut généralement être ni celle du quartier d'où il vient (il veut se distinguer en tant qu'individu) ni celle que “ la société ” attend de lui (c'est un rebelle). D'autre part, l'altération des systèmes linguistiques et vocaux qu'il doit assumer, du fait de la mue de sa voix - transformation irréversible et non dissimulable - et du changement progressif qui s'opère dans son environnement social (son statut n'est plus le même, dans sa famille, dans son groupe d'amis... essentiellement parce que la puberté modifie son apparence physique et ses désirs, donc son identité et son langage) : la voix et la langue de l'adolescent ne peuvent être ni celles d'un enfant ni celles d'un adulte. L'étude particulière - fondée sur une analyse de type linguistique privilégiant les phénomènes relevant de l'“ oralité ” telle que la définit Henri Meschonnic⁴ - d'un texte de rap composé par des adolescents pourrait permettre d'observer quelques modes d'interaction de ces deux processus d'altération, et, peut-être, de stimuler notre réflexion sur le rap, sur l'adolescence et sur le rapport qu'ils entretiennent. A cet égard, on pourra considérer comme significatifs les processus fréquents dans le rap mais privilégiés d'une manière ou d'une autre dans le texte que nous étudierons, et plus encore ceux qui demeurent rares et marginaux dans les productions adultes mais dont on observera ici une activation nette.

UN TEXTE QUI SE DIT *POISON JUVENILE*

Le texte que nous avons choisi (un rap intitulé “ Poison juvénile ” et composé en 1995 par un groupe qui se nomme Movez' Lang) l'a été de manière intuitive : du fait de sa spécificité par rapport au rap adulte mais aussi de sa qualité artistique, qui atteste de sa représentativité en tant que texte de rap accompli. Cette qualité artistique ne peut être sensible qu'à l'audition, comme c'est le cas de n'importe quel rap. Avant de proposer une transcription du texte, il convient donc de relativiser la capacité qu'a l'écrit de restituer la saveur de la prestation d'un rappeur. Réduire la performance scénique qui caractérise le rap à un texte qui en efface la richesse vocale (musicale et prosodique) et corporelle, est bien entendu un appauvrissement. Le rappeur s'exprime avant tout par sa voix, par un certain usage qu'il fait de son timbre, par ses intonations... Le texte tel qu'il peut se lire

4 L'oralité peut se définir comme “ le primat du rythme et de la prosodie dans le sémantique, dans certains modes de signifier, écrits ou parlés. L'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours. ” (Henri Meschonnic. “ Qu'entendez-vous par oralité ? ” in *Langue française*, n°56, décembre 1982, p. 18).

conserve néanmoins les traces de cette mise en scène de la voix, de sa mise en valeur particulière : son organisation vise à susciter divers effets vocaux et rythmiques - par le jeu des rimes et des paronomases⁵, par l'utilisation de mots monosyllabiques ou longs induisant un débit plus ou moins rapide et plus ou moins saccadé, par l'utilisation de certains phonèmes consonantiques à des fins percussives ou connotatives, et plus généralement par le jeu rythmique des répétitions et des transformations, à tous les niveaux de la chaîne parlée. Néanmoins nous tâcherons de rendre compte directement de la phonation elle-même chaque fois que cela pourra éclairer nos analyses.

Le texte sur lequel nous allons travailler a été établi directement selon l'enregistrement commercialisé, et non selon la transcription imprimée qui l'accompagne, très imparfaite. La disposition en vers, rendue ici par un jeu de barres obliques, a été déduite des rimes, qui sont accentuées de manière très irrégulière et suivies d'une pause rythmique ou non. Les unités de souffle sont délimitées par le signe * (qui situe donc les inspirations) ; les unités syntaxiques, par des virgules (pour une lecture plus aisée).

Quelques particularités lexicales méritent d'être signalées et éclaircies avant de lire le texte. Les voici, dans leur ordre d'apparition⁶ :

- *bada* : *bad (boy)* signifie " mauvais (garçon) " en anglais ; la voyelle *a* est ajoutée
- artificiellement pour la rime (procédé fréquent dans les chansons d'inspiration jamaïcaine) ;
- *lopsa* : verlan de *salope* ;
- *8.6* : bière hollandaise de marque Bavaria (titrant 8.6° d'alcool) ;
- *posse* : communauté informelle de jeunes gens en rapport avec un ou plusieurs groupes de rap ;
- *spliff* : " joint ", cigarette de haschisch ;
- *kick* : verbe anglais, apparemment utilisé ici dans le sens de " donner le coup d'envoi à " ;
- *bais'* : verbe *baiser* (absence de marque désinentielle verbale courante dans le parler des cités) ;

5 " Rapprochement de mots dont le son est à peu près semblable mais dont le sens est différent. " (Littré).

6 Cf. Jean-Pierre Goudailler. *Comment tu tchatches. Dictionnaire du français contemporain des cités*. Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.

- *guncha* : *gun* signifie “ pistolet, revolver ” en anglais ; l'ajout arbitraire de la syllabe *cha* est un procédé manifestant la liberté linguistique du rappeur et renforçant la cohésion rythmique dans la mesure où il est ajouté à plusieurs mots à la suite ;
- *cool* : calme, détendu, et, ici, par extension, favorisant cet état de détente - comme peut le faire une musique agréable et de bonne qualité en l'occurrence ;
- *Beat 2 Boul'* : nom du *posse* (constitué autour du groupe Les Sages Poètes de la Rue)
- auquel appartiennent les Movez' Lang ; un *beat* est un support rythmique musical ; *Boul'* est une troncation par apocope de *Boulogne-Billancourt* ; 2 est une graphie équivoque pour la préposition *de...* et qui attire l'attention sur le double sens de l'expression ;
- *freestyle* : improvisation ouverte à tous les rappeurs présents à une soirée ;
- *Pont-d'Sevriens* : habitant du quartier Pont-de-Sèvres ;
- *meuf* : verlan de *femme* pour désigner plus spécifiquement une jeune fille, voire la petite amie de quelqu'un lorsque ce terme est précédé d'un possessif, comme c'est le cas ici ;
- *flipper* : avoir peur ;
- *MC* : *Master of Ceremony*, “ maître de cérémonie ”, c'est-à-dire rappeur.

“ *Poison juvénile* ”⁷

[Samir Benfadda] *J'm'adresse aux langues de putes de mon quartier, * faut qu'ils sachent * / ue les Movez'Lang sont là, attention à leur hâche, / Bouge * / Car je vois rouge, / Lâche / 'affaire, t'es mort, / C'est * louche / Comme les gens parlent une fois qu'ils sont * dehors, * / Si tu touches à ma personne / Non je te fais pas de cadeau, / Je n'ai pas de Smith et Wesson / Mais des rimes dans mon sac à dos, * / Qui explose, / Qui dose / Les pauses, / Qui ose / Parler derrière moi * / Une fois / Que j'ai posé ma voix*

[Houcène Maréga] *J'enchaîne, / La rage dans les veines, * / Fils, face de chienne, * / Non pas la peine / De faire le faux / Avec le Négro Houcène, * / J'ai plus de vice / Qu'une nympho, * / Je pisse / Sur les faux, * / A titre d'info * / J'n'ai pas de défaut * / Quand je glisse / Sur la mélodie, / On me dit que je suis maudit / Car mon style tue à lui seul plus de mille Négros dans un taudis, * / Je me barre, paix à Sada, * / Je m'appelle pas Mickael Jackson et pourtant je suis bada*

[Salim Lakhdari] *La cité brûle * / Et ils nous prennent pour des pyros, * / Faut pas qu'on nous encule, / On va faire couler le sirop, * / Les cellules se remplissent de jour en jour, prends du recul, / Joue pas les miroirs, * / Si tu n'veux pas tomber du haut de la tour n'aie pas les nerfs comme De Niro, * / Stimule / Donc ton cerveau, * / Encule / La lopsa mais ne tue pas son proxo, * / Fabule / Pas chez moi / Car ici les menteurs sont les proies, / Et tu sais quoi, / En matière de pesanteur ils ne font pas le poids, / J'arrive comme l'affluence, * / Emprisonne comme l'influence, * / Maîtrise / La trahison, / La méprise / Comme la nuance * / Me dégrade une fois que j'ai descendu six ou huit huit.six, * / Et pourtant je n'ai que trente trois ans moins dix-huit, fils * / Fais attention, j'ai un pis- / Tolet, * / Ton putain de visage j'veis l'rafis- / Toler * / Si tu parles trop sur le posse des Movez' Lang, * / T'es sur la liste du gang*

[Dany Dan, alias D. Lakoué, du groupe aîné Les Sages Poètes de la Rue] *Yo je m'asseois dans ce parc juste en bas de chez moi, * / J'allume un spliff, Négro, * mon esprit part haut, suis-moi, * / T'es témoin, * mon statut s'élève, * mon âme vibre, * / J'emmerde la cohésion, * je kick un style libre, * / Versatilité, j'change de sujet comme je change de chaussettes, * / 95, ma prime-*

7 Groupe Movez' Lang (Salim Lakhdari, Houcène Maréga, Samir Benfadda). Extrait de la compilation *Les Cool Sessions 2* (Virgin, 1996).

*rime fait recette, * / Je veux cette * / Place au soleil, * / Jamais ne sommeille, * / Dany Dan, j'suis pas pareil * / Et ma rime paye*

*[Samir Benfadda] Comme un Sage Poète de la Rue, / J'espère voir la réussite, * / Je voudrais qu'un jour si t- / U parles du rap de la rue / Tu cites * / Les Movez' Lang, / Tu peux pas bais' mon gang, * / Je vais plus vite / Qu'un boomerang / Quand je débite * / Mes rimes, * ang- / Laise / Est la crème, / Française / Est la pensée, * / En treize / Secondes même / L'après-m- / Idi * je peux te faire danser, * / Oublie les gunchas, * / La musique coolcha, * / Bad boy lève la main si t'es beat 2 boulcha, * / Viens * bien préparé / Pour le freestyle / Car le Pont * -d'Sevriens est paré / Pour la bataille, * / Un deux trois * / Et je fonce chez toi / Comme un glaçon dans un frigo * qui te gèle / Les doigts, * / J'ai l' / Instinct d'un tueur * / Quand j'aperçois une lueur, * / Ta meuf discute avec moi / Et ton front est plein de sueur, * / Tu flippes, * / Chies dans ton slip, * / Tu as le cul plein d'merde et ça se voit / Comme dans un clip*

*[Houcène Maréga] Houcène du parti des radicaux * / Rappeurs aux rimes médicales, * / Pire qu'un sadique au / Micro s'installe * / Sans dico, * / Eduque les Négros / Nigauds, * /*

*Ceux qui friment trop j'les étale, * / Je n'rate jamais les sal- / Auds dans une salle, * / J'ai pas l'temps de jouer, * / Et s'il faut, Négro, * / Mes poings vont te trouer, * / C'est pour ça que tu devrais te méfier des MC juvéniles * / Ainsi que de leur style*

*[en chœur] La cité brûle * / Et ils nous ... * / ... pas qu'on nous encule, / On va faire couler le s... * / ... de jour en jour prends du recul, / Joue pas les miroirs, * / Si tu n'veux pas tomber du haut de la tour n'aie pas les nerfs comme De Niro, * / Sti... * / ... / Encule / La lopsa mais ne tue pas son proxo, * / Fabule * / ... / Car ici les * ... proies / Et tu s... * / ... matière de pesanteur ils ne font pas le poids*

Notre étude ne visera pas à différencier les différents auteurs du texte, quoique sa transcription fasse apparaître les changements de voix. Notre objectif est en effet de faire apparaître ce qui est propre à l'adolescence en général, *a fortiori* ce qui tend à être commun aux différents rappeurs du groupe. D'ailleurs, on observe une unité esthétique assez forte entre les différentes parties du texte, notamment une unité thématique et, dans une moindre mesure, rythmique. Cette unité correspond visiblement à une écriture sinon commune du moins interactive.

Cette écriture se caractérise selon nous par une mise en scène verbale d'un conflit entre diverses représentations concurrentes du sujet de l'énonciation. Ce conflit semble aboutir, simultanément, d'une part au démembrement d'une langue et d'une parole au sein même du texte, d'autre part à l'élaboration d'une langue et d'une parole renouvelées qui sont fortement détachées du sujet qu'elles représentent.

LA SCENE VERBALE

Le texte et sa scansion permettent une mise en jeu de l'identité des rappeurs dans des injonctions lancées aux auditeurs et dans un jeu de type théâtral⁸, qui passe essentiellement par la mise en scène de la voix⁹.

Il s'agit avant tout de provoquer une réaction de la part des auditeurs. C'est peut-être le sens de toute communication, mais ce qui est spécifique au texte de rap est que la réaction visée est avant tout, *ouvertement et directement*¹⁰, corporelle. Cette spécificité est liée à la dimension scénique inhérente au rap et spécialement à l'origine principale du rap : les commentaires que faisaient, et font encore, les disc-jockeys sur les disques qu'ils passent et leurs injonctions aux danseurs. Dans notre texte, cette dimension est très présente, plus peut-être que dans d'autres textes de rap récents, comme si cette action sur le corps de l'autre était en effet un enjeu primordial. On relève aussi bien des proclamations vantant les capacités du rappeur dans ce domaine (*je peux te faire danser*) que des injonctions en forme de défis (*bad boy lève la main si t'es beat 2 bouf*).

L'efficacité de la parole à affecter rythmiquement le corps de l'autre est thématifiée de manière récurrente, généralement par la métaphore et l'hyperbole - la mort représentant l'effet maximal sur le corps (*mon style tue à lui seul plus de mille Négros dans un taudis*), et l'agression, un impact physique auquel on ne peut se dérober, les formes en étant très diverses (*Comme un glaçon dans un frigo qui te gèle / Les doigts*). L'action sur l'autre peut aussi être intellectuelle : en choquant l'auditeur par des évocations obscènes, violentes ou encore scatologiques (c'est plus rare dans le rap, qui privilégie généralement la référence à une sexualité provocatrice¹¹), le rappeur peut espérer attirer son attention et le faire réagir d'une autre manière. Le texte est placé d'entrée de jeu sous le signe du défi, de la

8 " Le rappeur (...) est astreint à théâtraliser ou à mettre en scène ce qu'il exprime. Sa crédibilité en dépend. Il se doit d'entretenir constamment l'ambiguïté quant au renoncement supposé à l'acting ou au passage à l'acte. " (P. Givre, article cité, p. 129).

9 On pourrait bien sûr ajouter qu'il faut " que la musique s'adjoigne au discours afin d'amplifier cette sensation de défoulement pulsionnel propre à l'acte de dire. " (*Ibid.*, p. 129).

10 Nous faisons référence à la stimulante remarque de Catherine Wieder : " Le texte littéraire, tout comme l'oeuvre d'art en général, est une forme de persuasion grâce à laquelle des corps parlent à des corps (...) " (*Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*. Paris, Bordas, 1988, p. 7). Ce phénomène est simplement plus direct encore dans le rap, dans la mesure où le langage du corps court-circuite dans une large mesure les codes linguistiques et sociaux.

11 " (...) les textes de rap ne cessent de pointer l'existence de ce " foyer ardent de libido " qui assaille tout adolescent au cours des processus pubertaires, tout en favorisant le dépassement de ces tensions sexuelles en réitérant leur nomination. " (P. Givre, article cité, p. 121)

joute verbale : les *Movez' Lang* entendent se mesurer aux *langues de putes*. Mais il ne s'agit pas d'un affrontement direct des rappeurs entre eux ou avec leur public. Il s'agit plutôt d'une théâtralisation dans laquelle la personnalité est figurée dans sa relation à un personnage fictif. On pourrait considérer que ce dernier est lié dans une certaine mesure à l'auditeur, en voyant dans l'agression verbale dont il est victime moins des "insultes personnelles" que l'équivalent des "insultes rituelles" purement ludiques qu'échangent les adolescents afro-américains et qui ont influencé le rap¹². Mais la deuxième personne, omniprésente, correspond bien à deux instances distinctes : le destinataire du texte (*Je voudrais qu'un jour si t- / U parles du rap de la rue / Tu cites / Les Movez' Lang*) et ce personnage fictif agressé musicalement – mais jamais un autre rappeur du groupe semble-t-il. Cela revient à dire que la première personne recouvre également deux instances : une, proche du sujet lui-même, et une autre, mise à distance, comme un personnage qu'il jouerait. Généralement, l'usage d'un pseudonyme fixe en partie ce rôle que joue le rappeur, et cela, de manière presque obligatoire¹³. Ici, on a affaire à une absence d'auto-nomination pour deux des trois auteurs et à la mention du prénom réel pour le troisième - ces deux phénomènes sont assez rares. En fait le prénom est accompagné, dans ses deux occurrences, de caractéristiques identifiantes mais non individualisantes (*le Négro Houcène*, puis *Houcène du parti des radicaux / Rappeurs aux rimes médicales*), qui permettent d'assurer la théâtralité du discours - assurée dans les autres cas par la simple mention du nom du groupe. Quoi qu'il en soit, le rapport entre les deux instances semble différent de ce qu'il est dans le rap adulte. Quant à cette agression théâtralisée - fréquente dans le rap mais occupant rarement tout le discours comme c'est le cas ici - , elle permet de représenter une attitude virile plus facilement peut-être que ne peut le faire la voix.

Il s'agit sans doute, en effet, de compenser par l'efficacité du texte le caractère juvénile de la voix et de la scansion - nous y reviendrons plus loin. En effet, le rap est un moyen de représenter vocalement une personnalité ou une attitude : une manière de s'inscrire dans

12 Cf. William Labov. *Le Parler ordinaire. La Langue dans les ghettos noirs des Etats-Unis*. Paris, Editions de Minuit, 1978. Traduit de l'américain par Alain Kihm. Titre original : *Language in the Inner City*. Pour avoir une idée de ces insultes rituelles, on peut songer à leur adaptation française (dans une situation sociale totalement différente et sans la ritualisation très précise que Labov décrit) sous la forme : " ta mère (...) ".

13 " Le nom du rappeur est bien plus qu'un nom d'artiste, bien davantage qu'un simple plaisir ou qu'un désir de discrétion. C'est un masque, et il est obligatoire. " (Georges Lapassade et Philippe Rousselot. *Le Rap ou la fureur de dire*. Paris, Loris Talmart, 1996, p. 90-91)

un environnement musical et linguistique en s'harmonisant avec lui, en s'en détachant, en l'imitant, en essayant de le détruire... Le rythme et l'usage fait de la voix, constituant une signature orale propre à un individu et reconnaissable dans ses variantes, permettent au rappeur d'imposer sa subjectivité et de se constituer une identité¹⁴. Pierre Léon considère en effet que “ toute parole proférée comporte des significations qui vont bien au-delà des sens véhiculés par les mots et la syntaxe. On définit ainsi *l'âge, le sexe, la personnalité, l'humeur et l'origine* des gens que l'on écoute. (...) ces informations-là nous sont transmises par des *indices, involontaires*, et le plus souvent *inconscients*. ”¹⁵ Le rap met donc sur le devant de la scène ce caractère juvénile de la voix des adolescents. Néanmoins - et cela justifie sa pratique dans ce cas - il met aussi une distance entre le sujet et la représentation orale qu'il propose. En effet, les codes propres à ce mode d'expression masquent dans une certaine mesure la nudité d'une voix non encore fixée, donc difficile à assumer. Au-delà même de l'écran culturel qui permet de dissimuler un discours personnel dans un lexique ou dans une thématique collectifs (nous avons déjà évoqué l'exemple de l'agression par exemple), le rap offre également un cadre musical et prosodique dans lequel les intonations et les rythmes subjectifs peuvent se couler. Dans le texte qui nous occupe, la scansion s'appuie essentiellement sur le rythme musical, s'en affranchissant moins que celle d'autres rappeurs. D'où par exemple la fréquence élevée des groupes binaires (de quatre, six ou huit syllabes), correspondant à des schémas rythmiques préexistants. Le rap constitue ainsi une représentation physique du sujet par son discours, mais une représentation théâtralisée, masquée.

LE CONFLIT DES REPRESENTATIONS DU SUJET

La représentation idéalisée du sujet que nous venons de décrire est, dans le texte, en conflit avec une autre représentation verbale, dépréciative, renvoyée par autrui, mais qui a tendance à “ coller à la peau ”, comme en témoigne l'insistance à vouloir s'en défaire radicalement, en “ jetant le bébé avec l'eau du bain ” par le démembrement de sa propre langue et même de sa propre parole au sein du texte.

14 Gérard Dessons et Henri Meschonnic définissent “ *le rythme dans le langage comme l'organisation du mouvement de la parole*, “ parole ” au sens de Saussure, d'activité individuelle, écrite autant qu'orale ” (*Traité du rythme. Des Vers et des Proses*. Paris, Dunod, 1998, p. 26). Ils ajoutent que “ le rythme dans le discours pose (...), spécifiquement, le problème de la représentation du sujet dans son discours ” (*ibid.* p. 76).

15 Pierre Léon. *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*. Paris, Nathan Université, 1993, p. 5-6.

Nous avons d'abord décrit un défi, une agression comme étant des moyens imaginaires d'affirmer une identité. Il faut maintenant préciser l'origine du différend qui donne lieu à cette attitude. Il semblerait qu'il s'agisse implicitement d'une parole infamante, non rapportée, pas même suggérée : simplement dénoncée et contredite. Elle est en effet critiquée avec insistance pour son caractère trompeur et nuisible : les jeunes rappers dénigrent les *langues de putes*, les *faux*, les *menteurs*, ceux qui *parlent une fois qu'ils sont dehors*... Cela ne permet pas d'inférer le contenu de cette parole. Pour cela, il faut prendre en compte le discours qu'on lui oppose, sur le même terrain - les *Movez' Lang* font pendant aux *langues de putes*, comme nous l'avons déjà signalé ; c'est la parole qui peut à son tour détruire la réputation d'autrui, une parole métaphorisée en *poison juvénile*. Le motif du poison - en tant que sécrétion mortelle qui représente le rappeur détruisant le contrôle qu'a l'auditeur de son corps - est fréquent dans le rap¹⁶. D'ailleurs, l'oralité¹⁷ qui marque la scène verbale que nous avons décrite est également représentée par d'autres motifs métaphoriques : les substances ingérables présentes dans le texte évoquent souvent une sensation intense, parce qu'épaisses (la *crème*), fortes et excitantes (la bière 8.6) ou vitales (le *sirop* métaphorisant le sang). Mais le qualificatif *juvénile* est plus significatif - car plus spécifique à ce texte - que le poison auquel il s'applique dans le titre. Il semble indiquer que, même très jeunes, ces rappers peuvent prétendre à une efficacité totale, ce qui suppose que d'aucuns ont pu en douter. C'est sans doute l'enjeu du conflit. Il s'agit alors de démanteler une représentation trop dévalorisante. Le rap met en jeu, entre autres, un système linguistique et un texte oralisé. Le démembrement s'opère ainsi à ces deux niveaux, général et particulier.

Par essence, le rap permet toutes les altérations, dans la langue essentiellement, mais à des degrés variables. On remarque, dans l'écriture de notre texte, une entreprise assez systématique de démembrement de l'organisation morphologique, sémantique, syntaxique et prosodique. Morphologiquement, ce texte prend beaucoup de libertés, comme en attestent certains des phénomènes lexicaux que nous avons évoqués en introduction, et plus encore les enjambements qui segmentent certains mots (par exemple *ang/laise* ou *t/u*). En ce qui concerne le sémantisme, on peut observer une discontinuité logique visiblement liée à une écriture générée par la recherche d'un rythme de sons

16 On peut songer au groupe Arsenik par exemple.

17 Cf. note 4.

(système accentuel induit par les rimes, les assonances et les allitérations). Ce dernier phénomène est fréquent dans le rap. La complexité extrême du système formé dans ce texte par les rimes l'est beaucoup moins. En effet, les groupes délimités par ces rimes ne correspondent ni à des unités syntaxiques – ce qui altère profondément la construction du sens pour l'auditeur - ni, parfois, à des émissions de souffle. La langue est ainsi totalement démembrée puisque les unités correspondant à une contrainte ne correspondent plus du tout aux autres unités. La scansion accentue encore ce phénomène : le rythme syllabique (consistant à accentuer chaque syllabe dans un segment de texte donné) est ici fréquent, alors même qu'il est très rare dans la prosodie courante¹⁸ et limité, habituellement, dans le rap, à des effets d'intensité relativement rares – généralement en fin de couplet pour mimer une émotion exacerbée. Ce type de scansion, qui est aussi celui de la comptine, délimitant les syllabes, fait abstraction de tous les autres découpages possibles de la chaîne parlée (mot, groupe syntaxique...). Il complète donc bien cette entreprise de déconstruction de la langue.

Mais ce texte met également en scène un démembrement de sa propre parole. Là encore, on peut se référer aux pratiques traditionnelles du rap et des disc-jockeys, en particulier aux techniques du *cutting* et du *scratching* consistant à manipuler manuellement des disques afin d'obtenir respectivement le passage d'un disque à l'autre par coupure nette du premier, et la répétition de certaines phrases musicales avec des effets de bégaiement ou de grincement. Mais cette décomposition affecte presque toujours l'enregistrement d'autrui (musique ou paroles). Ici, la parole qui est "trouée" à la fin du texte est celle du groupe lui-même. C'est d'autant plus frappant que la reprise du segment textuel ne se fait pas sur le mode du refrain - le segment devrait pour cela être plus court et repris régulièrement, sous une forme très semblable - mais sur le mode de la reprise collective finale, comme s'il s'agissait de conclure le texte. Or la scansion est assez différente de ce qu'elle est la première fois : beaucoup plus proche de la comptine, c'est-à-dire plus régulière et plus répétitive – mais censurée... Il y avait déjà eu une évocation du style de la comptine plus haut dans le texte (*Un deux trois / Et je fonce chez toi*), non pas comme sous l'effet d'une influence acceptée mais en tant que citation mise à

18 Selon Joseph Pineau (*Le mouvement rythmique en français. Principes et méthode d'analyse*. Paris, Klincksieck, 1979, p. 22-23), on ne le rencontre, dans la vie courante, " que dans deux cas : quand on veut produire un effet de martellement extrêmement serré, par exemple en scandant un slogan, et lorsqu'on veut détacher les syllabes d'un mot ou d'un groupe de mots pour donner à ce mot ou à ce groupe un relief très saillant (" Je vous le déclare fermement : JE-NE-VIEN-DRAI-PAS "). "

distance : l'environnement textuel tranche. Ainsi, il faut sans doute interpréter ces citations comme relevant d'un processus d'objectivation d'un discours que l'on n'assume plus. La comptine, avec sa régularité enfantine et sa reproductibilité à l'identique, est démembrée par et au profit d'un rap propre à exprimer une subjectivité insoumise, une rébellion et une liberté destructrice.

Le rap cultive depuis longtemps le thème de la “ mise en boîte ” : une catégorisation simpliste qui menace l'image du rappeur et à laquelle il échappe soit par une contre-argumentation, soit par une surenchère bouffonne, exagérant ironiquement les traits qu'on lui prête¹⁹. En ce qui concerne le groupe qui nous occupe, cette catégorisation à laquelle il veut échapper lui colle littéralement à la peau : c'est peut-être même la peau elle-même, la peau de l'enfant dont il faut se défaire radicalement. Dans et par le rap, cette mue est celle de la langue et de la voix, éclatées, et dont les lambeaux constituent en fin de compte une nouvelle enveloppe, voulue la plus large possible²⁰.

LA PAROLE FLOTTANTE

Tout en détachant de lui-même et en démembrant une parole désormais trop infantile et aliénante pour lui, le jeune rappeur se reconstruit une enveloppe linguistique et vocale excessivement large, décollée de lui-même. Dans ce texte, en effet, le propos est toujours largement recouvert par une parole qui en est détachée, parce qu'elle est trop indirecte, trop générale, trop imprécise, ou encore trop sonore. Ce sont des caractéristiques que l'on retrouve à des degrés divers dans le rap. Mais cela paraît ici nettement plus systématique que dans d'autres textes.

Le propos tenu est en effet presque toujours traduit par une situation imaginaire (*ta meuf discute / Avec moi*) et des images : essentiellement des comparaisons (*j'arrive comme l'affluence emprisonne comme l'influence ; ça se voit comme dans un clip ;* ou encore : *comme un glaçon dans un frigo qui te gèle les doigts*) et des métonymies objectivant le sujet (*mon style tue ; j'ai des rimes dans mon sac à dos*). Parfois, le “ message ” est

19 Voici par exemple l'extrait d'un texte du groupe Suprême NTM : “ Allons à l'Elysée, brûler les vieux / Et les vieilles, faut bien qu'un jour ils payent / Le psychopathe qui sommeille en moi se réveille ” (“ Qu'est-ce qu'on attend ”, *Paris sous les bombes*, Epic, 1995).

20 On peut songer au “ complexe du homard ” tel que l'a défini Françoise Dolto.

tellement indirect que l'on ne perçoit plus qu'un champ connotatif (*j'ai l'instinct d'un tueur quand j'aperçois une lueur*).

Quand le propos est plus direct, il est le plus souvent trop général pour donner accès à une subjectivité particulière. L'identité individuelle apparaît ainsi fondue dans une collectivité : celle du groupe (les textes émanant de chaque auteur sont juxtaposés sur un plan d'équivalence et les voix se superposent à la fin) et celle du *posse* (il est fait référence au groupe aîné, Les Sages Poètes de la Rue, qui exerce d'ailleurs une influence stylistique assez sensible et dont l'un des membres est présent au centre même du texte). Mais cette dissolution de l'individu dans la collectivité à l'intérieur de la représentation qu'il a de lui-même est surtout visible dans le système des marques énonciatives. Le moi se dit en effet non seulement par le pronom *je* mais aussi par : *ils*, *nous* et *on*. Quant au *tu*, nous avons vu qu'il y en avait deux instances bien distinctes. Mais il faut noter que son altérité par rapport au sujet de l'énonciation est très réduite, si bien que l'individualité du moi n'apparaît même pas en négatif. Le personnage défié est présenté comme étant assez semblable au sujet de l'énonciation : *le Négro Houcène... éduque les Négros* par exemple. L'autre *tu*, l'auditeur implicitement, apparaît comme un *alter ego*, à qui l'on donne les conseils que l'on pourrait se donner à soi-même dans une phase critique : *La cité brûle / Et ils nous prennent pour des pyros, / Faut pas qu'on nous encule, / On va faire couler le sirop, / Les cellules se remplissent de jour en jour, prends du recul*. On relève la même tendance à adopter un discours trop général du point de vue de la temporalité : il n'y a aucune référence explicite au passé - ce manque est compensé par un grand nombre de verbes inchoatifs débouchant au contraire sur le futur - et le temps verbal le plus utilisé est un présent de narration ou de vérité générale. La temporalité est donc abstraite - puisqu'elle ne forme pas une chaîne temporelle - et détachée du sujet.

En ce qui concerne l'imprécision du discours, l'usage de l'argot est l'un des phénomènes les plus visibles. Si l'adolescent utilise ce lexique, ce n'est pas seulement parce qu'il entend s'adresser uniquement à ses semblables²¹ - alors que le rap adulte vise généralement un public beaucoup plus large malgré les apparences. Si l'on met en relation les autres phénomènes observés avec celui-ci, il faut admettre que cette

21 Jean-Paul Levet (*"Talkin' that talk"*. *Le langage du blues et du jazz*. Paris, Hatier, 1992. Introduction, p. VI) souligne cet usage cryptique et identitaire de l'argot : "Argot et jargon supposent une connivence entre les locuteurs et participent au renforcement de la cohésion du groupe."

utilisation de l'argot est également motivée par une volonté d'élargir le champ du signifié : Jean-Paul Levet remarque en effet que “ le terme argotique est, de par sa nature même, imprécis, flou et polysémique ; il joue sur l'évocation, l'analogie ou la suggestion. ”²²

Enfin, la nature même du rap - art oral et même vocal - est propice à une parole dans laquelle le signifiant déborde le signifié. Le mouvement rythmique auquel tout est subordonné implique parfois une surcharge de matière sonore : le texte frise alors le jeu vocal désémantisé (un seul exemple : l'ajout de la syllabe *cha*). D'ailleurs, l'auditeur tend à laisser glisser son attention sur l'organisation sonore du texte plus que sur le “ message ” qu'il est censé contenir. Tout est fait pour accentuer ce phénomène : la discontinuité logique est compensée par une cohésion très forte des sonorités et par un enchaînement rythmique solide et précis, dans le texte comme dans sa scansion. L'usage particulièrement intense de la paronomase, dans la succession des rimes et dans leur environnement phonétique immédiat, contribue à renforcer la cohésion rythmique et à miner la référentialité - du moins directe - du discours : *Houcène du parti des radicaux / Rappeurs aux rimes médicales, / Pire qu'un sadique au / Micro s'installe / Sans dico, / Eduque les Négros / Nigauds, / Ceux qui friment trop j'les étale, / Je n'rate jamais les sal- / Auds dans une salle*. Il s'agit visiblement d'organiser le signifiant plus que le signifié. Certes, cette organisation rythmique et ludique particulière du signifiant appartient spécifiquement à un sujet, mais elle ne le fige pas dans une représentation linguistique définie, car elle n'existe que dans l'instant, par un mouvement progressif de transformation : les regroupements d'accents et de sonorités se font et se défont au fur et à mesure que le texte avance, sans jamais se fixer dans la répétition d'une structure.

L'ORALITE EN ACTION, L'ETRE EN QUESTION

Comme les vêtements que portent certains rappeurs, le texte oral que nous avons brièvement analysé se veut trop large, enveloppant et cachant la subjectivité de laquelle il émane - pour mieux la suggérer peut-être. L'espace indéterminé (quelque part entre la zone la plus exposée et la zone la plus protégée) ainsi dégagé dans le contact avec l'autre, la neutralité de ce *no man's land* institué par le texte de rap - en dehors de toute règle fixe et de tout système univoque d'expression et de représentation - paraît

²² Ibid. p. VI.

justement nécessaire à l'essai d'une attitude, d'un discours, d'une voix, d'une identité eux-mêmes encore indéterminés chez l'adolescent. La théâtralisation de la parole et de la voix rend possible une expression personnelle que l'on ne peut pas entendre nettement, mais qui s'impose sans avoir à s'exposer. Le jeu rythmique, plus spécifiquement, peut s'assimiler à la recherche d'un compromis optimal entre deux exigences : la satisfaction de l'attente de l'autre et celle de sa propre liberté d'action. L'attente de l'amateur de rap étant essentiellement un désir de participer à une déformation, à une transformation, elle se confond avec les manifestations des prises de liberté du rappeur, qui consistent en effet à exhiber les fragments altérés de formes plus ou moins reconnaissables. Il est ainsi impossible d'attribuer à l'une ou à l'autre de ces exigences la crise dans laquelle la langue, la parole et la voix - donc le désir et le corps - se trouvent engagées. Il est assez difficile de préciser si la mise en oeuvre de ces processus textuels relève d'une forme de pudeur ou au contraire d'une esthétique du voile flottant, suggérant une nudité d'autant plus fortement que celle-ci est en grande partie invisible. Il semblerait que le rap permette à l'adolescent de passer insensiblement de l'une à l'autre, le maintien de l'ambiguïté évitant une rupture incompatible avec la nécessaire continuité²³ de la formation de l'identité. En tout cas, exhibée ou cachée, la subjectivité de la langue, de la parole et de la voix est bien centrale, et la pratique du rap semble pouvoir prolonger indéfiniment, en élargissant toujours le champ artistique de l'oralité, la recherche de liberté et d'harmonie avec l'environnement sonore, linguistique et humain - pendant l'adolescence et au-delà.

23 " D'une façon générale, l'adolescent se révèle être un historien actif afin d'affirmer son sentiment de continuité d'existence. " (P. Givre, article cité, p. 121)

Tous les droits, en particulier le droit à la reproduction et à la diffusion de même qu'à la traduction, sont réservés. Aucune partie de l'ouvrage ne doit être ni reproduite et sous aucune forme (photocopie, microfilm ou autres procédés) ni modifiée, diffusée ou propagée par l'emploi d'un système électronique, sans l'autorisation écrite du détenteur des droits.