

Auteurs: Rubin, Christophe.

Titre: Le rap: de l'échantillonnage à la réplique.

Source:

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

Christophe RUBIN

LE RAP : DE L'ÉCHANTILLONNAGE À LA RÉPLIQUE

Dans le rap, les phénomènes intertextuels sont abondants et variés. Ils constituent d'ailleurs une entrée privilégiée pour envisager le statut esthétique de ces textes. En effet, la notion d'échantillonnage musical propre à cette forme d'art – autrement dit le *sampling*, pratique « intermusicale » consistant à intégrer un fragment d'enregistrement à une œuvre nouvelle – semble pouvoir être transposée en une notion d'*échantillonnage linguistique*. En élargissant le principe de l'intertextualité jusqu'à englober la dimension orale des textes, le concept de *mimesis* semble également pertinent : une prestation antérieure voire immédiatement antérieure est imitée, ce qui constitue une *réplique*¹, tout à la fois une *imitation altérée* et une *réponse*, dans le cadre d'une joute oratoire propre à l'oralité en général et aux traditions afro-américaines en particulier. Il reste à se demander qui est imité, pourquoi et surtout comment, ce qui permettra d'organiser l'ébauche d'une typologie des *régimes mimétiques* dans les textes de rap.

L'ÉCHANTILLONNAGE

L'impact d'un texte de rap ne correspond pas seulement à sa matière verbale. Il n'est généralement pas composé en vue de la lecture mais de l'audition, ce qui suppose – outre une écriture destinée notamment à programmer des effets vocaux – une scansion

¹ Cette idée m'a été suggérée par Christian Béthune, dont le livre à paraître chez Klincksieck constituera une source de réflexion passionnante sur toutes les questions esthétiques soulevées par le rap, notamment, en ce qui concerne l'échantillon, la *mimesis*, l'écriture, l'oralité...

spécifique, qui est d'ailleurs la principale caractéristique du rap et qui porte un nom : le *flow*.

Ce *flow* s'appuie sur un support musical, qui constitue la seconde caractéristique du rap et qui porte également un nom : le *beat* – une trame rythmique répétitive et complexe, à situer au-delà du tempo mais en deçà du rythme. La fonction du *Disc Jockey* ou *DJ* est justement de générer et de porter un flux vocal, la parole rythmée du rappeur, un peu de la même façon que dans la transe de possession telle que la décrit Gilbert Rouget [1980, pp. 155-166], le *DJ* étant « musiquant » et le rappeur, « musiqué » par rapport à lui – tandis que ce même rappeur est « musiquant » par rapport à l'auditeur, lui-même « musiqué » en bout de chaîne [Rubin, 2004].

A la base de cette relation transitive se trouve donc le *DJ*, qui doit générer un support musical avec des appuis rythmiques non seulement bien marqués – ce que les rappeurs nomment un « *beat* lourd » – de manière à créer un cycle régulier bien audible², mais surtout dynamiques, comme un courant capable de porter, d'entraîner le *flow* du rappeur. Cela, grâce à un décalage permanent entre plusieurs structurations rythmiques simultanées et concurrentes³, en tension, l'une tournant dans l'autre avec des effets variés et complexes⁴. Dans le jazz ou dans le funk, cette polyrythmie est intégrée au jeu des musiciens, flottant entre un tempo binaire et ternaire, entre un découpage de la mesure en quatre temps et en cinq ou six. Mais dans le rap, la mise en place de cette polyrythmie passe par la technologie du *sampleur* et par la technique du *sampling*...

L'échantillonnage⁵ musical effectué par le *DJ* consiste en effet à isoler, à déformer et à réutiliser des citations sonores, amplifiées, synchronisées, juxtaposées et surtout superposées, de façon à obtenir ce fameux cycle bien marqué et le décollement

2 D'où le « one » puissant de James Brown, quand il donne la mesure au début d'un morceau et, plus généralement, le renforcement des temps forts dans les musiques polyrythmiques.

3 L'exemple le plus simple serait une tierce de noires sur deux temps dans une mesure binaire.

4 J'ai évoqué ces effets notamment dans mes précédentes communications au colloque d'Albi (on trouvera ces textes dans les actes des sessions de 2000 et de 2001).

5 La notion d'échantillonnage au sens que lui donne la culture hip-hop (voir le chapitre « De l'échantillon » du livre de Christian Béthune, *Le rap, une esthétique hors la loi*, pp. 63-79) rejoint l'une des propriétés que lui attribue Nelson Goodman [1990] lorsqu'il oppose la dénotation et l'exemplification : l'extraction, respectivement, d'un sens et d'un fragment matériel.

polyrythmique qui constitue le flux dynamique sur lequel peut s'appuyer la scansion du rappeur.

Le rap apparaît donc comme un art fondé sur une *intermusicalité* non pas accidentelle mais essentielle, dans la mesure où elle permet de mettre en place un cycle rythmique indispensable pour le rappeur. Et l'intertextualité ? Le rappeur ne procède-t-il pas d'une manière analogue en réalisant un échantillonnage linguistique ? Cela suppose l'extraction d'un fragment textuel, d'ailleurs éventuellement aussi difficile à reconnaître *a posteriori* qu'un échantillon musical *samplé*, car il sera de la même façon amplifié, inversé, étiré... Un problème théorique surgit alors : s'agira-t-il toujours du même fragment textuel, déformé, recyclé, que le rappeur se sera approprié tel quel, ou bien plutôt d'une imitation, voire d'une réplique⁶ discursive ?

LA RÉPLIQUE

Musicalement, ces deux interprétations sont clairement mises à l'honneur par le hip-hop : à côté de l'art du *sampling* consistant donc en un recyclage par le *DJ* de fragments sonores empruntés, certains rappeurs se sont fait une spécialité de l'imitation vocale de cette pratique⁷, ce qui les situe bien dans le champ de la réplique et de la joute.

Pour en revenir aux textes eux-mêmes, la question est donc de savoir si, à la base, il y a *reproduction* d'un texte comme objet indépendant du sujet à la source, citation littéraire plus ou moins déformée, ou bien *production* d'une réplique assumée par le sujet. En fait, ces interprétations semblent chacune juste à un certain niveau.

Le premier argument pour maintenir cette double interprétation consiste à considérer l'élaboration de l'objet esthétique selon deux points de vue complémentaires : de même que le *DJ* reprend des fragments sonores existants pour composer un support musical

6 Avec un double sens d'imitation et de réponse, dans le cadre d'une joute oratoire notamment. Christian Béthune, qui m'a soufflé cette idée, insiste sur la dimension « agonistique » [2003, pp. 93- 109] et rituelle du rap comme des traditions afro- américaines.

7 Dans un article [2000, pp. 24- 29 ; repris dans son livre, 2003, pp. 80- 92] Christian Béthune évoque notamment Rahzel, le plus célèbre adepte du *human beat boxing* (littéralement « boîte à rythme humaine »), en le situant par rapport à une longue tradition afro- américaine de rivalité entre l'homme et la machine, illustrée par la légende emblématique de John Henry, un ouvrier qui avait défié une excavatrice à vapeur, lors du percement d'un tunnel.

original, apportant son propre beat et ses propres effets, on peut considérer que le rappeur emprunte également des fragments de discours ou de textes pour composer son propre texte, un peu comme dans un collage surréaliste. Le second argument est relatif à la double nature des textes de rap : scripturale – donc verbale – et orale – donc également vocale. Le texte « échantillonné » apparaît ainsi à la fois comme la reprise du même fragment verbal, plus ou moins transformé – dans le sens où un fragment de texte écrit peut être cité plus ou moins exactement – et comme l'imitation partielle du texte source considéré dans son oralité – dans le sens où un discours et une voix peuvent être imités.

Cette double vision paraît donc pertinente en première analyse. Mais la distinction qui la fonde n'est qu'une hypothèse théorique visant à mieux comprendre les phénomènes intertextuels. En pratique, le texte de rap n'existe pas véritablement en tant que tel dans sa version écrite. L'essentiel réside dans la prestation scénique, en régime d'oralité seconde – c'est-à-dire appuyée malgré tout sur une culture et une pratique de l'écrit, contrairement aux littératures orales qui n'en ont jamais connu l'influence. Le texte n'est donc actualisé que par la matérialité spatio-temporelle de la performance vocale. La version écrite existe bien, en général, mais elle n'est qu'un support à interpréter.

Dominique Maingueneau, dans le cadre d'une réflexion sur l'*ethos* [1999], note d'ailleurs – en allant à notre sens plus loin que Henri Meschonnic dont la conception de l'*oralité* est paradoxalement *scripturale*⁸ –, que « tout discours écrit même s'il la dénie, possède une vocalité spécifique qui permet de le rapporter à une source énonciative, à travers un ton qui atteste ce qui est dit »⁹. Dans le cas du rap, la vocalité est à la fois la source et la cible du texte¹⁰.

8 une conversation avec Henri Meschonnic m'a permis de confirmer cette impression : il semble réticent à l'idée d'établir un lien entre l'oral et le vocal, d'où peut-être son absence d'intérêt pour le rap (même s'il accepte avec une bonne grâce amusée le rôle de maître à penser du groupe toulousain Fabulous Trobadors, qui s'inspire de traditions fondamentalement orales : art des troubadours du Nordeste brésilien, folklore occitan et rap).

9 Cet extrait est cité par Andrée Chauvin- Vilenon [2002, p. 111], qui explique avec beaucoup de précision et de clarté les enjeux théoriques des propositions de Dominique Maingueneau.

10 Un exemple trivial : la recherche d'une tonalité colérique induit une écriture renforçant les accents toniques, répartis de manière irrégulière mais très dense, voire en succession immédiate, de manière à générer un effet de syncope ou un rythme syllabique, comme dans un slogan. De nombreuses techniques concourent à ces effets, notamment la multiplication des assonances, qui se répondent dans des interférences paronymiques paroxystiques.

La notion même de propriété intellectuelle d'un pré-texte encore purement verbal et non oralisé n'a alors guère de sens dans cet univers esthétique : chaque élément textuel s'intègre dans un tout potentiel, à actualiser vocalement, comme les mots d'un dictionnaire, qui constituent un patrimoine collectif et qui n'existent que par leur actualisation dans un texte. Ménelik, par exemple, n'hésite pas à revendiquer un pillage du *Lagarde et Michard* [Béthune, 2003, p. 211]... En extrapolant la théorie de Ferdinand de Saussure distinguant *langue* et *parole*, je propose de considérer que les fragments de textes repris par le rappeur font partie de sa *langue*¹¹, d'un environnement linguistique mutualisé et disponible, et lui permettent de fonder sa *parole*, à envisager sous l'angle de la *production* plutôt que de la *reproduction*, de l'imitation plutôt que de la transformation, selon les deux grands types de relation hypertextuelle que distingue Gérard Genette [1982].

TYPOLOGIE SÉLECTIVE DES RÉGIMES MIMÉTIQUES

Une précision préalable s'impose : les différents régimes mimétiques qui vont suivre sont toujours combinés. Quant au principe de classement, il consistera à distinguer d'une part qui est imité, d'autre part comment s'effectue cette imitation – en fonction du but supposé et des moyens employés.

Imitation du discours de l'autre sphère sociale : le pouvoir établi, associé à ceux qui sont censés rejeter le groupe ethnique auquel appartient le rappeur

Le procédé le plus évident pour représenter le discours de l'Autre consiste à extraire une citation significative d'un texte écrit ou d'un enregistrement. Les albums de rap sont ainsi ponctués de déclarations d'hommes politiques ou d'extraits d'interviews, révélant par exemple des tendances fascistes ou racistes. L'échantillon a ici pour fonction de désigner un trait idéologique. Le but est évidemment de les dénoncer par cette simple désignation, suffisante quand il s'agit de reproduire les paroles de quelque gouverneur de l'Alabama ou du Mississippi.

¹¹ La lecture du recueil de poèmes – en forme de carnet de voyage – *Documentaires* de Blaise Cendrars est troublante dans le sens où, composé comme un collage surréaliste à partir de fragments d'un roman d'aventures de Gustave Lerouge, on y reconnaît la voix même du poète à travers ses thèmes, ses rythmes et ses images de prédilection. Même l'auteur du *Mystérieux Docteur Cornélius* hésitait à y reconnaître ses propres mots...

Mais si la citation littérale voire matérielle peut être motivée par l'envie de présenter une pièce à conviction, une imitation à peine caricaturale peut parfois suffire à l'identification de l'auteur-type. L'introduction de la page 10 de l'album *KLR* de Saïan Supa Crew présente un dialogue reconstitué mais réaliste mettant en scène des personnages illustrant diverses formes de racisme quotidien, de la blague « classique » – « La différence entre un bougnoule et un bamboula ? Ben y en a pas, sauf que le bougnoule il grimpe pas aux arbres » – au discours plus politiquement correct – « je ne dis pas que les gens de couleur sont différents mais (...) » *etc.* L'économie de moyens – je songe à l'absence de désignation précise ou d'explication notamment – suggèrent ainsi la fréquence et la banalisation du phénomène, censé être immédiatement reconnu et considéré comme vraisemblable. Le rap qui suit cette introduction, instaurant un jeu plus complexe dans le dialogue entre le discours raciste et sa reprise parodique parfois inversée par dérision, relève plutôt du phénomène dont il va maintenant être question.

Au-delà de la citation ou de l'imitation assez fidèle visant à la dénonciation, on décèle également dans les textes de rap une appropriation radicale et tonitruante du discours de l'autorité quelle qu'elle soit. Cette fois-ci, la reprise suppose une altération bien marquée des textes, pour marquer le décalage énonciatif. Cette altération s'effectue notamment dans le vocabulaire : au-delà d'un simple emploi du verlan ou de l'argot des cités, somme toute plus rare qu'on peut l'imaginer, il s'agit de pratiquer un véritable *sampling lexical*, consistant à faire des tronctions – aphérèses ou apocopes : en début ou en fin de mot – en stylisant l'effet d'un déplacement de l'accent tonique, à forger des néologismes en modifiant la forme des mots ou en déplaçant leur sens, et surtout à replacer des termes en dehors de leur registre habituel. Ainsi dans cet extrait de « Bouge tes cheveux » du groupe Triptik [2001], qui évoque une soirée dans un dancing :

Moi j'fly au bar, commande un daiquiri

C'est le défilé de Walkyries, genre casting « Vache qui rit »

Et trop d'ados minos, contractant leurs abdominaux

Raides comme des momies s'croient en one man show à Bobino

J'enchaîne gin tonic, cigarettes coniques,

Effet bionique et d'un coup j'me sens ironique

Et tout le monde bouge ses fesses à s'en péter le coccyx

C'est le son le plus toxique de l'histoire de l'occident.

La manifestation de la maîtrise verbale du rappeur passe ici par l'appropriation d'un vocabulaire oscillant entre le scolaire, le scientifique et le télévisuel (Walkyries, casting, « Vache qui rit », conique, ironique, toxique, bionique, coccyx, histoire de l'occident, one man show à Bobino), mis au premier plan par la ligne directrice paronymique et légèrement détourné de son sens ou de son contexte habituel.

L'altération peut aller jusqu'à l'inversion. Inversion du contenu idéologique, par exemple quand le groupe IAM [1991, « Planète Mars »] prévient les habitants des villes du sud d'une menace d' « invasion » par... les élus du FN :

Mars... Eille, elle-même

A subi des tentatives d'invasion française

Des hordes ténébreuses lors des élections

Qui ne voulaient que diviser la population

Un blond¹² haineux et stupide à la fois

Au royaume des aveugles le borgne est roi

Je m'en rappelle ce jour-là, la peur

Quand 25% ont collaboré avec l'envahisseur.

Inversion également des connotations d'un lexique officiel. La fortune de certains mots, notamment verlanisés, peut sembler révélatrice. Un seul exemple : celui de la « cité » où sont relégués ceux qui revendiquent... le droit de *cit*é, cité de laquelle ils sont mis au *ban* : en *banlieue*, à une lieue de la ville – là où s'étendait le *ban*, les proclamations officielles avec un tambour¹³. Symbole d'une *citoyenneté* à deux vitesses, la « cité » devient ainsi un emblème, un symbole de ralliement, désigné comme la « té-ci » voire comme la « T6 » – avec une apocope de /sis/ en /si/ pour altérer toujours davantage le discours officiel à

12 Jean- Marie Le Pen.

13 C'est Pierre Marillaud qui nous l'avait rappelé lors de la session du colloque d'Albi consacré aux « langages de la ville » (2002).

s'approprier – sonnante comme un numéro de cage d'escalier ou comme le nom d'une arme à feu...

Enfin l'appropriation du discours de l'Autre peut se faire sur le mode de la réponse ironique – du berger à la bergère ! Le groupe Assassin [1992, « L'éducation à travers les médias »] s'est spécialisé dans un rap intégrant une terminologie politique et médiatique, parfois pour mieux la démonétiser, pour mettre en évidence de manière phonique la trahison des mots : ce qui rime avec « médiatique » et « économique », c'est : « nous niquent » :

Quel journaliste aura le cran de s'adresser à sa nation

Avec la précision nécessaire pour dénoncer la corruption ?

La corruption est politique, la corruption est économique,

La corruption est médiatique mais les médias nous niquent !

Plus généralement, l'imitation du discours de l'Autre se fait souvent sur le mode de la transformation ironique et amère. Les Prophètes du vacarme [*Rapattitude 2*, « Kaméléon »] font ainsi le compte des illusions perdues :

A l'image du Kaméléon voici Kamel

Kamel ah ! Dix ans à peine

Maghrébin sans lendemain indigeste indigène

Animal social à mon regret ma peine

Le sang coule dans ses veines d'une manière incertaine

Son identité le gêne

(...)

L'Orient, Léon le voudrait de dune

A travers une belle brune

Dans l'éclat d'un croissant de lune

Ou dans les problèmes et les peines de son ami Kamel

Dans la banlieue de brume

(...)

Léon habite la même banlieue complexe

De la dope, du Delta 9, du braconnage

Domaine des taupes, des vieux dingues qui flinguent du 5ème étage

Vice de forme, le béton forme le vice

Le vice c'est la police, la drogue et le précipice

Mendish Flouss¹⁴ je n'ai pas d'avenir pas le temps

Léon comprend que le problème n'est pas le sang mais l'argent.

D'entrée de jeu, la musique et les stéréotypes du conte oriental dissimulent mal le fait divers tragique¹⁵. Il s'agit également de disloquer des expressions bien françaises pour révéler une réalité dont elles étaient le cache-misère, notamment quand le « vice de forme » se mue en : « le béton forme le vice ». Mais c'est le collage des prénoms qui résume de la façon la plus intime et peut-être la plus poignante l'échec de l'intégration dans l'absence d'identité véritable de l'« animal » un peu monstrueux, chimérique, sans couleur propre, mais dont c'est justement la particularité la plus visible, un peu comme pour l'enfant d'immigrés condamné à se fondre dans un environnement social changeant où il apparaît toujours comme une pièce rapportée inassimilable, un « maghrébin sans lendemain, indigeste indigène ».

Toujours de l'ordre de la transformation ironique et amère du discours de l'autorité dominante, les faux proverbes du groupe Ärsenik [1998, « Quelques gouttes suffisent »] inversent les données habituelles du genre : au lieu du rassurant ordre immuable que révèlent normalement ces sentences, c'est la précarité et la vacuité d'un monde décadent qui devient une vérité générale : « les vrais amis s'font rares comme les pucelles rue St-Denis » tandis qu'« un gars à la hauteur c'est rare comme une pute à son compte ». Des sarcasmes de la part d'IAM [1991, « Planète Mars »] également, avec ce proverbe politique dont la focalisation se fait tout à coup plus précise et actuelle : « au royaume des aveugles le borgne est roi ».

14 « Je n'ai pas d'argent » (en arabe).

15 Le groupe IAM, dans « Un cri court dans la nuit » [1997], joue également sur l'inadéquation des stéréotypes du conte de fée pour mieux dénoncer une réalité particulièrement sordide.

Plus immédiatement tragique, la séquence « métro, boulot, aseptisé du cerveau » [NTM, 1993, « J'appuie sur la gâchette] du narrateur homodiégétique auquel Kool Shen prête sa voix se veut radicale : le « dodo » habituel et attendu, sur un registre humoristique, mute avec la soudaineté de la démystification – après une reprise des deux premiers termes – en un constat froidement biologique, sans appel, qui précipite le sens funeste : la mort cérébrale étant déjà constatée.

La représentation de soi : derechef par l'imitation d'un discours...

La première catégorie de discours cité ou imité, celle de l'Autorité contestée, est celle qui jouit de la plus grande littéralité. L'autre le plus étranger à soi peut être considéré sans hésitation comme un objet bien distinct du sujet. La reproduction de son discours n'expose donc guère l'identité sociale et esthétique intime du rappeur, ce qui n'impose pas l'élaboration d'un masque vocal et discursif bien opaque, dont la complexité viserait à détourner l'attention. Il suffit que le rappeur trace à grands traits et de manière transparente – ce qui n'exclue pas un talent inventif – les travers discursifs qu'il entend dénoncer.

La représentation de soi passe de la même façon par l'imitation d'autrui. Elle est donc forcément très indirecte. Se rapprochant encore plus du point sensible qu'est le problème identitaire, elle exige une prise de distance, sous la forme de la provocation – autrement dit de l'attaque mimée – , du jeu humoristique – de l'imitation ludique – ou de la théâtralisation par le masque énonciatif. Comme dans cet extrait d'un texte du groupe NTM [1995, « Qu'est-ce qu'on attend »] :

La bourgeoisie peut trembler, les cailleras sont dans la ville

Pas pour faire la fête, qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu

Allons à l'Élysée, brûler les vieux

Et les vieilles, faut bien qu'un jour ils payent

Le psychopathe qui sommeille en moi se réveille.

Caricature de la caricature de soi faite par l'autre, la provocation ironique de NTM a souvent été mal comprise, d'autant plus que les membres du groupe ont pu jouer à la ville

de l'équivoque scénique liée à ce jeu de miroirs¹⁶. Notons simplement la complexité de la situation d'énonciation : l'usage comme sociolecte du terme « racaille » pour l'auto-désignation¹⁷ – après glissement du sens – procède déjà d'un processus d'appropriation du discours dominant, souligné par la verlanisation ; la suite confirme et amplifie la tendance à la caricature du discours tenu sur soi.

Autre manière de se représenter : imiter le discours ou l'esthétique d'un groupe d'appartenance potentielle. Premier exemple : le titre donné par MC Solaar à un rap et à tout un album : « Qui sème le vent récolte le tempo ». La première évidence est celle de la déformation d'un proverbe existant, mais cette déformation n'affecte, phonétiquement, que la fin du dernier mot et semble idéologiquement neutre. Tout se passe comme s'il s'agissait simplement d'élargir en douceur – et avec un humour désamorcé – la sagesse populaire française à d'autres cieux poétiques, doublement marqués par le rythme : à travers le terme « tempo » et du fait de la syncope provoquée par la succession des deux accents sur le dernier mot. La sentence prend même une dimension métapoétique accordée au style de son auteur : il s'agit de concevoir un rap répondant à la provocation (« qui sème le vent ») non par une éventuelle agressivité exacerbée (« récolte la tempête ») mais par la non-violence et par la musique (« récolte le tempo »), exemplifiée en permanence par une boucle de jazz moelleux. L'enjeu est surtout d'attirer l'auditeur sur un terrain autre que celui de l'affrontement, un terrain neutre par excellence : celui d'une poéticité fantaisiste liée à une musique suggérant l'évasion. Je proposerai plus loin une explication plus générale de cette posture esthétique.

Second exemple, symétrique par rapport à l'enracinement culturel précédent : la mise en scène du « tonton du bled » par le groupe 113 [1999] :

504 break chargé, allez montez les neveux

Juste un instant que je mette sur le toit la grosse malle bleue

Nombreux comme une équipe de foot, voiture à ras du sol

On est les derniers locataires qui décollent

16 Beaucoup d'autres groupes ont fait scandale du fait de ce jeu énonciatif que constitue la provocation. Anthony Pecqueux en analyse un exemple dans un article de presse [2003].

17 De la même façon que les rappeurs noirs se désignent parfois – ou désignent leur public – par le terme « Nègres » ou « Négros » par exemple.

Le plein de gasoil et d'gazouz pour pas flancher

Billel va pisser le temps qu'j'fasse mon p'tit marché

Direction l'port, deux jours le pied sur l'plancher

Jusqu'à Marseille avec la voiture un peu penchée

(...)

Avant d'rentre feudarr¹⁸, j'fais un p'tit détour par Oran

Vu qu'à Paris j'ai dévalisé tout Tati

J'vais rassasier tout le village même les plus petits

Du tissu et des bijoux pour les jeunes mariés.

C'est donc l'autre appartenance possible du descendant d'immigré qui fait ici l'objet d'une description affectueuse mais ouvertement humoristique, reprenant volontiers les stéréotypes habituels mais aussi les termes propres à cet univers pour s'en amuser. Ce régime mimétique-là est donc fortement distancié. Pourquoi ? Comment expliquer plus généralement cette démarche de neutralisation des conflits déjà perçue chez MC Solaar ?

Il est banal de considérer que la formation de l'identité des enfants et petits-enfants d'immigrés est problématique dans la mesure où elle doit composer avec deux groupes de référence, deux nationalités potentielles, liées, pour l'une au lieu de vie actuel de l'individu, pour l'autre au lieu de vie originel de la famille. Dans cette situation, la recherche d'un *tiers lieu culturel* paraît aller de soi, pour échapper à l'écartèlement, notamment en situation post-coloniale. Le cas du groupe grenoblois Gnawa Diffusion – dont le leader n'est autre que le fils de l'écrivain algérien d'expression française Kateb Yacine¹⁹ – est particulièrement intéressant, dans la mesure où c'est le cadre musical des musiques afro-américaines et jamaïcaines qui permet l'intégration de la langue française²⁰ – voire de la littérature puisqu'ils chantent un texte d'Aragon – comme des instruments ou des styles traditionnels du Maghreb, ce que dit peut-être le nom du groupe.

18 « à la maison » (en arabe).

19 Cet écrivain avait fait le choix non seulement d'écrire en français mais aussi d'inverser l'ordre habituel du nom et du prénom, en souvenir de l'appel fait par son instituteur français.

20 Avec un talent évident et reconnu dans « Ombre- elle » (*Algeria*, 1999, 7 Colors Music) et « Ouvrez les stores » (*Bab El Oued Kingston*, 1999, 7 Colors Music).

Par sa capacité à intégrer tout échantillon musical ou textuel, toute configuration rythmique ou harmonique, le rap est souvent ressenti comme le tiers lieu énonciatif et esthétique par excellence d'une jeunesse en quête de liberté par rapport à deux pôles de référence parfois exclusifs, mais aussi malgré tout en quête d'une identité, non par une intégration passive voire subie, mais par l'appropriation détendue – au second degré – des patrimoines disponibles. Enfin, c'est surtout par sa non-inscription dans une culture nationale que le rap se qualifie comme tiers lieu culturel, étant issu du *no man's land*, de la zone franche que constitue une esthétique afro-américaine qui n'est pas même africaine ou américaine – et qui est précisément le véhicule artistique d'une révolte et d'une émancipation exemplaires²¹.

Autre mode très indirect de représentation par le rappeur de son identité socioculturelle : celle qui passe par l'incarnation d'un personnage, avec, d'abord, un recours systématique au pseudonyme, si possible étrange, étranger voire codé²². Le caractère inattendu de celui des fondateurs du groupe IAM – Akhenaton, Shurik'n, Imhotep et *DJ Kheops* – est d'ailleurs renforcé par les premiers textes, qui élaborent une identité mythologique composite, transfigurant les Marseillais en Asiatiques adeptes des arts martiaux, en Égyptiens antiques voire en Martiens envahisseurs. Cette poly-isotopie repose sur un mixage des références, notamment cinématographiques (films de science-fiction, de kung-fu, péplums...).

Mais les sources sont extrêmement variées et peuvent inclure jusqu'au texte biblique – à moins qu'il ne s'agisse encore de réminiscences de péplums – quand l'un des rappeurs du groupe Ärsenik [1998, « Une affaire de famille »] déclare avec humour : « mon rap guide les lascars comme Moïse sur la terre promise ». Conformément au principe de la recherche d'un tiers lieu culturel, il s'agit pour le rappeur d'exhiber un masque artificiel et composite, un porte-voix – *persona* en latin – bien distinct du sujet : souvent éloigné dans le temps ou dans l'espace, et composé de fragments intertextuels rapportés. Mais, même bien distinct du sujet, ce masque reste ambivalent : il participe à une forme de

21 Sur l'importance de l'esclavage dans l'esthétique afro-américaine, on peut se reporter aux écrits de Christian Béthune, tant sur le rap que sur le jazz, ainsi qu'à un ouvrage d'Alexandre Pierrepont, qui constitue également une mine : *Le Champ jazzistique* [2002].

22 L'identification des références dans le pseudonyme d'un rappeur ou dans le nom d'un groupe est souvent malaisée. Celui de Saïan Supa Crew s'inspire du manga *Dragon Ball Z*. Le sigle NTM relève quant à lui du palimpseste, puisque sous la célèbre insulte rituelle qu'il est inutile de rappeler, se cachent d'autres phrases comme « le Nord Transmet le Message »...

théâtralisation, mais il peut s'agir également d'une représentation stylisée de l'identité. Les textes de rap jouent volontiers de cette ambiguïté. Ceux du groupe Ärsenik se caractérisent souvent par l'évocation d'une menace de mort multiforme, reprenant les mots du récit policier, l'épouvante outrée et factice du fantastique, comme le réalisme documentaire du journalisme. Cela nourrit des textes d'une grande force poétique – du fait de leur étrangeté apprêtée – et d'une certaine efficacité politique – du fait de leur dénonciation pudique, non pathétique mais virulente et tragique d'un état social au bord de la transfiguration... Le rappeur prend ainsi le masque du « MC des Carpates », vampire menaçant, mais aussi parasite textuel, dont la féroce vigueur renaît périodiquement par l'incorporation de la substance vitale de ses victimes.

Ce thème du retour du mort-vivant, naguère illustré par Michael Jackson, évoque aussi la transe de possession, qui a une place importante dans les origines de la culture afro-américaine. En effet, l'intertextualité dans le rap peut être envisagée sous l'angle d'une stimulation initiale déclenchant l'identification à un personnage archétypal, un peu comme dans une transe de possession, toute proportion gardée [Rubin, 2004]. D'où l'importance des introductions d'albums et des inserts faisant entendre des personnages de films, des orateurs, des chanteurs charismatiques, galvanisant le rappeur comme le sorcier transfiguré par le masque rituel.

Imitation d'un inspirateur, réplique à un pair, interprétation de standards

La pratique de l'échantillonnage ou du *sampling* prend souvent la dimension d'un hommage aux réussites artistiques des prédécesseurs, à la manière d'une citation mise en exergue. Les albums de rap prennent ainsi une dimension anthologique, essentiellement par rapport aux musiques afro-américaines²³. Mais au-delà de la citation, il peut également s'agir d'une imitation révérencieuse – sans doute pas assez distanciée pour entrer dans la catégorie du post-moderne – notamment dans l'excellent album solo du leader du groupe Public Enemy, où Chuck D ne se contente pas de s'appuyer sur des fragments de morceaux d'anthologie – comme « Foxy Lady » de Jimmy Hendrix donnant le

23 Quelques exemples d'échantillonnage d'enregistrements de jazz : l'interprétation de « Take Five » par Paul Desmond et Dave Brubeck est la base de la plage 11 de l'album *Derelicts of Dialect* de Third Bass ; « Cantaloupe Island » de Herbie Hancock nourrit explicitement « Cantaloop » de US3 (*Hand on the torch*). Mais le champ est très ouvert : la musique classique européenne bénéficie également des faveurs des DJ et des rappeurs [*The Rhapsody Overture*, 1997], de même que la chanson française [*L'Hip-Hopée*, 2000].

ton dans un rap magistral simplement titré « No » – mais retrace tout un parcours musical²⁴. Les premières années du hip-hop font elles-mêmes l'objet d'hommages fréquents, par l'imitation d'un style qualifié de *old school*²⁵. Les rappeurs remontent à l'occasion jusqu'au disco²⁶, notamment sous la forme du *human beat boxing* : les membres de Saïan Supa Crew [1999, « Ring My Bell »] font un pastiche haut en couleurs d'une diffusion dans un dancing de « Ring My Bell » d'Anita Ward.

Parfois, les rappeurs recourent à l'auto-citation, de manière à rappeler leurs succès antérieurs²⁷, à la façon des *medleys* qu'affectionne James Brown, sensible à l'esprit de compétition²⁸. KRS One reprend volontiers sa phrase « That's the sound of the police », générée par l'imitation vocale de la sirène, dans les albums suivant celui où est apparu ce rap [1993], tandis que le dernier album de Public Enemy, *Revolvelution*, reprend nombre d'enregistrements anciens de leurs meilleurs titres, comme pour démontrer leur importance historique dans la constitution du genre.

Quant aux textes du rap français, ils sont par définition tributaires des pionniers afro-américains, par leur scansion, par une partie de leur lexique²⁹ et surtout par leurs thématiques. Le motif de la peur des immigrés-envahisseurs extra-terrestres tel qu'il

24 L'album a pour titre *Autobiography of Mistachuck* [1996].

25 Un exemple parmi de très nombreux autres : la plage 14 de l'album *Microphonorama* de Triptik, un insert présentant un *beat* fidèle à l'esprit des années 80 avec un *sample* de James Brown, tandis que la plage suivante s'inspire plutôt du groupe Company Flow (plus précisément du titre « End To End Burners... »).

26 Musique sur laquelle s'est appuyé le premier succès commercial du rap : « Rapper's Delight » par The Sugarhill Gang (Sugar Hill Records, 1979), qui avait samplé notamment "Good Times", un titre à succès du groupe disco Chic datant de 1978.

27 Le deuxième album du groupe Saïan Supa Crew [2001] s'ouvre sur une citation de la dernière plage du premier pour une raison particulière : il s'agit de réactiver la dédicace au membre du groupe décédé, dont le pseudonyme avait servi de titre à l'album (*KLR*).

28 Vers 1970, James Brown aimait comparer les ventes de ses disques à celles des albums d'Aretha Franklin pour confirmer son *leadership*... Dans ses concerts comme dans ses albums *live*, il reprend souvent certains de ses titres- hymnes sous forme de récapitulation, sur un tempo rapide et de manière fragmentaire, un peu comme des citations, des fragments du passé intégrés dans la performance qui se joue – un échantillonnage acoustique en quelque sorte.

29 Les emprunts littéraires ne sont pas très nombreux, en dehors des termes techniques (*flow*, *beat*...). Parfois, l'importation passe par le *medium* de la recherche universitaire, par exemple, peut-être quand Doc Gyneco vante ses « rimes dégueulasses » – terme proposé par plusieurs livres pour évoquer l'expression *dirty dozens*, qui désigne les insultes rituelles échangées par les adolescents afro-américains – dans un *freestyle* où il affronte les frères rappeurs d'Ârsenik [1998, « Une affaire de famille »].

apparaît dans certains textes de IAM – dans « L’empire du côté obscur » ou dans « Planète Mars » – en relève. Il est à noter que leur album *De la Planète Mars* a été enregistré un an après celui de Public Enemy, *Fear Of A Black Planet*, qui développait déjà ce jeu discursif par rapport aux Afro-Américains.

Mais, le plus souvent, la réplique est plus ou moins immédiate : il s’agit de rivaliser avec un pair, en situation de joute oratoire, ouvertement agonistique mais ritualisée [Béthune, 2003, chapitre « Ring Shout »], en lien avec ce qu’on nomme le *freestyle* dans le rap : une forme d’improvisation où les rappers se succèdent sur un thème donné – et qui n’est pas sans évoquer des sports de combat auxquels les rappers font fréquemment référence, comme la boxe ou les arts martiaux³⁰. D’où aussi la série des *Clash* qui ont permis aux membres du groupe NTM d’affronter d’autres rappers. Plus généralement, l’esprit de la réplique guide tout rappeur, qui répond non seulement à d’autres sphères idéologiques ou sociales que les siennes, mais aussi aux propos de ses homologues. Souvent à la base d’un rap, il y a une parole à venger ou à contrer. Doc Gynéco, souvent critiqué pour son image médiatique édulcorée, ironise sur les rappers violents en reprenant leurs mots [Årsenik, 1998, « Une affaire de famille »] :

J’peux pas mentir aux jeunes, leur dire que j’ai des guns³¹,

J’veux pas non plus qu’ils pensent qu’on peut s’en sortir seul.

Calmes, posés, les miens en veulent,

Violent dans tes raps, écarte toi idiot, et ferme ta gueule.

Y’a pas d’gangsters dans les studios, y’a que des grandes gueules.

Inversement, c’est peut-être du « Bouge de là » de MC Solaar [1991] dont NTM fait une parodie grave [1993, « J’appuie sur la gâchette »], deux ans plus tard, dans « J’appuie sur la gâchette », un rap tragique qui commence de la même façon que la narration humoristique de l’autre rappeur – par « tout a commencé » – mais qui, dans la même

30 Mais les rappers ne dédaignent pas forcément les références littéraires. Oxmo Puccino, parmi d’autres, apprécie le brio de Cyrano de Bergerac, dans la pièce d’Edmond Rostand, où il reconnaît « une situation très rapologique » : celle de la « joute verbale » (Oxmo Puccino dans *L’Affiche*, n° 54, avril 1998 – cité par Christian Béthune [2003, p. 215]).

31 « armes à feu », en anglais.

situation d'exclusion, se termine non par une simple fuite résignée dans le rêve, mais par un suicide :

Je n'essaye plus de comprendre, ni de me faire entendre.

Je suis le troupeau avec un numéro collé dans le dos

Métro, boulot, aseptisé du cerveau

Mon ultime évasion se trouve dans le flot de ces mots

Quarante ans de déboires passés à la lumière du désespoir

Tu peux me croire ça laisse des traces dans le miroir.

J'ai les neurones affectés et le cœur infecté,

Fatigué de lutter, de devoir supporter la fatalité et le poids d'une vie de raté

Voilà pourquoi je m'isole, pourquoi je reste seul

Seul dans ma tête libre, libre d'être un esclave en fait battant en retraite,

Fuyant ce monde d'esthètes en me pétant la tête.

OK, j'arrête net, j'appuie sur la gâchette.

Plus explicitement et peut-être pour provoquer un scandale rémunérateur, MC Jean Gab'1, dans « J't'emmerde » [2003], dénigre systématiquement les rappeurs les plus célèbres de la scène hexagonale, notamment en ironisant sur leurs pseudonymes, leurs titres ou leurs textes. En réponse au rap de NTM de 1991, « L'argent pourrit les gens », le nouveau venu réplique : « L'argent pourrit les gens : c'est plus un sentiment », en insinuant que ces vedettes du rap ont perdu leur authenticité. Paradoxalement, il prétend même avoir été copié par les membres du groupe Ärsenik [2002], qui ont fait entendre... un an plus tôt un rap portant le même titre, mais avec un texte en tout point différent.

Il semble d'ailleurs que le terrain privilégié de l'affrontement se situe dans l'interprétation de séquences types, de la même façon que les musiciens de jazz s'approprient des mélodies considérées comme des *thèmes* musicaux voire des *standards*. En l'occurrence, il s'agit d'écrire sur des canevas discursifs stéréotypés, un peu comme les figures imposées sur lesquelles le patineur doit faire ses preuves.

A la base, l'art du *DJ* relève de ce type de défi puisque chacun doit manifester son talent, se distinguer avec le même type de matériel, de disques et même, parfois, exactement le même échantillon sonore. La chanson « Pastime Paradise » de Stevie Wonder a ainsi fourni la base d'au moins deux raps très différents : « Tam Tam de l'Afrique » par le groupe marseillais IAM [1991] ; puis « Gangsta's Paradise » par le Californien Coolio [1995] – avec des ambiances passant de l'écœurement nostalgique intimiste à la grandiloquence apocalyptique.

Quant aux textes, de la même façon que dans les littératures orales traditionnelles, ils sont construits sur le principe d'une improvisation consistant à gérer des clichés textuels, des motifs, des séquences toutes faites³², de la même façon que les musiciens qui improvisent s'appuient sur des grilles harmoniques. Mais du *freestyle* improvisé au texte entièrement rédigé – ayant adopté certaines des valeurs de l'écrit – et destiné à être enregistré – avec donc l'interférence d'autres valeurs – , la démarche n'est sans doute pas la même et ce sont surtout des traces du style formulaire qui se retrouvent dans les enregistrements. La stéréotypie semble s'exercer surtout au niveau des thèmes à traiter, plutôt que des mots. La description de la réussite scénique est la séquence incontournable. Elle inclut trois aspects complémentaires :

- 1) les concurrents sont terrassés ;
- 2) le public également : il ne peut se retenir de danser et de subir l'impact des paroles – ceci étant souvent décrit comme une agression physique avec « prise d'otage », « sodomie verbale », où percent les connotations méta-poétiques ;
- 3) les rappers peuvent logiquement endosser les signes de la réussite sociale – argent, filles, voitures³³...

On peut vérifier dans les deux extraits suivants la présence de ces cadres discursifs stéréotypés, tout comme l'intense et originale virtuosité des rappers, d'une baroque exubérance :

Eh yo ! La vie est comme une danse, danse en cadence,

32 Christian Béthune m'a rappelé l'importance de la thèse de Milman Parry sur le vers homérique, thèse qui fit scandale. Son auteur reconnaissait chez Homère un « style formulaire » : « Pour créer une diction qui s'adaptât aux exigences de la versification, les aèdes trouvaient et conservaient des expressions qui, pouvant servir telles quelles ou avec un léger changement à différentes phrases, tombent à des places fixes dans le vers. » [pp. 10- 11].

33 Christian Béthune parle d'une « poétique du mac », bien antérieure au rap (conférence « Le rap et la loi », à lire sur le site www.carrefour-des-ecritures.net).

Bouge, réagis à chaque battement, reste pas debout bêtement.

Quand le beat claque, la foule n'a qu'à bouger, ou n'a qu'à tout niquer,

Mon taf est, comme un serpent, te piquer.

Quand le mic³⁴ est dans ma main ou bien dans celle de Zoxea,

Les woofers³⁵ craquent, attaquent au cœur, tu t'asphyxies.

MC maxi, héros de la galaxie, la taxi trace tout droit sans faire de dent-acc³⁶.

Axé sur un flow qui tourne comme un hélico,

Flex Bab pique autant que le rhum à Porto Rico.

J'fais des ricochets, Zox³⁷ bouge ton hochet,

J'amoche, coche les moches, uppercut, Paow, crochet !

Yo ! ma spécialité à moi tu vois c'est l'ego,

Et les go³⁸ kiffent, quand je parle d'elles elles rougissent comme des Lego.

À base de high kick, coup de Nike et good night, cours vite,

On épile la face des MC comme du Dénivit. [Busta Flex, 1998, « 1 pour la basse »]

Second extrait caractéristique :

J'pose une bombe, une spéciale pour ton postérieur.

Ma tronche en poster, style austère, et personne bronche,

On explose ta soirée, mes soces³⁹, moi et mon verre de punch.

Et si on mise c'est pour rectifier les erreurs commises,

Mon rap guide les lascars comme Moïse sur la terre promise.

La mouise, ça renforce les liens, et quand la musique sonne,

34 « Micro ».

35 Haut- parleurs de basses.

36 Verlan d' « accident ».

37 diminutif de « Zoxea », rappeur du groupe Ärsenik invité sur ce titre.

38 Diminutif de « gonzesse ».

39 « Associés ».

Partout les groupies font péter le standard sur nos Ericsson⁴⁰.

Du succès, on a les clés, mon clan maque les réseaux sur beat musclé,

Lyrics⁴¹ vifs, à la Cassius Clay, à vif kiffe mon riff pète jusqu'en Haute-Volta,

Pose ton colt, bouge ton cul, et swingue comme Travolta.

[Arsenik, 1998, « Une affaire de famille »]

Parmi les autres séquences fréquemment revisitées, il y a l'appel à la révolte, la dénonciation d'un monde invivable – à partir du célèbre rap « The Message » en 1982 par GrandMaster Flash – , le récit des événements menant au désespoir, au suicide ou à la fuite, l'anecdote tragique – comme dans « Kaméléon » ou dans « un cri court dans la nuit » d'IAM, où sont conjuguées trois faits divers pathétiques – , la poursuite par la police, par exemple dans « Polices » de Saïan Supa Crew [2001] ou dans une partie de « Panik' » de Triptik [2001].

Dans ce dernier exemple, le recours à une séquence stéréotypée est métaphorique : un motif peut servir à en représenter un autre, comme dans un tableau d'Arcimboldo, conformément au principe de l'échantillonnage effectué par le *DJ*. Ici, c'est peut-être une crise d'asthme – motif relativement fréquent dans le rap – qui est évoquée par la progression chaotique de la voiture, les dérapages figurés par le scratch vinylique imitant l'irrégularité rythmique de la respiration :

Comme une poignée d'sable qui arrache mon larynx

Un poids qui oppresse mon thorax

Un souffle rauque de T-Rex, une crise d'asthme,

Que j'm'épanouisse, non,

C'est le spasme ou l'évanouissement

(...)

Je sors à Bastille, titube, vacille, tombe dans les vaps

Ainsi j'succombe dans mon rap

40 Marque de téléphones portables.

41 « Textes ».

[toux et scratch]

Des fois c'est comme si j'étais l'pantin

Dans un engin sans frein à plus d'cent-vingt

Dans une foutue descente sans fin, j'tente un

Virage suicide, proche du fossé, j'accroche un rocher, ça vient,

juste mon pare-choc cabossé, j'dévale la montagne,

Elle crache des pierres qui pètent mon pare-brise

(...) j'ai ni vignette ni carte grise

Au tournant j'croise un barrage de flics

J'accélère, j'me dis qu'ça passe ou ça casse

(...)

C'est juste que j'ai ces tapettes au cul qui tirent dans mes pneus,

Houlà ça devient sérieux mais j'continuerai, messieurs, et ce,

Tant qu'il me reste un putain d'essieu.

CONCLUSION

Cette situation de dialogisme généralisé, celle de la joute ritualisée, a produit une poétique de la prouesse vocale et verbale, en grande partie liée au jeu des répliques. La reproduction, l'imitation de textes ou de discours – parmi beaucoup d'autres supports – donne ainsi lieu à des phénomènes polyphoniques complexes et féconds en trouvailles poétiques. Celles-ci nous amènent à reconsidérer nos représentations du monde⁴², qui tendent à perdre leur apparence familière sous l'effet des jeux de miroirs : un sentiment d'étrangeté naît des dédoublements, des altérations, des déformations toujours

42 Ma conclusion quant à l'impact des textes de rap lié à leur polyphonie énonciative rejoint en grande partie la conception du texte littéraire qui apparaît dans la profession de foi méthodologique d'Andrée Chauvin- Vileno [2002, p. 115] : « Appréhender le texte essentiellement à travers ses dispositifs énonciatifs, à travers son potentiel de transformation émotionnel et idéologique, à travers la circulation interdiscursive qui l'anime et la figuration de ses instances, à travers les parcours interprétatifs qu'il propose, impose, programme, suggère, à travers les simulacres des identités et des échanges et le carrousel des sujets en devenir, à travers les redéfinitions et altérations sémantiques liées aux interrelations langue- texte- contexte. »

inattendues. Car il s'agit d'une poétique de l'impact maximal, également liée à la balistique rythmique de ceux qui « boxe[nt] avec les mots » [Ärsenik, 1998]⁴³, en nous les renvoyant transfigurés par le *flow*.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉTHUNE C., « Technologies et savoir-faire humains », *Art Press*, « Territoires du hip-hop », n° 263, décembre 2000, pp. 24-29.
- —, *Le rap. Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2003.
- CHAUVIN-VILENO A., « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix. », in *Semen* n°14, « Textes, Discours, Sujet » (cord. Ph. Schepens), Paris, Presses Universitaires de Franche-Comté / Les Belles Lettres, 2002, pp. 105-124.
- GENETTE G., *Palimpseste. La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- GOODMAN N., *Langages de l'art* (trad. J. Morizot), Nîmes, J. Chambon, 1990.
- MAINGUENEAU D., « Ethos, scénographie, incorporation » in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos* (dir. R. Amossy), Lausanne-Paris, Delachaux Niestlé, 1999, pp. 75-100.
- PARRY M., *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- PECQUEUX A., « Les mots de la mésentente entre Sarkozy et Sniper », in *Libération*, 13/11/2003.
- PIERREPONT A., *Le Champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2002.
- ROUGET G., *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980.
- RUBIN C., « Le rap et la transe : polyrythmie et possession », in *Le Vif du sujet* (dir. A. Chauvin-Vileno, C. Condé et F. Migeot), coll. « Linguistique et sémiotique », Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004, pp. 122-134.

DISCOGRAPHIE

- 113, *Les Princes de la ville*, Alariana /double H, 1999.
- ÄRSENIK, *Quelques gouttes suffisent*, Delabel, 1998.
- —, *Quelque chose a survécu*, Hostile, 2002.

⁴³ Quant à la notion d'impact, Henri Meschonnic ne nous rappellera jamais assez que « le rythme est la force » (France Culture, février 2004, alors qu'il évoquait son travail de traduction poétique de la Bible selon sa théorie du rythme).

- ASSASSIN, *le Futur que nous réserve-t-il ?*, Delabel, 1992.
- BUSTA FLEX, *Busta Flex*, WEA, 1998.
- CHUCK D, *Autobiography of Mistachuck*, Mercury, 1996.
- COOLIO, *Gangsta's Paradise*, Tommy Boy, 1995.
- IAM, *De la planète Mars*, Delabel, 1991.
- —, *L'École du micro d'argent*, Delabel, 1997.
- KRS ONE, *Return Of The Boom Bap*, Zomba / Jive, 1993.
- MC JEAN GAB'1, *Ma Vie*, Hostile, 2003.
- MC SOLAAR, *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor, 1991.
- NTM, *Authentik*, Sony, 1991.
- —, *1993 J'appuie sur la gâchette*, Sony, 1993.
- —, *Paris sous les bombes*, Sony, 1995.
- PUBLIC ENEMY, *Fear Of A Black Planet*, CBS, 1990.
- SAÏAN SUPA CREW, *KLR*, BMG, 1999.
- —, *X Raisons*, Virgin, 2001.
- TRIPTIK, *Microphonorama*, 2001.
- COMPILATION, *Rapattitude 2*, Delabel, 1992.
- —, *The Rapsody Overture*, Def Jam / Mercury, 1997.
- —, *L'Hip-Hopée*, Blackdoor studio / EMI, 2000.

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.