

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**3 : 2 | 2004**

**Sonorités Hip-Hop**

---

# **Le rap est-il soluble dans la chanson française ?**

*Does French Rap Continue the Heritage of the Chanson?*

**Christophe Rubin**

---



### **Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/volume/1946>

DOI : 10.4000/volume.1946

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 15 octobre 2004

Pagination : 29-42

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Christophe Rubin, « Le rap est-il soluble dans la chanson française ? », *Volume !* [En ligne], 3 : 2 | 2004, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 02 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1946> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.1946>

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# Le rap est-il soluble dans la chanson française ?

par

Christophe RUBIN

**Résumé.** Le rap français renouvèle-t-il le patrimoine de la chanson française ou puise-t-il surtout aux racines de l'esthétique afro-américaine? La réponse dépend d'abord de l'auditeur, sensible à une culture musicale et poétique ou à une autre. Mais l'expérience artistique que poursuivent les rappeurs est essentiellement initiée par un écartèlement culturel, qui les conduit à se défier d'une chanson française dont ils recyclent parfois des fragments, mais avec distance. Leurs textes sont d'une autre nature énonciative et rythmique, la relation entre le texte et le rappeur étant aussi originale que celle qui existe entre son texte et le support musical.

**Mots-clefs.** *Rap — Chanson — Esthétique — Rythme — Frontière*

## Un particularisme afro-américain qui s'exporte

La diffusion de l'esthétique des musiques afro-américaines relève du paradoxe. Partant d'une situation historique et sociale bien déterminée — celle des esclaves noirs américains et de leurs descendants les plus marginalisés — cette manière particulière de concevoir le partage d'une expérience artistique, très codifiée, avec ses références, ses traditions, ses pratiques, ses rites (Béthune, 2003 ; 2004), connaît aujourd'hui un succès mondial, bien au-delà de son aire géographique et culturelle d'origine, et touche des personnes *a priori* peu concernées directement par les abîmes ontologiques de l'esclavage ou par le maintien clandestin d'un héritage africain à l'intérieur d'un autre univers culturel — ce qui suggère qu'une approche d'inspiration sociologique voire ethnologique ne suffirait pas à comprendre ces conversions esthétiques...

L'influence des musiques afro-américaines se manifeste aujourd'hui jusque dans les derniers avatars d'un académisme médiatique. Elle peut heureusement donner lieu à des productions plus « authentiques » — l'application de ce qualificatif au rap a été popularisé en France par le groupe NTM, qui a intitulé son premier album *Authentik* (1991), avec une orthographe se réclamant d'une authenticité autre que celle édictée par l'Académie Française — par leur attachement aux racines afro-américaines du genre comme au style revendiqué d'un département, d'une ville ou d'un quartier... si bien qu'on bascule d'un particularisme esthétique à un autre — qui intéresse d'ailleurs, en retour, la presse musicale afro-américaine, rapportant volontiers les échos de la deuxième scène hip-hop dans le monde (Loupias, 1996).

Le particularisme originel est d'abord linguistique et, plus largement, langagier et discursif, comme le souligne Jean-Paul Levet (2003 : 11) : « Rejetés en tant que Noirs, en marge comme tout musicien, et doublement exclus comme Noirs et musiciens, *blues singer, jazzman et rapper* parlent leur singularité. » Le même auteur insiste sur la fonction doublement « cryptique » de l'argot des musiciens afro-américains, opaque pour toute personne qui n'appartient pas à cette sphère de connivence. « Cette volonté délibérée de brouillage de la communication remonte à la tradition africaine (où la parole n'est pleinement valorisée que dans l'ambiguïté et le mystère), tradition constamment réactivée et renforcée par l'arrivée de nouveaux déportés et la nécessité de survivre dans un environnement hostile » (*Ibid.* : 19).

Ce type de brouillage s'est atténué avec l'émergence du rap : suite au changement de situation sociale des Noirs qui ont acquis des droits civiques — même si la parité officialisée entre Noirs et

Blancs dissimule en réalité une politique de confinement — ils sont passés d'un langage cryptique à une révolte qui peut désormais faire l'objet d'« énonciations explicites ». L'expression est d'Anthony Pecqueux (2003 a), qui rappelle que même de ce côté-ci de l'Atlantique, ces « énonciations explicites » défient tous les pouvoirs, et jusqu'aux serviteurs les plus zélés de l'État...

Un particularisme langagier s'est néanmoins maintenu, et pas seulement celui du vernaculaire afro-américain qui témoigne « de la permanence et de l'intensité de la lutte des Noirs pour leur survie dans le Nouveau Monde » (Levet, 2003 : 25) : celui d'un art du langage, visant à « opérer une véritable inversion des rapports de force » (*Ibid.* : 21).

C'est bien ce particularisme-là, langagier, discursif mais également musical, qui a été importé en France. Le rap apparaît comme le riche héritier d'une longue tradition esthétique afro-américaine, ce qui le distingue nettement de la chanson, comme le montre de manière synthétique Christian Béthune dans la question 25 — « Quelle différence entre rap et chanson ? » — de son dernier ouvrage (2004 : 79-81). En tant que « pièce de vers de ton populaire généralement divisée en couplets et refrain et qui se chante sur un air » (*Le Petit Robert 1*, 1988), la chanson et notamment la chanson française, est ancrée dans une autre tradition que le rap. Ce dernier suppose une scansion rythmiquement libre mais presque sur un seul ton, alors que chanter consiste généralement à prononcer un texte selon un rythme déterminé et une ample courbe mélodique.

Pourtant, Anthony Pecqueux, dans une riche et très stimulante thèse soutenue dernièrement (2003 b), défend l'idée selon laquelle le rap « ne constituerait pas tant cette entité autonome qui aurait émergé dans le Bronx dans les années soixante-dix, et se serait diffusée en France au milieu des années quatre-vingt [...], qu'un genre particulier de la catégorie plus générale de chanson », actualisant très précisément « le modèle de la chanson française ». Le rap français ne serait-il donc pas ainsi une forme de chanson engagée, empruntant sans doute au rap américain sa rythmique et certaines particularités secondaires mais reprenant surtout les bases d'un héritage hexagonal ? La réponse dépend d'une prise en compte à la fois des rappeurs et des auditeurs : coexistent sans doute un rap franco-français et un rap afro-américano-français, voire afro-américano-afro-français — c'est Christian Béthune qui suggère cette dernière possibilité dans son article sur « le franchissement de l'Atlantique », dans ce numéro. Mais la notion de rap n'a-t-elle pas des limites propres à son patrimoine, sinon génétique, du moins généalogique ? N'y a-t-il pas solution de continuité entre la chanson française et le rap français ? Et si l'on peut admettre que le rap franco-

français existe bien, a-t-il, de l'original, la « trop typique », l'authentique « saveur aromatique » (NTM, 1991)?

### **L'auditeur : le problème du filtre esthétique et du crible rythmologique**

On peut sans doute analyser toute relation à une œuvre d'art comme étant affaire de filtre esthétique... Celui qui écoute un rap l'entend forcément à travers sa culture, ses habitudes et son éducation musicale, sans compter les divers *a priori* sociaux qui peuvent intervenir. Tout se passe comme si sa configuration culturelle lui permettait de trouver une compatibilité avec tel format esthétique et pas tel autre. Voilà comment on pourrait décrire sommairement la perméabilité d'un auditeur ou son imperméabilité globale face au rap.

Mais au-delà de l'acceptation générale ou du refus d'adhérer à la culture hip-hop, le filtrage esthétique peut également agir sur la manière d'interpréter et de s'appropriier les divers aspects d'un rap : un auditeur donné percevra certains traits distinctifs et pas d'autres, parce qu'il les ramènera à des formes connues et identifiées, au risque de les altérer — ce qui semble inévitable pour toute appropriation de ce type. À la limite, un auditeur peu accoutumé au rap se bornera à reconnaître quelques traits caricaturaux brossés par des humoristes ou des imitateurs. Quel que soit le rap ou le rappeur, un tel auditeur entendra la répétition d'un rythme toujours identique à lui-même pour conclure à la pauvreté du rap, là où un amateur percevra la tension dynamique des rythmes fondée sur des accents décalés et d'intensité variables, offrant à chaque instant une configuration inédite, liée à l'interaction travaillée entre le texte et un support musical. Les rappeurs redoutent d'ailleurs les aléas de la perception de leur travail. NTM s'insurgeait déjà il y a dix ans : « La diversité de la musique rap / Par sa complexité aujourd'hui encore vous échappe » (NTM, 1993 : « La révolution du son »).

Au-delà même de la différence de perception entre un auditeur hostile au rap et un amateur, on peut imaginer que deux amateurs perçoivent différemment le même enregistrement : l'un reconnaîtra surtout l'héritage du blues et du funk dans la manière d'aborder les thèmes, de placer sa voix ou de jouer sur les rythmes, un autre reconnaîtra plutôt l'influence de la chanson française...

Ainsi, de même que le linguiste russe Nicolas Troubetzkoy décrivait la perception des phonèmes d'une langue à l'aide du concept de « crible phonologique », pourquoi ne pas parler de crible

esthétique, et plus précisément de crible rythmologique, pour évoquer la capacité d'un auditeur à reconnaître dans un rap une configuration rythmique plutôt qu'une autre ? Il pourrait sembler que l'on puisse accepter un nécessaire relativisme, en acceptant aussi bien l'idée d'un rap français transposant les fondements du rap américain que l'hypothèse de son intégration à la chanson française.

Mais cela consisterait à se limiter au point de vue du récepteur. Or si ce dernier a une importance déterminante dans la relation artistique, il faut tout de même rendre la parole aux producteurs, qui en sont les instigateurs.

### **Les rappers : la cruciale expérience des frontières**

Que disent les rappers à propos de leurs liens avec la chanson française ? Leurs discours la mettent toujours à distance, au même rang que les productions les plus commerciales issues de leurs rangs, désignées également sous le terme péjoratif « variet' », associé à une absence de hargne et à un caractère consensuel : « Un retard musical de dix ans. / La variet' nous prend la tête, que ces bâtards prennent leur retraite, / Il faut qu'on jette les vedettes qui végètent » (NTM, 1993 : « Sur 24 pistes »).

Tout se passe comme si le rap authentique devait être marqué par une dissidence, une défiance, voire une déviance. Cela peut en effet amener les rappers français à minimiser leur parenté avec le rap américain, comme le suggère Casey (compilation *L432*, 1997 : « La parole est mienne ») : « Comment garder la bouche close, le stylo stérile / Quand d'autres se reposent en virtuoses de l'inutile facile / Distillent des pensées plates sur les platines / Des écritures crétines ou leur complexe cainri [verlan de « ricain », aphérèse d'« Américain »] domine / Moi ma zone, c'est l'hexagone à l'esprit exigü / Où les fachos sont fâchés et les négros pas fichus de les chauffer ».

Il s'agit *a fortiori* de se démarquer d'une tradition de la chanson française trop associée à un groupe ethnique dominant. La plupart des rappers revendiquent ainsi une différence radicale sous la forme du défi, comme Busta Flex (1998 : « Black ») : « Tu t'demandes pourquoi on rappe, pourquoi on tourne sur la tête, / Pourquoi on porte nos casquettes à l'envers, / Pourquoi on r'garde de travers. / On reste black jusqu'au trou d'balle, / On nous a trop fait passer pour des cannibales. »

Le rap se distingue même des chansons engagées : ces dernières sont souvent lyriques, exprimant des sentiments bien marqués — ce que fait aussi le rap — et amplifiant les courbes mélodiques, ce qui est contraire au principe même du rap, lequel tend à neutraliser l'amplitude mélodique au profit d'une complexification des rythmes. Le fait qu'on ne puisse pas vraiment siffler un rap ou le chantonner confirme cette analyse.

Et si le rap était un nouveau genre de chanson ? L'originalité du rap français actuel par rapport au rap américain est aussi évidente que leur parenté, même si cette autonomie n'a pas toujours été aussi claire. Peut-on pour autant considérer que les rappeurs français ont pleinement digéré le rap afro-américain pour en intégrer l'esprit à leurs « chansons », de la même façon que Charles Trenet s'est nourri du swing de son temps, Claude Nougaro des standards du jazz et des chansons brésiliennes, Johnny Halliday ou Eddy Mitchell, du rock'n'roll et du rhythm and blues ? Ne s'agirait-il pas, cette fois-ci, d'une démarche inverse, le rap prélevant ses échantillons textuels et musicaux dans le vaste répertoire de la chanson française ?

La réponse doit prendre en compte les différents courants qui organisent le paysage rap français : pour schématiser, il y aurait, d'un côté, MC Solaar et, d'un autre, NTM. Mais la limite n'est pas nette : un rappeur semble toujours trop commercial, pas assez *underground*, aux yeux d'un autre. La frontière est donc relative et fluctuante, mais pourtant déterminante artistiquement. Ce paradoxe apparent révèle une autre logique : celle d'un genre artistique émanant de descendants d'esclaves, pour qui la délimitation des frontières — homme vs. animal, Noir vs. Blanc, Africain vs. Américain... — a débouché sur une forme de tragédie et constituera encore longtemps un lieu d'expérience esthétique et identitaire crucial. La question raciale est au cœur du rap, elle en est l'élément déclencheur : « Il est blanc, je suis noir / La différence ne se voit que dans les yeux des bâtards / Trop tard » (NTM, 1991 : « Blanc et Noir »).

Pour aller plus loin dans cette réflexion sur les frontières, il semble que le goût pour le rap soit précisément lié au statut équivoque des ancrages géographiques, ethniques, nationaux : ils sont affirmés et revendiqués mais toujours problématiques, fluctuants et insaisissables. D'où, par exemple, l'abondance des références à la science-fiction pour de nombreux rappeurs : NTM (1993) — « Pour la révolution du son / Toujours en action, le Suprême accède encore une fois à la quatrième dimension » — mais surtout IAM (1991 : « Planète Mars ») : « La venue d'IAM est une rencontre du troisième type ». Cela peut se dire de mille autres manières. « Le rap c'est une question d'uto-

pie », dit Kool Shen, interviewé sur la chaîne MCM lors de la sortie de son album solo (7 mai 2004, interview disponible sur le site : [www.mcm.net](http://www.mcm.net)).

Ce vertige d'un *no man's land* ontologique et esthétique peut d'ailleurs expliquer l'attrance que ressentent pour le rap des enfants ou des petits-enfants d'immigrés, partagés entre la culture du pays d'accueil et la patrie de leurs ascendants, désirant échapper à l'écartèlement en s'investissant dans un tiers lieu culturel (Rubin, 2004a), c'est-à-dire à la fois dans une culture étrangère aux uns comme aux autres, neutralisant les tensions et l'affrontement toujours possible, et dans une pratique artistique *sui generis*, cherchant à transfigurer le connu, comme pour le rendre étranger et retourner la situation. D'où peut-être le recours à la chanson française sous diverses formes — de l'actualisation *in extenso* dans l'album *L'Hip Hopée* à l'allusion en passant par la citation — mais toujours en tant qu'échantillon ou *sample* textuel (Rubin, 2004a).

Cette recherche du tiers lieu culturel est avant tout celle d'une jouissance esthétique liée au vertige d'une virtuosité à rebondir entre deux rythmes ou deux langages, et non un retour morbide à une langue primitive non répertoriée, consistant à compenser une véritable communication, impossible socialement et psychologiquement.

Il faut préciser que cette notion ne recoupe pas les intéressantes notions de « relégation » et de « glossolalie » développées par le sociologue Alain Milon (1999). Je considère personnellement que le positionnement du rappeur doit se définir d'abord d'un point de vue esthétique, plutôt que psychologique ou sociologique. Le fait de rapper ne procède pas essentiellement d'un quelconque déterminisme, mais d'un acte poétique. Si le parcours humain qui mène à cet acte peut sans doute être favorisé par certaines conditions sociologiques, il serait très réducteur d'y voir un facteur essentiel. Accorder trop d'importance à la question de savoir qui rappe pourrait être compris comme une forme de mépris, dans la mesure où l'on chercherait à identifier l'origine du rappeur et de son discours, au lieu d'écouter son texte et son flow *hic et nunc*. D'ailleurs, cet excès d'attention aux origines est précisément ce qui éveille le plus souvent la verve tempétueuse de ceux qui cherchent à se libérer de la place qu'on leur assigne en déjouant toute identification. Dans le rap, quand on est d'origine méditerranéenne, on n'hésite pas à se réclamer des disciplines spirituelles et martiales asiatiques... et quelle origine revendique le groupe IAM ? La planète Mars !

## Les textes : une autorité collective

Le lien entre un rappeur et son texte est-il de même nature que celui qui unit un auteur ou un chanteur à sa chanson ? Déjà, une chanson peut avoir un auteur, un compositeur et un interprète distincts, alors que dans l'univers du rap, l'auteur et l'interprète ne font qu'un. Le texte d'un rap est indissociable de son auteur, comme il l'est de son substrat musical, alors qu'une chanson, selon la tradition française, peut être un texte mis ensuite en musique, ce qui suppose une écriture autonome vis-à-vis de l'accompagnement — autre terme non transposable au rap, comme l'a remarqué fort justement Christian Béthune (2004 : 80).

La conséquence est qu'un rap n'est qu'exceptionnellement interprété par quelqu'un d'autre que son auteur, alors que c'est commun dans l'univers de la chanson : il y a là une impossibilité majeure car un rap, comme un discours politique ou un sermon, est indissolublement lié à son auteur : à son discours, à son *flow*, à sa sensibilité rythmique, vocale et verbale, à son ancrage social, ethnique, religieux, géographique, à son charisme... qui forment une combinaison aussi unique que son code génétique. À l'origine du genre, le rappeur était une sorte d'animateur complétant la prestation d'un DJ par l'invitation à danser et des commentaires, notamment lors de certains passages paroxystiques des enregistrements joués : il s'agissait d'encourager les prestations des *breakdancers* au moment du *break*, autrement dit de l'interruption de la ligne mélodique par une boucle de batterie et de basse. Les premiers raps peuvent ainsi apparaître en partie comme relevant d'une activité linguistique métamusical improvisée, engageant leur auteur *hic et nunc*. La notion de paroles mises en musique, pour la chanson, relèverait plutôt à l'inverse d'une activité musicale métatextuelle.

Notons que des rappeurs peuvent s'approprier des chansons — l'inverse est improbable — mais il s'agit alors peut-être d'une forme d'échantillonnage, au sens où demeure une distance entre la chanson-source et le rap qui la cite, en lui donnant une dimension supplémentaire par la mise en perspective qui s'opère, par exemple quand Diam's rappe la chanson de Cabrel *Saïd et Mohamed* (Béthune, 2004 : 80-81), un peu de la même façon que lorsque des rappeurs s'appuient sur de longs passages de musique classique. Citons au passage le très bel album collectif *The Rapsody Overture (Hip-Hop Meets Classic)*, où se font entendre entre autres LL Cool J, Redman et Mobb Deep, sur des airs de Delibes, Debussy, Puccini... Les rappeurs français ne dédaignent pas non plus cet univers musical, comme en atteste par exemple le premier album du groupe Ärsenik

(1998), ou encore les propos tenus par Kool Shen dans diverses interviews où il a avoué sa fascination pour le son du violon, qu'il a mis en bonne place dans son album solo.

Autre exception, plus étonnante car il s'agit d'une rappeuse qui reprend les paroles d'un rappeur : le texte de « Madame Qui? » interprété par Diam's (2003) a été écrit par Lino, l'un des frères constituant le groupe Ärsenik. Mais il s'agit d'un clin d'œil ostentatoire : ce titre fait explicitement écho à l'un de ceux du rappeur : « Monsieur Qui? » (Ärsenik, 2002), sous le même label. Le texte interprété par Diam's, au-delà de son titre, exhibe l'écriture très reconnaissable de son auteur, voire la même ambiance sonore puisque ce titre est produit par Djimi Finger, qui a travaillé avec Ärsenik. D'aucuns pourraient voir dans ce phénomène une contamination du rap par les pratiques de la chanson française.

Mais la plupart du temps, le lien entre les textes et les rappeurs reste d'une autre nature que celui qui unit un auteur ou un interprète à ses chansons. L'une des différences les plus visibles concerne le caractère collectif des textes de rap : non seulement leur écriture résulte d'une interaction entre le rappeur et son DJ, mais ils se présentent surtout très souvent comme un dialogue entre deux rappeurs ou davantage. Il est même parfois difficile d'assigner une partie de texte à l'écriture ou à la voix de l'un des artistes, car au-delà de la structure traditionnelle opposant le couplet au refrain, le rap privilégie les échanges rapides et la superposition des voix, sur un mot ou sur un segment plus long. Les groupes les plus célèbres que sont NTM et IAM ont trouvé leur dynamique dans ce type d'interaction.

Une anthologie de la chanson française (Saka, 2001), citant un texte de chacun de ces deux derniers groupes, leur attribue une date de naissance — respectivement 1964 et 1965 — comme s'il s'agissait d'un seul individu : cela confirme l'étanchéité entre ces deux mondes qui se comprennent mal, même lorsqu'un spécialiste de la chanson fait un effort pour ouvrir les portes de son panthéon à des représentants des principaux courants du rap — le troisième texte cité émane de Doc Gynéco — mais à titre documentaire, semble-t-il.

### **Les rythmes : de la discordance à la turbulence**

Cette anthologie, entreprenant une politique d'intégration esthétique des rappeurs, trahit d'autres différences essentielles... Au-delà du caractère collectif du sujet esthétique — qui serait à la limite

contestable en tant que trait spécifique puisqu'on peut trouver des chansons émanant de deux auteurs — on remarque vite une différence d'aspect des textes. Là où la chanson s'attache à conserver une relative régularité métrique et strophique, correspondant à la nécessité d'accorder le texte à une mélodie régulière alternant refrains et couplets, le rap semble fuir toute régularité, surtout métrique : « Sur l'battement, j'place des rimes en changeant l'empatement », scande Black Boul' du groupe Triptik (2001, « Si t'aimes comme on rime »).

Les textes de rap semblent également compenser l'absence de lyrisme — l'accord des textes avec une mélodie suppose que certaines syllabes soient tenues, ce qui n'est pas le cas dans le rap — par un allongement des textes, destinés à être scandés d'une manière précipitée.

Autre différence liée à la versification : la question des rimes. La chanson en use ou non, mais d'une façon classique (en fin de vers et de manière régulière), selon les dispositions habituelles (croisées, suivies ou embrassées). Dans le rap, la détermination des rimes ou des vers est toujours problématique. On les entend et même avec insistance, comme par exemple dans ce texte de IAM (1991 : « IAM Concept ») : « Tu traces, mais relax, Max / Jamais je ne taxe, mais place ma voix sur wax autour d'un axe / Efface sur le fax et chasse les traces / Disant que t'es un as sur le twenty four tracks. »

Pourtant, la délimitation semble impossible car plusieurs systèmes se heurtent : dès qu'on regarde de près un texte de rap, on constate que plusieurs jeux de rimes sont en tension, sans forcément correspondre au découpage syntaxique et prosodique — respiratoire et accentuel notamment. On pourrait songer à des rimes croisées mais elles évoluent sans cesse dans leur forme tout au long du texte et il n'y a pas forcément de frontière nette entre deux rimes. De ce fait, la simple transcription de ce qu'on entend nécessite un choix délicat, à moins qu'on ne reprenne arbitrairement la disposition du texte imprimé sur la pochette de l'album. En tout cas, la tension entre l'écrit et l'oral, entre les rythmes textuels et les rythmes musicaux, apparaît bien comme une particularité exclusive du rap.

Il arrive pourtant que cette dernière joue, comme la poésie en général, sur un décalage entre la syntaxe et la métrique, dans des rejets ou des enjambements. Ceux-ci sont particulièrement expressifs sous la plume de Serge Gainsbourg (1987 et 1984), dont la manière de scander ses textes dans les années quatre-vingt était d'ailleurs inspirée par le toast jamaïcain plus que par la chanson française. Il recherche des effets d'étrangeté (« Un soir que dans le Bronx / J'étais on ne peut plus anx- /

-Jeux de retrouver Samantha (...) S'pointent deux gorilles du Bronx / Il est évident donc qu'c' / Était mal barré pour moi ») ou d'équivoque réversible (« D'abord je veux avec ma langue / Natale deviner tes pensées » puis « Tu as envie d'une overdose / de baise voilà je m'introduis ») — sans compter la connotation... métapoétique de ce genre de propos, systématique dans le rap. Mais il s'agit chez Gainsbourg de discordances significatives sur un fond de régularité, sans quoi les effets perdraient sens et saveur. Dans le rap, ce type de discordance entre rythme musical et rythme textuel devient la règle, en tant que moyen de créer de la turbulence. Le « flow inouï » (Arsenik, 2002 : « Quelque chose a survécu ») des rappeurs ne colle jamais au tempo — surtout quand ils roulent en Benz (NTM, 1998 : « Ma Benz »).

Cette polyrythmie, qui comprend bien d'autres aspects (Rubin, 2004 b), correspond esthétiquement au tiers lieu culturel que nous évoquions : elle consiste à fonder en permanence la dynamique des textes sur un rebond entre deux systèmes d'appuis rythmiques auxquels on n'adhère jamais totalement, eux-mêmes étant mouvants, comme si chaque appui provoquait un effet de recul du support.

Un exemple — presque au hasard — de cette complexité inédite dans l'écriture des textes de rap : le début du titre « Les beaux jours viendront » des Sages Poètes de la Rue (1995), qui ironise justement sur l'impossible concordance des rappeurs, qui ignorent l'unisson représenté par les Compagnons de la Chanson... Faute de faire apparaître toute la complexité de la prosodie, je me bornerai à proposer une ponctuation et à mettre en caractère gras les syllabes qui pourraient constituer des rimes ou en tout cas des paronomases permettant des appuis rythmiques — sans marquer les assonances et les allitérations qui renforcent encore la densité accentuelle.

*À l'heure où j'écris ces quelques rimes qui décrivent ma vie, en poche  
Non je n'ai pas un centime et survis d'espoir,  
C'est moche d'être fauché comme un oeil poché,  
C'est dur de voir plus loin, faut donc se rapprocher de la réalité de la cité.  
Quand les frères sont excités, Zoxea se met à réciter.  
Si t'es de son côté, c'est bon, sinon c'est con.  
On est donc pas fait pour être compagnon du son, de la chanson.  
On va donc chacun faire son chemin.  
Qui sait, demain les beaux jours viendront peut-être.*

*En fait c'est bête, mais c'est le destin qui juge, avec lui y a pas de gruge,  
Même s'il faut attendre le déluge,  
Assis sur une luge.*

## **Le rap et la France : je t'aime... moi non plus**

Il ne s'agissait pas ici de prétendre définir ce que serait le vrai rap, mais simplement de s'interroger sur les traits les plus caractéristiques et les plus exclusifs.

Procédant à l'origine d'une adaptation dans la langue de Molière des thèmes et des rythmes du hip-hop américain, le rap français a rapidement trouvé une relative autonomie et a intégré quelques éléments caractéristiques de la chanson française, au point qu'il est sans aucun doute possible d'apprécier le rap dans cette optique-là. Mais les rappeurs français ont su conserver et faire évoluer ce qui fait la force du patrimoine afro-américain : une capacité à sublimer artistiquement la douleur d'être de nulle part, en subvertissant tous les codes pour créer un nouveau mode de relation artistique. Le principe même du rap semble consister à échapper à toute identification : un rythme n'est jamais repris identique à lui-même et doit s'appuyer simultanément sur plusieurs supports accentuels pour faire naître de la turbulence, aucune mélodie au sens propre n'apparaît jamais, une expression idiomatique est toujours altérée, un jeu de rime glisse toujours vers un autre, un thème en cache d'autres, l'hyperréalisme dissimule son caractère fictif tandis que la fantaisie la plus folklorique révèle subitement le réel le plus sordide... Le rap, sous le signe de la discordance voire de la discorde, échappe à tout ancrage. Si le groupe Triptik consacre un rap à « Panam », il le fait aussi pour « America » (2001), en se défiant de toute identification nationale : « Paris mon fief, mais ce que je dis est vrai de New York à Kiev » (Triptik, 1999 : « J'observe »).

Le lien entre la chanson française et le rap n'est sans doute pas de l'ordre de la généalogie mais plutôt de l'influence tenue à distance. Le rap n'est pas le fils de la chanson française, même s'il est l'un de ses plus riches héritiers.

## Bibliographie

- BÉTHUNE Christian (2003), *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement.
- BÉTHUNE Christian (2004), *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck.
- LEVET Jean-Paul (2003), "Talkin' that talk". *Le langage du blues et du jazz*, Lille, Kargo.
- LOUPIAS Bernard (1996), « Le rap ? Il parle la France », *Le Nouvel Observateur* du 21-27 mars, p. 23.
- MILON Alain (1999), « Le rap et la figure de la relégation », *L'étranger dans la ville, du rap au graff mural*, Paris, PUF, p. 71-105.
- PECQUEUX Anthony (2003a), « Les mots de la mésentente entre Sarkozy et Sniper », *Libération* du 13 novembre.
- PECQUEUX Anthony (2003b), *La politique incarnée du rap, socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, thèse de doctorat de sociologie de l'École des Hautes Études en sciences sociales, soutenue le 12/12/03 à l'École normale supérieure de Paris.
- RUBIN Christophe (2004a), « Le rap : de l'échantillonnage à la réplique », *Actes du 24<sup>e</sup> Colloque d'Albi Langages et Significations : « L'intertextualité » (7-10 juillet 2003)*, CALS/CPST.
- RUBIN Christophe (2004b), « Le rap et la transe : polyrythmie et possession », *Le Vif du sujet. Texte Lecture Interprétation*, coord. A. Chauvin-Vileno, C. Condé et F. Migeot, « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 141-151.
- SAKA Pierre (2001), *La Grande Anthologie de la chanson française*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 894 p.
- TROUBETZKOY Nicolas S. (1986), *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck.

## Discographie

- Collectif (1997), *L 432*, Island records / PolyGram.
- Collectif (2000), *L'Hip Hopée*, Blackdoor Records.

- Collectif (1998), *The Rhapsody Overture (Hip-Hop Meets Classic)*, Def Jam / Mercury Records.
- Ärsenik (1998), *Quelques gouttes suffisent*, Delabel.
- Ärsenik (2002), *Quelque chose a survécu*, Hostile Records / Secteur Ä.
- Busta Flex (1998), *Busta Flex*, Warner.
- Diam's (2003), *Brut de femme*, Hostile Records / Delabel / EMI.
- GAINSBOURG Serge (1984), *Love On The Beat*, Phonogram.
- GAINSBOURG Serge (1987), *You're Under Arrest*, Phonogram.
- IAM (1991), *De la Planète Mars*, Labelle Noir / Virgin.
- KOOL SHEN (2004), *Dernier Round*, IV My People / Sony Music.
- NTM (1991), *Authentik*, EMI.
- NTM (1993), *1993, j'appuie sur la gâchette*, Epic / Sony.
- NTM (1998), *Suprême NTM*, Epic / Sony.
- LES SAGES POÈTES DE LA RUE (1995), *Qu'est-ce qui fait marcher les sages*, Jimmy Jay Production / WMD.
- TRIPTIK (1999), *Triptik*, Concilium.
- TRIPTIK (2001), *Microphonorama*, Concilium / BMG.

Christophe RUBIN est Professeur de lettres modernes. Il enseigne dans l'académie de Franche-Comté.  
CRubin68@aol.com

---