

RAP EN PROCÈS

LE RAP ET LA FONCTION CATHARTIQUE DU CRI

Contribution à la défense de Ministère Amer

Pour citer cet article

BAZIN H. [1997], Le rap et la fonction cathartique du cri. Contribution pour la défense au procès de Ministère Amer, document électronique in www.recherche-action.fr

Notes de la rédaction

Noté de synthèse commandée par l'avocat du journal Rock & Folk mise en cause après la publication d'une interview du groupe de rap Ministère Amer (Rock & Folk N°335 de juillet 1995).

Résumé

La réalité que le rap reflète n'est pas la réalité mais la description de l'écart entre cette forme sociale et le sens qu'elle pourrait acquérir. En d'autres termes, le rappeur décrit ce qui est pour mieux appuyer sur ce qui devrait être. L'état d'esprit hip-hop est foncièrement positif. Il ne s'agit pas de voir la vie en rose mais de voir plus loin la possibilité de la changer. Dans cet écart se loge l'expression artistique et dans la conscience de cet écart s'instruisent des valeurs (modèles à réaliser). Cette fonction cathartique de l'articulation du « cri » renvoie naturellement à une adresse. Le rap engage à sortir de soi-même, se mettre en relation avec autrui, c'est-à-dire participer à la communauté d'un sentiment partagé

Table des matières

LE RAP ET LA CULTURE HIP-HOP

LES DIMENSIONS DU RAP

LE RAP ET LA CULTURE HIP-HOP

Le rap est une façon de parler sur une base musicale. *To rap* en anglais signifie littéralement « frapper à petits coups rapides et secs ». Ce terme a été repris dans l'argot américain pour évoquer l'idée de « bavarder sur un fond rythmique ». Deux dimensions sont donc inséparables, l'élaboration du texte ou *lyrics* (nous y reviendrons), et la composition musicale appelée *djïng*.

Le djïng (le mot provient de D.J. ou Disc Jockey) est basé sur l'échantillonnage (*sampling*) : des morceaux sont empruntés à des disques (dont le genre musical peut varier) et que l'on colle bout à bout ou répète afin de composer le fond rythmique.

Le rap et le djïng constituent deux des quatre familles d'expression artistique de la culture hip-hop avec le *graff* (fresques non figuratives ou représentant des lettrages et des personnages) et la *danse* (qui peut s'accomplir « debout » ou au « sol »).

Ainsi, nous ne pouvons pas aborder la question des textes de rap et du langage sans replacer ces paroles dans un ensemble nommé « hip-hop » qui fait sens pour leurs auteurs.

Le hip-hop est une culture de la « rue ». Les expressions artistiques en constituent le cadre et le repère visible. Ce cadre est différent suivant les contextes dans lesquels ils se construisent. Ainsi, le hip-hop est né aux États-Unis, issu des ghettos new-yorkais dans les années 70, mais le hip-hop français s'en distinguera par un croisement différent des cultures et des démarches artistiques.

Une vision dichotomique voudrait séparer la « culture populaire » de la « culture savante ». Écartons ce faux débat en préférant les termes de « culture essentielle¹ » ou « culture ordinaire² » pour indiquer ici qu'une forme culturelle, quel que soit son ancrage social, est une manière d'être au monde, de l'organiser, de se le rendre intelligible, d'entrer en interaction avec lui et de s'adresser à autrui.

En cela, la forme hip-hop, au-delà des spécificités régionales ou nationales, est une réponse à la désagrégation des cadres sociaux et à la déshumanisation des êtres, particulièrement accentuées

dans les grandes métropoles.

Nous connaissons les profonds changements mondiaux opérés depuis la fin des années 1970. Le hip-hop peut être considéré comme un indicateur des mutations actuelles qui ne touchent pas seulement les « jeunes défavorisés » mais tous ceux qui cherchent à donner sens à leur la vie.

« Pour être compris, le monde vécu doit être doublé d'un monde imaginé »³. Ce système symbolique, le hip-hop ira le chercher dans l'observation de la réalité quotidienne. Cette manière de parler (le rap), de peindre à la bombe aérosol (le graff), de danser, puise à la fois dans des traditions anciennes⁴ tout en épousant le mode de vie de la société contemporaine : la mobilité, l'individualité, la rapidité, la fragmentation, l'indétermination, l'inachèvement, la fluidité, l'imprévisible...

Mais la forme hip-hop n'est pas le simple reflet de la réalité quotidienne, elle est aussi artistique par la correspondance avec un ailleurs possible. Elle est une culture en attente d'avenir où l'art y remplit une *fonction sociale*. Dans un monde qui a tendance à transformer les moyens en fin, le hip-hop nous rappelle que « l'art n'a pas son but en lui-même ; il ne cherche pas qu'à plaire ; Il est une catégorie sociale, chargée d'unifier les désirs des hommes »⁵.

Le propre de la forme des arts de la rue, la forme hip-hop principalement, est de lier et de jouer sur les contraires entre une dimension primitive et moderne, les contradictions et les indéterminations d'une époque. Elle se situe entre une forme artistique « classique » et une forme « contemporaine ». Elle porte une dimension classique dans la codification des gestes, le rapport au public et garde du contemporain la dimension individualiste et subversive.

D'un côté, la capacité à travailler sur les éléments premiers et les forces vitales, à réactiver des mythes et un imaginaire, à reconstituer autour de foyers un mode d'agrégation initiatique, à tisser un lien intime avec la sphère sociale ; de l'autre, la capacité à épouser les aspirations et les modes de vie (individualité, subjectivité), à se détacher d'un certain rapport au temps (inachèvement, morcellement) et à l'espace (réseau, mobilité).

L'art de la rue réintroduit une force esthétique dans la capacité à symboliser des attentes, à fédérer les espérances⁶. La forme artistique développe du *lien* social en proposant un réceptacle au sens. Dans cette prise de conscience de soi, se construisent des valeurs, se renouvelle un horizon d'attente, naît une *forme* (sociale, culturelle, artistique) appelée *hip-hop*.

En restaurant des valeurs humaines fondamentales⁷, en créant des liens et des émotions autour de rencontres festives et d'expressions artistiques le hip-hop pose un cadre d'expérience où chacun est entrepreneur de sa propre vie. Cette dimension entrepreneuriale acquiert un poids économique quand les acteurs de ce mouvement se professionnalisent dans les métiers des arts et du spectacle.

Un indicateur est la création de relations sociales inédites, le développement d'une communication esthétique. Au-delà du jugement sur le « beau », si l'esthétique de la forme hip-hop ne répond pas au credo des arts dits « canoniques », nous ne saurions trop insister sur l'importance de décrypter l'expression de cette forme, d'en comprendre le vocabulaire. Ceci afin d'éclairer un imaginaire et le sens d'une pratique sociale et culturelle.

Nous disons plus haut que les expressions hip-hop sont aussi artistiques. Elles ne sont pas la stricte reproduction de la réalité mais dévoilent une part d'imaginaire. En cela un texte, un son, une image, une peinture, une chorégraphie qui exprime la violence ne sont pas un appel à la violence mais paradoxalement un dépassement de celle-ci.

Les violences émeutières qui enflamment périodiquement depuis une quinzaine d'années les quartiers populaires⁸ ne sont pas le fruit d'une acquisition d'un sens mais l'éclairage cru de son absence⁹. L'expression hip-hop souligne en creux cette absence et par-là même offre la possibilité de projeter du sens.

Nous avons pu constater à travers nos travaux de recherche sur des quartiers de différentes villes où la forme hip-hop se développe, que ce développement loin de pousser à la violence urbaine, contribue à sa régression.

LES DIMENSIONS DU RAP

Parler des maux de la société, ce n'est pas être un mal de la société. Prendre les mots aux mots conduit à une impasse. L'amalgame est pourtant courant. Le chanteur du groupe de rap IAM, Akhenaton¹⁰ a vécu cette expérience.

Il décrit dans un rap intitulé « Éclater un type des ASSÉDIC¹¹ » les difficiles relations avec cette institution. Le texte souleva un concert d'interrogation ou de protestation. Le rappeur dû se justifier

longuement dans les médias et s'expliquer devant le juge sur le risque d'« incitation à la violence »
12
..

Le chanteur dit effectivement « Je rêve d'éclater un type des ASSEDIC », phrase sujette à l'incrimination. Cependant, un regard un peu plus approfondi laisse apparaître qu'il ne s'agit pas d'inciter au passage à l'acte mais à réfléchir sur les problèmes de civilité dans les relations avec les services publics. Dans le même texte est décrit également le rapport avec les employés de la Poste et des transports en commun.

La question de la civilité urbaine est abordée par de nombreuses études sociologiques mais visiblement est contestée au rappeur la légitimité d'adopter la même démarche d'observation analytique¹³. Certes il emploiera des mots d'une manière directe et métaphorique, non un langage « savant » mais une poésie de la rue.

On peut difficilement blâmer les rappeurs de dire la vérité, la désapprobation se portera alors sur la manière de la dire, jugeant qu'elle pourrait induire des comportements répréhensibles chez ceux qui les écoutent. Cependant on ne peut aussi simplement séparer la manière du message, la surface du fond. C'est un tout, reflet d'une profonde imbrication entre une forme culturelle et une forme artistique. Cette totalité ne peut être fragmentée au risque de perdre le sens même qui anime un mouvement de la parole et un art.

L'art du rap réside dans la mise en valeur des mots : leur choix (dictionnaire¹⁴), leur ordonnancement et articulation (syntaxe, grammaire), leur appui phonétique et leur « balancement » (intonation, phrasé), leur mise en musique (assise rythmique sur une ligne mélodique)¹⁵. C'est un art déconstructeur opérant par collage, réappropriation, transformation et renversement des mots¹⁶.

Nous remarquons que les récriminations, voir les poursuites touchent les groupes les plus connus (NTM, IAM, Ministère AMER, 2 Bal 2 Neg...). Pourtant, aussi bien la thématique sociale, le parler cru (*explicit lyrics*¹⁷) que le phrasé appuyé (*flow*¹⁸) qui définissent le style du rap *hardcore*¹⁹ sont le lot commun du langage populaire²⁰ et de nombreux groupes de rap anonymes.

Le rap, comme l'ensemble des disciplines hip-hop, n'incite pas à la haine mais à une prise de conscience. De même, le film *La Haine* de Mathieu Kassovitz, ne diffuse pas la haine²¹. Ce film très imprégné par la culture hip-hop n'est pas non plus un « documentaire sur la banlieue » mais un film d'auteur nous dévoilant des clefs de compréhension de la réalité sociale.

à l'occasion du film, la sortie du disque laser du même nom²² et le rap du groupe Ministère AMER qui a participé à cette compilation sont à replacer dans ce contexte. La forte pression médiatique qui a entouré la sortie du film ne peut que pousser à un effet de réduction non dénué de dérapages verbaux de part et d'autre.

Tout principe de liberté d'expression s'accompagne de celui de responsabilité, le rappeur, dans sa quête de vérité, n'y déroge pas. Justement, si nous regardons plus attentivement le contenu des textes du Compact Disc *La Haine*, une autre réalité nous est dévoilée face à laquelle le rappeur prend ses responsabilités.

Les principaux thèmes de société sont abordés : la violence émeutière (Ministère AMER), le rapport entre la violence et les médias (IAM & Daddy Nuttea), la drogue (Expression Direkt), le rapport entre filles et garçons dans les quartiers (Sté Strausz), le monde de la « galère » (Les Sages Poètes de la Rue), le rapport entre droit et justice (Assassin)... De manière transversale est posée la place du rappeur face à la violence et aux rapports de domination²³.

Les rappeurs sont de fait, des « paroleurs », gardiens d'une mémoire collective. Une société qui brûle les yeux de ses « journalistes de la vie quotidienne » est une société aveugle et amnésique. En entrant sous le feu des projecteurs, le rappeur s'expose aux risques « de devenir un journaliste, un fugitif, un dénonciateur, un haut-parleur trop souvent placé dans le collimateur »²⁴...

« Le bouc émissaire change selon les coutumes, selon les lubies, selon l'hémisphère »²⁵. Quand Ministère AMER parle de « Sacrifice de Poulet²⁶ », les sacrifiés ne sont pas ceux que l'on croit. Il n'incite pas au meurtre mais décrit le processus des rites sacrificiels par analogie à une génération de jeunes comprise comme sacrifiée qui se rebelle contre ce stigmaté de victime. Ce processus de stigmatisation est en effet une autre façon de désigner un « coupable » qui n'est pas le véritable coupable mais dont le « sacrifice » préserve l'ordre social.²⁷

En cela, le rap est aussi un art de résistance, en transformant l'énergie non descriptible de la violence en communication énergique susceptible de choquer positivement une conscience. Ce défi lancé aux autres dans la maîtrise de son art est aussi un dépassement de soi.

. Il se conçoit comme un jeu d'appel/réponse entre le locuteur et l'auditeur, entre le maître de cérémonie (M.C.) qui interpelle et l'assemblée qui réagit.

Ce que Jauss appelle « la libération par l'expérience esthétique »²⁸, le développement de l'imaginaire propice à un travail de déconstruction-reconstruction ouvre un autre champ de possibilités, dont celles de renouveler sa perception du monde et d'espérer.

Notes de base de page numériques:

1 CONCHE M., *Le fondement de la morale*, Eds de Mégare, 1990.

2 DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien*, Gallimard, 1990.

3 TODOROV T., *L'homme dépaycé*, Seuil, 1996, p.169.

4 Le parler du rap s'appelait « bagouler » dans l'ancien français. Ainsi le *bagou* du rappeur nous rappelle que la tradition du parler en rime et en rythme est bien ancienne et ne connaît pas de frontière, du griot africain, au troubadour occitan en passant par le paroleur caraïbe,...

5 BASTIDE R., *Art et société*, L'Harmattan, 1971, p.27

6 La forme contemporaine avait brisé ces contraintes normatives mais aussi fini pas perdre le lien avec le « grand public ».

7 Confiance, responsabilité, dignité, authenticité...

8 Voir BACHMANN C. - LEGUENNEC N., *Violences urbaines, Ascension et chute des classes moyennes à travers 50 ans de politiques de la ville*, Albin Michel, Paris, 1996.

9 Ce que dit autrement le rappeur M.C. SOLAAR : « Une cité de malheur de froid et de douleur/ou conscience sans conscience asphyxie des mineurs », in, *La haine*, Compact Disc, Delabel, 1995.

10 L'imaginaire et la réactivation des mythes dont nous parlons sont aussi présents dans les énoncés. Une signification d'IAM, « Impérial Asiatic Man », et le nom d'Akhenaton empruntent à l'histoire et à la mythologie égyptienne.

11 AKHENATON, *Métèque et Mat*, Compact Disc, Delabel, 1995.

12 Dans le disque suivant il relate cette histoire : « *Je pose du verbe sur un papier/Compose des textes et les scande, oui ma langue est déliée/Mon délit est de parler haut/... Ce que le cinéma se permet, la télé, les livres/Et les magazines, pour nous c'est prohibé/... Pour eux je suis dangereux/Tout simplement pour avoir exprimé mes idées/Abordé des sujets tabous/Mis sur le papier tout ce qui se passe autour de nous* ». AKHENATON, « Dangereux » in *L'école du Micro d'Argent*, Compact Disc, Delabel, 1997.

13 Cette question de la légitimité nous renvoie au débat classique entre le savant et le profane, entre l'art populaire et l'art établi... Voir à ce propos : GRIGNON C., PASSERON J.-C., *Le savant et le populaire, Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Seuil/Gallimard, hautes Études, Paris, 1989.

14 Mots empruntés à différents langages : argot ancien et nouveau, français populaire, arabe lexicalisé, anglais, vocabulaire général, verlan, langue régionale...

15 Pour une approche sociolinguistique et musicologique voir : LAPASSADE G., ROUSSELOT P., *Le rap ou la Fureur de dire*, Loris Talmart, Paris, 1990. — CALVET L.-J., *Les voix de la ville, Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Payot, Essais, Paris, 1994. — JACONO J.-M., in *La chanson française contemporaine*. Politique, société, média, Ursula Mathis, 1995. — DARRE A. (ss la dir. de), *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Presses Universitaires de Rennes, res publica, Rennes, 1996.

16 Au même titre que la base musicale du rap grâce au *sampleur* se construit autour d'emprunts et de collages, de nouvelles dimensions temporelles (rupture du *scratch* obtenu par la manipulation des disques sur les platines).

17 Paroles explicites

18 "flow of words" : littéralement "mouvement des mots"

19 Kader, du groupe de rap Aktivist, décrit le style hardcore de cette façon : « *c'est une manière de communiquer dans une forme d'expression en étant le plus honnête possible sur sa parole quand l'écriture va jusqu'au bout du mot et reste dans le cerveau. Le but est d'imprimer cette écriture visuelle, réussir à graver des mots dans l'esprit des gens pour qu'ils gardent une trace. C'est en étant le plus choquant, le plus visuel que l'attention est avivée, les paroles captées* » (entretien 1996).

20 Le rap reprend les fonctions cryptiques et symboliques du parler populaire. Prenons pour exemple le rituel d'insultes canalisé par des codes d'échanges comme les *dozens* sur les « malheurs de ta mère ». Si la forme peut paraître agressive, elle débouche très rarement sur une violence car les relations sont hautement ritualisées. Quelle que soit la première impression que nous pourrions relever de ces échanges, ce serait une erreur d'y interpréter les signes d'une agression caractérisée et personnalisée. Sur le parler populaire voir : SEGUIN B., TEILLARD F., *Les Céfrans parlent aux Français, Chronique de la langue des cités*, Calmann-Lévy, Paris, 1996. — LEPOUTRE D., *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Odile Jacob, 1997.

21 La vraie haine, celle qui tue, n'est pas du côté du rappeur comme le souligne M.C. SOLAAR : « *Le xénophobe englobe notre beau monde/... C'est la haine qui guide les fous* » ou encore le groupe ASSASSIN : « *La haine appelle la haine, si ton esprit se referme* », in COMPILATION *La haine*, Compact Disc, Delabel, 1995.

22 COMPILATION, *La haine*, op. cit. Proposition est faite par le réalisateur à on groupes de rap de ré-interpréter le scénario original, de « transformer le spectre visuel du film et d'amplifier la vision de *La*

Haine ».

23 « *L'anonyme, ultime victime que le régime opprime/frime dans le crime, tandis que je m'anime dans la rime* », LA CLIQUA, « Requiem » in COMPILATION *La haine*, op. cit.

24 AKHENATON, « Dangereux » in *L'école du Micro d'Argent*, op. cit.

25 M.C. SOLAAR, « Comme dans un film », in COMPILATION *La haine*, op. cit.

26 Titre de leur rap dans la COMPILATION *La haine*, op. cit.

27 Sur la fonction sociale du bouc émissaire voir GIRARD R., *La violence et le sacré*, Grasset, Pluriel, Paris, 1972. — *Le bouc émissaire*, Grasset, Livre de poche, Paris, 1982.

28 « Dégageant la conscience imageante de la contrainte, l'attitude de jouissance esthétique permet à l'homme emprisonné dans son activité quotidienne de se libérer pour d'autres expériences ». JAUSS H.-R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1972, p.142.