Document généré le 12 oct. 2024 06:04

Sociologie et sociétés

Le rappeur (et le) sociologue
The rapper (and the) sociologist

Mathieu Marquet

Volume 48, numéro 2, automne 2016

Sociologie narrative : le pouvoir du récit
Narrative sociology: the power of storytelling

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1037714ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1037714ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (imprimé)
1492-1375 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Marquet, M. (2016). Le rappeur (et le) sociologue. *Sociologie et sociétés*, *48*(2), 63–76. https://doi.org/10.7202/1037714ar

Résumé de l'article

Il ne faut pas, lorsqu'on étudie le rap, y voir un seul matériau sociologique et oublier qu'il s'agit d'une création artistique. Toutefois, de nombreux textes, notamment quand ils sont à dimension autobiographique, sont source de connaissance. Les rappeurs produisent en effet, par des récits rimés, du savoir et des analyses sur des lieux, des modes de vie, des situations et des ressentis, souvent rattachés aux mondes et expériences minoritaires. Le traitement et la définition de ces sujets sont généralement réservés aux groupes et individus légitimés à s'exprimer dans l'espace public : politiques, journalistes ou scientifiques jouissent en quelque sorte d'un monopole sur la question, qui s'accompagne d'un rejet des compétences et des savoirs profanes. Les rappeurs semblent alors résister au risque d'aliénation que comporte la délégation de leur expérience ou de leur parole (à un chercheur, par exemple) : parlant par eux-mêmes (et souvent d'eux-mêmes), ils contredisent ou complètent les sociologues, dialoguent avec eux, parfois même s'y associent. Apporter ainsi des éléments de compréhension et d'analyse du monde social dans et par la chanson permet alors de multiplier les lieux de fabrication du savoir, d'en démocratiser la production et la diffusion.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2016

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le rappeur (et le) sociologue

MATHIEU MARQUET
Laboratoire IDHES (UMR 8533)
Université Paris Ouest Nanterre
Courriel : mathieu.marquet@u-paris10.fr

Le rap a déjà fait l'objet de nombreux travaux sociologiques. Ma propre recherche s'est orientée vers la dimension politique de ce genre musical, ce qui m'a conduit à l'étudier à partir d'un corpus de discographie et d'entretiens regroupant à la fois des contenus et des auteurs « commerciaux » détachés de toutes intentions revendicatrices, des contenus et des auteurs se considérant eux-mêmes comme militants, ou bien, s'ils ne se définissent pas comme tels, des rappeurs proposant des textes et tenant des propos que l'on peut identifier comme contestataires. Trois éléments peuvent caractériser ce genre. Il marque une prise de parole et une prise d'écriture d'artistes aux parcours hétérogènes parfois éloignés de l'univers des lettres par les institutions. Il montre le pouvoir des mots en son texte explicite et son texte caché, sur l'histoire coloniale, le racisme et le monde populaire, et par là devient un lieu de politisation. Il organise un espace public oppositionnel (Negt, 2007), favorisant une subjectivation des rappeurs et de leur public, autorisant une réappropriation de la parole, ouvrant un chemin d'émancipation (en référence aux travaux de Rancière, 2006), remetttant en question les façons de faire (de la) politique. Dans le présent article, j'insisterai sur la production par le rap d'une connaissance minoritaire et subversive du social qui rejoint les sciences sociales en de nombreux points, prolonge certaines analyses, en confirme d'autres, et conteste à la fois les formes et le fond de la sociologie.

Sociologie et sociétés, vol. XLVIII, nº 2, automne 2016, p. 63-76

Le genre rap relève d'une histoire à la fois musicale et populaire : à partir des années 1970 apparaît dans le contexte urbain des ghettos américains un nouveau mode d'expression musicale, qui, à l'instar du blues, du jazz, ou du funk, « plonge ses racines au plus profond de la culture noire » (Lapassade et Rousselot, 1996 : 10). Le genre rap, d'emblée, se situe aux confins de plusieurs types de prise de parole : festif ou revendicatif, il apparaît comme une pratique militante autant que comme un exercice de joute verbale ou d'animation des foules. C'est dans cette ambivalence qu'il arrive en France à la toute fin des années 1970 et qu'il va petit à petit, entre imitation et différenciation, faire sa place dans le paysage musical français. À partir de 1990, il se banalise dans les médias nationaux, non pas comme musique en tant que telle, mais plutôt comme expression d'une jeunesse minoritaire violente et non intégrée : il est perçu et utilisé par les journalistes et les politiques comme révélateur d'un symptôme des banlieues (Hammou, 2014 : 76). Force de vente de l'industrie musicale, le rap a, sans se défaire de cette image, poursuivi son ascension artistique, médiatique et économique pour s'imposer sur la scène française, au point d'être aujourd'hui parmi les musiques les plus consommées (Martin, 2010 : 55).

« Message » pour les uns, stratégie commerciale pour certains ou encore expression de la banlieue pour d'autres, le rap est avant tout un genre musical et une façon de déclamer des mots en rythme. Contrairement à l'image qu'il peut véhiculer dans le monde médiatico-politique (Sonnette, 2013 : 636) et dans les représentations dominantes (Milliot, 1997 : 62) — où les rappeurs n'ont toujours pas réussi à se défaire du stigmate de la jeunesse dangereuse de quartier populaire —, le genre rap est hétérogène et pratiqué par des individus aux profils sociaux et culturels hétéroclites. Composée de plusieurs sous-genres qui interagissent les uns les autres, on ne peut dire de cette musique qu'elle est par essence revendicative et contestataire, ni qu'elle est un moyen d'expression utilisé uniquement par des « jeunes de banlieue ». Tout comme les paroles des rappeurs ne peuvent toutes s'entendre comme paroles de « vérité » : à l'instar d'autres œuvres artistiques, on invente dans le rap des histoires et des personnages, on y met en scène des situations et des lieux fictifs, on y parle d'armes à feu sans pour autant être un criminel, etc. Aussi ne faut-il pas, quand on parle de rap, y voir un seul matériau sociologique et oublier qu'il s'agit d'une création artistique et esthétique (Béthune, 1999).

Toutefois, de nombreux textes, notamment quand ils sont à dimension autobiographique, sont source de savoir et producteurs de connaissance. Même mêlée à l'imaginaire et à la sublimation qu'implique toute démarche esthétique, une des particularités du rap est, à l'image d'autres arts populaires, son ancrage dans le réel et le quotidien (voire dans le banal), qu'il décrit ou dont il s'inspire. Parmi les rappeurs que j'ai rencontrés, certains parlent à propos de leur musique de « chroniques du quotidien », de « chroniques d'eux-mêmes », de « journal intime » ou encore d'écrits « introspectifs », se présentent comme des « témoins » ou des « chroniqueurs », et presque tous, même ceux dont le répertoire est très imagé, font à un moment donné le lien entre leur écriture et leurs expériences personnelles. À la manière du diariste, les

rappeurs, le temps d'un album, d'une chanson ou d'une rime, parlent d'eux et de leur monde.

Ce monde, c'est parfois celui de la « banlieue » ou de l'immigration, quand ceux qui rappent appartiennent à des groupes dominés, quand ils en ont l'expérience ou quand ils en prennent le parti, en assumant le « mandat de responsabilité minoritaire » que leur ont imposé au début des années 1990 les acteurs des champs médiatique et politique (Hammou, 2014).

Lorsqu'ils se racontent, lorsqu'ils font le récit d'un quotidien en banlieue, lorsqu'ils riment leur expérience d'habitant de quartier populaire ou de jeune confronté au racisme et à l'injonction d'assimilation (Hajjat, 2005), les rappeurs ne se font-ils pas *sociologues* ? En plus de résister aux assignations discréditantes qui voudraient que les positions et les expériences subalternes soient sujettes à la honte sociale et donc au silence, ils produisent en fait, par des récits rimés, du savoir sur des lieux et des modes de vie, sur des situations et des représentations, sur des expériences et des ressentis, qu'ils donnent à voir et à entendre —, et ce, même lorsque leur discours comporte une part de fiction (Lejeune, 1996). « Des gens qui des fois disent en un morceau ce que des gens mettent 500 bouquins à écrire », affirme la rappeuse Ellips.

Cette production de savoir est d'autant plus importante qu'il existe, que ce soit sur les questions techniques, politiques ou sociales, un monopole du discours et de la connaissance par les groupes et individus légitimes à s'exprimer dans l'espace public, qui souvent prennent la parole à titre d'expert. Ce que cette figure de l'expert met en exergue, c'est l'invisibilité et le rejet des compétences et des savoirs des individus *ordinaires* (Veitl, 2005), profanes « incapables de produire autre chose que de la fausse monnaie au pays de la pensée » (Rancière, 2006 : 5).

Sur ces questions de répartition des rôles et des intelligences, la place des sciences sociales est à interroger. Malgré une évidente diversité au sein de la discipline, on pourrait résumer de la sorte l'ambition de la sociologie : produire du savoir, à travers une recherche de la « vérité » sur le monde social et ses mécanismes. Mais la « vérité » est toujours liée à des « systèmes de pouvoir » (Foucault, 2001 : 114). Les chercheurs, détenteurs d'un *titre* universitaire légitime qui les autorise à théoriser les « autres », courent alors le risque de se considérer comme les seuls capables d'observer, comprendre et analyser.

En contribuant, à partir notamment d'une parole biographique, à réinscrire les problématiques de domination socioéconomiques dans la question ethnicisée des banlieues, en racontant par le récit de soi les expériences de l'émigration et de l'immigration, les rappeurs contredisent les sociologues, dialoguent ou travaillent avec eux. Ce faisant, ils remettent en question la détermination des places et des rôles de sachants et d'ignorants, ainsi que les façons de faire science.

C'est ce que nous allons voir ici, à partir des *mots* de rappeurs et de sociologues. Car si le rap est un art, une musique, une performance (vocale, corporelle, etc.), je n'aborderai pas « les méthodes employées par les rappeurs dans leurs pratiques chansonnières » (Pecqueux, 2007 : 10), et prendrai la liberté d'appréhender le rap à travers

ses textes, comme une forme de discours. En d'autres termes, je n'observerai pas ici comment les rappeurs rappent, mais ce qu'ils rappent ; je parlerais donc *de* rap (et non pas *du* rap), en France et en français, en m'attardant sur sa dimension discursive : ce que disent et écrivent les rappeurs.

* * *

« *De toute manière qui paie les pots cassés, à Marseille c'est les mêmes / J'ai pas le temps de dialoguer, appelez vos sociologues ils pourront me cataloguer* » (IAM, 1999), rappe Akhenaton sur une compilation de rap français intitulée *L'univers des lascars*. Cet univers, il renvoie ici à la « banlieue », lieu à la fois sociologique et fantasmé regroupant des catégories de populations dominées socialement, économiquement, et souvent racialement.

Sur ce sujet, le savoir dégagé par les rappeurs dans leurs chansons est particulièrement utile, dans la mesure où on observe depuis plusieurs années à propos de la banlieue un effacement de la question sociale et des dominations au profit de la question de l'exclusion (beaucoup plus individualisante) et de l'immigration (Tissot, 2007). Ce déplacement se fait notamment à travers l'usage nouveau du mot « quartier », qui cristallise un ensemble de caractéristiques négatives (violences, misères, drogues, jeunesse, extranéité…) dont on tient presque pour responsables les habitants qui s'y trouvent encore. Les jeunes de ces espaces sont ainsi devenus les nouvelles classes dangereuses, les grands ensembles et leurs difficultés sont traités sous le prisme des « pathologies » de leurs habitants, et la question sociale est ethnicisée : les « populations immigrées » (et toutes celles perçues comme telles : les Noirs, qu'ils soient antillais ou réunionnais, et tous les enfants de l'immigration) sont alors vues « comme des menaces » (Tissot, 2007 : 39). C'est précisément ce que rappe ici Casey :

C'est moi l'ennemi, moi qui suis malmené
Mal aimé et qu'on a surnommé le mal incarné
Qu'on a berné toutes ces années
L'indigène à qui on aime mener une chasse acharnée
Mes chances de survie sont en sursis
Mon avenir est proche de l'asphyxie
Car le pouvoir s'est fixé le devoir de hisser
Des remparts autour des peaux noires et métissées

Et si ce bled faiblit je deviens l'alibi
Et le blé fait faux bond donc ça sent bon la xénophobie (…).
Je suis une menace et une nuisance
À l'évidence la délinquance en puissance (…).
On discute de ma jeunesse, mon impatience
Mon faciès, mes prouesses, mon inconscience
On appelle la science qui dissèque ma race
Mes rues, toits et taudis qui embarrassent (…).
Je n'ai pas l'air qu'on tolère
J'ai l'allure abonnée aux bas salaires
La couleur qui ne connaît que la colère
Et pour l'heure j'ai la figure accolée au malheur (Casey, 2006)

Dans sa chanson « Ennemi de l'ordre », Casey, rappeuse noire d'ascendance martiniquaise et habitante du Blanc-Mesnil, commune de la banlieue nord de Paris paupérisée, décrit l'ennemi intérieur, jeune, banlieusard et basané, qu'elle incarne dans les représentations dominantes. La désignation de cet ennemi tel qu'analysé par Tissot ou Casey permet à ceux qui le mobilise (journalistes, politiques, « experts », etc.) de déplacer la question des banlieues : on ne parle plus d'exploitation ou des mécanismes structurels de domination qui font les quartiers pauvres et y relèguent les catégories populaires.

Cela permet même de ne plus inscrire ses habitants comme des membres des classes sociales dominées. Influencée par les travaux de chercheurs en sciences humaines sur la question urbaine, cette représentation de la société française voudrait que l'on soit passé de la « condition ouvrière » à la « condition racaille » (Puaud, 2012). Une représentation qui a fortement pesé sur la politique de la ville qui se dessine dès la fin des années 1980, à travers par exemple la mise en place de politiques publiques visant la consolidation du lien social plutôt que le changement des mécanismes structuraux de domination et la réduction des inégalités.

Quand Beaud et Pialoux décrivent, dans *Violences urbaines, violence sociale*, la condition des jeunes de quartiers populaires aujourd'hui, ils reviennent longuement sur le déclin du poids effectif et de la représentation de l'univers communiste et ouvrier. Ils signalent alors qu'« il y a un intérêt scientifique à réinscrire l'histoire des jeunes des cités dans l'histoire collective des classes populaires françaises. D'abord, en commençant par les présenter avant tout comme une fraction de plus en plus importante démographiquement de la classe ouvrière française » (Beaud et Pialoux, 2003 : 405).

Ce fait sociologique, intérêt scientifique mais aussi nécessité politique, les rappeurs le mettent en lumière dans leurs textes. Depuis leur expérience propre comme à partir de l'image de « jeune de banlieue » qu'ils renvoient, dans un objectif militant ou non, dans un rap *underground* ou grand public, conscient ou *hardcore*, léger ou revendicatif, dans des récits analytiques ou descriptifs, au détour d'une rime ou dans toute une chanson, ils réintègrent la notion de domination sociale dans la sociologie des quartiers populaires, mêlent à la question de l'appartenance raciale celle de l'appartenance de classe :

J'ai grandi entre Alger et Bamako
Entre Istanbul et Phnom Penh en passant par Porto
Le tour du monde en 15 étapes, à chaque étage
Que des prolos qui rêvent de toucher les nuages (Alee, 2013)

Qu'il soit un Cef' de pure souche
Guech, Noich, Manouche, Renoi, Harbi, Harbia (…)
Certains d'nos rejetons ont redoublé le CP
Dès l'âge de 4-5 ans leurs p'tits plombs commencent à péter
Problème de cadre familial, ou de classe sociale
Tout pour faire le K-Sos idéal (Rohff, 2008)

Relégué en périphérie, pris en chasse par toutes les polices
Le bloc crie à l'oppression, le bloc crie à l'injustice
Le bloc crie à la honte, à l'acharnement, au mensonge
Ici Marianne n'est pas blonde, elle ressemble au tiers-monde
Le bloc crie le nom de tous ses martyrs
Le ghetto collectionne les façons de mourir au bout d'la rue de l'avenir
Le cri de rage des ouvriers, immigrés, exploités puis licenciés, vidés,
Le cri des années volées (Fils du béton, 2013)

Quand ils font en chanson la sociologie de leur appartenance, de leur « *bloc* », de leur tour ou de leur quartier, les rappeurs répondent à l'ambition de Beaud et Pialoux, et nuancent fortement l'analyse de Dubet lorsqu'il écrit, dans la préface à l'édition 2008 de *La galère*, qu'« au milieu des années quatre-vingt, enseignants, militants et travailleurs sociaux parlaient de ces " enfants d'ouvriers " ; aujourd'hui, les enfants de ces enfants sont immédiatement identifiés à leur "race" et parlent d'eux-mêmes en ces termes. D'ailleurs le rock "anti-socia" a été remplacé par le rap, dont le propos et le style sont plus nettement centrés sur la "race" et le racisme » (Dubet, 2008 : 13). S'il est clair que race et racisme font partie de certaines thématiques récurrentes dans le rap, s'y mêlent la question de la domination sociale et économique, à travers la figure à la fois symbolique et politique du prolétaire, celle de l'expérience familiale ouvrière et des classes populaires.

Mon crime c'est quoi ?
D'être basané ou crépu, d'avoir la BAC au cul
Pendant que t'as le cul à la fac
Mon crime c'est quoi ?
D'être un fils d'ouvrier, d'une famille modeste et toi d'une classe aisée (Noyau dur, 2005)

J'n'ai appris qu'à perdre, qu'à mettre les mains dans la merde
Qu'à n'être rien dans ma tête, qu'à faire la guerre qu'à mes frères
Qu'à voir ma mère dans les dettes, qu'ils aillent se faire mettre, mec
T'inquiète, le petit nègre sera riche avant qu'on l'enterre (…)
Aujourd'hui ils nous parlent tous des bienfaits des colonies
Dès qu'on leur dit qu'on est français
Ils nous disent d'arrêter nos calomnies
Ils nous ont mis loin de leur économie
Et puis s'étonnent que nos petits ne veulent que le RMI (…)
Un rap qui vient du cœur, un rap de prolétaire (…)
J'rappe le ghetto
J'rappe la noirceur de mon épiderme,
La famine d'un frigidaire (…)
Nos pères tués à l'usine (Soprano, 2006)

Pour comprendre ces discours, il faut évidemment prendre en compte les codes artistiques et les normes professionnelles du rap, genre musical dont la définition publique (coconstruite par les médias, les labels, les politiques, les chercheurs en sciences humaines et les rappeurs eux-mêmes) l'associe à une forme de « colère sociale » des

banlieues. Mais il n'en demeure pas moins que les textes de rappeurs donnent à voir et à comprendre le monde social et ses mécanismes.

En s'accordant le droit de prendre la parole, les rappeurs laissent une trace, une information — un *témoignage*, quand ils parlent d'eux-mêmes — source publique de connaissance. « Je suis antillais, ce qui veut dire que mon arrière, arrière-grand-père était esclave, et qu'on n'a pas de traces. Donc moi, je veux laisser des traces », explique D'de Kabal en entretien, avant de poursuivre : « C'est naze à dire, mais je me considère vraiment comme un témoin de mon époque. Donc c'est important et intéressant que ma vision, comme celle d'un autre, elle soit valorisée, mise en avant. » Noir, habitant de la banlieue parisienne (de Bobigny, en Seine-Saint-Denis), il chante à ce sujet : « *Qui sommes-nous, des déjections de trottoirs ? / Les dirigeants peuvent-ils attribuer une place à des sous-gens qu'ils considéraient comme une tare ? / Est-il déjà trop tard, peut-on faire machine arrière / Se réapproprier une image qui ne servira plus leurs douteux critères ?* » (D'de Kabal, 2006).

Lorsque la sociologie revêt sa position de « science qui nous décrit les dépossédés incapables de reconnaître leur dépossession » (Rancière, 2006 : 5), elle assoit sa domination intellectuelle sur une masse qu'elle a déclarée muette et donc incapable de s'approprier sa propre « *image* ». Devant cette incapacité du peuple à parler qu'ils ont eux-mêmes observée, certains sociologues, comme les autres catégories des personnes légitimes à discourir (journalistes, politiques, etc.), se font *représentants*. Imposant les significations et les identités, le représentant dispose d'un immense pouvoir symbolique, et la représentation devient une forme de domination : « Le travail de délégation (…) devient le principe de l'aliénation politique » (Bourdieu, 1982 : 101), parler *de* ou parler *pour* devient parler *à la place de*.

Mais les individus peuvent parler par eux-mêmes, et c'est ce que prouve le rap. Sans y être préalablement autorisés par un titre ou un nom, les rappeurs s'immiscent sur un terrain généralement réservé aux experts, qui, comme ceux de la Politique de la ville, *imposent* des discours et des représentations aux lourdes conséquences matérielles et symboliques (atteinte de l'image que les individus se font d'eux-mêmes (Beaud et Pialoux, 1999 : 22), disparition de mots entraînant l'effacement des réalités auxquelles ils renvoient (Boutet, 2010 : 104), etc.).

De ce point de vue, la prise de parole des rappeurs participe d'un questionnement de l'autorité énonciatrice : on s'autorise à parler, à parler de soi, à produire sa propre analyse et à la diffuser, et donc à « se réapproprier » son « image », pour reprendre les mots de D'de Kabal. C'est ce que résume précisément le rappeur C.Sen :

> Au niveau de la prise de parole, y'a le côté « je » qui est plus présent que dans toutes les autres musiques. C'est-à-dire que tu parles de toi, de tes copains, de ton monde, de ton immeuble, ou du monde comme tu le vois toi. (…) On a une emprise claire sur le monde dans lequel on vit, sur comment on le digère, et comment on le ressert aux gens. C'est très marqué dans le rap, et sociologiquement, ça va être des témoignages de ouf. C'est des milliers de cahiers intimes (sauf qu'en général, on n'écrit pas des cahiers intimes à vingt, trente ans). Des milliers ! Parce qu'il y en a beaucoup des rappeurs qui sortent des disques ! Notre époque, notre frange de la société, et même comment on voit les autres franges de

la société… Ça va faire du doc ! Va y avoir des putains d'archives ! (…) C'est ouf. Le rap, ça va laisser une trace mortelle pour ça ! Mais ce sera analysé et réécrit. Y'aura le même problème : une fois qu'on sera plus là, dans cent ans, on sera mort, on sera plus là pour défendre nos idées, donc il y aura des gens qui les retraduiront à leur sauce. Mais là, ça va quand même être très dur à travestir. (…) Après, est-ce que ça sert à quelque chose ou pas ? On ne change pas l'avis des gens ; tu peux juste mieux te décrire, et qu'on arrête de te travestir, par rapport à ce que tu dis.

* * *

Réinscrire la domination socioéconomique dans la question ethnicisée des banlieues ne signifie pas taire les dominations basées sur la race et l'extranéité ; au contraire, les deux s'y mêlent et s'y côtoient dans les chansons. L'expérience et le statut de l'immigré comme du descendant d'immigré, largement abordés dans le rap français, représentent un autre point de liaison entre le récit du rappeur et celui du sociologue. Sur ce sujet, certaines chansons répondent à certains travaux, leur font écho dans une même finesse d'analyse ou de description, travaillent à une commune et nécessaire mise à jour des mécanismes de domination. C'est par exemple le cas de la sociologie d'Abdelmalek Sayad, qui, dans son œuvre sur l'émigration algérienne, a notamment décrit la double absence de l'immigré (Sayad, 1999) et analysé l'illégitimité de ses enfants dans la société française (Sayad, 2006). Deux situations que rappent ici respectivement Tunisiano du groupe Sniper, rappeur d'origine tunisienne, et Calbo et Lino, deux frères d'origine congolaise qui forment le groupe Ärsenik :

Pour mes frères arabes, khels, fils d'immigrés
Ceux qui vivent loin d'leurs terres
Et qui s'y sentent rejetés
Rester ici c'est mort, là-bas c'est cramé
Alors, où est ma place dans la méditerranée (…)
En France j'suis qu'un immigré
Au bled j'suis qu'un Français (Sniper, 2003)

Je suis l'usuel suspect qu'on désigne
Celui qu'on assigne ou qu'on saigne
Quand ils abusent de leur insigne
A la mauvaise enseigne, je suis logé (…)
J'ai le rôle du foutu immigré
Celui à qui on attribue des tares
Même dans son pédigrée (Ärsenik, 1998)

À travers ses recherches, Sayad a bien montré que, prise dans l'impensé colonial français, l'immigration peut en elle-même inclure une dimension coupable, que la présence même de l'immigré ou de son descendant peut représenter une faute. C'est pourquoi le statut des « enfants » de l'immigration est « fragile » : nés sur le sol français, ils sont pourtant sans cesse rappelés à des origines familiales étrangères et enfermés dans l'éternel statut de celui qui n'est pas chez lui et n'a de fait pas les mêmes droits que les « nationaux ».

Pejmaxx, né en Iran et arrivé en France très jeune dans le quartier de Mont-Mesly à Créteil (« un quartier totalement reclus de la société », explique-t-il), n'a eu la nationalité française qu'à l'âge de 14 ans. « Les problèmes de racisme, d'exclusion, je les ai connus », raconte-t-il. C'est dans une démarche autobiographique (« mes textes, c'est que du vécu, que des trucs super personnels », précise-t-il) et avec pour « principale optique » de « donner aux gens de la bonne musique », qu'il fait vivre dans l'espace public ces questions d'inégalité de traitement. Comme sur le titre « Enfant de la République » (Pejmaxx, 2012) :

Allons enfants de la patrie l'jour de gloire est arrivé
Fuir la misère, fouler la terre d'accueil t'en as rêvé
Les enfants de mes enfants seront issus d'l'immigration
Inutile de s'leurrer ça ôte l'envie d'intégration

Le problème d'identité que soulèvent Sayad et Pejmaxx est celui-ci : exister, pour les immigrés et leurs descendants, signifie « exister en soi » (Sayad, 2006 : 30). À la croisée de deux appartenances, les enfants d'immigrés posent d'autant plus problème ; ni nationaux ni étrangers, leur présence dérange car elle interroge les fondements du pays et son identité, quand l'étrangéité (au sens de la nationalité ou des origines, mais plus largement de tous traits culturels ou sociaux relativement avec l'ailleurs) est considérée comme antagoniste de la citoyenneté.

« *Demande-moi pourquoi la rage dans mes viscères hurle / Si ma carte d'identité en est vraiment une / Où est ma place ? On m'a pas donné de numéro* » (Millipstonimia, 2015), s'interroge en musique Ellips, qui, de parents tunisiens, explique faire partie d'« une génération entière à être prise entre-deux ». HVJ, caennais d'origine togolaise, exprime aussi cette idée dans sa chanson « Faire ma place » (HVJ, 2011), un morceau dit-il, « qui parle vraiment de mon rapport à ma négritude, et au fait de me faire une place. (…) Essayer de venir avec tout ce que je me sens représenter culturellement, c'est-à-dire cette culture de quartier et cette culture africaine aussi. » C'est ainsi qu'il rappe : « *J'argue, pour les diasporas désespérées, procure l'espoir / Chez moi partout : ils auraient préféré que je me sente chez moi nulle part.* » Car comme le confirme Sayad, « ce que, sans doute, on pardonne le moins », aux immigrés comme à leurs descendants, « c'est précisément d'attenter à la fonction et à la signification diacritiques de la séparation que la "pensée d'État" établit entre nationaux et non-nationaux » (Sayad, 1999 : 410).

On voit bien à travers ces extraits d'ouvrages sociologiques, ces extraits d'entretiens et ces extraits de chansons, comment rappeur et sociologue peuvent se répondre. Comment la parole scientifique et la parole que d'aucuns pourraient considérer comme profane peuvent être proches. Comment le savoir sur l'autre et par l'autre peut, sans rien perdre de sa précision, passer par des médias différents et pourtant nécessaires.

« Réfléchir sur l'immigration, écrit encore Sayad, revient au fond à interroger l'État, à interroger ses fondements, à interroger ses mécanismes internes de structuration et de fonctionnement » (Sayad, 1999 : 398). Dans un contexte où l'État-nation se

définit par son caractère d'abord *national*, revendiquer un droit de participation à la politique est alors « hérésie » (Sayad, 2006 : 18) : tout comme les castes inférieures ou les catégories sociales dominées, les immigrés sont « exclus du politique en raison de leur appartenance, de *naissance*, à quelque condition ou à quelque univers qui les voue à constituer une classe particulière » (Sayad, 2006 : 15). Si tous les rappeurs qui décrivent leurs expériences d'immigrés ou d'enfants d'immigrés ne poursuivent pas forcément d'intention militante (ce qui ne signifie d'ailleurs pas que leur prise de parole est sans effets politiques), certains utilisent le media rap pour afficher et affirmer politiquement leur présence, et prendre la dignité qu'on leur refuse. C'est le cas du rappeur Saïdou (Sonnette, 2013 : 214), qui en tant que fils de la classe ouvrière immigrée algérienne « *porte les stigmates de leurs cauchemars / Celui qui veut forcer leur fille à porter le foulard / Celui qui ne doit pas toucher à leurs privilèges* » mais qui, malgré tout, prévient qu'il « *faudra faire avec* [s]*a couleur qui vient du Sud / Avec* [s]*es humeurs et* [s]*es sales habitudes* » (Ministère des Affaires populaires, 2009).

On touche là un dernier pont, le plus fort peut-être, entre rap et sociologie : l'*engagement*. Dans la lignée de Sayad, le sociologue Saïd Bouamama démontre l'importance de se définir comme *sujet* quand la puissance postcoloniale enferme dans l'*objet* étranger, ainsi que la nécessité de résister à l'exclusion (du) politique (Bouamama, 2010). Un combat qui l'a réuni avec le rappeur Saïdou, autour d'un livre-disque intitulé *Nique la France. Devoir d'insolence* (Bouamama et ZEP, 2010). Dans l'introduction, et sous la plume de Bouamama, on peut lire, à propos d'un « nous » qui est « à la fois héritage de la colonisation et une production permanente du système social français actuel » :

> **Nous** sommes l'objet de campagnes idéologiques régulières **nous** construisant comme « barbares », « homophobes », « antisémites », « allergiques à la laïcité », « terroristes », etc. L'islamophobie s'impose progressivement comme seule porte d'entrée pour faire de **nous** des « ennemis de l'intérieur » à mettre sous surveillance, à traquer, à réprimer, etc. (…) **Nous** sommes en permanence sommés à l'allégeance. À la soumission. À la justification. À la politesse. À la discrétion. À l'invisibilité. Alors même que la sauvegarde de **notre** dignité exige de la révolte. De la lutte. De la visibilité. De l'impolitesse. De l'irrévérence. De l'insoumission. De l'impatience égalitaire. **Nous** sommes sommés d'aimer le système qui nous opprime. (…) C'est pourquoi nous disons calmement et sereinement « **Nique la France** » coloniale, raciste et inégalitaire.

Dans la chanson « Nique la France » (Zone d'Expression Populaire, 2010) et sous la plume de Saïdou, on peut entendre alors :

> *Nos intellos (…) qui propagent, alimentent la haine du musulman,*
> *Du banlieusard, avec leurs discours stigmatisants*
> *Leurs discours arrogants, insultants et méprisants*
> *Omniprésente leur propagande dans les médias dominants*
> *C'est l'union sacrée contre l'envahisseur*
> *Le barbare, le sauvage, contre l'ennemi intérieur*
> *Mais on va pas se laisser faire, se laisser bâillonner*
> *On va pas lâcher l'affaire, comme Elie du LKP*
> *C'est mon devoir d'insolence, mon devoir d'irrévérence*
> *Mon devoir d'impolitesse, mon devoir de résistance*

Nique la France, et son passé colonialiste
Ses odeurs, ses relents et ses réflexes paternalistes
Nique la France, et son histoire impérialiste
Ses murs, ses remparts et ses délires capitalistes

* * *

Réduisant le fossé creusé par l'élite entre les arts et les sciences, le rap, étudié ici dans sa dimension textuelle, met du langage sur les territoires étudiés et théorisés par les savants (souvent sous prétexte qu'on n'y parle pas). Individus sans titres officiels (en tout cas sans titre académique autorisant à analyser le social), les rappeurs parlent par eux-mêmes (et souvent d'eux-mêmes) dans leurs chansons, évitant par là le risque d'aliénation ou de récupération que comporte la délégation de son expérience ou de sa parole (à un chercheur, par exemple).

Comme le « conte populaire », le rap, par ses paroles, « fournit au discours scientifique un modèle, et pas seulement des objets textuels à traiter. Il n'a plus le statut d'un document qui ne sait pas ce qu'il dit, cité devant et par l'analyse qui le sait. Au contraire, c'est un "savoir-dire" exactement ajusté à son objet, et, à ce titre, non plus l'autre du savoir, mais une variante du discours qui sait et une autorité en matière de théorie » (de Certeau, 1980 : 151).

Les récits des rappeurs viennent ainsi compléter ou complexifier des travaux sociologiques « traditionnels », ils s'y opposent et les contredisent parfois, dialoguent avec eux, voire s'y associent. Apporter des éléments de compréhension et d'analyse du monde social dans et par la chanson (mais également dans et par une langue autre que la langue légitime) multiplie les lieux et les modes de fabrication du savoir. Il s'agit alors d'une façon de démocratiser la production et la diffusion de la connaissance.

Finalement, on peut dire que le rap introduit une rupture dans l'ordre des représentations et dans la répartition des rôles au sein du monde social : par leur narration sociologique, les rappeurs ouvrent une brèche dans la forteresse des privilèges légitimes bien gardée. Bousculant l'ordre des choses établies, ils prouvent la capacité de chacun à dire et expliquer, et, finalement, *l'égalité des êtres parlants et sachants.*

RÉSUMÉ

Il ne faut pas, lorsqu'on étudie le rap, y voir un seul matériau sociologique et oublier qu'il s'agit d'une création artistique. Toutefois, de nombreux textes, notamment quand ils sont à dimension autobiographique, sont source de connaissance. Les rappeurs produisent en effet, par des récits rimés, du savoir et des analyses sur des lieux, des modes de vie, des situations et des ressentis, souvent rattachés aux mondes et expériences minoritaires. Le traitement et la définition de ces sujets sont généralement réservés aux groupes et individus légitimés à s'exprimer dans l'espace public : politiques, journalistes ou scientifiques jouissent en quelque sorte d'un monopole sur la question, qui s'accompagne d'un rejet des compétences et des savoirs profanes. Les rappeurs semblent alors résister au risque d'aliénation que comporte la délégation de leur expérience ou de leur parole (à un chercheur, par exemple) : parlant par eux-mêmes (et souvent d'eux-mêmes), ils contredisent ou complètent les sociologues, dialoguent avec eux, parfois même s'y associent. Apporter ainsi des éléments de compréhension et d'analyse du monde social dans et

par la chanson permet alors de multiplier les lieux de fabrication du savoir, d'en démocratiser la production et la diffusion.

Mots clés : rap, sociologie, monopole du savoir, réappropriation de soi, démocratisation de la parole.

ABSTRACT

When rap music is studied, it is a mistake to see it only through a sociological point of view and forget that it is first and foremost an artistic creation. However, many texts are a source of knowledge and in particular those which are tinged with an autobiographical aspect. Indeed, rap singers's rimed stories are a means to construe and know more about places, lifestyles, situations and feelings, which are often related to worlds and experiences that belong to a minority. In general, only groups and individuals that are legitimate to express their opinion in the public space tackle the treatment and the definition of these topics — politicians, journalists or scientists have a monopolistic position as regards these topics and reject competences and sources of knowledge that come from laypersons. There seems to be then no risks of alienation at all for rap singers — risks that are inherent in the delegation of one's experience or one's word (to a researcher for example). Rap singers talk by themselves (and often about themselves), they dispute or corroborate sociologists's ideas, talk to them, and sometimes even work with them. Bringing thus elements that help understand and analyse the social world in and by songs enables the multiplication of the places of knowledge production and a wider access to its production and dissemination.

Key words : rap music, sociology, monopolistic position on knowledge, taking back your own voice, wider access to speech

RESUMEN

Cuando se estudia el rap, en éste no debe verse tan sólo un material sociológico y olvidar que se trata de una creación artística. No obstante, numerosos textos, particularmente cuando éstos son de carácter autobiográfico, son fuente de conocimiento. En efecto, los raperos se expresan por medio de relatos rítmicos, del saber y del análisis acerca de los lugares, de los modos de vida, de las situaciones y de lo experimentado, con frecuencia asociados a mundos y experiencias minoritarias. El tratamiento y la definición de estos temas están generalmente reservados a los grupos e individuos legitimados para expresarse en el espacio público : políticos, periodistas o científicos que, en cierta forma, gozan de un monopolio del tema, acompañados de un rechazo de las competencias y de los saberes profanos. Los raperos parecen entonces resistir al riesgo de la alienación que conlleva delegar su experiencia o su palabra (por ejemplo, a un investigador) : hablando por ellos mismos (y, con frecuencia, acerca de ellos mismos), contradiciendo o complementando a los sociólogos, dialogando con ellos, a veces inclusive asociándose con ellos. De esta manera, contribuir a comprender y analizar el mundo social a través de la canción y por medio de ella, permite entonces multiplicar los lugares de fabricación del saber, así como democratizar la producción y la difusión.

Palabras clave : rap, sociología, monopolio del saber, reapropiación de sí, democratización de la palabra.

BIBLIOGRAPHIE

Beaud, S. et M. Pialoux (1999), *Retour sur la condition ouvrière. Enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard*, Paris, Fayard.

Beaud, S. et M. Pialoux (2003), *Violences urbaines, violence sociale : genèse des nouvelles classes dangereuses*, Paris, Fayard.

Béthune, Ch. (1999), *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement.

Bouamama, S. (2010), *Les discriminations racistes : une arme de division massive*, Paris, L'Harmattan.

Bouamama, S. et Zep (2010), *Nique la France. Devoir d'insolence*, Roubaix, Darna Éditions.

Bourdieu, P. (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.

Boutet, J. (2010), *Le pouvoir des mots*, Paris, La Dispute.

Coulon, A. (1987), *L'Ethnométhodologie*, Paris, PUF.

de Certeau, M. (1980), *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, « 10/18 », Union générale d'éditions.

Dubet, F. (2008), *La galère : Jeunes en survie*, Paris, Points.

Foucault, M. (2001), « La fonction politique de l'intellectuel », *in Dits et Écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard.

Garfinkel, H. (2007), *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF.

Hajjat, A. (2005), *Immigration postcoloniale et mémoire*, Paris, L'Harmattan.

Hammou, K. (2014), *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.

Lapassade, G. et P. Rousselot (1996), *La rap ou la fureur de dire*, Paris, Éd. Loris Talmart.

Lejeune, P. (1996), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

Martin, D.-C. (2010), *Quand le rap sort de sa bulle. Sociologie politique d'un succès populaire*, Paris, Éd. Mélanie Seteun/IRMA.

Milliot, V. (1997), « Le rap : une parole rendue inaudible par le bavardage des stéréotypes », *Migrants formations*, n° 111, p. 61-73.

Negt, O. (2007), *L'espace public oppositionnel*, Paris, Payot.

Pecqueux, A. (2007), *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.

Puaud, D. (2012), « De la « condition ouvrière » à la « condition racaille ». Entre assignation identitaire et actes de résistance », *Lmsi.net*.

Rancière, J. (2006), *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion.

Sayad, A. (1999), *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil.

Sayad, A. (2006), *Les enfants illégitimes, T. 2, L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Paris, Raison d'agir.

Sonnette, M. (2013), *Des manières critiques de faire du rap : pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*, Thèse réalisée sous la direction de Fleury, L. et Péquignot, B., Paris, Université Paris 3.

Tissot, S. (2007), *L'État et les quartiers. Genèse d'une catégorie de l'action publique*, Paris, Le Seuil.

Veitl, P. (2005), « À quoi pensent les experts ? Paroles d'experts et paroles sur l'expertise », *in* Dumoulin, L., La Branche, S., Robert, C. et P. Warin (dir.), *Le recours aux experts : raisons et usages politiques*, Grenoble, PUG.

DISCOGRAPHIE

ALEE (2013), « Irmat-Alikoum », *in Irmat Alikoum*.

ÄRSENIK (1998), « Une saison blanche et sèche », *in Quelques gouttes suffisent…*

CASEY (2006), « Ennemi de l'ordre », *in Ennemi de l'ordre*.

D'de KABAL (2006), « On n'joue pas », *in Incassable(s)*.

HVJ (2011), « Faire ma place », *in Boîte à musique*.

IAM (1999), « Un jour comme un lion », *in* COLLECTIF, *L'univers des lascars*.

MILLIPSTONIMIA (2015), « Marquer La Légende ».

MINISTÈRE DES AFFAIRES POPULAIRES (2009), « Faudra faire avec », *in Les bronzés font du ch'ti*.

NOYAU DUR (2005), « On ne sera jamais pareil », *in Noyau dur*.
PEJMAXX (2012), « Enfant de la République », *in Enfant de la République.*
ROHFF (2008), « K-Sos for life », *in Le Code de l'horreur*.
SKALPEL FEAT CRAPS, FILS DU BÉTON ET RITZO (2013), « Le cri des blocs », *in À couteaux-tirés*.
SNIPER et LEILA RAMI (2003), « Entre-deux », *in Gravé dans la roche*.
SOPRANO FEAT SAKO ET AKHENATON (2006), « Tant que Dieu », *in Psychanalyse*.
ZONE D'EXPRESSION POPULAIRE (2010), « Nique la France », *in Devoir d'insolence*.