

“*Va te faire niquer toi et tes livres*”

Time Bomb, le triomphe d'un rap français “bête et méchant”

§1 Un certain nombre d'articles et d'ouvrages ayant le rap pour objet ont tenu ces dernières années à clarifier un malentendu. Il semble en effet qu'en France, le rap ait souvent été réduit, lors de l'examen critique, à sa matière verbale, et que ce primat accordé au texte dans la réception du rap français pose problème au moment de rendre compte de ce qui fait la spécificité de celui-ci. Tel est par exemple le sens du rappel effectué par le philosophe Christian Béthune, qui s'intéresse dans *Pour une esthétique du rap* aux spécificités du rap en tant que pratique artistique :

Le rap est un genre musical : c'est par cette constatation lapidaire que débute l'un des tout premiers ouvrages en français consacrés au rap (Lapassade et Rousselot, 1990). Rappeler ce fait n'est pas inutile. Même les commentateurs les plus favorables à cette forme d'expression ont en effet tendance à privilégier les textes et considèrent comme secondaire l'apport du rap à la musique.¹

Il s'agissait donc de proposer une approche critique du rap français qui cesse de privilégier sa dimension verbale sur sa dimension sonore, et qui l'envisage comme un objet musical plutôt que comme un objet littéraire. Telle paraît être la volonté du sociologue Anthony Pecqueux, qui étudie le rôle joué par la voix dans la relation que le disque institue entre le rappeur et l'auditeur, et prend ses distances vis-à-vis d'une critique à laquelle il reproche de trahir le rap en passant sous silence ses aspérités sonores :

En réduisant les objets sonores que sont des chansons à des *textes*, ce mouvement participe de celui, plus général et plus ancien, que Michel de Certeau pointait en parlant de *science de la fable*². Cette *science* veut réhabiliter les voix de la culture populaire, mais le fait en les réduisant à l'état graphique. Cela fait partie des contraintes propres à l'entreprise intellectuelle qui s'intéresse à la musique ou à la chanson, plus généralement qui veut évoquer sur du papier ce qui ressort du sonore ou du vocal. Cela pose problème à partir du moment où elle le fait en passant sous silence ce qui est entendu et audible.³

§2 Ces appels répétés à prendre en compte le caractère sonore du rap sont significatifs. D'un point de vue méthodologique, ils invitent à considérer le rap comme une forme artistique spécifique, que les outils de l'analyse littéraire, entre autres, ne suffisent pas à appréhender. Mais surtout, ils font de la rivalité entre l'écrit et l'oral l'une des caractéristiques fondamentales du rap français, et l'une des sources majeures de son évolution. En effet, si ces travaux, écrits et publiés au cours des années 2000, invitent à un renouvellement de la démarche critique, c'est aussi, comme leurs auteurs ne manquent pas de le souligner, que le rap français lui-même a changé.

§3 Un certain nombre d'éléments indiquent en effet qu'entre 1996 et 1998, le rap français s'est renouvelé sous l'influence de nouvelles figures de proue, dont les deux plus importantes paraissent être Booba, du groupe Lunatic, et Ill, des X-Men, tous deux membres de l'éphémère collectif Time Bomb, regroupant de

manière informelle, outre les deux groupes mentionnés, les rappeurs Hifi, Oxmo Puccino, Pit Baccardi, Jedi et Diable Rouge autour des producteurs DJ Sek et DJ Mars. Or, l'un des aspects notables de ce rap qui émerge entre la compilation *Time Bomb volume 1* (sur laquelle paraît en 1995 le premier morceau des X-Men) et l'album de Lunatic *Mauvais Œil* (2000), c'est qu'il cesse de faire preuve de bonne volonté culturelle. Loin des succès à la “poésie gentiment oulipienne”⁴ de MC Solaar, qui n'hésite pas en 1994 à convoquer dans son morceau *La Concubine de l'hémoglobine* les figures de Rimbaud, Picasso et Michel-Ange, les rappeurs de Time Bomb, largement inspirés par les productions new-yorkaises du milieu des années 1990, ne paraissent faire aucun cas du patrimoine littéraire français ni de la culture légitime. Ils revendiquent même, dans le refrain du morceau de Lunatic *Le Silence n'est pas un oubli*, un rap “bête et méchant” : “J'aspire le temps les yeux plissés / je rappe et je dérape souvent / tant pis si le sang doit pisser / le style pète / c'est bête et méchant / trop de temps à lutter / à essayer d'être riche en trichant”⁵. C'est souvent au titre de cette violence revendiquée et élevée au rang de ressource esthétique que ce rap a été mis de côté, tant par la critique issue de la presse culturelle ou généraliste que par l'industrie du disque. Or, on peut faire l'hypothèse que si Booba, Ill et leurs partenaires renouvellent le genre et lui donnent ses lettres de noblesse, c'est précisément parce qu'ils sont les premiers à proposer un rap *bête et méchant* : un rap qui se contente d'être du rap et se concentre sur ce qui fait sa spécificité en tant que forme artistique. En quoi cette prise de distance avec la culture légitime consiste-t-elle, et en quoi modifie-t-elle en profondeur le rap français ? Il semble qu'à l'occasion d'une révolution prosodique qui se double d'une promotion esthétique de l'hostilité, le rap de Time Bomb dépouille l'acte de création de son caractère respectable et “désacralise la part livresque du texte”⁶ en vue de produire un choc chez l'auditeur. Ill et Booba ne renoncent cependant pas à développer une poétique de l'écrit : si ce nouveau rap français paraît rompre avec les formes et les valeurs consacrées de l'art, et si le rappeur fait du criminel son double, c'est au gré d'un écart figural par lequel les frontières séparant le biographique du fictif et le littéral du métaphorique se trouvent considérablement brouillées.

“Un poème sans poésie” : le rap comme rupture avec les valeurs de l'Art

§4 Le rap français a souvent été présenté comme un avatar contemporain de la chanson à texte. Une telle hypothèse n'est pas sans fondement : Anthony Pecqueux montre ainsi de manière convaincante dans *Voix du rap* que, tant en ce qui concerne leur structure et leur interprétation langagière que leurs thèmes, les premiers morceaux de rap français doivent sans doute plus à la chanson française qu'au rap américain. Les rappeurs français ont à ce titre souvent été regardés, suite à leurs premiers succès critiques et commerciaux, comme de potentiels héritiers de la figure de l'auteur-compositeur-interprète. Or, il existe aussi un rap français dont les productions échappent à l'horizon d'attente qu'une telle filiation contribue à susciter, et dont les représentants paraissent rendre laborieuse la légitimation du rap en tant que dérivé, même canaille, de la poésie, en raison des valeurs que leurs morceaux véhiculent ainsi que de leur indifférence manifeste vis-à-vis du patrimoine. Le Ministère A.M.E.R. en donne un

exemple significatif en 1994 avec son album *95200* ; mais c’est avec les rappeurs de Time Bomb que ce rap français qui affiche sa violence affirme le plus brillamment son autonomie sur le plan de la pratique chansonnière (VR 9), et qu’il développe, sur le plan prosodique comme sur celui du texte, son esthétique propre. Les rappeurs de Time Bomb évoluent d’ailleurs en marge du patrimoine littéraire et de la chanson française⁷, mais aussi du rap français : le modèle constamment revendiqué par ces rappeurs, qui ne collaborent que très ponctuellement avec d’autres groupes de rap français triés sur le volet, c’est le rap américain – plus particulièrement le rap new-yorkais. Ill et Booba sont l’un et l’autre pratiquement bilingues, et, de Mobb Deep à Jay-Z, leurs influences sont repérables dans leurs morceaux, aussi bien au niveau des productions⁸ que du flow ou des textes. C’est du rap américain des années 1990, sur lequel Booba déplore en 1996 le retard du rap français (“à Paris c’est comme aux States / mais enlève au moins dix ans”⁹), que les rappeurs de Time Bomb s’inspirent, en ce qui concerne la dimension sonore du rap et aussi sa dimension textuelle. On trouve d’ailleurs quelques exemples ponctuels de réécritures chez Booba : “pour eux si t’es black / d’une cité ou d’une baraque / t’iras pas loin / c’est vends du crack ou tire à trois points”¹⁰ reprend ainsi un passage du morceau *Things Done Change* de Notorious B.I.G, “because the streets is a short stop / either you’re slinging crack rock / or you got a wicked jump shot”¹¹. La transposition d’une langue à l’autre permet de mesurer ce que ce rap français émergent doit au rap américain tout en commençant à identifier ce qui lui appartient en propre : si on retrouve chez Booba les métonymies du texte américain sous une forme légèrement modifiée, le système de rimes est complexifié, et le discours est prêté à un *eux* indéfini dont l’importance se révèle fondamentale pour comprendre l’hostilité que le même rappeur manifeste vis-à-vis de la culture légitime.

- §5 Ce nouveau rap fait en effet de l’hostilité l’une de ses modalités premières – on peut rappeler que *Pendez-les, bandez-les, descendez-les* des X-Men et *Le crime paie* de Lunatic paraissent tout deux en 1996 sur la compilation *Hostile hip-hop* sortie par le label du même nom –, et l’un de ses ressorts principaux réside dans une opposition violente et sans cesse réitérée entre un *nous* et un *eux* indéfini dont l’omniprésence contribue à donner l’image d’un Léviathan tentaculaire aux contours flous. C’est cette opposition qui préside à la mise en scène ponctuelle par ces rappeurs du conflit qu’ils entretiennent sur le plan des valeurs avec la culture légitime, laquelle se voit réduite au rang d’excroissance de l’école. Il est en effet violemment reproché à l’institution scolaire d’être incapable de jouer le rôle émancipateur qu’elle prétend endosser. Tel est le cas dans un passage du morceau de Lunatic *Hommes de l’ombre* : “et à l’école ils me disaient de lire / voulaient m’enseigner que j’étais libre / va te faire niquer toi et tes livres”¹². L’apostrophe, le tutoiement et le passage à l’impératif présent, qui succèdent à l’imparfait d’habitude et à l’utilisation de la troisième personne du pluriel, permettent de donner aux relations avec les représentants du monde de la culture un tour hostile dans lequel ni les règles de politesse (tutoiement du professeur) ni les règles grammaticales (on aurait attendu l’impératif pluriel) n’ont plus cours. Il s’agit en effet pour le rappeur de rejeter radicalement les valeurs de la culture comme celles de l’institution scolaire, car les unes aussi bien que les autres lui paraissent trompeuses : les injonctions à l’émancipation intellectuelle sont présentées comme une ultime ruse par laquelle l’ennemi

cherche à détourner le rappeur de l'injustice que représente à ses yeux sa situation matérielle. Si Booba “ne reçoit d'ordre / ni des keufs / ni des profs”¹³, c'est que les uns comme les autres sont les représentants d'un système qui nie la légitimité de son existence et l'empêche de lui donner sa réelle mesure : “ils savent pas si j'aurais dû naître / qu'ils aillent se faire baiser / moi je veux devenir ce que j'aurais dû être”¹⁴.

§6 Ce rap implique en conséquence une rupture radicale avec les formes consacrées de l'Art et avec les valeurs qui lui sont assimilées. C'est ainsi que peut être interprétée la définition ambiguë que Booba propose de sa musique dans *Le crime paie* : “Mon rap / un poème sans poésie”. Il semble en effet, au regard des morceaux étudiés, que cette définition distingue le rap de la poésie sur le plan des intentions avant tout : forme caractérisée par une absence, le rap, s'il s'apparente au poème en vertu des ressources qu'il trouve dans les rythmes, les sonorités et les images, se distingue de la poésie en ne revendiquant plus la beauté, la noblesse et l'universalité que Booba paraît prêter à celle-ci. La préposition privative suggère un manque, et situe le rap en-deçà de l'art consacré : loin de toute prétention à la culture, à la connaissance et à la hauteur de sentiment, ce rap se présente comme une forme ignorante, ancrée dans la marge et fondamentalement destructrice : “C'est neuf ze-dou nous / on est petits on veut niquer Paris / on connaît rien nous”¹³. Le rap est la forme des bons à rien dangereux (“je suis bon qu'à pé-ra / à causer du tort au Code pénal”¹⁵), des guerriers faibles (“je suis de ces gens haïs / dont les ennemis repartent en haillons / rien de vrai sauf faire de la maille en bâillant”¹⁶), des toxicomanes déprimés et arrogants (“je chante raide défoncé / et je m'en bats les couilles de tes conseils”¹⁷) en quête d'un moyen alternatif, immédiat et récréatif de gagner de l'argent, puisque “pour taffer ou pour dealer / partout y a la queue”¹⁸. A ce titre, le rap, “transgressant allègrement le sacro-saint principe du désintéressement de l'art légué à l'esthétique par la philosophie kantienne” (*ER* 108), se trouve réduit au rang d'activité instrumentale, dont la valeur réside dans la capacité à générer un profit qui représente sa principale raison d'être (“donne-moi des ronds je te fais une putain de chanson”¹⁶). C'est la haine, sentiment sans cesse revendiqué par Booba comme par Ill, qui devient la force motrice et le principe structurant de cette création désacralisée. Ceci est particulièrement manifeste dans ce passage du morceau *H.L.M. 3* de Lunatic :

C.L.A.N. je peux pas faire mieux / que mon rap de banlieue / je rappe comme je cause / haine à grosse dose / la rage comme guide et c'est pour ça que je parle / toujours des mêmes choses / tchathe de la zone / prône / la guerre aux autres hommes / ceux qui parlent trop mal / je choppe / et hop sous le trom¹⁹

Le statut du rap paraît fondamentalement ambivalent : il trahit une incapacité à s'élever tout en étant présenté comme la forme la plus propice à l'expression de l'hostilité. La mise en avant de l'hostilité conduit ainsi le rap à être assimilé à la conversation plutôt qu'à la poésie, et le fait apparaître comme une forme mineure qui tire de sa minorité ses ressources esthétiques et son pouvoir de nuisance. Pis-aller (“je voulais être seul mais trop tard j'étais déjà né / pour tout baiser / pour être champion du monde comme Tidiani”¹⁵) le rap n'a en effet plus aucune visée édifiante : il est conçu pour choquer, comme le rappelle Ill à

l’attaque du dernier couplet de *Retour aux pyramides*, pour menacer, comme le suggère le titre du morceau *Le son qui met la pression*, ou, plus largement, et de manière moins présentable encore, pour “tout niquer”²⁰. Aussi n’hésite-t-il pas à frapper l’auditeur par l’utilisation d’adresses agressives, d’apostrophes marquées racialement et de vocables proscrits, ou par la mise en valeur de son homophobie, en vue de produire cet effet dont Philippe Roussin rappelle que Céline fait le propre de l’argot : “l’argot est un langage de la haine qui vous assoit très bien le lecteur... l’annihile! à votre merci!... il reste tout con”²¹. On constate à ce titre que le recours à l’argot, relativement rare chez des groupes majeurs de la génération précédente comme IAM ou NTM, est systématique dans les couplets des rappers de Time Bomb, où sa valeur semble résider en bonne partie dans sa capacité à introduire violemment le trouble dans la langue en vue d’y organiser des partitions : “Mon argot sous un garrot / derrière des barreaux les poils hérissés / négro je vais foutre la merde et je vais me barrer / comme au lycée”²². L’argot paraît ici avoir la même valeur que celle que Philippe Roussin lui attribue chez Céline : “Il traduit le refus d’une culture pacifiée. Il signifie l’identité de la culture et de la bourgeoisie pour celui qui perçoit le monde comme étant partagé entre ceux qui préservent un héritage et ceux qui ne peuvent l’acquérir”²³. Mais si l’argot est un moyen d’atteindre l’auditeur et de traduire esthétiquement sa mauvaise volonté, il a aussi pour vertu de rendre possible une révolution prosodique par laquelle le rap de Time Bomb renouvelle le rapport entre texte et voix, et entre son et sens, dans le rap français.

“Révolution dans l’élocution” : la soumission du verbal au musical

§7 Entre 1996 et 1998 se produit en effet dans le rap français une véritable révolution prosodique à l’issue de laquelle “les rapports traditionnels entre l’oral et l’écrit – la hiérarchie de leur dignité ontologique respective – se trouvent sensiblement bouleversés” (ER 16). Jusqu’au milieu des années 1990, les textes de rap sont prononcés de telle sorte que chaque syllabe écrite trouve une réalisation orale : le mode d’articulation des rappers français se rapproche ainsi de celui adopté lors de la lecture à haute voix d’un texte écrit ou de la récitation d’un poème. Mais, comme le montre Anthony Pecqueux, “si de 1990 à 1995 il n’était pas envisageable de rapper autrement qu’en décomposant totalement son interprétation langagière, à partir de 1998 on n’interprète plus ainsi : désormais il faut avaler le plus de syllabes possible. C’est une véritable règle constitutive de la pratique rap : on ne peut plus rapper autrement en français. Ceux qui rappent depuis une date antérieure à 1998 ont dû changer leur interprétation, comme N.T.M. : pour eux, l’une des règles constitutives de leur pratique a changé, et ils ont tous suivi la nouvelle règle” (VR 61). Cette nouvelle règle, qui consiste à rapprocher la prononciation adoptée pour rapper de celle que l’on adopte pour converser, ce sont les rappers de Time Bomb qui l’imposent en 1996 avec, entre autres, *Le crime paie* de Lunatic et *J’attaque du mike* des X-Men. Anthony Pecqueux montre à ce titre que sur les dix-huit morceaux de la compilation *Planète rap : l’univers du nouveau rap français* sortie en 1997, et sur laquelle on trouve bon nombre de groupes majeurs (Ideal J, Ärsenik ou Expression Direkt, par exemple), treize sont fidèles à l’ancienne manière d’articuler, quatre sont représentatifs de la transition en cours, et un seul présente cette transition

déjà accomplie : celui de Lunatic (VR 68). Cette révolution prosodique se fait en grande partie par l’intermédiaire de phonèmes ou d’habitudes articulatoires pouvant être rattachées à celles qu’ont étudiées les sociolinguistes qui ont cherché à repérer les traits permettant la définition éventuelle d’un accent de banlieue²⁴, et la promotion esthétique de cet accent est à elle seule une nouveauté. Elle permet à Ill d’afficher sa violence quel que soit le contenu de son texte (“la violence s’entend dans l’accent / on se froisse comme la tôle”²⁵), et à Booba de transférer l’éventuel contenu politique du rap des textes à la prosodie : “dangereux phrasé / y a encore de la place dans mon casier révolution dans l’élocution”²⁶. C’est par exemple ce dernier qui introduit dans le rap français, ainsi que l’ont repéré Anthony Pecqueux et Christian Béthune, le R uvulaire, “cette consonne qu’Ivan Fónagy assimile à un index érigé” et qui “constituerait selon lui une menace” (VR 70). Mais si les prononciations et les intonations adoptées par Booba et Ill peuvent rapprocher le rap de la conversation et de la rue, elles n’en sont pas moins artificielles ; et si elles permettent au rappeur d’afficher d’emblée son origine géographique et de défier la langue établie, elles représentent également un gain notable sur le plan esthétique. Comme le rappelle Christian Béthune dans *Pour une esthétique du rap*, la scansion en français pose en effet aux rappeurs des problèmes spécifiques, qui tiennent “aux particularités des règles d’accentuation propres à notre langue” :

En effet, l’anglais est une langue à accentuation de mots : une fois le mot intégré dans la phrase, les questions d’accentuation tombent, puisque chaque mot choisi par le locuteur est porteur de son propre accent, et cela quelle que soit sa position dans l’ordre du discours. En français, la situation est sensiblement différente : en effet, ce n’est pas le mot en lui-même, mais la place de celui-ci au sein de la phrase qui détermine l’accent dont il sera porteur. Très sommairement, la règle veut que la phrase française s’organise en groupes rythmiques et que ce soient les syllabes de fin de groupes qui portent les accentuations : [demain après-midi] [je prendrai le train]. Alors que l’anglais donne l’impression de jouer continuellement sur l’opposition des accents forts et des accents faibles, le français offre une lente progression vers la finale accentuée qui, à première écoute, peut sembler monocorde. Or, le fait que le rap soit une musique accentuée sur le temps, c’est-à-dire sur les temps impairs – typiquement 1 et 3 dans une mesure à quatre temps – pose un problème rythmique pour qui veut user de la langue de Molière : la position finale de l’accent situe en effet celui-ci plus naturellement en position de contre-temps ou de temps faible (*after beat*) [...] (ER 84)

Le français présente le défaut, du point de vue du rap, d’être oxytonique ; aussi les rappeurs de Time Bomb développent-ils des façons artificielles et neuves de le prononcer, de l’accentuer et de le ponctuer.

§8 C’est à ce titre que le rap de Time Bomb “désacralise la part livresque du texte”²⁷ à mesure qu’il soumet, non sans violence, la part verbale du rap à un impératif de musicalité. Une telle opération nécessite en effet un matériau lexical et des constructions syntaxiques qui contribuent à une oralisation marquée du texte de rap. On peut ainsi noter que si, “contrairement à ce que l’on serait a priori tenté de croire, les rappeurs font un usage plutôt modéré du verlan” (ER 89), les rappeurs de Time Bomb en font quant à eux un usage immodéré : le verlan, en

plus d’avoir l’avantage évident de représenter une utilisation non autorisée et spécifiquement orale de la langue, permet, grâce à l’inversion des syllabes, de déplacer l’accent et de “recaler le flow sur le temps” (*ibid.*). On peut de manière similaire faire l’hypothèse que la pratique du *name-dropping*, qui prend tant d’importance chez Ill, conduisant dans ses couplets à la promotion d’un matériel métaphorique d’une grande trivialité, représente un gain prosodique en tant qu’elle permet de parsemer les textes de termes dont la prononciation obéit au régime accentuel de la langue anglaise. On le constate par exemple dans son couplet sur le morceau *J’attaque du mix*, dont la portée poétique laisse fort perplexe à la seule lecture :

Donc voici / Hill-G / strike une fois de plus / je te tords te fous le groin sur
le plexus / on speede plus / que des skins devant des black muslims / pire
Buck Spencer en cuir et collant Dim / t’imagines / jusqu’au Texas / mon
maxi / grille Joe le taxi / négro on se tape si / t’es plus vendu que des
belles Nike en solde si / t’agis comme un cliché fashion Kodak color gold
donc / punch / crunch / précis comme la Rolex / les X ont des lyrics qui
vexent / grattent comme Spontex / pointe pas l’index ou on te bouffe en
lunch chez Flunch / on smashe, les clashe, les becte en brunch / je mâche
pas mes mots ça sort cash un flow / terrible / qu’on dispatche / à coups de
scratches / les bounty sont mes cibles / t’as le boogie / du rookie / qui a
une tronche de cake de cookie / mon talkie-walkie / brouille ta chaîne
comme Hifi / Cassi-dis-leur là / (ouais ce bougre-là a le flow coutelas) / et
le bout de la tchatte qui tranche comme la hache donc boucle-la²⁸

Ill sature son texte de mots empruntés à l’anglais, dont certains sont passés dans la langue (le *strike* ou le *brunch*), et dont d’autres font l’objet d’emplois plus libres. Or, en combinant les possibilités d’accentuation démultipliées, les allitérations au long cours en /ks/, en /ʃ/, en /g/ et en /k/, les décalages entre la scansion et la ponctuation attendue, et la primauté ponctuellement accordée au mot-son plutôt qu’au mot-signe, ce couplet construit une langue hybride dans laquelle “le flow confère à la *phônê* une dimension signifiante qui porte au-delà du code sémantique à l’intérieur duquel les mots figurent” (*ER* 81). Il paraît en effet secondaire que le sens de ce texte qui, comme souvent chez lui “semble ignorer les principes élémentaires du style écrit”²⁹, échappe également en bonne partie lors de l’écoute, dans la mesure où la fluidité avec lequel il est dit parle en faveur des prétentions dont le rappeur l’investit : la maîtrise élocutoire, rythmique et mélodique d’Ill témoigne de manière stylisée de sa capacité à s’emparer prosodiquement de la langue pour la rendre à la fois musicale et menaçante. Ainsi, souligne Étienne Menu, “les Time Bomb ou les 2 Bal 2 Neg s’approprient le flow d’outre-Atlantique en y ajoutant des mots de verlan ou d’argot, mais leur effort d’adaptation du rythme américain aux mots et aux intonations françaises de cité vaut surtout parce qu’il donne des résultats troublants, inédits, situés entre deux langues, deux prononciations, deux souffles distincts. On entend des voix, des syllabes, des façons de prononcer qu’on n’a jamais entendues avant dans le rap français, et le fait même que ces rappeurs s’expriment hors de leur registre habituel montre qu’ils jouent avec un matériau poétique neuf”³⁰. Cette “prévalence du flow” (*ER* 83) est telle que ce rap emporté par sa musicalité se moque de multiplier les approximations syntaxiques, les impropriétés sémantiques et les erreurs factuelles. Le rappeur

Hifi, présent sur de nombreux morceaux des X-Men, peut ainsi affirmer sans sourciller dans le même *J'attaque du mix* que “les lyrics qui déchirent viennent / des X / comme le sushi vient de Chine et non d'Autriche”³¹, dans un passage dont l'humour involontaire témoigne sans dommage du privilège accordé à la spontanéité, à l'enchaînement des sons et à la naïveté plutôt qu'à l'érudition.

“Des tresses sous un collant Dim” : une re-description criminelle de soi

§9 Ce rap dans lequel “l'écriture s'accomplit toujours selon une perspective musicale” (*ER* 97) ne renonce cependant pas à “développer une poétique de l'écrit” (*ER* 76), dont la caractéristique principale est de brouiller singulièrement les frontières entre réalité et fiction. Ill, Booba et leurs partenaires de Time Bomb font en effet émerger un rap dans lequel le statut, la construction et le déploiement du texte diffèrent largement des normes alors en vigueur dans le rap français. Nombre de morceaux des groupes phares de la génération précédente reposent sur une continuité narrative par laquelle se déploie, à l'échelle du couplet ou du morceau, un bref récit dont le rappeur est le narrateur, et dont les événements, dont il est aussi le plus souvent protagoniste, peuvent être antérieurs ou concomitants au moment de l'énonciation. Lorsque les morceaux ne présentent pas cette unité d'action, ou qu'ils s'éloignent du modèle du récit pour privilégier celui du discours, ils présentent une unité de thème. C'est avec ces deux modèles, hérités de la chanson française, que les rappeurs de Time Bomb – Oxmo Puccino mis à part – rompent simultanément. Leurs morceaux n'ont en effet pas de thème unique, et ne présentent pas de continuité sur le plan narratif. Booba en parle comme d'un “puzzle de mots et de pensées”²² : le rap de Time Bomb consiste moins en une succession d'actions ou d'arguments qu'en un ensemble d'images plus ou moins délimitées par lesquelles le rappeur exprime ses sentiments, ses goûts et ses fantasmes, ou grâce auxquelles il proclame ses qualités en tant que rappeur. Les couplets d'Ill et de Booba font ainsi un large usage de la parataxe, et progressent au gré d'un usage constant des figures de l'analogie. Ils se caractérisent en effet par une importante dimension métaphorique, sur laquelle Thomas Ravier attirait à juste titre l'attention dans son article “Booba ou le démon des images”³¹ publié dans la *Nouvelle Revue Française* en octobre 2003, et sur laquelle les deux rappeurs mettent l'accent à de nombreuses reprises : le titre de l'album de Lunatic, *Mauvais Œil*, et des assertions ponctuelles telles “je parle mal / et j'ai la rétine assassine”³² pour Booba sur *Le Bitume avec une plume* ou “J'ai l'œil comme le cyclope et / l'oreille comme Tyson”²⁵ pour Ill en ouverture de *C'est justifiable* rappellent qu'à côté du sonore, c'est le visuel qui prime dans ce rap qui cherche à provoquer un choc esthétique par l'intermédiaire d'une “vision neuve”³³ :

Mon rap / choque / comme une nonne qui fume le crack à Vincennes / tatouée / sapée très sex / bafouée pour vingt cents / un défilé de cinq Benz / avec rien que des noirs ou un nain homo / qui danse le pogo / avec dix skins / gaze comme un bec bunsen moi c'est breakdance boogie / les tiens font miskine / je représente les miens comme Denzel / ex-Rookie frère digne jamais plein de zèle / et sur mon polo / des impacts de balles forment mon logo ³⁴

Le début du couplet final de *Retour aux pyramides* trouve ainsi sa dynamique dans une surenchère d’images : il consiste en un défilé d’éléments figuraux qui caractérisent, en même temps qu’ils contribuent à le produire, l’effet produit par l’apparition d’Ill au micro. La comparaison initiale se décline en plusieurs tableaux, auxquels la scansion confère une certaine autonomie. Ces images successives se substituent ainsi à l’objet initialement décrit en même temps qu’elles le constituent : elles sont autant de descriptions du rap et du rappeur, dont l’agressivité stylisée et mise en forme apparaît comme la marque, ainsi que le suggère la célèbre métaphore finale.

§10 C’est cette pratique continue de la description et de la re-description métaphorique de soi qui rend ce rap si singulier : elle l’arrime à un sujet de l’énonciation dont la valeur référentielle est rendue problématique par l’usage permanent des figures de l’analogie, en sorte qu’il devient difficile de distinguer le biographique du fictif et le littéral du métaphorique. Ce qui est en effet nouveau dans ces morceaux “anti- ou omnithématiques”, dans lesquels le rappeur “dit sa vie sous toutes ses dimensions”, “vie vécue, vie observée, vie rêvée” (VR 80), c’est qu’ils tendent à abolir les frontières qui pourraient délimiter ces trois ordres. La comparaison et le *name-dropping* ont ainsi pour effet d’agir comme des opérateurs qui rendent problématique “la qualification de la valeur de vérité des énoncés du rap” (VR 116) en multipliant par exemple les analogies dans lesquelles le présent de vérité générale et la comparaison assimilent l’univers de référence du rappeur à celui d’une œuvre de fiction, comme dans ce passage d’un couplet d’Hifi (sur le morceau des X-Men *Pendez-les, bandez-les, descendez-les*) :

Pire qu’un leur-dea j’ai dans les poches / ce qui intéresse tout le monde / le dernier son des X-Men / Hifi et de la clique Time Bomb / ce qui va faire danser les mioches / dans les parties / là où les renois sont tous fonce-dés et armés / comme dans *Starsky et Hutch*³⁵

Ainsi que le remarque Anthony Pecqueux, “la polarisation entre littéral et métaphorique devient par conséquent intenable” (VR 117), au point que ce rap semble ne plus connaître la distinction entre premier et second degré (“ma définition / avec des textes à prendre à un degré cinq”¹³). Les rappeurs de Time Bomb rendent ainsi caduc le partage entre référentialité autobiographique et fiction, et lui substituent un régime d’équivalence généralisée dans lequel le rappeur ne se laisse plus distinguer du criminel, et où la création s’apparente au crime :

Je suis une félonie / anti-viking / je crée des colonies / black Napoléon / homme-caméléon / bing / on pille le pays comme Mesrine / on envahit Virgin les villas et les villes / les piscines / on boit de la tequila / ma famille / mon cocon / choquons / nos ex-colons / embrochés / du cul au cou / par des sexes trop longs / des tresses sous un collant Dim / des Tim des textes trop longs / Je vois rouge comme les peaux / parqués dans les réserves je couche / avec les black squaws / squatte leur tipi / pire qu’un hippie / je respire du pavot pas vous / je grave la vraie vie dans le pavé / comme les gars des grottes de Lascaux comme Vasco / de Gama / je suis à la recherche d’espaces vierges / à infiltrer comme Donnie Brasco dans la mafia / donc je suis parano / speed / comme Martin Payne / sous

cocaïne / j’ai la haine / jusqu’au jean / Calvin Klein / je représente mon clan / j’ai le feeling / comme Marvin Gaye trop de flûteurs / je suis un king comme Martin Luther ³⁹

Dans ce couplet considéré comme son chef d’œuvre, Ill se compare tour à tour à des individus et à des entités collectives, met sur le même plan des personnages historiques et des personnages de fiction, cite des noms d’artistes aussi bien que des noms de marques et assimile le réel à sa représentation. Il paraît ainsi libérer son moi-ici-maintenant de ses déterminations individuelles, spatiales et temporelles, et présenter un univers dans lequel le passé et le présent se confondent, la réalité et la fiction s’enchevêtrent, et l’individu ne se distingue plus des modèles auxquels il s’identifie. C’est ainsi que la fin de cet ultime couplet peut répondre *Je suis un king / comme Martin Luther* à l’interrogation centrale du refrain, “Où est mon trône ?”, et que se boucle avec l’apparition de ce monde total qu’Ill crée à mesure qu’il le décrit le trajet triomphal du rappeur rupestre vers les origines mythiques et la royauté perdue qu’annonçait ce même refrain : “Retour aux pyramides après des siècles”.

§11 Or, ce mouvement est lancé par plusieurs analogies par lesquelles le rappeur se trouve assimilé au criminel, qu’il s’agisse de la comparaison avec Jacques Mesrine ou du tryptique averbal *des tresses sous un collant Dim / des Tim des textes trop longs* dans lequel les attributs du rappeur prolongent ceux du braqueur. Cette analogie fondamentale, qui a souvent valu à ce rap la réprobation, est constante chez Booba, où on la retrouve très fréquemment en attaque de couplet, du *Crime paie* (“Voici le métis / café crème / l’MC capuccin / criminel au M.I.C / si / t’es pas de chez nous”²⁴) à *Indépendants* (“Y a la vie, ses bons côtés / moi je suis sur l’autre berge boy / je suis en écoute / à la FNAC et chez les RG”¹⁰). Elle contribue en effet très largement à brouiller les frontières entre le réel et le symbolique, et à rendre indécidable la valeur des énoncés des rappeurs, dont on ne peut déterminer si elle est autobiographique ou fictive, comme l’exprime la modalisation dans le refrain du morceau de Lunatic *Les vrais savent* : “Pourquoi je suis violent dans mes rimes / friand de crime dans mes textes / les vrais savent / que c’est peut-être la vie que j’ai”³⁶. L’analogie établie entre le rappeur et le criminel apparaît à ce titre comme la clé de voûte esthétique du rap de Time Bomb : c’est elle qui permet au *Je* de ce rap dans lequel se multiplient les biographèmes de rendre labiles les frontières étroites du biographique ; c’est elle qui permet la “re-description rhétorique, figurale”³⁷ du sujet de l’expérience par le sujet du rap en laquelle paraissent consister les couplets d’Ill et de Booba. Cette indécision quant au statut, fictif ou biographique, de l’énonciateur se fait sentir d’une manière exemplaire dans le morceau de Lunatic *La Lettre*, puisqu’à la date qui situe l’énonciation dans l’espace et dans le temps à l’orée de son couplet, “18 août 98 / dans cette putain de maison d’arrêt”¹⁴, Booba se trouvait effectivement incarcéré. Le rap semble ainsi ne plus pouvoir se passer du crime s’il veut produire son effet, comme on le constate dans le couplet de Booba sur *92i*, dans lequel on retrouve l’essentiel des procédés et des marqueurs caractéristiques que nous avons évoqués jusqu’ici, de la mise en avant de l’hostilité aux figures de l’analogie en passant par la parataxe et les erreurs factuelles :

Lunatic 92i / je baise tout à chaque strophe / Malekal Morte / Shara Bram's et Malachnikov / putes et frime / MC / musique et crime / Rambo contre Gandhi / quand Marc Dutroux rencontre Candy / violent comme naître / à notre époque au micro bandit / mon gang parti en couille depuis le Big Bang / la prod' aux millions de dollars / 9. 2. i / passible de l'article 122 A / groupe illégal comme les armes et la cocaïne / négro c'est le drame comme Ibrahim au Lumpini / je pèse trace en R.M. / compte blindé à la B.N. / P. je les baise à l'arrière de ma B.M. / je grave des pages de rage en souterrain / c'est des héros mes khos / enferme les chbebs dans la soute et roule / de la hi je sais qu'on me surveille de là-haut / je veux tout d'un coup / trouve-moi un bon coup zin-cou / paranos on a tous un / 3.5.7. sous le coussin / et ils sentent que c'est puissant depuis que je chante³⁸

Je veux tout d'un coup : tel est le mot d'ordre de ce rap impatient dont le fantasme de maîtrise implique la recherche d'un moyen de voir ses désirs immédiatement satisfaits. On ne trouve quasiment aucune trace des temps du récit dans les textes de Booba et d'Ill, et ce sont plus largement l'ensemble des tiroirs verbaux du passé et du futur qui disparaissent presque intégralement de ce rap centré sur le présent. Couplée au jeu sur les différentes valeurs du présent et à la multiplication des phrases averbales, qui posent l'existence d'un élément tout en lui conférant un caractère statique, cette disparition produit dans les apparitions de Booba un effet singulier : elle semble mettre en présence d'une deixis figée ou, pour proposer une lecture littérale du titre de son premier album solo, d'un temps mort. Ce temps privé de sa force ne paraît pas en mesure de modifier la situation matérielle du rappeur :

je perds / mon temps / attendant que le monde s'ouvre / et je nique tout car tout le monde souffre / mon temps / à chercher de la maille il m'en faut / j'en perds mon temps mon sang et mon flow / B.2.O.B.A. kho trop haut / et je perds mon temps depuis le préau³⁹

§12 C'est cette inanité du temps que l'analogie entre le rappeur et le criminel permet brutalement de surmonter : elle paraît permettre au rappeur d'échapper à un présent décevant et mortifère en s'appropriant, par un coup de force instantané, l'ensemble des biens et des possibles dont sa situation marginale semblait devoir le priver. En mettant sur le même plan musique et crime, Ill et Booba apportent ainsi la preuve que *Le crime paie*, en faisant de leurs morceaux un lieu performatif où désir de possession et possession effective ne se laissent plus distinguer. L'héroïsation de la posture du rappeur-criminel ne va cependant pas sans sa mise à distance ironique ponctuelle : le groupe Lunatic insère ainsi, à la fin de *La Lettre*, quatre ans après *Le crime paie* et quelques mois après la première remise en liberté de Booba, ce dialogue samplé dans le film *L'Évadé d'Alcatraz* :

- Je te charge d'un vrai boulot. A l'atelier de menuiserie.
C'est un boulot payé.
- Combien ?
- Vingt-cinq cents de l'heure.
- Y a pas à dire, le crime ça paie.
- Oui... Et ça occupe.¹⁴

La valeur performative du rap paraît donc demeurer fragile. On peut toutefois constater que Booba n'a jamais abandonné cet écart figural par lequel les frontières du biographique et du fictif s'effacent au gré des analogies, marque de fabrique du rap de Time Bomb. Ainsi qu'en témoigne en 2009 un passage de son morceau *Double poney*, "ici-bas j'ai rien à faire / à part acheter de gros apparts"⁴⁰, le succès du rappeur et son accession hyperbolique à la propriété n'ont pas rendu moins trouble ni moins problématique le statut de son *Je*.

Rémi Wallon
Université Diderot Paris 7

NOTES

- 1 Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 61 ; dorénavant *ER*.
- 2 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard 1990, p. 232-235.
- 3 Anthony Pecqueux, *Voix du rap : Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 37 ; dorénavant *VR*.
- 4 Étienne Menu, "A mille lieux des clichés du gangsta rap : Notes sur le rap en France, le rap en français et un âge d'or négligé", p. 56-70, *Audimat*, n° 1, juillet 2012, p. 59.
- 5 Lunatic, "[Le Silence n'est pas un oubli](#)", *Mauvais Œil*, 45 Scientifique, 2000 ; dorénavant *MCE*.
- 6 Christian Béthune, "Sur les traces du rap", p. 185-201, *Poétique*, 2011/2 n° 166, p. 191.
- 7 On peut cependant noter que Booba sample le morceau de Renaud "Mistral gagnant" sur son morceau "Le bitume avec une plume", in Booba, *Temps mort*, 45 Scientifique, 2002 ; désormais *TM*.
- 8 On peut à ce propos citer cette confidence de DJ Sek, l'un des deux producteurs de Time Bomb, dans une interview à *L'Abcdr du son* : après avoir rappelé que "l'inspiration était américaine : X-Men et Lunatic étaient très influencés par le Boot Camp, Mobb Deep et alentours", il raconte sous forme d'anecdote les discussions préalables à la production de l'instrumentale du morceau de Lunatic "Les vrais savent" : "Booba et Ali ont kiffé, mais ils voulaient que la rythmique soit proche d'un morceau précis de Mobb Deep. Booba m'avait appelé, enfin non, à l'époque on utilisait des bippers, donc il m'avait bippé. Je l'avais rappelé, il m'avait dit "Tu vois Mobb Deep, le morceau numéro 12 de Hell on Earth ? On veut un son dans ce genre-là". C'est le morceau avec Nas, indexé dans les dizaines, qui commence par un bruit d'aéroport. [NDR : "Give it up fast"] Le mix de ce morceau était fou. Donc j'y suis allé au culot : j'ai pris la même rythmique, le même pied et je l'ai reprogrammé à l'identique à la SP12." in "[Interview DJ Sek](#)", *L'Abcdr du son*, 11/10/2009.
- 9 La Brigade feat. Lunatic, "[16 rimes \(le chargeur est surchargé\)](#)", in La Brigade, *EP Blanc*, Le Marché noir / PIAS, 1997. Ou [paroles](#) seules.
- 10 Booba, "[Indépendants](#)", *TM*.
- 11 The Notorious B.I.G., "[Things Done Changed](#)", *Ready To Die*, Bad Boy Records, 1994.
- 12 Mala feat. Lunatic, "[Hommes de l'ombre](#)", *Nouvelle Donne vol. 2*, WEA Records, 2000.
- 13 Booba, "[Ma définition](#)", *TM*.
- 14 Lunatic, "[La Lettre](#)", *MCE*.
- 15 Lunatic, "[Civilisé](#)", *MCE*.
- 16 Comité des Brailleurs feat. Lunatic, "[On s maintient](#)", *Autopsie vol.1*, Musicast l'Autreprod, 2005.
- 17 Lunatic, "[Groupe sanguin](#)", *MCE*.
- 18 Lunatic, "[Le son qui met la pression](#)", *MCE*.
- 19 Lunatic, "[H.L.M. 3](#)", *MCE*.
- 20 Booba, "Écoute bien", *TM* : "On m'a dit / qu'est-ce que tu veux faire / quand tu seras grand / Je me suis retourné / J'ai dit ben / je veux tout niquer" ; l'attaque de son couplet sur "92i" : "Lunatic 92i / je baise tout à chaque strophe" ; ou encore "je nique tout car tout le monde souffre" sur "Le Silence n'est pas un oubli", ou "à tout niquer je viens m'apprêter" sur "Pas l'temps pour les regrets", *MCE*.
- 21 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1976, p. 71-72, cité in Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire, Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 374.
- 22 Booba, "[Repose en paix](#)", *TM*.
- 23 Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 387.

- ²⁴ A savoir, “une articulation spécifique du R : on constate qu’il peut avoir une réalisation glottalisée ou être réalisé comme une constrictive sourde pharyngale ; la palatalisation des consonnes dentales et vélares et l’affrication des dentales notamment devant /y/ et /i/ ; la réduction des groupes consonantiques, le relâchement ; la postériorisation du /a/ et une tendance à la fermeture des voyelles ouvertes ; la diction forte, proche de l’interaction conflictuelle, liée à des manières d’être populaires, jeunes et masculines ; le débit d’élocution rapide ; un rythme saccadé ou haché ; les courbes intonatives spécifiques.” cf. Iryna Lehka-Lemarchand, *Accent de banlieue. Approche phonétique et sociolinguistique de la prosodie des jeunes d’une banlieue rouennaise*, Thèse de doctorat présentée et soutenue à l’Université de Rouen le 14 décembre 2007, p. 51 sq.
- ²⁵ X-Men, “[C’est justifiable](#)”, in Kheops, *Sad Hill*, Delabel, 1997.
- ²⁶ Booba, “[Ecoute bien](#)”, *TM*.
- ²⁷ Christian Béthune, “Sur les traces du rap”, *op. cit.*, p. 191.
- ²⁸ X-Men feat. Hifi, “[J’attaque du mix](#)”, sur X-Men & Diable Rouge, *J’attaque du mike / L’Homme que l’on nomme Diable Rouge*, Time Bomb, 1996.
- ²⁹ Julien Barret, *Le Rap ou l’artisanat de la rime*, Paris, L’Harmattan, 2008, p. 106.
- ³⁰ Étienne Menu, *op. cit.*, p. 61.
- ³¹ Thomas Ravier, “Booba ou le démon des images”, *Nouvelle Revue Française*, n°567, octobre 2003, p. 37-56.
- ³² Booba, “[Le bitume avec une plume](#)”, *TM*.
- ³³ X-Men feat. Hifi, “[J’attaque du mike](#)”, sur X-Men & Diable Rouge, *J’attaque du mike / L’Homme que l’on nomme Diable Rouge*, Time Bomb, 1996.
- ³⁴ X-Men, “[Retour aux pyramides](#)”, in V/A, *Ma 6-T va crack-er*, PIAS, 1997.
- ³⁵ X-Men feat. Hifi, “[Pendez-les, bandez-les, descendez-les](#)”, in V/A, *Hostile Hip-Hop*, Hostile Records, 1996.
- ³⁶ Lunatic, “[Les vrais savent](#)”, in V/A, *L 432*, Polydor, 1997.
- ³⁷ Je m’inspire ici d’un article de Dominique Combe consacré au sujet lyrique : “Généralisant une définition épistémologique de la métaphore en tant que modèle heuristique, susceptible de *re-décrire* l’univers, Paul Ricœur défend la portée ontologique de la poésie (et de l’art en général) qui, loin de s’enfermer dans le champ clos des signes, est en prise, sinon directe du moins indirecte, sur le réel, dont elle s’avère en définitif plus proche que les discours descriptifs de *premier rang*. Le débat, qui tourne souvent à la polémique, entre les partisans de l’hypothèse *biographiste* et les défenseurs du *sujet lyrique* paraît insoluble, mais l’idée d’une *re-description* rhétorique, figurale, du sujet empirique par le sujet lyrique, qui en serait le *modèle* épistémologique, pourrait sans doute aider à lever l’aporie. Ainsi, le *masque* de fiction derrière lequel se dissimule le sujet lyrique, selon la tradition critique, pourrait être assimilé à un *écart figural* par rapport au sujet autobiographique.” Dominique Combe, “La référence dédoublée, Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie”, p. 39-63, in Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 56.
- ³⁸ Lunatic feat. Malekal Morte, “[92i](#)”, *MCE*.
- ³⁹ Lunatic, “[Le silence n’est pas un oubli](#)”, *MCE*.
- ⁴⁰ Booba, “[Double poney](#)”, *Autopsie vol. 3*, Tallac Records / Because Music, 2009.