

NAOMI JOUAN

### **Urgence et violence comme procédés de rapprochements dans le rap français**

*Lyrics of French rap set the stage for a communication context tied to the demand for truth (or at least an illusion of truth), manifesting through the exaggeration of danger, the radicalization of hatred toward the powerful, and the urgent need to change the status quo. In rap, the role of verbal violence is to “create sensitivity toward those times where the orators and their audience collide with the danger of hatred and heartbreak, and its consequences” (Pecqueux, 2004). Verbal violence in rap is not a transfiguration of any other violence, but rather an artistic approach toward eliciting emotion from the listener. This violence is principally language-based and makes it possible to create two “clans”: those who are targeted by the rapper’s hatred versus those who are on his side. The use of slang and slurs yields at once the creation of a positive ‘us’ (encompassing the listeners, friends, family, neighborhood, etc.) and the ostracization of a negative ‘them’ (the police, the government, the rich, etc.). With the support of texts by several rappers including Furax Barbarossa, Niska, Dooz Kawa and VALD, we will attempt to show how colloquial language allows the rapper to play between reconciliation and rejection.*

Maurice Coyaud, dans son article « La transgression des bienséances dans la littérature orale » (Coyaud, 1980), explique que l’humour dans ce genre littéraire consiste en une transgression sociale et sémantique. Il permettrait de « briser les tabous de langage » (Coyaud, 1980 : 325) dans le but de faire rire, mais aussi de jouer sur le sens, les figures de style, l’exagération, la caricature, etc. Dans le rap français, on observe les mêmes mécanismes : l’humour et les insultes sont utilisés dans le but de transgresser les règles et de faire rire l’auditeur. Bien qu’il soit difficile de faire un constat qui concernerait le rap français dans son ensemble, on peut au moins affirmer que dans une grande majorité des textes, la violence évoquée par l’insulte, le langage familier et l’exagération est principalement langagière et symbolique et cherche plus la

réaction du public qu'une violence réelle. On perçoit parfois la violence du rap comme n'étant que le reflet de la violence des banlieues, mais c'est un préjugé réducteur et souvent erroné. Bien qu'il arrive que cette violence soit alimentée par un véritable sentiment de colère, elle dépasse le simple cadre sociogéographique des cités pour devenir un produit artistique, une performance, un travail de maniement des mots qui tente de créer un nouvel espace symbolique où le rire, l'indignation et le jeu peuvent exister.

La langue du rap français est un matériau malléable, constamment changeant et évoluant pour mieux créer des ponts vers l'auditeur, tout en se distançant au maximum des « ennemis », et ces ennemis sont multiples. On peut les regrouper dans un « eux », alors que les fans et amis seraient dans un « nous ». Ce « nous » rejette le « eux ». Les textes permettent de produire ces rapprochements vers le « nous » et ces rejets du « eux », éléments à la base de la relation du rappeur à son public, qui apparaissent en partie dans le travail de la langue. Pour observer cette construction linguistique, nous avons choisi de nous concentrer sur quatre rappeurs très différents dont les univers varient. Niska est affilié à la trap, courant caractérisé par une instrumentale plus électronique et des paroles qui reflètent généralement un idéal de richesse. Vald, quant à lui, est vu comme un des inventeurs du *troll rap*, qui consiste à miser sur l'humour et sur l'absurde. Furax Barbarossa serait plutôt dans l'aspect *underground* et engagé du rap français. Enfin, Dooz Kawa est considéré comme un poète et un rappeur particulier, hors de la plupart des courants, mais qu'on pourrait néanmoins rapprocher d'un milieu *underground* plus poétique. Ces rappeurs installent une relation de confiance bâtie sur la compréhension et le respect d'une nouvelle langue, d'un nouveau code dont ils sont les créateurs. Cette codification protège le message, le rendant inaccessible aux « eux » qui ne peuvent supposément pas le comprendre et ouvre la possibilité d'un jeu avec le public sur la violence, sur la familiarité et sur l'insulte pour déboucher sur une compréhension commune des choses qui ne fonctionnent pas dans le système actuel.

L'argot, selon *Le Trésor de la langue française* est défini comme un « langage (...) qui se crée à l'intérieur de groupes sociaux ou socioprofessionnels déterminés, et par lequel l'individu affiche son appartenance au groupe et se distingue de la masse des sujets parlants » (Martin, 2018). En cela, la langue du rap peut être qualifiée d'argotique puisqu'elle s'associe à la fois à un vocabulaire lié au métier de rappeur et à un

milieu familial et populaire. La langue du rap et l'argot permettent de s'identifier en tant que rappeur unique, mais aussi de désigner ses fans ou le « nous », plus largement. Par exemple, le mot d'argot *charo*, apocope du mot *charognard*, désigne à la base quelqu'un qui poursuit plusieurs relations en même temps, qui tente sans cesse de séduire. Mais le rappeur Niska se réapproprie le terme en l'associant à la détermination, au fait de toujours aller jusqu'au bout. Ce terme désigne Niska lui-même, ses amis, ses fans<sup>1</sup> mais aussi le joueur de football Blaise Matuidi, que Niska a qualifié de charo dans un de ses morceaux. Le footballeur a embrassé la chose et célèbre ses buts en faisant la « danse du charo » qui imite la démarche d'un vautour. Les rappeurs se réapproprient donc certains mots pour en faire des surnoms, des symboles de leur caractère ou de leur style de rap. Mais plus qu'une langue argotique, c'est aussi une langue néologique puisque l'on y invente des mots ou on les modifie. La modification la plus connue et la plus répandue dans le rap est l'utilisation du verlan, le fait d'inverser les syllabes d'un mot. Et cette langue est aussi plurielle, car elle se construit aux confluent de diverses langues, comme l'anglais, l'arabe, le swahili et d'autres encore. Ce mélange d'influences et de mots de diverses langues permet, plus que d'isoler certaines personnes qui ne comprendraient pas, de synthétiser une langue multiculturelle où chacun peut choisir de se retrouver, quitte même à intégrer des phrases complètes en une autre langue. Les textes sont alors riches d'une pluralité singulière qui les rend plus difficilement compréhensibles dans leur entièreté pour certaines personnes tout en favorisant d'autres tranches de la population qui sont capables de comprendre ces langues-là ou qui vont prendre le temps d'en trouver une traduction. De plus, les textes sont entrecoupés de nombreuses insultes et celles-ci servent le texte, selon Christian Béthune, puisqu'elles « ont une valeur phonétique, rythmique et articulatoire dans les rimes » (Zubčková, 2015 : 296). Helena Zubčková montre dans son article que « le lexique lié à la violence (vulgarismes et mots thématiquement associés à la violence) présent dans [son] corpus est de préférence accentué par une quelconque homophonie » (Zubčková, 2015 : 297). Cette violence est donc utilisée à des fins stylistiques, elle n'est pas gratuite et spontanée, mais bien travaillée dans un but artistique. Ces jeux homophoniques permettent non seulement de renforcer la violence

---

<sup>1</sup> Comme dans le morceau *Tuba Life* : « Charo piraterie / Charo gang (ah oui oui) / La piraterie (ah oui oui) / Charo, c'est charo ».

symbolique en utilisant de façon répétitive des sonorités vulgaires, mais aussi d'augmenter le niveau de technicité d'un texte. Vald fait généralement résonner ses mots familiers avec des assonances et des allitérations. C'est le cas dans le morceau caché *Nichon* de son album NQNT2 : « Pas d'poisson d'avril ou bien son mac passera / Des savons acides aux garçons avides de gros nichons / Dont les poches seraient arides (et sans biffon) » (Vald, 2015)<sup>2</sup>. La langue argotique, néologique et plurielle est donc maniée par les rappeurs pour devenir à la fois une source d'identité, une source de créativité et une source de performance artistique.

Elle est aussi l'une des raisons du lien particulier qui unit l'artiste de rap à son auditoire. D'abord, ce style musical repose sur une promesse de vérité : le rappeur doit être honnête, ne pas mentir à son public. Il crée un espace d'égalité, où le vocabulaire de la famille (comme l'utilisation de *mon frère*, *khouya*<sup>3</sup>, *la famille*, *la mifa*, etc.) rapproche l'auditeur et le rappeur. Les textes cherchent à montrer que l'on discute d'égal à égal, ils témoignent d'une volonté de se rapprocher de l'auditeur, de montrer que l'on partage les mêmes valeurs, que l'artiste n'est pas forcément supérieur à l'autre : « J'entame ma journée comme un beauf : la gaule, ma fin d'pétard / Un renard crevé dans la gorge et sur mon pull l'odeur d'alcool et du parfum d'pétasses » (Furax Barbarossa, 2014). La représentation qu'il fait de lui-même n'a rien d'élogieux et ne le place pas en posture de supériorité spirituelle : il est comme n'importe qui, en plus alcoolique peut-être. Le rappeur s'expose tel qu'il est, ou du moins cherche à donner cette impression pour mieux rejoindre l'autre. Le territoire symbolique créé, un territoire basé sur l'égalité et la transmission de messages, permet au public d'infiltrer l'univers du rappeur et installe donc un pont entre les deux. Furax Barbarossa l'explique même littéralement dans le morceau *Les 3 murs de ma chambre* : « N'écoutez pas la vieille, poussez la grille de ma demeure / Faites pas gaffe à l'enseigne qui dit "attention homme aigri en mal de meurtre" (...) / Toi, ne t'effraie pas des bruits, des volets claquent, des vitres sautent » (Furax Barbarossa, 2014). Il invite l'auditoire à le rejoindre en n'écoutant pas les conseils et avertissements des autres. L'auditoire est alors privilégié et englobé dans un « tu » hyperspécifique qui mime la conversation

---

<sup>2</sup> Nous soulignons les assonances en « a » et « i » et l'allitération en « s » mais il y aurait d'autres homophonies que nous pourrions noter. Nous choisissons de ne pas alourdir le texte.

<sup>3</sup> « Frère », en arabe.

amicale, fraternelle. Le « tu » devient parfois un « nous » et se construit dans le langage familier lui-même : par le tutoiement, certes, mais aussi les onomatopées, les adresses directes au public ou à l'auditeur, les questions. C'est le cas dans le morceau *Qui m'demande*, où l'on peut entendre : « Bienvenue dans mon paradis mais rentrez-y avec des masques à gaz / Un fumigène, deux poumons noirs, qui m'aidera c'coup-ci ? (...) / Sais-tu c'qui m'pèse ? C'qui m'blesse ? Devine ! » (Furax Barbarossa, 2014) où Furax accueille encore son auditoire tout en leur posant des questions, créant donc une impression de conversation possible, un rapprochement symbolique. Le rappeur porte l'altérité. Il est une sorte de porte-parole moderne d'un « nous » qui se veut populaire. Et le ciment qui permet d'unir le rappeur à son public, à ce « nous » qui le soutient, c'est bien la langue familière, la langue qui permet tout à la fois de créer de nouveaux mots, de nouveaux moyens d'expression, et un nouveau territoire accessible seulement aux fans de rap.

De fait, les textes sont cryptés et impliquent une sorte de décodage qui prend des allures de jeu et qui permet aussi d'exclure ceux qui sont incapables d'effectuer cet exercice. Camille Vorger, qui étudie notamment le slam, parle de pacte colludique (Vorger, Aubry, 2011), qu'elle définit comme un accord entre le slameur et le public qui consiste à jouer avec les mots tout en restant sincère, honnête. Le mot *colludique* viendrait de *colludere*, mot latin pour dire jouer ensemble. On peut appliquer ce même principe aux rappeurs : le déchiffrement des jeux de mots, des néologismes ou de l'argot utilisés permet de devenir complice du rappeur. C'est un phénomène d'autant plus visible dans les *clashes* : l'humour et la violence sont très liés et le public est celui qui détermine le gagnant avec ses cris et ses applaudissements. Le décodage se fait alors en direct et c'est le rappeur à la fois le plus talentueux, mais aussi le plus doué pour les insultes créatives, qui remporte la manche. Cyril Vettorato explique que, dans le *clash*, « l'outrance langagière perd en grande partie sa portée transgressive directe pour devenir un protocole ludique et identitaire » (Vettorato, 2012 : 8). En effet, les insultes et autres expressions familières doivent avant tout être comprises et si possible être drôles. Dans le rap, on observe le même genre de tendance : la violence n'est pas souvent à prendre au premier degré. Elle est un matériau de création avant tout, et un moyen de faire rire son auditoire. Vald s'illustre particulièrement dans cette discipline puisque ses textes contiennent souvent des passages de très grande violence, tellement exagérée qu'elle en devient drôle : « Cimetière communal, il check toutes les

pierres tombales / Il lâche deux-trois croix gammées, il trouve la tombe à mémé / Il déterre la vieille, les vers l'ont désossée / Donc il régurgite, sur les fleurs déposées » (Vald, 2015). Il met en scène ici quelque chose qui se rapproche de l'absurdité totale, et qui relève du domaine imaginaire et non pas du domaine du réel : on voit bien ici qu'il n'encourage pas ses auditeurs à aller déterrer toutes les grand-mères des cimetières français, mais qu'il place la violence dans un discours purement fantasmatique et humoristique. Les rappeurs usent de techniques pour mettre en scène la violence dans la langue particulière du rap français et donc placer cette violence dans l'imaginaire. Chez Vald, elle se place dans le ludique, chez d'autres, plutôt dans la réflexion et l'engagement. Comme chez Furax, qui utilise le défigement d'expressions figées pour les assombrir : « Après la pluie... Bah vient la pluie et puis c'est tout » (Furax Barbarossa, 2014), parodiant ainsi le dicton « Après la pluie vient le beau temps » et en lui enlevant toute dimension d'espoir. Ces défigements apparaissent chez de nombreux rappeurs, comme c'est le cas chez Dooz Kawa : « J'serai muet comme une carpe, p't'être c'est vrai que j'suis plus en vie / Ou bien que j'donne ma langue aux chattes d'une p'tite zombie » (Dooz Kawa, 2016). Ici, le défigement est clairement un jeu, qui opère dans le plaisir de faire le rapprochement entre l'expression figée et le jeu de mots qu'on fait à partir de celle-ci, dans le décodage et dans la réassignation sémantique de phrases passe-partout. On recrée un sens nouveau, on joue, on invente et on choque si possible, ou on fait rire. Le code permet donc de jouer sur les mots et de masquer le discours aux oppresseurs tout en créant un territoire où le rire est possible pour le « nous », et où on peut se réinventer soi-même en s'appropriant le droit de parole. L'engagement peut alors fleurir puisque parler peuple, c'est s'opposer à la bourgeoisie (Vettorato, 2008 : 71).

Et s'opposer à la bourgeoisie, c'est comprendre l'urgence de s'en distancer, l'urgence de se créer un réseau discursif à soi, loin des voix du pouvoir. C'est une sorte de processus carnavalesque, de retournement des choses. On renverse le pouvoir grâce, entre autres, à l'appropriation de l'insulte et du langage des rues. On s'empare de la parole pour la pervertir, la remanier et la partager à ceux qui font partie du « nous », du peuple, tout en la sublimant et en apprenant à la maîtriser au même titre que les politiciens et les puissants, mais en choisissant sa langue remaniée, et non celle qui est officielle. On redonne le pouvoir de l'expression au peuple plutôt qu'aux puissants. On refuse le dialogue avec le « eux » : il est trop tard pour les sauver, mais le « nous » peut

encore essayer de se sauver lui-même. C'est ce qu'exprime Furax dans *L'exécuteur* : « Le dialogue ? Oubliez ! Tout ça, c'est mou ! » (Furax Barbarossa, 2014). Le dialogue ne peut plus rien amener puisque les puissants n'écoutent pas et qu'ils ne comprennent rien. Le « eux » ne concerne pas seulement les puissants de ce monde, mais aussi les rappers « traîtres », ceux qui mentent. On revient à la pratique du clash, mais au sein même des chansons. Dooz Kawa et Furax vont par exemple parodier des textes de Booba : « S'laver l'pénis à l'eau bénite c'est stupide quand on transporte un vagin »<sup>4</sup> (Dooz Kawa, 2016) ou bien « Dites-lui bien que je viens faire mon putain de nid sur la branche de l'aigle »<sup>5</sup> (Furax Barbarossa, 2014). Dans les deux citations, le principe est de ridiculiser Booba, qui se prend pour un autre et qui se considère comme le plus grand des rappers. Et dans ce rejet de l'autre, que ce soit le « eux » des puissants ou le « eux » des rappers qui ont perdu de vue leurs origines populaires ou du moins leurs valeurs contestataires, on englobe le public dans le « nous », on le questionne et on cherche à le faire réfléchir : « Pourquoi ferais-je l'effort de paix, ouais, si je suis saoul, l'ami / Pourquoi ferais-je l'effort de paix, ouais, si je suis tsunami / Pourquoi les forts ? Pourquoi les faibles, hein ? / Et vous, la mif, ferez-vous donc l'effort de paix ? » (Furax Barbarossa, 2019). Le questionnement direct ainsi que le mot *mif*, verlan apocopé de *famille*, incluent d'office ceux qui, comme lui, ne sont pas prêts à faire « l'effort de paix » et veulent agir.

La violence est donc en grande partie symbolique. Elle sert de pont entre les auditeurs et le rappeur, car elle fait rire puisqu'on la travaille comme matériau créatif en l'exagérant, en l'hyperbolisant, en la caricaturant ou du moins en la fictionnalisant, en la faisant entrer dans un imaginaire collectif, commun au rappeur et à l'auditoire. Mais cette violence symbolique est aussi ce qui permet de faire sortir la violence réelle, parfois. C'est ce qu'exprime Furax dans *La boucle* : « Je regarde le miroir et j'me dis "Faut que je sauve ce type" / Lui dire de pas troquer son stylo noir contre une arme soviétique » (Furax Barbarossa, 2006). L'écriture et le rap lui-même sauveraient de la violence réelle en poussant le rappeur à en faire un processus créatif et ouvert sur l'autre. Le rap et la violence de sa langue permettent de reconstruire une image, une posture, un discours identitaire qui a été majoritairement discuté par d'autres et non par

---

<sup>4</sup> Il fait ici référence au morceau *Illégal* de Booba : « J'me lave le pénis à l'eau bénite ».

<sup>5</sup> En référence au morceau *Repose en paix* de Booba : « Fais pas ton nid sur la branche de l'aigle ».

le « nous » lui-même. L'insulte et l'argot permettent d'inventer un nouveau discours et de pallier le manque de représentations de toute une tranche de la population. Nous ne parlons pas d'une population socio-économique ciblée, mais plus largement d'une partie de la population qui adhère aux principes du rappeur écouté. Elle permet donc aussi d'encourager l'engagement et le refus des valeurs de la société française : « Et le public de mes concerts ne salue plus le président / Monte à l'assaut contre les troupes avec nos frères qui brûlent de rage » (Dooz Kawa, 2012) rappe Dooz Kawa en prêtant à son public des volontés révolutionnaires. Nous avons abordé le rap français comme s'il était facile d'en faire un constat général, mais ce n'est pas le cas. Néanmoins, en général, peu importe quelle posture le rappeur adopte (le violent, le troll, l'engagé, l'égoïste), celui-ci crée un territoire symbolique, musical, abstrait, qui englobe son public, et dans lequel il peut s'exprimer directement au « nous » sans avoir à s'inquiéter du « eux », en pouvant à son aise critiquer celui-ci tout en réinventant une représentation de soi et de ceux qui l'écoutent. Et ce territoire où l'expression populaire peut advenir, c'est la langue du rap qui le définit, le construit et le rend possible.

**Bibliographie :**

- COYAUD Maurice (1980), « La transgression des bienséances dans la littérature orale », *Critique*, 394, p. 325-332.
- DOOZ KAWA (2012), *Message aux anges noirs* [album], France, L. L. Narcozic Society.
- DOOZ KAWA (2016), *Bohemian Rap Story* [album], France, L. L. Narcozic Society.
- FURAX BARBAROSSA (2006), « La boucle » [morceau], France, Bastard Prod.
- FURAX BARBAROSSA (2014), *Testa Nera* [album], France, Bastard Prod.
- FURAX BARBAROSSA (2019), « Mona Lisa » [morceau], France, Bastard Prod.
- MARTIN Élodie (2018), « La fonction identitaire de l'argot dans le rap français de Booba : quand l'insertion de lexèmes anglais participe de l'identité de groupe », *Argotica*, 7, p. 63-78.
- VALD (2015), *NQNT2* [album], France, Mezoued Records.
- VETTORATO Cyril (2008), *Un monde où l'on clashe : La joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Paris, Archives Contemporaines.



- VETTORATO Cyril (2012), « "Ça va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale*, 71, p. 115-140. DOI : 10.4000/clo.1492
- VORGER Camille & AUBRY Dominique (2011), « Du rap au slam : le flow ne se tarit pas... », *Synergies Espagne*, 4, p. 63-76.
- ZUBČEKOVÁ Helena (2015), « Langage violent dans le rap français : caractéristique ou cliché ? », *World of Literature, n. s. : Le monde de la littérature*, p. 293-303.

---

NAOMI JOUAN

Université du Québec à Montréal

Courriel : jouan.naomi@courrier.uqam.ca