

Catherine Mazauroic
Équipe LLA,
Université Toulouse 2 Le Mirail



On le sait, le néologisme de « l'Afrance » n'est pas de notre création, mais de celle d'Alain Gomis, qui a donné, en 2001, ce titre à son beau film. Un néologisme similaire - « la Françafrique » - désigne de manière désormais quasi usuelle les turpitudes néocoloniales. Mais le raccourci saturé de sens, à double détente, de « l'Afrance » est pour sa part riche d'un paradoxe : dans le même instant, on y décèle l'harmonie d'un métissage, un heureux « rendez-vous du donner et du recevoir », et le visage hideux, masqué « de petitesse et de haine », de cette « France qui n'est pas la France », déjà stigmatisée par Senghor dans sa *Prière de paix*. C'est cette Afrance ambivalente, tout à la fois métisse et A-France, dont nous nous proposons d'explorer la blessure identitaire, d'où sourdent tout à la fois douleur et énergie. Si cette communication, précisons-le encore, a été rédigée après ce qu'on a appelé, en France, la « crise des banlieues », le projet, avec des études déjà consacrées à PBS, Djoloff et Serigne Mbaye/Disiz la Peste, lui est en revanche antérieur.

L'angle choisi pour aborder le rap, *a fortiori* depuis qu'il apparaît avec éclat comme la chronique prémonitoire d'émeutes annoncées, est fréquemment sociologique, parfois (socio) linguistique ou anthropologique, plus rarement esthétique. Nous nous proposons pour notre part de traiter ce que nous dénommerons pour le moment simplement des « textes » sous un double aspect littéraire et didactique. Dans l'aire francophone aujourd'hui, ce qui au départ se présente comme une culture globale, celle du hip-hop, agrégeant idéologie (s), style (s) de vie, pratiques corporelles et artistiques multimédia, est volontiers réduit par les observateurs au « rap », à savoir une « musique » associant, à l'échantillonnage de morceaux enregistrés plus anciens, des textes scandés à fort contenu revendicatif. Cependant, même dans cette perspective somme toute réductrice, le rap, en ce qu'il est un genre scripturo-oral, renouvelle grandement la manière dont peut s'appréhender ce que l'on désigne aujourd'hui usuellement comme la littérature. Or, celle-ci demeurant au fondement de nombre de programmes scolaires dans le second degré, et le rap déterminant un large pan des pratiques culturelles d'une proportion non négligeable des adolescents scolarisés, cela ne peut être sans effet sur l'enseignement du français aujourd'hui. D'autre part, outre qu'ils pratiquent l'alternance codique selon des modalités diverses, incarnant ainsi un partenariat linguistique *in vivo* non exempt de frottements de tous ordres, certains rappers mettent en œuvre une intertextualité riche de sens, en citant, échantillonnant ou interprétant, au double sens du terme, des œuvres du canon littéraire négro-

africain, très vraisemblablement découvertes sur les bancs de l'école. PBS/Senghor, Djoloff/David Diop, Serigne Mbaye/Hampâté Bâ : à travers ces exemples et quelques autres, nous interrogerons l'apport de telles pratiques à une didactique du français soucieuse d'appropriation. Que donnent-elles à entendre de lectures actuelles du patrimoine ? Quels nouveaux horizons d'attente ouvrent-elles pour de jeunes lecteurs en contexte scolaire ? Dans quelle mesure et comment peut-on, ou les a-t-on déjà scolarisées ? On esquissera des réponses en trois temps : on considèrera d'abord globalement le rap, notamment sous ses aspects discursifs, avant d'en venir aux exemples, puis aux applications didactiques.

Le rap, un genre scripturo-oral mondialisé

Le mot *rap* renvoie à une technique vocale spécifique, caractérisée par une scansion particulière et un certain nombre d'aspects prosodiques. Même abstraction faite de l'environnement de la culture hip-hop, dont il reste difficilement séparable, le genre, aujourd'hui planétarisé, peut être caractérisé comme mixte, à la fois musical, oral et scriptural. Ses médias de diffusion - performance *in vivo* et *in situ*, enregistrement sonore diffusé par radio, Internet ou sur CD, clip vidéo - sont loin d'être indifférents, induisant une réduction du clivage production/réception, dans la formulation d'un *ethos* commun à une bonne part des jeunes générations.

L'emblème d'une culture rhizomorphe

Sans en retracer l'histoire, au reste controversée, on peut estimer que ses sources procèdent en tout état de cause de l'Atlantique noir, qu'il s'agisse de *tassu* et *taxuraan* ouest-africains, de la *great black music* nord-américaine, ou de pratiques caribéennes autour du *sound system*¹. Porté par la puissance de diffusion de la culture populaire nord-américaine, il n'en continue pas moins de se diversifier en essaimant sur d'autres continents, se frottant alors à d'autres cultures, d'autres langues et d'autres formes : on rappe désormais en français, en wolof, en bambara, en créole capverdien comme en cent autres langues (par exemple en turc ou en arabe), et le genre a rencontré en cours de route, entre autres, les rythmes afro-cubains, le zouk, la soukouss, le coupé décalé... et jusqu'à la tradition de la chanson française « à texte ».

Dans l'Hexagone, le rap s'est si bien développé que l'on considère généralement la scène française comme la deuxième du monde après celle des États-Unis. Le Sénégal, quant à lui, est fréquemment désigné comme le pays leader du hip-hop africain. Le plus intéressant pour nous est cependant constitué par les liens multiples ainsi tissés entre continents. Dans l'Hexagone, la dimension politique et revendicative du genre a logiquement entraîné qu'il a été surtout (mais pas exclusivement pour autant, heureusement) approprié par des enfants d'immigrés, descendants des diasporas noires (Antilles, Cap-Vert, Congo, Sénégal, Mali, etc.), comme d'immigrants du Maghreb et d'Europe du Sud². Aucune logique ethnique n'a d'ailleurs prévalu, bien au contraire, de nombreux groupes réunissant de jeunes Français aux parents algériens et maliens (113), sénégalais et antillais (Saïan Supa Crew), congolais, capverdiens et guadeloupéens (Ministère Amer), etc. Les collaborations sont de surcroît multiples entre rappeurs d'un continent et de l'autre, ou de rappeurs français

avec des musiciens basés en Afrique : Disiz la Peste avec Daara J et, avant cela, Thione Seck, 113 avec Magic System, Passi avec Koffi Olomidé, etc. Les pratiques des rappers apparaissent ainsi prototypiques d'une culture de la mobilité et de l'imbrication des mondes qu'un Achille Mbembe qualifierait d'« afropolitaine »³.

À ces collaborations correspondent des mixages de langues, même chez des rappers essentiellement francophones, parce que grandis dans l'Hexagone. Le ciseleur de mots qu'est MC Solaar intitule par exemple *Hijo de Africa* un morceau dont le clip est tourné à Bamako, juxtaposant français, anglais et espagnol. Stomy Bugsy place des chœurs en créole sur un *remix* rappé en français de *Sodade*, chanson popularisée par Cesaria Evora. Et Serigne Mbaye/Disiz la Peste intitule *Voix du Sénégal* un morceau où fait contrepoint à son rap et à celui de Mokobé, du 113, la voix d'Oumou Sangaré chantant en... bambara du Wassoulou. De leur côté, les rappers basés sur le continent reproduisent naturellement dans leurs raps les pratiques langagières en usage autour d'eux, alternant ainsi, par exemple, français et wolof, ce dernier dans sa variété urbaine traversée d'emprunts, notamment à l'anglo-américain, et parfois verlanisée⁴. Chez les rappers les plus connus à l'extérieur (comme PBS ou DJ Awadi, Djoloff, Daara J...), on constate cependant que l'alternance codique reste limitée et soigneusement réglée. Le dernier album de Didier Awadi⁵, par exemple, alterne morceaux en français et morceaux en wolof, sans pratiquement marier les deux langues dans un même rap.

Aussi pourrait-on parler, en empruntant cet heureux néologisme à Pierre Dumont, qui se propose de caractériser ainsi un espace francophone convivial⁶, de rap « polyphone », où la langue française cesse d'occuper un espace central hégémonique pour acquérir un caractère polynémique, et se faire tout à la fois instrument de diffusion et matériau de création. « À la logique du ghetto qui renvoie les communautés à leur isolement, caractéristique de la société américaine, écrit Christian Béthune, le rap français oppose celle du réseau qui noue un écheveau de relations complexes entre les acteurs du hip-hop venus de tous les horizons. Et c'est en premier lieu la langue française qui, s'imposant à chacun par-delà les diversités culturelles, les expériences et les histoires individuelles, constitue la substance des fils de ce réseau et va constituer l'instrument de l'unité « rapologique ». Élément poétique fédérateur à l'intérieur du creuset bouillonnant de la culture hip-hop, le français s'impose comme un parler d'évidence.»⁷

Ainsi, ce « puissant moyen d'expression des Noirs pauvres des villes américaines » a-t-il bel et bien « suscité un mouvement juvénile mondial d'une importance considérable »⁸, transcendant même parfois les clivages générationnels, comme le souligne avec justesse Sophie Moulard-Kouka⁹. Depuis ses origines, d'emblée diasporiques, jusqu'à ses avatars actuels, il s'avère particulièrement représentatif de ces *traveling cultures* illustrées par Paul Gilroy dans son *Atlantique noir*, et, plus largement et plus fondamentalement encore, d'une appréhension du fait culturel procédant non de la racine nativiste mais du rhizome¹⁰, emblème, ainsi, d'une culture rhizomorphe procédant par échantillonnage, mixage et « branchements » : « Par le biais du " sampling »

(*sampling*) », écrit Jean-Loup Amselle à propos de Bisso na Bisso, le collectif initié par Passi, « s'exprime l'originalité d'une culture dont on serait bien en peine de dire si elle est française, américaine ou africaine ». ¹¹

Une transforme, entre oralité et scripturalité

Constituant tout ensemble le véhicule et le résultat de la « circulation des mondes » (Achille Mbembe), les genres musicaux ou paramusicaux, comme le rap, ont ainsi la propriété de nous rendre sensibles à l'« ondoyante diversité » du monde, célébrée par Montaigne. L'importance qu'ils revêtent désormais dans les cultures et les sociétés contemporaines pourrait manifester un nouveau basculement de ces dernières. C'est ce qu'affirme Glissant : « Ne voyons-nous pas dans le panorama foisonnant de toutes les langues du monde aujourd'hui, et au moment même où nous basculons dans un autre passage, qui n'est plus de l'oral à l'écrit mais de l'écrit à l'oral, que nous ne pouvons plus en assurer l'unicité formelle et que nous avons tous à inventer des multiformes dont la nécessité baroque nous effraie ? » ¹². Le rap pourrait bien être défini comme l'une de ces « multiformes », que nous proposons pour notre part de baptiser « transformes » afin d'en souligner le caractère dynamique et le pouvoir de changement.

On le désigne couramment comme une « musique », ce qu'il n'est guère, oblitérant ainsi une dimension scripturale et textuelle non négligeable, voire essentielle. Contrairement à d'autres pratiques, comme le *slam*, le rap, en dehors de joutes oratoires aux formes d'ailleurs codifiées, n'a que peu à voir avec une oralité improvisée. Cependant, le texte de rap n'existe véritablement que mis en voix à travers un corps, et dans une scansion particulière. L'écrit a beau précéder l'oralisation, il n'en est pas moins déterminé par cette dernière : « c'est bien la vocalisation du texte », souligne Christian Béthune, « qui, confrontée à une musique, ou plutôt à un rythme, détermine le geste d'écriture ». ¹³ Il ne prend ensuite forme et sens que dans l'écoute. Si l'écriture du rappeur, comme celle de l'écrivain, est un acte plutôt solitaire, elle nécessite, à un moment ou à un autre, un auditoire collectif pour la recevoir. Comme l'a plus spécialement développé Christophe Rubin ¹⁴, le rap représente une stylisation originale du flux vocal, une « écriture de la voix » faisant des rappeurs d'authentiques artistes du langage dans l'ensemble de ses dimensions, phoniques ou scripturales, articulatoires, prosodiques, rythmiques, métaphoriques, allégoriques, etc. En ce sens, il ruine la dichotomie oralité/écrit, et, s'il s'inscrit dans des formes nouvelles d'oralité, c'est pour restituer le rythme du sujet à cette continuité complexe qu'il exhibe.

D'autre part, produit d'une oralité seconde, rendue possible par les moyens techniques de reproduction du son et de l'image, selon la formule de Walter Benjamin ¹⁵, il s'affranchit de l'oralité première en ce qu'il ne relève plus nécessairement de la performance, « action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant ». ¹⁶ Ayant donc également la possibilité de s'inscrire dans une communication différée, au même titre que la communication littéraire, le rap peut introduire du jeu dans les structures énonciatives. Comme il peut être stocké et rejoué indéfiniment, faisant l'objet d'un nombre illimité d'écoutes, l'énonciateur ne se trouve plus

dans l'obligation de recourir à différents moyens mnémotechniques afin de soutenir et relancer l'attention de son auditoire. S'il continue de faire usage de formules phatiques et d'un style formulaire, cela constitue plus une citation, destinée à souligner l'appartenance générique, que cela ne se fonde sur un besoin communicatif avéré. Le récepteur, lui, peut, lors d'écoutes répétées, distinguer, comme dans la contemplation active d'une photographie, des aspects insoupçonnés lors d'une première audition, procédant à une analyse qui a tout à voir avec les procédures mises en œuvre dans une lecture littéraire.

Parler de « transforme » nous permet donc de souligner le pouvoir de dégagement du rap sous plusieurs aspects : énonciatif, générique, esthétique et, en dernier ressort, politique. Il rebrasse les catégories de l'oralité et de l'écriture, qu'il ne se contente pas de juxtaposer, comme la chanson, oralisant l'écrit et scripturalisant l'oral. Il réalise le passage entre des genres anciens ou existants, entre lesquels, déjà, Senghor observait, à propos de la littérature orale, que les « murs » de classifications artificiellement érigées se révélaient « poreux ». ¹⁷ Il procède enfin d'une esthétique postmoderne de la récupération et de la variation, qui ouvre la relecture critique des temps historiques mis ensemble.

Rappeurs de l'Afrique

Cette « transforme » mutante est notamment illustrée par des « Afropolitains » ayant pris acte de la dérive des continents ¹⁸. Certains d'entre eux revisitent la bibliothèque scolaire : « Comme les profs/j'utilise les strophes/pour décrire les catastrophes », rappe Stomy Bugsy. Dans le film que Béatrice Soulé a consacré à Senghor, c'est Amadou Barry, alias Doug E Tee, fondateur de Positive Black Soul avec Didier Awadi, qui fait office de récitant, et qui tantôt dit *À l'appel de la race de Saba (II)* et le *Taga de Mbaye Dyob* sur fond de kora, xalam et balafon, tantôt rappe sur *Congo*. Ailleurs, le duo de PBS cite Cheikh Hamidou Kane, et, dans *Patrimoine* ¹⁹, Didier Awadi sample la « voix off de Son Excellence le Président Léopold Sédar Senghor », qui profère : « Après les comptoirs coloniaux de l'ère coloniale, les comptoirs idéologiques de l'ère atomique ».

Djoloff, Metite

La reprise va beaucoup plus loin dans *Metite* ²⁰, morceau du groupe Djoloff, qui intègre et mixe des bribes du poème de David Diop, *Afrique* ²¹. En recomposant le texte dans son corps et sa voix, avec ses accentuations, avec sa mélodie, dans son articulation, son phrasé, le vocaliste le réinterprète au double sens du terme, en le disloquant en partie et en le recontextualisant.

À vrai dire, l'hypotexte est si bien réécrit qu'il ne subsiste, dans le rap, qu'à l'état de citations diffuses qui sont autant de traces à suivre : « Afrique, mon Afrique », bien sûr, celle des récitations d'écoliers, puis « Afrique des fiers guerriers », mais « oubliés ». Dans le poème original de David Diop, le *Je* poétique incluait son allocutaire (le lecteur ainsi convoqué comme co-énonciateur) de manière non disjonctive, l'appelant à une expérience partagée, à travers la construction et la contemplation d'hypotypes successives et contrastées, imprégnées de représentations partagées à fort ressenti affectif et identitaire (les savanes ancestrales peuplées de fiers guerriers, puis le sang noir répandu à travers les champs, le dos qui se courbe et se couche... et

enfin, l'arbre splendidement renaissant au loin). Le texte second de Djoloff renverse et redessine la scénographie du texte-source. Il en résulte une tension féconde entre l'hypotexte écrit et l'hypertexte oralisé. Cette tension n'est ni effacée (dans la mesure où demeurent des traces textuelles et énonciatives de l'hypotexte) ni résolue dans l'actualisation orale²².

Ainsi s'instaure une dynamique, entre respectueuse citation et rébellion des fils à l'encontre de leurs pères oublieux. L'hommage rendu à l'aîné, au grand disparu, se combine à la recherche d'une place assumée de petits-fils, de cadets, de derniers venus dans la suite des générations. La posture ainsi élaborée se distingue ainsi très nettement de la rébellion pure et simple. En disant « nous » et non plus « je », les membres du Djoloff affirment leur responsabilité, leur volonté d'intervenir dans le débat et d'agir. La tension n'en demeure pas moins présente, car ces jeunes gens sont bien des « fils impétueux », qui n'entendent plus se laisser payer de mots par les contes glorieux d'une Mère-Grand dépassée. Affirmé par la substitution adjectivale (« fiers guerriers oubliés » à la place du groupe nominal « dans les savanes ancestrales », qui convoquait l'*epos*), le contre-pied est renforcé par l'introduction et les interventions en wolof, et souligné par des propos tels que « Djoloff pense à l'humiliation du restant de leur vie ».

Le poème de David Diop s'ouvrait sur une glorieuse hypotypose (l'Afrique « des fiers guerriers dans les savanes ancestrales »). Le rap de Djoloff, après l'entame qui pose le sujet de l'énonciation, impose une actualité qui réfute la fiction historique : l'humiliation et la souffrance des aînés, et une fiction concurrente. Un vieillard, qui ne songe plus à chanter les gloires de l'Afrique passée, mais bien à s'inquiéter du « destin » des « héritiers de demain », prie au lever du soleil. Les fiers guerriers sont « oubliés » à la fois par ceux qui ont abdiqué toute fierté dans les compromissions politiciennes, et par les jeunes qui ne voient nulle raison de succomber à l'opium fallacieux des gloires perdues. Le rap se livre ainsi à une confrontation brutale, et ce, à deux niveaux : celui des protagonistes convoqués à titre de personnages du récit (le « grand vieux sage », les « chefs de famille »), et celui des co-énonciateurs (« nous » qui proférons, « nous » qui recevons aussi le rap). Tous s'affrontent à la réalité tragique d'un continent « à l'agonie ». Sujet de l'énonciation et allocutaire (s) sont tantôt conjoints (« Nous assistons presque impuissants à l'agonie d'un continent. »), tantôt disjoints (« Dites la vérité à vos enfants/Nous dirons la vérité à nos enfants »). Ainsi, tantôt la chaîne générationnelle fait perdurer un lien, tantôt celui-ci se brise sur une parole mensongère. Cependant le message n'est pas globalement négatif, s'ouvrant sur un appel à la prise de responsabilité renouvelée : aux parents de cesser de se cantonner dans un rôle de citoyens trop soumis, aux dirigeants de ne plus se vautrer dans la corruption, aux jeunes surtout d'« avancer », grâce à la « confiance » restaurée, la « conscience » éveillée.

Serigne Mbaye/Disiz la Peste, Voix du Sénégal

« J'ai la culture de Prévert la sagesse de Senghor/la folie de Boris Vian et la force de Lat Dior », proclame Disiz la Peste, qui a repris une partie de son nom (Serigne Mbaye Gueye) pour un album en hommage au pays de son père²³. Il

s'est d'abord fait connaître, sous le pseudonyme relativement belliqueux de Disiz La Peste, avec un « tube » provocateur, *J'pète les plombs*. Né d'un père sénégalais et d'une mère française, documentaliste de son métier, il a été élevé par sa mère dans l'Essonne, ne découvrant le Sénégal que tardivement, ce qui a constitué, d'après les paroles de *Gnibi*²⁴, une source de souffrance et de frustration (« J'ai connu mon pays qu'à vingt-deux ans/À qui la faute c'est mes parents »). C'est à la suite de ce voyage, et alors qu'il se marie et devient père, qu'il publie *Itinéraire d'un enfant bronzé*. Depuis, à nouveau sous pseudonyme, il a été la tête d'affiche d'un film grand public (*Dans tes rêves*), a enregistré un duo à succès avec le chanteur de variétés et ex-champion de tennis Yannick Noah (*Métis*), et a fait paraître un nouvel album²⁵. Signalons également qu'il a été abondamment sollicité par les médias, notamment la télévision, lors des émeutes françaises de novembre 2005.

Il souligne fréquemment sa situation personnelle de métis, par exemple, dans *Paris-Dakar* (avec Daara J) : « J viens d' Dakar / J suis métis / mais pas du biz ». Dans un premier temps, ce métissage apparaît comme « soustractif », et la douleur d'une existence partagée, mais amputée d'une part d'elle-même, produit un surinvestissement de la part africaine trop longtemps restée en friche. Mais bientôt ce caractère soustractif est revendiqué, comme dans *Voix du Sénégal* : « Je ne suis qu'une moitié / Car je suis un métis. » Cependant, le discours est à double tranchant, et renvoie surtout au regard particularisant et stigmatisant de ceux que Marcel Détienne appelle les « racinés »²⁶ (ailleurs, le rappeur proclame « On te traite de négro / ou de gwër »). Aussi l'affirmation d'une identité minorée, et problématique en tout contexte, débouche-t-elle sur la revendication d'une entièreté qui ne se traduit pas en signes (mots ou couleur de peau), mais se manifeste en actes, dans des gestes d'amour et d'humanité (« mais mon cœur est entier / ça se lit dans mon iris »).

Voix du Sénégal consiste dans le mixage d'un morceau chanté par la Malienne Oumou Sangaré, avec un rap proféré par Serigne M'Baye et Mokobé du groupe 113. Cette pratique, qui consiste à mêler le rap, parlé/scandé, avec un chant mélodique, n'est pas nouvelle chez Serigne M'Baye. D'autres rappers y ont recours, comme Passi, mais elle reste diversement appréciée dans le milieu du hip-hop²⁷. Ce mixage des genres et des voix entraîne l'alternance codique correspondante : le rap est en français, le chant en bambara (avec des variantes dialectales propres au parler du Wassoulou). Notons qu'il y a quatre voix, et deux langues : Serigne M'Baye et Mokobé rappent en français, Oumou Sangaré chante en bambara, une choriste nommée Hawa, sur une mélodie identique, en français. L'alternance codique est donc simplement réglée par celle des voix, bien que Mokobé profère quelques mots en bambara. Dans d'autres morceaux, notamment celui qui suit sur l'album, *Sénégalais de France*, au son plus râpeux, au phrasé plus tranchant et brutal, au propos plus dénonciateur, on assiste, surtout au début, à la mise en œuvre d'un authentique parler bilingue, mixant à intervalles très brefs le wolof et le français, et autorisant des jeux de mots bilingues, par exemple : « Amul soleil / Mais on garde la foi / Donc Amul solo²⁸ ». Comme le rappeur le proclame en introduction, le *remix* est celui « des voix du Mali / avec le Sénégal ». Bien que la voix qui chante soit malienne, le morceau s'intitule bien *Voix du Sénégal*. C'est une histoire partagée qui

est rappelée : date de la proclamation de l'Indépendance, proximité des drapeaux, « c'était le même pays/l'Empire du Mali », et enfin « Mali, Sénégal/ la même chose/une bonne fois pour toutes », avec l'affirmation d'une position politique panafricaniste. Une autre s'y ajoute, celle d'une parenté culturelle et spirituelle : « Mes frères maliens/On s'abreuve tous à la même source/les mêmes choses/les mêmes coutumes ». Cette unité de destin est figurée à travers « le bled », lexème à la signification élargie, bien au-delà du seul Maghreb ou de la signification initiale en argot (localité isolée, « trou perdu »), à tous les lieux d'émigration des parents (« Quand vraiment me manque le bled/et que mon cœur est à court... », ou encore « Que ce soit au bled ou ici/on a tous le même son »).

L'énonciation plurielle, à la fois collective et singulière, l'hybridité formelle et le mixage thématique, tout comme la situation personnelle du métis, ne constituent donc que les signes d'une identité plus large, historique et politique. Le morceau se termine d'ailleurs sur une litanie de noms, à la façon d'un éloge griotique : à ceux des héros historiques (Sunjata, Babemba, Samory) et des personnalités contemporaines (l'astrophysicien Cheick Diarra) s'ajoutent ceux des hommes de lettres et de savoir : Hampâté Bâ, Cheikh Anta Diop, convoqués pour affirmer une fierté partagée.

Le rap, la littérature et l'univers scolaire

Certains textes littéraires, de même que certaines figures de la littérature et de l'histoire, rencontrés pour la plupart sur les bancs de l'école, sont ainsi appropriés par les rappers, qui les font vivre d'une vie nouvelle pour leur auditoire.

Le rap, le texte et la lecture

En situation de performance orale, il n'y a pourtant pas, à proprement parler, de texte : « Des histoires sont contées, avec et sans musique. Plus important que leurs contenus, il y a le fait que lors du processus de performance, on célèbre le pouvoir dramatique du récit comme *forme*. Le simple *contenu* des histoires est dominé par l'acte rituel de la narration elle-même. »²⁹ C'est à partir d'une série d'oppositions (« entre oralité et écriture-lecture, événement et monument, énonciation et énoncé, acte de parole et texte, recomposition et citation, sens pragmatique et sens sémantique ») que Florence Dupont a proposé de concevoir deux pôles asymptotiques qu'elle a dénommés la « culture chaude » et la « culture froide »³⁰. Cependant, une fois enregistrée et entrée dans le circuit de sa reproduction, la performance d'un rappeur cesse d'en être une, quoique la rhétorique antiphonique y reste fréquemment inscrite et mimée. Elle acquiert, par l'enregistrement, un statut analogue à celui du texte imprimé, appelant le dialogue en absence. Elle s'en distingue toutefois par le fait que l'œuvre d'une part exhibe sa polyphonie et sa matérialité plurielle et, d'autre part, appelle à une écoute collective « chaude ». L'intertextualité, passant par la reconnaissance, est ainsi éprouvée, et non perçue intellectuellement, comme c'est le cas dans un rapport au texte de type lecture « froide ».

Lors d'une telle reprise, le texte s'offre comme même changeant, chaque version

donnant à relire les versions précédentes autrement. S'agit-il d'autre chose que de transmission littéraire ? On sait que le texte littéraire nous est donné inachevé, et qu'il incombe au lecteur de s'installer comme sujet en lui donnant sens à travers la lecture. Énonciation en absence, l'énonciation littéraire n'en est pas moins co-énonciation. Et si l'on s'accorde sur une définition du texte comme un énoncé perçu « en tant qu'il ne nous est pas directement adressé », partageant les vues de Frédéric François pour qui l'École devrait être le « lieu du dialogue avec les autres absents »³¹, alors certains raps peuvent s'avérer les médiateurs, voire les supports féconds d'une lecture littéraire authentique.

Pour une prise en charge didactique de la discoursivité du rap

L'intertextualité pratiquée dans ces raps, tout comme les références historiques ou lettrées, a pour effet de constituer doublement l'allocutaire, dans une intersubjectivité renouvelée. Il faut être en effet assez familier de l'histoire africaine, ou des poèmes de David Diop et Senghor, pour reconnaître les allusions, et parfois la déconstruction à laquelle les rappeurs se livrent. Le récepteur devient ainsi co-créateur, revisitant les textes dans une lecture active grâce à leur actualisation orale. À travers le rap de Djoloff, l'enfant des soleils postcoloniaux est chargé de construire un autre espace de discours, cette fois non vicié, pour les générations futures. Pour cela, mettre en rapport, en classe, le texte original et ses interprétations permet de ne demeurer prisonnier d'aucune des idéologies que chaque actualisation construit. En goûter et en éprouver l'emprise, d'ordre esthétique et éthique, permet de se construire comme lecteur, en mesurant la distance qui sépare ou rapproche de chaque position des sujets, successifs ou imbriqués, de l'énonciation.

La continuité intertextuelle peut être prolongée dans la classe à travers différentes activités. Des activités d'oralisation, d'abord, préparées en groupes. On s'interrogera sur le nombre et la qualité des voix à faire intervenir, sur leur alternance. On réfléchira à la prosodie, s'il y a lieu à la métrique, à l'articulation. On choisira éventuellement un ou des accompagnements musicaux, en explicitant et justifiant ses choix. On travaillera à une gestuelle, une mise en scène et en espace. On confrontera les résultats des travaux de chaque groupe, et si possible on s'inscrira dans un projet (spectacle, enregistrement, etc.). Des activités de transcription également, trop souvent négligées, qui peuvent concerner le français comme les autres langues présentes dans un rap. Exercice de discrimination auditive, d'orthographe et de morphosyntaxe autrement plus riche et formateur qu'une traditionnelle dictée décontextualisée ! et qui risque de rencontrer plus d'intérêt chez les élèves, à condition, bien sûr, de procéder à un choix soigneux (qualité textuelle et articulatoire). La découverte de la prosodie peut prendre également ici tout son sens, et la virtuosité élocutoire de certains rappeurs renforce encore l'intérêt d'un tel exercice. Enfin, au-delà de la lecture et des pratiques liées à l'oral, le rap en classe peut être un support d'activités d'écriture, à partir du poème initial, ou du texte second, ou d'un texte original. On peut s'appuyer sur le canevas général, ou ne reprendre qu'un vers, voire un syntagme, matrice d'un nouveau texte. De telles activités doivent inciter à construire un positionnement énonciatif cohérent, même si pluriel et complexe.

Florence Dupont observe que « la désaffection de la littérature et de tout ce qui relève de la culture des chefs d'œuvre » s'accroît « au profit de musiques métissées et en mutations permanentes », et que ceci peut être interprété, dans les sociétés occidentales, comme un retour aux origines gréco-latines³². En remettant l'œuvre en circulation par d'autres canaux, en renouvelant le message dont une littérature rencontrée le plus souvent à l'École (ou sinon dans le silence des bibliothèques) est porteuse, les rappeurs offrent à celle-ci des pistes qu'elle aurait tort de laisser en friche. Au-delà, en faisant jouer l'entre-deux afropolitain, n'introduisent-ils pas à des dynamiques qui redonnent à la tradition son sens plein, celui d'une transmission comme une traversée, recomposant et réinventant les cultures, européenne et africaine, scolaire et populaire, n'en laissant aucune indemne afin de les faire vivre ?

Notes

1 voir Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Traduit de l'anglais par Jean-Philippe HENQUEL. Paris, Kargo, 2003, 333 p ; p.57, 117, 121.

2 On peut citer Diam's, d'ascendance chypriote, Kool Shen de NTM, d'origine portugaise, ou encore Akhenaton, de IAM, qui dans un superbe morceau, intitulé *Où sont les roses ?*, rend hommage à un grand-père venu d'Italie.

3 Achille MBEMBE, « Afropolitanisme », http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=4248, publié et consulté le 28 décembre 2005.

4 Sophie MOULARD-KOUKA, « Le Rap à Dakar. Approche sociolinguistique du langage hip-hop au Sénégal », dans Caubet D., Billiez J., Bulot T. et al., *Parlers jeunes, ici et là-bas. Pratiques et représentations*. Paris, L'Harmattan, coll. Espaces discursifs, pp.111-126.

5 AWADI, *Un Autre Monde est possible*. Sony/ATV Music Publishing France, 2005.

6 Pierre DUMONT, *L'Interculturel dans l'espace francophone*. Paris, L'Harmattan, 2001, 214 p. ; p.38.

7 Christian BÉTHUNE, *Le Rap. Une esthétique hors la loi*. Paris, Autrement, coll. Médiations, nouvelle édition 2003, 245 p. ; p.213.

8 P. GILROY, *L'Atlantique noir, Op. cit.*, p.56.

9 Sophie MOULARD-KOUKA, « Le Rap à Dakar : un discours politique et didactique entre local et global », communication au Colloque international de l'APELA, 1984-2004 - *Littératures, savoirs et enseignement*, Université Bordeaux III-CELFA-Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, septembre 2004, inédit.

10 Pour reprendre une terminologie chère à Édouard Glissant, qui l'a lui-même empruntée à Gilles Deleuze et Félix Guattari.

11 Jean-Loup AMSELLE, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris, Flammarion, 2001, 265 p. ; p.14

12 Édouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard, coll. NRF, 1996, 144 p. ; p.38

13 Christian BÉTHUNE, *Pour une esthétique du rap*. Paris, Klincksieck, coll. 50 questions, 2004, 167 p. ; p.97.

- 14 Christophe RUBIN, « Le Texte de rap : une écriture de la voix », *Actes du XXII^{ème} Colloque d'Albi : Langages et signification. L'oralité dans l'écrit... et réciproquement*. Toulouse, CALS et C.P.S.T. de l'Université Toulouse 2 Le Mirail, 2002, pp.267-276
- 15 Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Essais 2. 1935-1940*. Paris, Denoël Gonthier, coll. Médiations, 1971 [1955], pp.87-126.
- 16 Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983, 307 p. ; p.32.
- 17 Léopold Sédar SENGHOR, Préface à Birago DIOP, *Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*. Paris, Présence Africaine, 1961, p.9.
- 18 On peut renvoyer à cet égard à l'une des illustrations du livret d'accompagnement de l'album *Lawane*, de Djoloff : une carte d'Afrique où figurent, à la place des capitales habituelles, les banlieues du monde.
- 19 album *Un autre monde est possible*, Op. cit..
- 20 DJOLOFF, « Metite », dans *Lawane*, Emma Productions / Universal Music, 2000.
- 21 David DIOP, « Afrique », dans *Coups de pilon*. Paris, Présence africaine, 1961.
- 22 différant d'ailleurs sensiblement du texte figurant sur la pochette, qui n'en reprend qu'une partie.
- 23 Sérigne M'BAYE, *Sama Ajana*, dans *Itinéraire d'un enfant bronzé*. Barclay / Sunu Saf Music, 2004.
- 24 en duo avec Thione Seck dans son premier album (*Poisson rouge*), repris dans *Itinéraire...*, Op. cit.
- 25 *Les Histoires extraordinaires d'un jeune de banlieue*, 2005.
- 26 Marcel DÉTIENNE, *Comment être autochtone. Du pur Athénien au Français raciné*. Paris, Seuil, coll. La Librairie du XXI^{ème} siècle, 2003, 173 p.
- 27 Le critique du site Internet Rap2Com estime par exemple qu'on peut reprocher au rappeur la présence sur l'album *Itinéraire...* de « trop de mélodies », jugées « lassantes » pour l'auditeur.
- 28 « Il n'y a pas de soleil/mais on garde la foi/donc il n'y a pas de problème. »
- 29 Paul GILROY, *L'Atlantique noir*, Op. cit., p.263.
- 30 Florence DUPONT, *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*. Paris, La Découverte, coll. Textes à l'appui, 1994, 298 p. ; p.21.
- 31 Frédéric FRANÇOIS, « Comment nous est donné l'autre dans un texte ? », *Le Français aujourd'hui* n° 146, juillet 2004, pp.85-95.
- 32 Florence DUPONT, *L'Invention de la littérature*, Op. cit. ; p.14.