

Troisième volet

Culture jeune, déviance juvénile et conflit générationnel dans le rap francilien autour de l'an 2000

Hector Jenni, Université Sorbonne Nouvelle

164

Revue *Traits-d'Union*

#12 Âgisme : construction et déconstruction des représentations liées à l'âge dans la littérature, les arts et les médias

Résumé : Le rap français tel qu'il émerge dans les années 1990 est largement structuré par le marqueur de la jeunesse dans son esthétique, ses pratiques et son imaginaire créatif ; il apparaît comme le dernier avatar d'une « culture juvénile » en constante reconfiguration depuis l'après-guerre. Le « jeunisme » propre au rap rencontre ainsi les représentations topiques du discours politique et médiatique de cette époque, qui amalgament les récentes crises des banlieues populaires à la manifestation d'une déviance juvénile. La jeunesse devient alors une catégorie du discours social réactionnaire et de l'action publique. Dans un mouvement de retournement énonciatif, certains rappers de la scène francilienne s'en saisissent opportunément pour informer une poétique qui surjoue le conflit des générations, en lui conférant une portée politique décisive.

Mots-clefs : rap français, culture juvénile, déviance juvénile, discours médiatique, politique.

Abstract: French rap emerges on a national scale in the nineties and is deep-rooted in juvenile aesthetics, values and experiences. Rap embodies a late form of « youth culture », which is ever shifting since the sixties. Then, youth supremacy in rap seems to meet emerging stereotypical clichés in french political discourse, mixing up recent suburban crisis with age and race issues. Henceforth, « youth » is considered as a social threat as much as a target of public action. Île-de-France rappers of the nineties turn those stereotypes over in a process of artistic and political reappropriation.

Key words: french rap, youth culture, youth deviance, media discourse, politics.

*

La culture hip-hop présente dès ses origines un lien privilégié à la jeunesse, d'abord aux États-Unis, où elle s'inscrit dans les sociabilités festives des jeunes afro-américains des ghettos new-yorkais dès la fin des années 1970¹, mais aussi en France, où à partir des années 1990, elle s'identifie « comme *la* culture juvénile des banlieues, associée à la révolte des jeunes des cités »². Ce rapport d'évidence entre musique rap et jeunesse populaire doit toutefois être questionné de deux façons. D'abord, il est délicat d'obtenir une définition satisfaisante des « jeunes », puisque la jeunesse ne constitue pas une catégorie sociale uniforme mais fait plutôt l'objet d'une lutte de définition, dont les critères, toujours reconfigurés, permettent d'assigner les individus concernés à une place dans la hiérarchie sociale et symbolique³. Ensuite, l'assimilation

du hip-hop par la jeunesse doit se réinscrire dans l'histoire des cultures juvéniles, qui se développent en France dès les années 1960, et dont le rap constituerait la dernière incarnation⁴.

Les cultures juvéniles se définissent par des critères sociaux, techniques et esthétiques. Elles s'établissent sur un ensemble de biens culturels préférentiellement consommés par une classe d'âge adolescente qui y accède au travers de dispositifs techniques inédits, comme la télévision, le cinéma, la radio ou le disque musical⁵. Ces cultures fonctionnent selon une double logique d'identification et d'opposition qui leur confère une inscription spécifique dans le champ culturel. L'historien Mathias Bernard défend l'idée suivante :

De fait, les textes des chansons et des journaux à destination de la jeunesse jouent à la fois sur l'identification du public à ses idoles et sur la communauté d'âge face à un monde adulte considéré comme extérieur, voire hostile. La « culture jeune » repose sur une mise en scène du conflit des générations et sur la logique communautaire⁶.

Dans ce double mouvement, les cultures juvéniles se constituent par la reconnaissance entre pairs de pratiques, valeurs et imaginaires communs, qui fonctionnent comme « ciment identitaire »⁷ pour une classe d'âge réunie autour de références culturelles propres. De l'autre côté, ces normes s'opposent structurellement à celles du monde adulte, rapporté aux normes culturelles des parents ou au patrimoine défendu par l'institution scolaire : la culture des pairs s'oppose à celle des pères⁸ et joue largement, dans sa mythologie, sur l'idée d'un cloisonnement, voire d'une conflictualité générationnelle. Enfin, l'analyse historique montre que les valeurs qui transparaissent dans les œuvres et pratiques associées aux cultures juvéniles sont souvent rapportées à des idéaux de liberté individuelle et d'hédonisme, à une « rage de vivre », parfois autodestructrice et volontiers scandaleuse⁹.

Ces logiques d'émancipation vis-à-vis de l'ordre social traditionnel font des cultures jeunes des espaces possibles de formation et d'expression de la déviance juvénile. Becker définit la déviance comme « la transgression d'une norme acceptée d'un commun accord »¹⁰, toujours provisoirement définie par le compromis du groupe social. La sociologie des pratiques culturelles a très vite repéré les liens pouvant unir culture jeune et déviance juvénile : parce qu'elles présentent à une classe d'âge des systèmes de valeurs et de pratiques propres qui s'opposent à la fois aux normes familiales de l'enfance et aux contraintes à venir du monde adulte, ces cultures offrent un terreau favorable aux conduites transgressives, éventuellement représentées dans une production artistique spécifique¹¹.

À partir de ces quelques traits définitoires, nous pouvons éclairer le caractère proprement juvénile de la musique rap, en montrant d'une part son inscription dans les pratiques culturelles des jeunes, et d'autre part la manière dont les rappeurs se saisissent d'un imaginaire de la déviance juvénile pour créer une parole et un *ethos* subversifs¹². Nous nous concentrerons spécifiquement sur le rap francilien de la fin des années 1990 et du début des années 2000, puisqu'il dispose d'une importante légitimité dans les classements experts rétrospectifs¹³ tout en bénéficiant d'une certaine visibilité

à l'échelle nationale, progressivement constituée au cours de la décennie 1990¹⁴. Ces options diachroniques et diatopiques restreignent la portée générale de notre propos mais renseignent la cohérence d'une scène artistique donnée¹⁵.

Inscrire le rap français dans les cultures jeunes : analyse d'un champ de production et de consommation juvénile

Le rap français, tel qu'il émerge en France au cours des années 1980 et 1990, reconduit à sa manière les dynamiques des cultures juvéniles de son époque¹⁶. Dans une certaine mesure, il prend progressivement la position occupée par le rock ou le punk français au cours de la période précédente : issus des quartiers populaires ou des banlieues ouvrières des grandes villes, la pratique du rock et du rap suit de près un amateurisme collaboratif, ou de jeunes pairs échangent, confrontent et aiguisent leurs pratiques musicales dans des lieux de sociabilité dédiés¹⁷. À l'instar du rock, le rap sélectionne des options artistiques qui déjouent pour une part les réquisits de la culture légitime ou scolaire : la prosodie mi-parlée mi-chantée, l'*ethos* vocal agressif, l'argotique utilisée, autant d'éléments qui installent une imperméabilité esthétique assumée du rap¹⁸. Celle-ci repose sur une inégale compréhension de ses conventions artistiques en fonction de l'âge et rejoue sur le mode symbolique l'opposition entre jeunes et adultes. On observe d'ailleurs depuis l'apparition des cultures juvéniles une constante dans cette incompréhension intergénérationnelle, cristallisée dans des discours doxiques réactionnaires¹⁹.

La jeunesse est un trait social caractéristique des rappeurs des années 1990. En considérant l'exemple d'une dizaine de rappeurs franciliens des années 1990, répartis en six groupes de référence (Arsenik, Idéal J, Lunatic, Ministère A.M.E.R., NTM et Les Sages Poètes de la rue), qui combinent tous succès d'estime et consécration commerciale²⁰, il est possible de dégager une chronologie relative des débuts de carrière dans le rap de cette époque, en corrélant les étapes de la progression dans le champ à l'âge des acteurs²¹. Ainsi, tous les rappeurs observés (sauf NTM) entrent dans l'activité artistique avant vingt ans et forment en moyenne leur groupe peu après dix-sept ans. La pratique du rap s'inscrit donc dans une sociabilité juvénile, encouragées par les fréquentations amicales, de voisinage ou lycéennes²². Ensuite, presque tous les groupes produisent leur premier titre sur une compilation collective autour de vingt ans, avec des extrêmes hautes pour NTM (vingt-trois et vingt-quatre ans) et basses pour Kery James, qui apparaît sur un *featuring* avec MC Solaar dès ses quatorze ans²³. Pour la plupart, l'entrée dans le champ du rap et dans le métier de rappeur correspond donc à l'âge moyen d'entrée dans vie active ou étudiante. Enfin, si l'âge du premier album studio varie en fonction des groupes, celui de la première reconnaissance commerciale (mesurée à l'obtention d'un disque d'or délivré par la SNEP) est lui tout à fait régulier : tous les rappeurs observés obtiennent leur premier disque d'or à vingt-quatre ou vingt-cinq ans.

Les rappers en place dans les années 1990 sont donc jeunes, à l'instar de leur public, lui-même largement défini par le critère juvénile, comme le montrent les enquêtes sociologiques sur les pratiques culturelles. Dans *Les Publics du rap*, Stéphanie Molinero indique qu'en 1997, les auditeurs de rap sont surtout caractérisés par leur jeunesse plutôt que par des déterminations de classe ou de genre, tout en constituant un public assez minoritaire²⁴. En 2008²⁵, cette dimension juvénile persiste et s'articule à d'autres logiques distinctives : avec le rock et le RnB, il est désormais le genre préféré des 15-19 ans, et sa consommation chute drastiquement pour la tranche 25-34 ans ; il est même le genre le plus rejeté par la tranche 45-65 ans, avec la musique électronique et le hard-rock. Chez ceux qui le plébiscitent comme genre de prédilection, on observe en outre quatre fois plus d'auditeurs masculins que féminin. La consommation de rap semble donc, au cours des années 2000, se polariser autour de goûts et dégoûts illustrant des clivages de genre et générationnels importants. Enfin, les auditeurs de rap sont majoritairement lycéens ou étudiants issus de grandes agglomérations, en particulier de la région parisienne, et présentent une composante populaire plus significative qu'en 1997²⁶. Pour ce qui est de la décennie 2010, qui a vu le rap s'imposer comme un des genres les plus écoutés sur le marché français²⁷, on peut arguer d'un décloisonnement sociologique des publics du rap, sans remarquer de mutation sensible dans la pyramide des âges : le rap s'écoute désormais chez les adolescents de classe moyenne ou supérieure, en province et chez les femmes, mais conserve malgré tout sa forte dimension juvénile²⁸.

Enfin, c'est dans l'imaginaire et les valeurs mobilisées que le rap propose une esthétique proprement juvénile. Parce qu'elles sont des cultures de pairs, inaccessibles au monde adulte et à ses autorités, et qu'elles se constituent dans cet espace social intermédiaire qu'est la jeunesse, prise entre la dépendance de l'enfance et les statuts de l'âge adulte²⁹, les cultures juvéniles prennent aisément la forme d'une contestation d'un ordre institutionnel qui ne va plus de soi (mariage, travail, salariat), entrave à la « vraie vie » telle qu'elle mériterait d'être vécue. Pour le cas du rap, la critique peut explicitement porter sur le « système » ou la « société », voire attaquer plus largement l'ordre institutionnel républicain (l'État, la police, la justice, les médias), comme dans les paroles d'Assassin, de NTM ou de Kery James, dans la droite lignée des cultures punk et hard-rock des années 1980³⁰. Dans une logique semblable, le rap met largement en scène une imagerie de la déviance juvénile qui constitue pour ainsi dire sa toile de fond ethnographique : consommation de stupéfiant chez NTM (« Pass pas le oinj », 1995), soirées qui dégénèrent chez les Sages Poètes (« Soirée coupe-gorge », 1995), petite délinquance chez Lunatic (« Le crime paie », 1995), autant d'éléments qui forment un imaginaire des sociabilités marginales et des conduites à risque, propre à offrir le tableau pathétique ou satirique d'une jeunesse précarisée³¹. Lapassade repère ainsi, comme pour le rock, un « voisinage dans le hip-hop et surtout autour du hip-hop, de la culture juvénile et des pratiques déviantes qui font corps [...] avec cette culture »³².

Le rap français de la fin des années 1990 s'inscrit donc dans l'histoire des cultures jeunes en prolongeant leurs caractéristiques socio-démographiques générales

et leur conflictualité relative avec le monde adulte, notamment dans la mise en scène de conduites déviantes dans leurs œuvres, propres à bafouer le consensus social. Il nous faut approfondir ce dernier point en interrogeant la perméabilité entre discours social et imaginaire déviant dans les textes de rap de cette époque.

Émergence médiatique et appropriation stylistique du terme « jeunes » à la faveur des crises périurbaines des années 1990

La caractéristique juvénile n'éclaire pas seulement la sociologie du rap français, mais informe un réseau de représentations sociales qui nourrissent largement la poétique des textes. Nous faisons en effet l'hypothèse d'une concomitance entre l'émergence des « jeunes » comme figuration médiatique des crises sociales rencontrées par les banlieues populaires des années 1980 à 1990, et l'appropriation stylistique, par les rappers de cette génération, de diverses figures de la déviance juvénile, à des fins poétiques et politiques marquées.

À l'occasion des épisodes de violences en banlieue, le discours médiatique et politique dominant s'est saisi du sème juvénile pour évoquer la crise sociale, tout en l'articulant implicitement à d'autres réseaux de stigmatisation. Cette figure du « jeune » apparaît à la faveur des épisodes de violences urbaines dans les banlieues lyonnaises au cours des années 1980, dont les couvertures médiatiques importantes frappent particulièrement l'opinion publique³³. En octobre 1990, après de nouvelles nuits de violences, le Ministre de l'Intérieur socialiste Pierre Joxe, invité sur le plateau d'Antenne 2, désigne les auteurs de troubles présumés sous le terme de « jeunes », et emploie l'expression à dix reprises en cinq minutes³⁴. Comme le montre Guehria³⁵, l'intervention de Joxe crée un précédent médiatique et le critère âgiste s'impose désormais dans le discours médiatique pour désigner l'exclusion sociale. De fait, le terme « jeune » se substitue, sous l'effet d'une auto-censure, à d'autres désignations possibles, notamment ethniques, comme « immigrés », « Maghrébins » ou « Africains », en cours dans les années 1980. Sans franchir les limites du politiquement correct, et en s'appuyant sur l'intersection des stéréotypes âgistes, classistes et racistes dans l'imaginaire commun, l'utilisation du sème juvénile dans les médias permet « une autre nomination de l'étranger³⁶ ». Sur France 2, l'interlocuteur de Pierre Joxe ne s'y trompe pas, puisqu'il interroge le Ministre sur les relations conflictuelles entre les habitants des quartiers et la police : « Certains disent qu'il y a un racisme anti-jeune pour ne pas dire un racisme tout court ». Ici, la combinaison de l'âgisme et du racisme dans le dispositif policier est relevée, et semble vérifier un amalgame spontané du discours social qui euphémise la désignation ethnique sous le vocable juvénile.

La désignation stigmatisante ne s'arrête pas aux seuls critères de l'âge ou de l'origine ethno-culturelle, mais s'enrichit d'un réseau axiologique plus large, notamment à travers la formule figée de « jeune de banlieue », qui combine l'irresponsabilité morale de la jeunesse à la relégation spatiale, hors des valeurs de civilité et d'urbanité

propres à la ville³⁷. Dans le discours doxique et médiatique, les sèmes juvéniles et périurbains se trouvent ainsi associés de manière privilégiée, comme en témoigne la longue tradition des représentations réactionnaires qui, au moins depuis la révolution industrielle du XIX^e siècle, combinent la peur des « classes dangereuses », embusquées aux périphéries des grandes villes, à la crainte d'un « péril jeune » annonciateur de troubles politiques. Aujourd'hui, c'est au « jeune de banlieue » de porter le fardeau de cette peur sociale réactionnaire, puisque la formule désigne désormais « une figure symbolique de la remise en question du “lien social” dans la France actuelle³⁸ ». Le « jeune de banlieue » accède ainsi au rang de « mythe » doxique et médiatique au cours des années 1990. Derville note qu'il constitue une catégorie d'action pour les pouvoirs publics en même temps qu'une figure de déviance sociale qui engage la nation tout entière³⁹ : il faut le « sauver » avant qu'il ne retourne sa violence contre la société. L'auteur ajoute, à partir d'un large relevé d'occurrences médiatiques, que cette figure est systématiquement au cœur d'un réseau stéréotypique croisant un faisceau de déviances : les « jeunes » seraient violents, vendeurs ou consommateurs de drogue, en mal d'insertion professionnelle, rétifs à l'intégration républicaine et en voie d'islamisation. À l'intersection de ces déviances sociales, le « jeune de banlieue » vient nourrir un marché des représentations offert par les médias grand public qui suivent largement une logique sensationnaliste, et parvient à remplir une fonction cathartique auprès d'un public qui « aime à se faire peur »⁴⁰.

Ainsi, cette mythologie de la déviance juvénile, alimentée par une médiatisation paternaliste et réactionnaire, exprime sous le terme de « jeune » un amalgame de critères âgistes, spatiaux, classistes et raciaux, subsumés sous une masculinité disqualifiée⁴¹, qui évoque la figure d'une désaffiliation sociale avancée, aux marges d'un corps politique en crise. Pour Karim Hammou, c'est à ce titre que le rap comparait dans les grands médias au cours des années 1990, moins comme genre musical qu'en tant que métonymie euphémisée d'un problème social multifactoriel, entre crise des banlieues, crise de la jeunesse et crise de l'intégration⁴². Dans l'autre sens, il faut admettre que les rappeurs des années 1990 articulent leur propre énonciation à partir de cette désignation juvénile polémique. Il est possible de vérifier à même les textes cette logique d'une revendication âgiste dans le rap, en considérant les paroles de rappeurs emblématiques de la scène francilienne de la fin du siècle, et la manière dont elle participe de la construction d'un *ethos* subversif⁴³.

Les groupes NTM (Kool Shen et Joey Starr) et Lunatic (Booba et Ali) proposent ainsi un style *hardcore* mais disposent d'une grande reconnaissance critique et commerciale, à une époque où la distinction rap *hardcore*/rap *cool* recoupe une hiérarchie esthétique, axiologique et économique importante⁴⁴. Les deux formations atteignent ainsi un public relativement large là où leur rap particulièrement véhément les assignerait *a priori* aux marges du champ commercial. Nous considérons pour chaque duo le rappeur qui aborde avec la plus grande régularité la topique juvénile dans ses paroles : notre corpus d'étude se compose ainsi des couplets de Kool Shen dans les deux derniers albums de NTM (*Paris sous les bombes*⁴⁵, 1995 ; *Suprême NTM*⁴⁶, 1998) et ceux de Booba dans ses deux premiers albums (*Mauvais Œil*⁴⁷, 2000 ;

*Temps Mort*⁴⁸, 2002) : nous y interrogeons les occurrences et la portée esthétique des termes « jeune » et « jeunesse ».

« Regarde ta jeunesse dans les yeux »⁴⁹ : la prise à partie juvénile chez Kool Shen

Dans les deux derniers albums de NTM, les noms « jeunes/jeunesse » apparaissent sept fois chez Kool Shen, ponctuellement complétés par d'autres termes qui alimentent à leur manière l'isotopie juvénile. Nous relevons ainsi une dizaine de séquences où le sème juvénile est explicitement utilisé.

Paris sous les bombes, 1995

N°	Titre	Extrait
1	« Plus jamais ça »	« Vous avez compris, vous avez saisi, ressaisissez-vous La <i>jeunesse</i> se doit d'être à l'heure, au rendez-vous Fixé, en effet, pour pisser sur la flamme tricolore Le putain d'étendard du parti des porcs »
2	« Qu'est-ce qu'on attend ? »	« Où sont nos repères ? Qui sont nos modèles ? De toute une <i>jeunesse</i> , vous avez brûlé les ailes Brisé les rêves, tari la sève de l'espérance »
3	« Qui paiera les dégâts ? »	« N'oublie jamais que les cités sont si sombres Tard lorsque la nuit tombe Et que les <i>jeunes</i> des quartiers N'ont jamais eu peur de la pénombre Profitant même d'elle tels Des hors-la-loi n'ayant pas d'autre choix Que de développer une vie parallèle »
4	-	« Laisser à l'abandon une partie des <i>jeunes</i> de la nation Ne sera pour la France qu'une nouvelle amputation »
5	-	« Les <i>enfants</i> des cités ont perdu le contact Refusent de paix le pacte Conscients qu'ils n'en sortiront pas intacts »

N°	Titre	Extrait
6	« Laisse pas traîner ton fils »	« À l'aube de l'an 2000, pour les <i>jeunes</i> , c'est plus le même deal Pour celui qui traîne, comme pour celui qui file tout droit »
7	-	« Et les <i>jeunes</i> sont saoulés, salis sous le silence, seule issue la rue même quand elle est en sang »
8	-	« Laisse pas traîner ton <i>fi</i> ls (bis) Si tu veux pas qu'il glisse, qu'il te ramène du vice »
9	« Pose ton gun »	« T'es trop <i>jeune</i> mon gars, pose ton gun avant que ne sonne le glas »
10	« Respire »	« Ça sert à rien de pé-cho un ulcère <i>A ton âge</i> range ta rage frère »

Les extraits donnent aux termes « jeune/jeunesse » et associés une signification proche du discours médiatique qui identifie les « jeunes » à une frange de la population reléguée et paupérisée, en voie de rupture sociale avancée et donc potentiellement violente. Dans les paroles de Kool Shen, la jeunesse est ainsi associée à la désorientation et au désespoir (exemple 2), à l'abandon qui mène à la déviance sociale (exemples 3 à 5), au marasme et à la lassitude (exemples 6 à 8), à la rage qui se tourne en violence (exemples 9 et 10).

D'un point de vue énonciatif, Kool Shen s'adresse directement à la jeunesse, sous la forme d'un appel à l'action. Dans « Plus jamais ça », il s'agit de convaincre les jeunes de s'opposer fermement à la montée du Front National dans les quartiers populaires. Dans « Qu'est-ce qu'on attend ? », la jeunesse est appelée à s'insurger violemment contre les institutions républicaines jugées comme gérontocratiques (« Allons à l'Élysée, brûler les vieux/Et les vieilles, faut bien qu'un jour ils paient »). Ces scènes d'insurrection politique sont toutefois tempérées dans *Suprême NTM*, où l'adresse à la jeunesse prend la forme d'un appel au calme : dans « Pose ton gun » et « Respire », l'énonciataire n'est plus une foule juvénile à galvaniser mais une individualité à raisonner, afin d'éviter les accès de violence à l'issue tragique.

Ailleurs, le rappeur s'adresse aux non-jeunes au nom de la jeunesse : il s'identifie aux jeunes pour faire porter leur voix jusqu'aux responsables politiques qu'il oppose à cette subjectivité juvénile. Particulièrement prégnante dans « Qu'est-ce qu'on attend », cette modalité énonciative assimile les jeunes aux émeutes urbaines pour produire une panique chez l'énonciataire (« À votre place je ne dormirais pas tranquille/La bourgeoisie peut trembler, les cailleras sont dans la ville »). L'identification du rappeur à la jeunesse révoltée peut également s'exprimer à la première personne, où une individualité en souffrance représente la détresse d'une classe d'âge entière (« Le psychopathe qui sommeille en moi se réveille/Où sont nos repères ? Qui sont

nos modèles ? »). Le texte construit ainsi une voix de la jeunesse qui se subjective dans l'emploi des pronoms je/nous et invective avec véhémence une figure d'énonciataire coupable, à l'intersection d'une classe d'âge (« vieux/vieilles »), d'une classe sociale (« la bourgeoisie ») et d'une position spatiale (« dans la ville ») qui constitue l'exacte antinomie du « jeune de banlieue » tel que nous l'avons analysé⁵⁰.

Enfin, la jeunesse constitue également un objet de discours dans l'énonciation, sans que l'énonciateur s'identifie explicitement aux jeunes ni que les énonciataires soient tenus pour coupables. Dans « Qui paiera les dégâts ? », la modalité interrogative portée dès le titre sur les responsables du « problème jeune » cadre tout le morceau : ceux-ci semblent introuvables, les énoncés sont des mises en garde générales, potentiellement adressées à n'importe qui (exemple 3), et s'associent à des formulations descriptives ou impersonnelles (exemples 4 et 5). L'énonciateur exprime moins sa rage que son inquiétude (« Fini de rire, pire, j'ai peur pour l'avenir »). L'énonciation prend même un tournant élégiaque dans « Laisse pas traîner ton fils », où la mise en garde du refrain concerne les parents (exemple 8) : le tableau dysphorique d'une jeunesse en crise dressé par Kool Shen dans le premier couplet (exemples 6 et 7) tire l'ensemble du titre vers une esthétique de la déploration, soulignée par la tonalité mélancolique de l'instrumentale.

L'interprétation de ces trois modalités d'adresses nous montre que la jeunesse constitue un élément fondamental dans la structure énonciative des paroles de Kool Shen : il s'agit d'en appeler aux jeunes pour les enjoindre à l'action, sur un mode insurrectionnel ou pacifiste, puis d'invectiver, en tant que jeunes, les responsables de la situation, rendus coupables par leur indifférence, sur un mode de reproche et de menace, et enfin de faire des jeunes un objet d'inquiétude et de déploration. On remarque bien que Kool Shen emploie ici les termes de « jeunes » et de « jeunesse » dans un cadre proche de celui du discours politico-médiatique : ils servent à désigner une frange reléguée de la population, au nom de qui il faut agir avant que la violence subie ne se retourne contre les responsables, les témoins-complices, ou même les autres jeunes. La dimension contestataire du rap de NTM permet cependant de modifier la position énonciative classique : ce ne sont plus les politiciens ou les journalistes qui parlent des jeunes ou aux jeunes, mais la jeunesse qui prend elle-même la parole par la construction textuelle d'une voix collective tonitruante, à même d'adresser les difficultés qu'elle rencontre, de désigner les coupables et de rendre possible une action contestataire.

Légèrement plus tardif, le Booba de *Mauvais Œil* et *Temps Mort* déplace les cadres de la stéréotypie médiatique de son temps en construisant un *ethos* insolent, appuyé sur un degré supplémentaire de violence verbale et thématique.

■ « Enfance insalubre... » : la jeunesse brisée chez Booba

L'utilisation du sème juvénile est bien différente dans les deux premiers albums de Booba. D'abord, les termes « jeune(s)/jeunesse » n'apparaissent comme tels que quatre fois. L'isotopie juvénile est alors construite par l'emploi de termes alternatifs (« petits », « gosses », « mômes ») qui renvoient plus spécifiquement à l'enfance, ainsi que par l'usage de nombreuses figures comme la métaphore, la périphrase ou la métonymie.

Mauvais Œil, 2000

N°	Titre	Extrait
1	« Pas l'temps pour les regrets »	« On dit que <i>la vie des jeunes de la rue</i> est triste, mais qui tu blâmes ? J'ai pas besoin de tes larmes, où est le drame ? Depuis le CP, les billes, je sais que c'est niqué Donc je fais mon billet, si je dois te briser pour briller »
2	« Groupe sanguin »	« J'suis d' <i>ces gosses à problèmes</i> , qu'attendent rien du système, vivent à 200 Quand j'en ai marre j'fais mon argent dans la marge »
3	« Têtes brûlées »	« Très haut j'emmène les frères en réa' Car c'est violent <i>depuis le préau</i> »
4	-	« <i>Les p'tits</i> arrachent les sacs et les jupes Mon rap remplit pas les prisons, c'est l'juge »
5	-	« Droit chemin en travaux, ravages <i>dès l'âge de marcher</i> »
7	« Le son qui met la pression »	« Arrêtez de jacter, t'es un vrai gars, ouais Depuis hier, moi <i>depuis mon premier K-way</i> »
8	« Avertisseurs »	« Ça commence à faire long, <i>depuis qu'on est tout p'tit</i> j'm'enlise Et maintenant j'pleure des larmes alcoolisées »

Temps Mort, 2002

N°	Titre	Extrait
9	« Civilisé »	« <i>Enfance insalubre</i> , comme un fœtus avec un calibre »
10	« Indépendants »	« Ici on déjeune, avec du shit, <i>on meurt jeune</i> »
11	« Ma définition »	« <i>Ma jeunesse</i> a la couleur des trains, RER C Pendant l'trajet j'rêvais de percer. Fier d'en être un »
12	« On m'a dit »	« On m'a dit d'changer des mots pour pas qu'les <i>p'tits</i> me suivent <i>Pas</i> grâce à moi qu'ils pensent à Tony devant leurs P'tits Suisses »

13	-	« On m'a dit "Rentre pas trop tard et <i>fais tes devoirs</i> " J'ai dit "Ouais, ouais", c'est la levrette qu'elles préfèrent, que le crime paie frère »
14	-	« On m'a dit : "Qu'est-ce tu veux faire <i>quand tu seras grand ?</i> " Sans hésiter, je me suis retourné, j'ai dit : "Ben j'veux tout niquer !" »

Les extraits compilés offrent un bon degré de détachabilité⁵¹, témoins de l'attrait de Booba pour une écriture de la punchline⁵². Le registre de langue utilise les ressources sociolinguistiques d'un répertoire argotique coloré. Les termes « jeune/jeunesse » connaissent ici un usage contrasté : l'exemple 1 refuse la vision surplombante et misérabiliste portée sur la catégorie des « jeunes », la possibilité d'une compassion externe étant d'abord niée. Il n'appartient pas au public de compatir avec les « jeunes de la rue » ; la formule est raillée, l'énonciataire menacé, comme pour révéler son hypocrisie et sa naïveté, en violent contraste avec l'*ethos* féroce du rappeur. Booba semble ainsi refuser la position victimaire et son pathos (« triste », « larmes », « drame ») pour y substituer une posture désabusée, couplée à un désir de s'en sortir par tous les moyens (exemple 2). Ce cynisme inaugural, dont on retrouve ailleurs l'ironie mordante (exemples 4, 12 à 14), se double toutefois d'un aveu récurrent de vulnérabilité. La déviance juvénile s'explique moins par des motifs sociaux macrostructurels, comme peut le faire Kool Shen (la précarité, l'abandon, le désespoir), que par un motif de l'enfance brisée. L'abondance des prépositions à valeur temporelle (« depuis » et « dès » aux exemples 1, 3, 5, 7, 8) instaure une continuité entre la violence d'aujourd'hui et les traumatismes personnels d'hier. La déviance juvénile, ici assumée et justifiée par un cynisme de façade, apparaît alors comme le résultat d'un effondrement de l'intime provoqué dès l'origine par un monde hostile. L'imagerie topique de l'enfance, qu'elle soit scolaire (exemples 1, 3, 13 et 14) vestimentaire ou alimentaire (exemples 7 et 12) est systématiquement associée à l'irruption d'une violence adulte. Les effets de contraste sont saisissants, à l'instar de l'exemple 9 (« Enfance insalubre, comme un fœtus avec un calibre »), que Thomas Ravier place parmi les « métagores » propres à l'auteur :

Nous parlerons pour notre part de métagore, des rapprochements qui n'ont pas lieu d'être et, immédiatement, une apparition, vénéneuse, rétinienne, brusque, brutale, impossible à se retirer de la tête : quelque chose a été vu. Je croyais mettre un disque, j'ai ouvert un album photo⁵³

Selon Ravier, l'écriture de Booba possède une forte dimension visuelle ; dans nos exemples, elle emprunte son caractère frappant aux jeux de contraste isotopiques (enfance/violence), et tonaux (pathétique/comique). La désignation juvénile s'incarne dans des images scandaleuses, parfois obscènes, loin de de la langue technocratique du discours politico-médiatique, qui masque par le terme abstrait de « jeunesse » la violence épidermique, vécue subjectivement par des intimités bouleversées.

Chez Booba, et contrairement à Kool Shen, le dialogue avec la génération du dessus semble en lui-même impossible : « J'chante raide défoncé, et j'm'en bas les couilles d'tes conseils »⁵⁴. Les figures d'autorités parentales et scolaires sont systématiquement raillées (exemples 13 et 14), dans des bravades hostiles : « Ne reçois d'ordre ni des profs ni des keufs »⁵⁵. C'est la perspective même d'un vieillissement que le rappeur rend inenvisageable, par l'établissement d'une topique de l'auto-destruction et de la mort juvénile (exemple 10), symptôme du renoncement à vivre vieux qu'embrasse un hédonisme sacrificiel : « J'remplis chèques, barilletts, bacs, schnecks/Heureux si j'atteins la trentaine »⁵⁶. L'idée de devenir soi-même parent, signe social d'un passage définitif à l'âge adulte et possibilité de sortir de la déviance juvénile, est également méprisée : « On m'a dit "Range-toi, fais des mômes, change"/ On m'l'a dit cent fois »⁵⁷. Rentrer dans le rang constituerait ainsi un insupportable aveu de faiblesse, comme en témoignent ceux qui s'y sont résolus : « Leur vue baisse, et j'vois des couches dans leurs poubelles »⁵⁸. En bref, le monde adulte n'est pas invectivé pour son hypocrisie ou son inaction, il ne fait pas non plus l'objet d'une menace insurrectionnelle de la part d'une jeunesse désenchantée, mais est simplement nié, méprisé, raillé dans son autorité même, relégué au domaine de l'impossible par un *ethos* juvénile qui parvient à faire tenir ensemble cynisme et aveu d'une brisure intime.

Conclusion

Ainsi, la jeunesse apparaît comme une notion centrale pour comprendre la structuration du champ du rap des années 1990, autant dans sa production, sa consommation que son imaginaire. À partir d'une sélection d'artistes emblématiques de la scène francilienne, nous avons établi la composante juvénile des rappeurs comme celle de leurs auditeurs, tout en rappelant l'émergence publique d'un « problème jeune » associé au rap dans les médias dominants de cette époque. Nous avons alors mis en évidence le développement d'une esthétique de la jeunesse dans les textes retenus à l'étude, qui se structurent, dans des attitudes distinctes, autour d'une mythologie de la déviance juvénile et du conflit de génération. Chez Kool Shen, les termes « jeune/ jeunesse » sont centraux en ce qu'ils articulent une rhétorique argumentative autour du « problème jeune », tel qu'il se pose au même moment dans les discours médiatiques des années 1990, tandis que chez Booba, la désignation juvénile est fréquemment assumée depuis une subjectivité propre, *a priori* représentative d'une classe d'âge socialement située et désaffiliée : c'est la « Génération shit, violence et sexe »⁵⁹. Aussi, l'adresse aux représentants de l'autorité du monde adulte prend une forme agonistique chez les deux artistes, qui usent des registres de la menace ou de la satire, pour établir un appel à l'action ou figurer l'impossible vieillissement d'une jeunesse insolente. Nous savons que les cultures juvéniles reposent couramment sur un clivage générationnel, institué par des formats d'écoute et des codes esthétiques *ad hoc* qui excluent la classe d'âge supérieure : dans notre corpus, l'*ethos* conflictuel des rappeurs joue sur le renversement des assignations âgistes du discours social pour en retourner la violence contre l'autorité adulte, et permet de critiquer la possibilité d'un monde commun.

- [1] Cheng Jeff, *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, Picador, 2005.
- [2] Lapassade Georges, « Qu'est-ce que le hip-hop ? », *Hommes et migrations*, n°1147, 1991, p. 31-34.
- [3] Bourdieu Pierre, « La jeunesse n'est qu'un mot », *Questions de sociologie*, Éditions de Minuit, 1984 [Éd. 1992], p. 143-154.
- [4] Lapassade Georges, « Le rap comme culture juvénile », *Médias et informations*, n° 3, 1995, p. 57-63.
- [5] Bernard Mathias, « La "culture jeune", objet d'histoire ? », *Siècles*, n° 24, 2006, p. 89-98.
- [6] *Idem.*
- [7] *Idem.*
- [8] Bantigny Ludivine, « Les deux écoles. Culture scolaire, culture de jeunes : genèse et troubles d'une rencontre, 1960-1980 », *Revue française de pédagogie*, n° 163, 2008, p. 15-25.
- [9] Sur ce point, Bernard Mathias, *op. cit.* et Bantigny Ludivine, *op. cit.*, abondent dans le même sens.
- [10] Becker Howard S., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Éditions Métailié, 1985, p. 32.
- [11] « Une foule de romans et de films décrivent ces rites initiatiques montrant comment la culture juvénile permet de s'arracher à l'emprise des parents et des professeurs, permet de résister en se conformant aux normes du monde des jeunes », Dubet François, « Cultures juvéniles et régulation sociale », *L'Information psychiatrique*, vol. 90, n°1, 2014, p. 21-27.
- [12] Nous entendons par *ethos* « l'image discursive que l'orateur produit de sa propre personne ». Voir Amossy Ruth, *La Présentation de soi*, Presses Universitaires de France, 2010, p. 16.
- [13] Parmi « Les 100 classiques du rap français » sélectionnés par le site expert *l'Abcdrduson*, 80 % des titres retenus sont des œuvres produites par des rappeurs franciliens dans les années 1990 ou dans la première moitié des années 2000 [URL : <https://genius.com/albums/Abcdrduson/Les-100-classiques-du-rap-francais>]
- [14] Hammou Karim, *Une histoire du rap en France*, La Découverte, 2014, p. 91-190.
- [15] Faute d'un succès d'estime et commercial suffisant qui nous permettrait de préserver la relative représentativité du corpus, nous nous sommes résolus à exclure les rappeuses de notre étude. De même, bien qu'ils bénéficient d'un succès similaire, nous ne prenons pas en compte les groupes marseillais de la même époque afin de limiter le nombre d'artistes envisagés et conserver l'unité esthétique de la scène francilienne. Des études complémentaires élargissant les critères chronologiques, spatiaux et de genre devront discuter la pertinence de nos résultats.
- [16] Lapassade Georges, art. cit.
- [17] Piolet Vincent, *Regarde ta jeunesse dans les yeux. Naissance du hip-hop français, 1980-1990*, Paris, Le Mot et le Reste, 2017. L'ouvrage retrace les trajectoires d'acteurs et les réseaux de sociabilités qui ont permis l'émergence d'une contre-culture hip-hop en France dans les années 1980.
- [18] Pécqueux Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan, 2007, p.148.
- [19] Bernard Mathias, art. cit.
- [20] Tous les groupes sélectionnés apparaissent dans le classement de *l'Abcdrduson* mais également dans l'anthologie de Maizi Mehdi, *Rap français : une exploration en 100 albums*, Le Mot et le Reste, 2015. En outre, toutes ces formations ont vu au moins un de leur membre certifié disque d'or sur un album solo, si ce n'est sur un album collectif (NTM, Ärsenik, Lunatic).
- [21] Les données biographiques sur l'âge de ces rappeurs aux différentes étapes de leur carrière sont produites en croisant leur date de naissance avec la date d'édition de leurs œuvres musicales. Pour ce qui est de leur entrée dans la pratique du rap et de leur âge au moment de la formation de leur groupe, nous reprenons les sources secondaires des pages *Wikipédia* qui leur sont dédiées, essentiellement appuyées sur les références de médias généralistes ou spécialisés.
- [22] Tous les groupes étudiés se composent de rappeurs venant de la même commune, parfois du même quartier, avec une exception pour Lunatic, formé par un Boulonnais et un Isséen (mais tous deux Altoséquanais).
- [23] MC Solaar ft Big Red, Daddy Mory et Daddy Kery [Kery James], « Ragga Jam », *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor, CD, 1991.
- [24] Molinero Stéphanie, *Les Publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- [25] Ces données sont issues de l'enquête sur les pratiques culturelles des Français de 2007, dont nous reprenons les données primaires. Cf. *Pratiques culturelles des Français*, DEPS – Ministère de la Culture (producteur), ADISP-CMH (diffuseur), 2008. [URL : http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/08resultat_chap5.php]
- [26] Hammou Karim, Molinero Stéphanie, « Plus populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », *Les scènes musicales et leurs publics en France (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Classiques Garnier, 2018.
- [27] Un tiers des albums les plus vendus en 2016 peut se rattacher au genre rap. Voir le rapport de la SNEP, *snepmusique*, [URL : <http://snepmusique.com/actualites-du-snep/la-production-musicale-francaise-au-top-de-lannee-2016/>]
- [28] Miclet Brice, « Comment le rap a réussi sa transition démographique », *Slate.fr*, 7 janvier 2020 snepmusique.

com, [URL : <http://www.slate.fr/story/185987/rap-audience-intergenerationnel-transition-demographique>] Les causes de ce décloisonnement sociologique et du succès récent du genre rap dans de larges couches sociales sont trop nombreuses et complexes pour être rigoureusement présentées ici. Pour des pistes de réflexions, voir la série d'émission « 40 ans de rap » diffusée sur *France Inter* à l'été 2020, en particulier les épisodes « Rap et variété » et « Le rap, musique numéro 1 du XXI^e siècle » (Metzger Eric, Margot Quentin, « 40 ans de rap français », *France Inter*, 27 juin-22 août 2020 [URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/40-ans-de-rap-francais>]

[29] Bourdieu Pierre, *op. cit.*

[30] La notion de « société », comprise sous son jour oppressif, est par exemple utilisée dans les titres « Antisocial » ou « Sors tes griffes » de Trust (*Répression*, CD, Epic, 1980), et le groupe Bérurier Noir développe des positionnements anti-autoritaires dans l'ensemble de son premier album (*Macadam Massacre*, CD, Rock Radicals Records, 1984).

[31] Ces pratiques déviantes (toxicomanie, violence, délinquance) s'inscrivent globalement dans l'expérience de la « galère », largement décrite par la sociologie. (« La galère est ce qui reste de la vie juvénile lorsque le monde populaire n'est plus organisé autour de l'expérience ouvrière », Dubet François, Lapeyronnie Didier, « 4 - La galère », *Les Quartiers d'exil*, Le Seuil, 1992, p. 111-138).

[32] Lapassade Georges, art. cit.

[33] Linhart Virginie, « Des Minguettes à Vaulx-en-Velin : les réponses des pouvoirs publics aux violences urbaines », *Cultures & Conflits*, n° 06, été 1992 / 31 Mars 2006, [URL : <http://journals.openedition.org/conflits/2019>]

[34] Joxe Pierre, Masure Bruno, « Interviews de M. Pierre Joxe, ministre de l'intérieur, à Antenne 2 le 16 octobre et FR3 le 21 octobre 1990, sur les problèmes de la jeunesse et le fonctionnement de la police », *vie-publique.fr* [URL : <https://www.vie-publique.fr/discours/233059-interviews-de-m-pierre-joxe-ministre-de-linterieur-antenne-2-le-16>]

[35] Guehria Wajih, « La jeunesse n'est pas qu'un mot », *Insaniyat*, n° 37, 2007, p. 137-146.

[36] *Idem.*

[37] Longhi Julien, « Imaginaires, représentations et stéréotypes dans la sémiotisation du mythe de la banlieue et de jeunes de banlieue » dans Turpin Béatrice, *Discours et sémiotisation de l'espace. Les représentations de la banlieue et de sa jeunesse*, Harmattan, 2012, p. 123-142.

[38] Aquatias Sylvain, « Jeunes de banlieue, entre communauté et société », *Socio-anthropologie*, n° 2, 1997 / 15 janvier 2003. [URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/34>]

[39] Derville Grégory, « La stigmatisation des "jeunes de banlieue" », *Communication et langages*, n°113, 3^e trimestre 1997, p. 104-117.

[40] *Idem.*

[41] L'intersection de ces critères suit en effet un fort clivage de genre, puisque les « jeunes » en question sont implicitement des jeunes hommes. Dans son étude établissant le rapport consubstantiel entre masculinité et ethnicité dans les représentations des rappeurs dans les médias, Marion Dalibert entend par « masculinité disqualifiée » une performance de genre fondée « sur la force et la rudesse », prédisposant aux violences virilistes et misogynes, et étroitement assignée, dans le discours social, aux masculinités subalternes des minorités ethno-raciales. Les « masculinités disqualifiées » s'opposent aux « masculinités hégémoniques », concept repris à Raewyn Connel, qui désignent un type de performance de genre masculine, en position dominante dans une structure donnée de rapports de genre, et perpétuant la domination patriarcale tout en la légitimant. Pour approfondir, voir Dalibert Marion, « Les masculinités ethnoracialisées des rappeur-se-s dans la presse », *Mouvements*, vol. 96, n° 4, 2018, p. 22-28 et Connell Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Éditions Amsterdam, 2014.

[42] Hammou Karim, « Rap et banlieue : le thème imposé », dans *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2014, p. 70-90.

[43] La notion d'*ethos* nous permet ici de nous défaire d'une approche biographique ou purement sociologique qui ferait du discours des rappeurs le simple reflet de leur position sociale juvénile. En effet, l'*ethos* relève moins de la position matérielle que de la posture discursive ; il relève de la construction d'un paraître qui déjoue en ce sens le rapport référentiel qu'entretient la personne réelle de l'orateur avec son discours. Les rappeurs proposent donc un *ethos* juvénile qui est le résultat complexe d'un procédé esthétique et non le pur reflet d'un processus social. Voir Amossy Ruth, *op. cit.*, p. 22-24.

[44] Hammou Karim, *Une histoire du rap en France*, *op. cit.*, p. 159-163. Le sociologue décrit la manière dont se construit au cours de la décennie une distinction stylistique entre rap hardcore et rap cool impliquant un clivage moral et commercial, le rap perçu comme hardcore étant minorisé dans la presse et les chaînes de diffusion grand public.

[45] NTM, *Paris sous les bombes*, Epic, CD, 1995.

[46] NTM, *Suprême NTM*, Epic, CD, 1998.

[47] Lunatic, *Mauvais Œil*, 45 Scientific, CD, 2000.

[48] Booba, *Temps Mort*, 45 Scientific, CD, 2002.

[49] « Alors va faire un tour dans les banlieues/Regarde ta jeunesse dans les yeux/Toi qui commande en haut-lieu », extrait du couplet de Kool Shen dans « Le monde de demain », *Authentik*, Epic, CD, 1991.

[50] Il manque bien entendu la stigmatisation ethnique, qui fait partie intégrante du terme « jeune » dans ce contexte. Il faut ici admettre que NTM n'utilise que très peu la désignation raciale, ni pour s'auto-définir ni pour définir l'autre. D'autres rappeurs (Booba, ...) utilisent au contraire massivement le stigmatisme racial.

[51] Maingueneau Dominique, *Les Phrases sans texte*, Paris, Colin, 2012.

[52] On désigne par punchline un énoncé aphoristique, généralement construit autour d'une figure de son ou de sens qui propose un jeu de mot, destiné à frapper de quelque manière l'auditeur.

[53] Ravier Thomas, « Booba ou le démon des images », *La Nouvelle Revue française*, Paris, NRF, 2003, p.37-56.

[54] « Groupe sanguin », *Mauvais Œil*, *ibid.*

[55] « Ma définition », *Temps Mort*, *ibid.*

[56] « On m'a dit », *Temps Mort*, *ibid.*

[57] *Idem.*

[58] « Jusqu'ici tout va bien », *Temps Mort*, *ibid.*.. On notera néanmoins que dans le refrain du morceau, le rappeur offre la possibilité d'amender sa conduite (« J'déconne, je sais/Changer, j'essaie »).

[59] « De mauvaise augure », *Temps Mort*, *ibid.*.. Le terme de génération apparaît aussi dans « Indépendant » : « Génération Mad Max né dans le magma ».