

## **Du projet collectif à l'échec individuel, la mort progressive du désir de mémoire dans les albums du groupe de rap La Rumeur**

*Caroline Civallero*

*Laboratoire CELIS*

*(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)*

**S**I LE RAP S'EST AUJOURD'HUI IMPOSÉ dans le panorama culturel français, peu de genres sont cependant assignés de la sorte à une telle contrainte temporelle. On considère, en effet, le rap comme un genre jeune, dans le sens où il apparaît en France à une date récente : les premiers succès du rap francophone sont identifiés dans les années quatre-vingt. Mais il s'agit également d'un genre « jeune » dans le sens où il se doit d'être pratiqué par de jeunes gens afin d'exprimer toute une palette d'émotions fortes et de constats sociétaux. C'est, en tous cas, l'analyse qui est faite lorsque le rap est diffusé plus largement par des médias généralistes comme le souligne le sociologue Karim Hammou :

La définition du genre rap à la télévision en 1990-1991 permet de préciser ces peurs sociales : elles prennent pour objet une classe d'âge (la jeunesse), une classe sociale (ouvrière) et une classe de race (non blanche). La figure emblématique du jeune de banlieue les condense en un même masque, que les rappeurs se voient imposer au début des années 1990.<sup>1</sup>

Ces bornes socio-temporelles ne peuvent qu'entrer en contradiction avec une démarche de création qui façonne un individu autant qu'il façonne son objet. Parce que cette lecture médiatique du genre est dominante, elle conduit à la fragilisation de la carrière d'un grand nombre de rappeurs francophones. Ainsi, dans les années quatre-vingt-dix, l'industrie du disque investit de façon ponctuelle sur certains albums. La majeure partie des contrats ne sont pas renouvelés. C'est ce que Karim Hammou nomme « le temps des paris »<sup>2</sup>.

Afin de ne pas réifier la figure du rappeur sous le masque du jeune de banlieue, nous avons donc choisi, dans la conduite de notre recherche, de nous intéresser plus particulièrement à La Rumeur, groupe de rap français composé de quatre membres : Ekoué, Hamé, Philippe et Mourad. La Rumeur sort un premier EP<sup>3</sup> en 1997 et un dernier album en 2015. Les membres du groupe poursuivent ensuite leur carrière en se diversifiant *via* le cinéma et la littérature. Un premier constat peut être établi : leur carrière s'étire dans le temps, sur une vingtaine d'années. On ne peut donc analyser leurs œuvres comme l'émanation d'un malaise de la jeunesse. Le temps, nécessairement, se charge d'infléchir les modes de conception et les cadres esthétiques du groupe. Cette longévité ne s'explique pas simplement par un heureux hasard ou même une bonne qualité de la production. Le rap, pour les membres de ce collectif, est envisagé comme une possibilité de s'exprimer politiquement et existentiellement. Enregistrer sa voix, incruster ses mots dans une ambiance sonore, représentent des enjeux qui dépassent le désir de notoriété et la volonté d'exceller dans un genre nouveau enfin à la portée d'une population jeune et précarisée. Il s'agit d'un projet artistique engagé où la résistance au temps devient un critère de sélection essentiel. Ce souci du temps est peut-être aussi l'occasion de se saisir en tant que sujet historique, porteur de mémoires, individuelles et collectives.

Nous tenterons de démontrer que la temporalité, ce temps vécu par la conscience, est au cœur du processus de création du groupe et nous nous demanderons si l'écriture collective du groupe n'est pas au final une écriture réactionnelle face aux blessures polysémiques du temps, si le rap ne devient pas l'arme de prédilection pour mener une bataille contre le temps, bataille contre l'Histoire, bataille pour que la vie vécue ne soit pas « une mesure pour rien »<sup>4</sup>.

Selon Henri Meschonnic, « l'oralité est collectivité et historicité »<sup>5</sup>. « Le lieu de la voix est le lieu de la poésie et c'est un lieu historique »<sup>6</sup>. Le rap, en tant que genre qui ressuscite la dimension rythmique et musicale de la poésie, peut-il alors apparaître comme ce lieu où la voix est en capacité d'inscrire ou de réinscrire le sujet dans l'Histoire ? C'est ce que nous souhaitons explorer aujourd'hui.

Nous observerons d'abord comment l'oralité, telle que l'entendent les rappeurs, correspond à une entrée collective et engagée dans l'époque contemporaine. Ensuite, nous verrons comment s'articulent et se déploient les données fondamentales pour le groupe que sont l'Histoire et la mémoire. Enfin, nous interrogerons le vécu du

sujet, prisonnier d'une cage à trois dimensions que sont le passé, le présent et l'avenir une fois éteinte la fièvre de l'utopie.

### ***Le projet collectif – Une entrée par effraction dans la temporalité***

#### *Contre l'éphémère, l'inscription dans une histoire musicale*

Bien qu'ils n'aient qu'une vingtaine d'années lorsqu'ils sortent leur premier EP en 1997, les deux *leaders* du groupe, Mohamed Borokba et Ekoué Labitey, se montrent profondément soucieux de construire une identité artistique qui ne soit pas éphémère mais qui, au contraire, soit en mesure de s'inscrire dans la durée. Ils reviennent longuement sur cette préoccupation dans leur ouvrage autobiographique *Il y a toujours un lendemain*<sup>7</sup>, publié en 2017.

Pas question de maquerauter avec Skyrock.

On en a vu, des rappeurs prendre des carottes puis se faire placardiser parce que leur premier disque n'a pas eu les résultats escomptés. Pour trois artistes qui vivent de leur musique, plusieurs dizaines, voire centaines se retrouvent avec des contrats évidés, sans rien. La musique, c'est 30% d'artistique, et 70% de business. Nous nous imposons d'avoir une lecture à 360° de notre horizon. Jamais nous ne deviendrons le produit du moment d'un directeur artistique ou d'une major, jamais nous ne nous laisserons berner par cette illusion furtive.<sup>8</sup>

Ce souci rappelle l'instrumentalisation des rappeurs décrite par Karim Hammou comme « le temps des paris » pour les majors. Ce processus s'accélère en 1996 lorsqu'est votée la loi sur les quotas de chansons françaises diffusées à la radio. C'est à ce moment précis que Skyrock, souhaitant fidéliser, malgré tout, un public jeune, amateur de musique anglophone, s'intéresse au rap francophone, en tant que genre capable de fédérer des auditeurs juvéniles. Si le passage sur une radio nationale représente une chance réelle d'accéder à la notoriété, pour de nombreux artistes, elle comporte cependant deux risques mortels : celui de construire une carrière éphémère reposant sur le succès d'un seul single ou d'un seul album, celui également de devoir totalement édulcorer son propos afin de correspondre aux grilles de diffusion. Or, le rap est, au moins à ses débuts, un genre qui comporte une dimension contestataire et engagée. C'est ainsi que La Rumeur comprend sa pratique du genre : « Quand à gommer nos textes, alors là... Les mecs nous disent “ fédérer ”, “ pas cliver ”, “ arrondir ”, “ pas forcer le

trait », « la politique, ça fait pas vendre ». Mauvaise pioche. Tout ce qu'ils disent « contre », nous on l'entend pour »<sup>9</sup>.

Au-delà de ce qui est revendiqué par le groupe comme une forme d'éthique, alliant intégrité morale et exigence esthétique, on peut aussi inscrire cette méfiance vis-à-vis des grands circuits de production dans une histoire de la musique, notamment des musiques afro-américaines. Dans *Le Rap, une esthétique hors-la-loi*<sup>10</sup>, Christian Béthune démontre que cette angoisse de la dépossession et de la déformation était déjà présente chez les jazzmen.

Mais enregistrée et diffusée par les Blancs, contrôlée par eux dans les réseaux de production et de distribution, évaluée, critiquée, mise en question par des commentateurs occidentaux « d'intelligence moyenne », et bientôt reprise à grande échelle par des musiciens blancs qui s'efforcèrent d'investir le haut du pavé, la musique que les Blancs avaient eux-mêmes désigné par le vocable péjoratif de « jazz » allait dans ces conditions rapidement échapper aux mains de ses créateurs.<sup>11</sup>

Les multiples refus du groupe, la paranoïa constante, telle qu'ils la définissent eux-mêmes, correspondent à cette nécessité de ne pas travestir la portée singulière de leur message et semble bien s'inscrire consciemment dans une hantise historique de la dépossession. La création d'un label dont ils auront les commandes s'intègre bien dans la mouvance des artistes signés en labels indépendants.

### *La jeunesse ou l'explosion du son*

Nous avons souligné en préambule qu'une analyse du rap en tant que genre de prédilection des jeunes de banlieue pouvait conduire à une impasse. Cependant, force est de constater que nous avons affaire à de jeunes hommes, âgés de vingt ans au moment de leurs premiers pas musicaux. Cette jeunesse se révèle dans plusieurs dimensions des processus créatifs. Dans « le coup monté »<sup>12</sup>, premier titre du premier EP, *Le poison d'avril*, la jeunesse est revendiquée, elle participe de l'*ego-trip* des rappeurs :

19-4-75 : date de naissance

1-9-9-6 : premier lance-roquette en direct de nulle part [...]

Je suis l'agréé de Sciences-Po des conversations de bistrot

Diplômé d'argot littéraire, de vocabulaire de més-pau

Bélier dernier décan, rappeur juvénile

Ekoué-Dodji, togolais d'essence, poison d'avril<sup>13</sup>

Le souci du temps participe ici au jeu de l'interprétation rappée : les dates sont intégrées au *flow* du rappeur, date de naissance puis date du premier projet. Il participe à la construction d'une identité codée : le « poison d'avril » est à la fois une paronomase du poisson d'avril et une référence au mois de naissance d'Ekoué. Il signifie qu'un événement envisagé sans importance, comme une farce, peut s'avérer dangereux et avoir des conséquences inattendues. En proclamant leur jeune âge, les rappeurs se plient aux conventions du genre et s'inscrivent dans une mouvance esthétique en vogue à la fin des années quatre-vingt-dix. Le *beat* est dépouillé, le *flow* est à la fois rapide et agressif, en accord avec les critères génériques de l'époque. Cependant la conscience du temps qui passe est bel et bien là, le temps, c'est ce qui permet de gagner en expérience, de s'affirmer professionnellement. Il convient de la comprendre comme la preuve qu'ils n'ont pas cédé aux illusions de la célébrité.

Tu le prends comme tu veux  
 Mais ça fait plus un, ni deux, mais trois volets  
 Sortis des griffes de quatre nerveux [...]  
 Et en tout cas on l'a fait, on a gravé ça sur CDs  
 Vinyles, avec une autre conception de l'an 2000<sup>14</sup>

Avec ses trois premiers volets, La Rumeur procède à un choix atypique et entreprend de concevoir une signature collective tout en laissant de l'espace à chacun des membres du groupe. C'est la raison pour laquelle chaque *EP* met l'un des rappeurs en avant. Il s'agit aussi de faire exister chacune des voix comme singulière. La place de la voix est bien entendu déterminante dans le rap et le *flow* rapide et nerveux des membres du groupe témoigne à la fois d'une urgence de se faire entendre mais correspond également aux représentations du rap *hardcore* à cette époque.

### *Le rap comme fièvre collective*

Le groupe s'empare donc du rap parce que le genre permet de faire entendre sa voix, au sens premier du terme, une voix scandée, travaillée, qui restructure le discours dans un rythme cadencé. Cependant, il ne s'agit pas uniquement de faire preuve de virtuosité technique ou de prouesses vocales. La voix est aussi discours, le discours tend à inscrire le sujet dans le politique puis dans l'Histoire. Hamé et Ekoué situent la genèse de leur projet dans les discussions

interminables qu'ils ont eues au cours de nuits blanches ainsi que dans la fièvre des premiers concerts : « On rentre avec des cernes. Hallucinant. On est dans la mythologie du rap. J'écris alors un texte. Fondateur, le texte, dans la génération du rap français : " Blessé dans mon ego ". Pour la première fois, un rappeur noir se démarque du modèle US »<sup>15</sup>.

L'effervescence est artistique mais aussi politique ; le projet, dans son idéalisme, est ainsi marqué par les certitudes de la jeunesse. Il s'agit de se réapproprier un espace public dont ils s'estiment écartés. Il y a dans les propos suivants cette conviction que l'œuvre d'art en tant qu'expression de soi et des autres peut infléchir les rapports de force en vigueur dans la société : « Nous sommes des dominés, qui affirment ne plus l'être et qui veulent avancer comme tels. Il s'agit pour nous de renverser la vapeur, ce qui passe par la réappropriation de la parole, donc des mots, donc de l'espace public »<sup>16</sup>.

Parler de la domination exercée sur les immigrés de la deuxième génération revient donc à témoigner des conditions de vie de cette catégorie de la population, notamment en banlieue, et d'en faire un objet artistique. Le groupe ambitionne de devenir porte-parole d'une classe de laissés pour compte : des titres comme « Les perdants ont une voix »<sup>17</sup> l'annoncent explicitement. Cette réappropriation de la parole apparaît également clairement comme une inscription dans une époque. L'heure arrêtée au cadran de la montre reprend sa course, que ce soit par le son ou par l'image. C'est ce que nous pouvons constater dans le clip du morceau : « Qui ça étonne encore ? »<sup>18</sup>

Et on a noyé dans des litres d'essence  
 Le souvenir borgne de l'innocence  
 En équilibre sur un fil de feu  
 Comme une corde à pendre au cou des fourgons bleus  
 C'est ni le pied ni la gloire quand tout crame  
 C'est même pas une réponse à la hauteur du drame  
 Mais c'est comme ça, c'est tout, c'est tout ce qui reste  
 Quand le quartier fait même peur à la peste  
 Ma vie, mon cœur ne flanchent pas  
 Mon père, ma mère, ne pleurez pas  
 Si on se jette dehors avec le diable au corps  
 C'est qu'on refuse de vivre sans honorer nos morts<sup>19</sup>

Dans ce clip alternent des images d'archives des émeutes de 2005 avec des images du groupe. Or, les quatre rappeurs ne sont pas seuls, ils sont à la tête d'un collectif dont ils tirent leur force. Par ailleurs, ils ne sont pas filmés directement mais ce que l'on aperçoit est

leur reflet incrusté dans le balancier d'une pendule. Cette vision est redoublée par un effet sonore, celui d'une horloge qui sonne l'heure. On peut analyser ce choix de représentation comme une volonté d'inscrire le discours rappé dans une temporalité, celle de l'évènement sociétal et de se constituer comme acteurs d'un rapport de force avec une pensée dominante. Le compte à rebours annonçant d'autres catastrophes sociales est également une hypothèse à prendre en compte.

### *Une réécriture effective de l'Histoire par le son*

#### *Père et fils : à la recherche d'une continuité temporelle*

On comprend donc, suite à ce visionnage que l'un des principaux dénominateurs communs aux membres du collectif est l'origine immigrée. Si le clip précédent tend à superposer immigration et banlieue, ce qui apparaît comme un lieu commun du genre, la démarche de La Rumeur se différencie de celle d'autres artistes de sa génération en entreprenant une quête mémorielle, en accordant une place importante aux parents, à leur vécu et leurs drames. Si le silence conduit à l'immobilité, la parole relance le cours du temps. Cette volonté de jeter des passerelles entre les générations est déterminante puisque c'est l'absence de mots qui conduit à l'éloignement des parents et des enfants et à une impossibilité de construire l'avenir. Le morceau intitulé « Le cuir usé d'une valise »<sup>20</sup> témoigne de cette volonté de « ne pas oublier » et de mettre en cohérence le parcours des aînés et les épreuves subies par leurs enfants. Ici, la valise apparaît comme le dénominateur commun qui justifie la formation du groupe en tant qu'expérience partagée.

Je suis allé faire parler le cuir usé d'une valise  
Entreposée sous la poussière terne d'une vieille remise  
Des gerçures l'ont balaférée de part en part  
Une étiquette fanée rappelle son premier départ  
Et janvier 53 l'a tatouée d'un plein cap sur le froid.  
Au fond de ce bagage pas d'invitation au voyage  
Mais la plaine de Relizane qui pleure un fils parti  
Gagner le droit de ne plus errer affamé.  
Au fond de ce bagage, la coupure d'un journal  
Où s'étale le résumé du procès des agitateurs d'une usine  
embrasée.  
C'est une valise dans un coin qui hurle au destin qu'elle n'est  
pas venue en vain.<sup>21</sup>



Que ce soit dans le clip ou dans le texte, on retrouve une même démarche. Le rappeur-narrateur-témoin est bien présent dans le processus. Il en est l'initiateur et l'acteur principal. La convocation du passé se fait ensuite grâce à différents procédés : la valise, objet emblématique de la condition de l'exilé, est mise en avant. Elle est à la fois singulière et collective, déclencheur d'écriture pour chacun des rappeurs. Elle est datée historiquement : « janvier 53 » et surtout, elle contient encore d'autres pièces à conviction du drame immigré : « la coupure de journal ». Ce document reste muet, il évoque un événement sans le dévoiler complètement. Le travail de mémoire est donc parcellaire, douloureux ; la mémoire se heurte à l'histoire officielle qui a effacé de ses registres les acteurs des années soixante que sont les immigrés issus des anciennes colonies. Pour autant, l'exhumation de cet épisode fait bien partie encore de la démarche artistique du groupe :

On fait un clip avec des images d'archives. Visages d'immigrés qui descendent du bateau. Mains d'immigrés qui s'usent sur des machines. Dos d'immigrés qui se brisent sur les chaînes Renault. Les sixties version hard. Avec des morceaux comme « Le cuir usé d'une valise », tu fais pas danser le dancefloor.<sup>22</sup>

### *Derrière la mémoire, l'Histoire*

C'est en regardant vivre les pères que se développent le goût du savoir et la nécessité de comprendre. Ekoué développe largement dans ses textes les problématiques postcoloniales et évoque de façon virulente les ravages provoqués par la Françafrique. Or, cette dimension de son œuvre est clairement reliée à la figure de son père Kofi, exilé du Togo, qui a longuement théorisé ces questions dans le cadre du foyer familial.

Autrefois nommé la « Côte d'Or », le pays est devenu un corral où chacun cherche la malle d'or. Chacun veut le pouvoir ou le fric. Ou les deux. Finalement, la France, c'est plus calme. Du moins, en France. Car au Togo, la France n'a pas fini de semer la zizanie. Avec ses amis, mon père ne parle que de ça. Kofi note que le Togo a été l'un des premiers pays africains à réclamer son indépendance. Plus tard, Kofi n'abordera jamais le fait que le pays est devenu l'une des plus anciennes dictatures du coin.<sup>23</sup>

Le thème de la Françafrique est donc présent dans les textes, inspiré par les discours du père et complété par les observations du fils. Le couplet de rap peut devenir le maillon retrouvé dans une chaîne du



discours incomplète. Le couplet interprété par Ekoué dans « Le cuir usé d'une valise » en est l'illustration lorsqu'il évoque les « ruines traumatisées de Lomé »<sup>24</sup> la capitale du Togo.

Le *flow* et le texte ne sont pas les seuls outils propres au rap à être utilisés dans ce travail de relecture historique. L'échantillonnage est également caractéristique et La Rumeur l'utilise pour faire revivre des séquences d'archives. C'est sans doute un des seuls groupes à l'avoir fait de cette façon. Dans le titre « Que dit l'autopsie ? »<sup>25</sup> l'introduction est un extrait d'un discours de Patrice Lumumba, figure de l'indépendance du Congo, premier ministre du pays de juin à septembre 1960 et assassiné en janvier 1961, dans des conditions obscures.

*Ils ont voulu me corrompre, m'acheter  
J'ai refusé  
Ce fut une révolte légitime des militaires contre les vestiges du  
colonialisme  
Les vestiges du colonialisme...  
1 pour le sang, 2 pour l'acier  
Et la Françafrique à autopsier  
Heure du décès : le plus tôt s'rait l'mieux  
Cause du décès : cela nous importe peu  
1 pour le sang, 2 pour l'acier  
[ Ils ont voulu me corrompre pour m'acheter ]  
Heure du décès : le plus tôt s'rait l'mieux  
Cause du décès : cela nous importe peu<sup>26</sup>*

En italique apparaît le discours de l'homme politique relayé ensuite par un chœur de voix puissantes. Le dispositif est celui d'une scène d'autopsie où les rappers deviennent rhétoriquement médecins légistes et analysent la mort de la Françafrique, personnifiée en cadavre dont on souhaite ardemment se débarrasser. La démarche politique du groupe se place explicitement dans la lignée des indépendantistes africains des années soixante. L'ensemble est fortement dramatisé par la base instrumentale, une ligne de basses et un son électronique dépouillé et angoissant.

On note également une volonté de faire converger les luttes post-coloniales. Si Ekoué alimente la veine africaine de la mémoire, Hamé exhume, au fil des lectures, la part des drames algériens. Dans son EP *Le franc-tireur*, le devoir de mémoire revêt une forme particulière, il fait figure d'impératif éthique face à un État français qui refuse d'assumer ses responsabilités :

On m'a demandé d'oublier les noyades occultées d'une dignité  
et sa mémoire  
Les chapes de plomb, les écrans noirs  
Plaqués sur toute l'étendue des brûlures d'une histoire  
Et le prix des soulèvements, les trop pleins  
De martyrs étouffés, de lourds silences au lendemain  
De pogromes en plein Paris, de rafles à la benne  
Et ce 17 octobre 61 qui croupit au fond de la Seine  
On m'a demandé d'oublier<sup>27</sup>

La date du 17 octobre 1961, date de la répression sanglante d'une manifestation d'Algériens qui s'opposaient à un couvre-feu réservé aux seuls maghrébins, est ici nommée explicitement. Elle est intégrée à une accumulation de violences faites aux Algériens et étouffées par l'État français. La réponse du rappeur est fondée sur un oxymore tant dans le texte que dans le *flow*. Le rappeur n'obéit pas à l'injonction anaphorique « on m'a demandé d'oublier » mais s'entête au contraire à dresser la liste des crimes sans reprendre sa respiration. Les caractéristiques du rap, scansion de la parole, travail sur le souffle et la voix, sont ici mises au service du sens et viennent le redoubler.

### *L'intertexte comme facteur de démultiplication temporelle*

Le rap, pratiqué par La Rumeur, devient donc la caisse de résonance d'une expérience antérieure, celle des parents, immigrés de la première génération. Art testimonial, il est aussi un art de l'engagement en exhumant différents épisodes de l'histoire coloniale. Cependant, cela ne suffit pas pour que l'interprétation rappée prenne toute son ampleur. Construction linguistique, elle doit être alimentée linguistiquement. Le moment d'Histoire que l'on souhaite faire revivre doit être irrigué par d'autres pensées classiques, c'est-à-dire par la rencontre avec des œuvres majeures de la littérature et de la philosophie.

Nos lunettes pour regarder le monde, c'est ça. *Le manifeste du parti communiste*. Lire. Puissant. Hamé lit de la poésie, pas trop mon truc. Quoique. Il absorbe Mahmoud Darwiche, Nâzım Hikmet, Mohammed Dib. Il nous refile Maïakovski, Lautréamont, Gramsci. La curiosité est notre défaut. Les enjeux politiques dans les œuvres d'art ? On se gratte, on picore. On fabrique notre boîte à outils.<sup>28</sup>

Quelle est donc « cette boîte à outils » si ce n'est la possibilité de plonger dans le temps, de le déployer pour y retrouver du sens ? La

possibilité de se confronter à une autre pensée, exprimée par une autre écriture, permet aux textes du groupe de gagner en épaisseur, de ralentir le flux verbal pour résister aux effets de mode, aux slogans et aux clichés afin de gagner en profondeur. La lecture ralentit le cours du temps et offre à la voix son poids et sa dimension charnelle. De façon plus précise, de nombreux morceaux du groupe s'apparentent à un dialogue ouvert avec l'œuvre de Frantz Fanon. Citée explicitement à de multiples reprises, avec des titres comme « Peau noire, masque blanc »<sup>29</sup> ou « Nature morte »<sup>30</sup> sa pensée contribue à structurer de nombreux textes.

Qu'as-tu à dire à ces corps pris pour chair à canon  
À ces damnés d'la terre chers à Frantz Fanon  
Des champs d'coton au ghetto à fond d'cale du bateau  
Depuis l'temps qu'on nous enfonce la même lame de couteau<sup>31</sup>

Référence explicite ici au penseur de la décolonisation, le titre même de « Nature morte » fait allusion à l'analyse de l'artiste africain en contexte colonial développée par Frantz Fanon dans *Les damnés de la terre*<sup>32</sup>. Selon l'auteur, l'artiste colonisé devait se contenter de peindre des natures mortes, genre inoffensif et apolitique.

Avant l'indépendance, le peintre colonisé était insensible au panorama national. Il privilégiait donc le non-figuratif ou, plus souvent, se spécialisait dans les natures mortes. Après l'indépendance, son souci de rejoindre le peuple le confinerait dans la représentation point par point de la réalité nationale. Il s'agit là d'une représentation non rythmée, sereine, immobile, qui évoque non pas la vie mais la mort.<sup>33</sup>

Philippe joue sur le double sens de l'expression. Sa « nature morte », comme il se l'approprié, devient un tableau des violences historiques exercées sur les peuples colonisés. Le rap devient alors la chambre d'écho sonore d'une pensée politique et philosophique antérieure. Le rap est ici compris comme une réponse nouvelle aux questionnements posés par le philosophe engagé. Il s'agit de comprendre comment les intellectuels et les artistes peuvent être en mesure de poursuivre un combat sans voir leurs œuvres déformées ou récupérées.

Enfin selon Gramsci, « [l]'indifférence est le poids mort de l'histoire, c'est le boulet de plomb de l'inventeur, la matière inerte où s'enfoncent les enthousiasmes les plus éclatants »<sup>34</sup>. L'auteur italien, qui fait partie des références explicites du groupe, donne ici peut-être

l'un des grands principes éthiques du rap, tel qu'il est conçu par La Rumeur. Il s'apparente à une forme de résistance contre l'indifférence. Par la virulence du fond et de la forme, il donne un souffle à une lecture alternative de l'Histoire, prononcée par ceux qui s'estiment vaincus, évincés et offensés.

### ***Un présent inaccessible : entre maturité et désillusion***

#### *Le projet collectif à l'épreuve du temps et du doute*

Nous avons remarqué en première partie que l'âge des rappeurs était cité explicitement. Participant d'un *ego-trip* exhibant la vitalité des jeunes hommes, cette habitude n'est cependant pas abandonnée, elle est même reprise dans les derniers albums du groupe. Ekoué est celui qui souligne le plus cette fuite du temps. « À trente-six ans et demi, qui me le reprochera ? »<sup>35</sup>, « [à] trente-huit et des brouettes, j'crois avoir tout vu, tout fait »<sup>36</sup>, « [l]e bruit du monde m'éloigne, mes deux fois vingt ans témoignent du grotesque »<sup>37</sup>. Nous retrouvons une problématique inhérente au genre : le rap envisagé comme un genre de jeunes. Deux solutions s'offrent, semble-t-il, aux artistes dont la carrière se prolonge : soit camoufler les stigmates du temps sous les différents codes propres à la fois à la jeunesse et au genre, soit assumer le vieillissement de leur corps et de leur pensée tout en restant fidèle à d'autres fondamentaux du rap. Dans le clip « un soir comme un autre »<sup>38</sup>, Ekoué fait le choix de se mettre en scène, seul, confronté à ses angoisses intimes et à son désarroi face à la fuite du temps.

J'ai pris des rides jusque dans ma voix  
Du haut d'mes trente-six piges  
On arrive tous un jour au même constat  
Et ça me fout bien l'vertige  
Un soir de cafard comme ça  
On sort ou on reste chez soi<sup>39</sup>

Les rares clips de La Rumeur mettaient en scène un collectif, rassemblé derrière les quatre membres du groupe. Ici, le rappeur est seul, mis en scène dans son quotidien : le métro, puis son appartement. La base instrumentale est mélancolique. La voix laisse passer une certaine émotion, celle d'une tristesse contenue et d'une angoisse face à la solitude. Le temps a donc imposé un inflexionnement des conceptions esthétiques et des thématiques. « Tu ne me trouveras plus

au tiequ' que pour les enterrements »<sup>40</sup>, le « tiequ' » est une désignation en verlan du quartier d'origine où le rappeur n'a plus rien à vivre. Il s'agit d'un espace de souvenirs et d'un espace de mort. L'éloignement avec l'univers de la banlieue est ici assumé. De même, l'importance cruciale du message politique à transmettre est également cruellement remise en cause : « Est-ce à toi qu'je cause ? Pfff, j'sais même plus vraiment »<sup>41</sup>. Cette perte de sens est redoublée par un travail expressif sur la voix. Le *flow* du rappeur est ralenti à l'extrême, parlé plus que scandé, comme si le rappeur se désintéressait même de ce qui fait la performance du genre. La voix, lieu de l'historicité, devient ici, le point de rendez-vous du charnel et de l'intellectuel : le corps vieillit objectivement, le cerveau se fatigue sous le poids des utopies non réalisées. La voix est celle de l'individu seul, c'est une voix nue qui n'est plus amplifiée par le chœur des projets collectifs, suite aux évolutions diverses de chacun et aux séparations idéologiques ou artistiques.

### *La violence d'un présent précarisé*

Ainsi, progressivement, La Rumeur délaisse une forme d'écriture politique, nourrie par un intertexte littéraire et philosophique pour privilégier une écriture plus intimiste, une écriture de soi, celle d'un sujet pris au piège par un contexte délétère et un quotidien médiocre. C'est ce dont témoigne un titre comme « Ma routine »<sup>42</sup> et par la comparaison qui s'ensuit « [c]e soir, j'bouffe ma routine comme un steak haché pâtes »<sup>43</sup>.

Toutefois, cette évocation de la routine et du malaise individuel n'est pas dénuée de tout sens politique. Elle vient traduire, de façon plus intime, le désarroi de l'exilé, du fils d'immigré. Ce désarroi s'inscrit dans un rapport au temps perturbé qui contraint l'individu à une forme d'immobilisme. Dans « L'oiseau fait sa cage »<sup>44</sup>, Ekoué, en tant que « témoin oculaire fatigué »<sup>45</sup> décrit la descente aux Enfers d'un habitant des quartiers, pris au piège d'un espace-temps délétère :

Dehors en caleçon, il se tape des barres de rire seul  
 Dans son bien triste délire et puis il tire la gueule  
 En se gardant de toute explication  
 Car la démence arrive  
 Par vagues successives et s'estompe  
 Bref, encore un légume de plus dans le potager  
 Pourri par le temps

Ecrasé par le poids de l'échec et les pierres contagieuses des murs  
De ces putains de bâtiments<sup>46</sup>

Le temps qui passe est ici le synonyme d'une accumulation d'échecs qui finit par conduire à un désarroi d'ordre psychiatrique. Cet effondrement du sujet est bel et bien provoqué par une relégation spatiale et existentielle programmée par l'État violemment dénoncée par le rappeur.

Ainsi, le passé occupe l'espace du présent ; le présent, en tant que capacité à vivre dans l'instant, est relégué à un « après » qui n'est jamais véritablement atteint. Le présent rêvé correspondrait à un état d'âme spécifique, celui de la sérénité et de la capacité à se projeter. Le morceau « Des cendres au mois de décembre »<sup>47</sup> traduit cette angoisse de ne jamais réussir à être heureux ou à jouir de l'instant.

Encore une année pleine, pourvu qu'on y arrive  
Il me reste un peu d'encre et des terres arides  
Et s'il me semble que la vie n'est pas si tendre  
Et qu'il ne reste que des cendres au mois de décembre  
Des cendres au mois de décembre  
Pourvu qu'on y arrive, pourvu qu'on y arrive<sup>48</sup>

Rythme métronomique et *sample* mélancolique redoublent l'expression d'une émotion portée par la voix et le texte. Même si le constat est amer, « il ne reste que des cendres », Philippe espère encore faiblement bénéficier d'un temps supplémentaire pour vivre autrement. Les expressions « cendres au mois de décembre » et « pourvu qu'on y arrive » s'entrelacent pour traduire cet état émotionnel pétri de désillusion et d'espérance.

### *Métaphysique de l'instant*

Comme nous l'avons dit, la carrière de La Rumeur est d'une longévité exceptionnelle dans un milieu marqué par la recherche du coup médiatique et par la valorisation de la jeunesse. Nous analysons ici cette longévité comme le résultat d'une conscience approfondie du temps et d'un ajustement permanent aux contraintes de la maturité. Ainsi, les membres du groupe ont eu à cœur de faire évoluer leur conception du genre ; dans le politique s'infiltré le poétique, et le sujet prend le pas sur la communauté. On transite également, sur le plan générique, des modalités de productions propres au rap *hardcore* des

années quatre-vingt-dix vers une pratique quasi cinématographique de la chanson où les échantillonnages sont fréquemment empruntés à des extraits de films de genre. La voix de Jean Gabin résonne avec ironie et semble donner la réplique à Ekoué dans « Te laisse donc pas aller » :

[Jean Gabin] : T'as voulu faire l'école vétérinaire, t'as voulu faire ton droit, et après t'as voulu faire les beaux-arts et puis finalement tout ça se termine comme barman sur un bateau pour faire du trafic de drogue. T'as pas honte ?<sup>49</sup>

[Ekoué] : Bientôt dix-sept ans, dix-sept putain d'années  
A parler fort derrière un micro, pfff, chapeau.<sup>50</sup>

Ce type d'échantillonnage permet de faire évoluer l'esthétique du groupe vers une identité qui lui est propre. Elle permet également de s'extraire des effets de mode, de déplorer la fuite du temps, la mort des illusions tout en gardant une forme d'ironie et une capacité à l'autodérision qui s'apparente à un abandon de l'*ego-trip*, forme de valorisation de soi en vigueur dans l'univers du rap.

Au-delà des constats d'échec, l'écriture participe enfin à l'élaboration d'un instant dont la vocation peut être d'effacer le passé envahissant pour arriver à produire des visions, visions poétiques et cinématographiques, visions intimes d'un paysage d'âme qui émerge au fil des textes. À cet égard, deux titres apparaissent particulièrement pertinents. « Un singe sur le dos »<sup>51</sup> et « Un chien dans ma tête »<sup>52</sup> donnent à voir les rappers déambulant dans les rues de Paris, le texte, le *sample*, le *flow* se mettent au service de la puissance de ces visions.

12 heures plus tard, Paris s'allume  
J'ai un singe sur le dos qui m'traîne à l'apéro  
Ma nuit, ma faiblesse, ma maîtresse  
Des sentiments les plus beaux, mes éclairs de lucidité  
disparaissent  
Puis se noient dans l'ivresse  
Car quand je cherche le sommeil je tise  
Puis je somatise<sup>53</sup>

« Un singe sur le dos » semble faire écho là encore à un film de 1961 *Un singe en hiver*<sup>54</sup>. Ekoué met ici en scène ses errances alcoolisées dans Paris. Cette écriture de la dérive semble le placer sous la tutelle de figures emblématiques telles que Jean Gabin (acteur principal du *Singe en hiver* jouant le rôle d'un alcoolique) ou de Jacques Dutronc (la référence à la chanson « Paris s'éveille »<sup>55</sup> est assez explicite). Ces jeux de référence offrent au rap une fonction particulière qui permet de privilégier l'évocation d'un vécu subjectif.



La quête de l'instant est également mise en valeur, semble-t-il, dans cet extrait expressif d'« Un chien dans ma tête » où le rappeur-poète chargé du poids de son passé cherche à s'en débarrasser comme un criminel.

Plus les lampes torches m'encombrent  
Et plus j'épouse l'ombre  
En quête de quatre mètres carrés  
Où je pourrais écrire en paix  
Quatre mètres carrés ou je pourrais me débarrasser  
De mes aigreurs tassées, de mes erreurs passées  
De mes fautes ressassées et balancer le sac  
Comme on jette un cadavre au milieu du lac.<sup>56</sup>

Le propos du rappeur est redoublé effectivement par le bruitage d'un poids jeté à l'eau. La composition sonore et textuelle du morceau permet d'accomplir un miracle : se débarrasser du passé, poison toxique qui peut rendre fou comme nous l'avions suggéré précédemment. Dès lors, les visions nocturnes s'intercalent à loisir : « King-kong accroché à l'anneau de saturne »<sup>57</sup>, « Et je tète la belle étoile à pleines mains comme une belle paire de seins »<sup>58</sup>. La mélancolie saturnienne envahit l'instant et il est alors possible de jouir pleinement de la nuit et de ses hallucinations étranges.

Cette quête des visions poétiques entrelacées aux constats sociétaux et aux références autobiographiques peut être mise en relation avec cette analyse des propos de Bachelard au sujet de l'instant :

Dans l'intuition de l'instant, Bachelard considère que le poète construit un instant complexe et noue en cet instant des simultanités nombreuses en détruisant la continuité simple du temps enchaîné. « La poésie est une métaphysique instantanée ». La poésie n'a besoin que de l'instant. Le poète cherche l'instant.<sup>59</sup>

### ***Conclusion***

« Nous sommes le présent et l'avenir, nés d'une hérésie et d'une polémique »<sup>60</sup>.

« Que tremblent les Feuilles mortes »<sup>61</sup>, l'un des derniers morceaux du groupe raconte la complexité de ce rapport au temps. Temps de l'industrie musicale et des rivalités sanglantes avec d'autres

rappeurs de leur génération, temps exaltant du projet collectif, de l'engagement politique, temps des pères humiliés et de la contre-Histoire, celles des vaincus. Il y a aussi la conscience de la brièveté du temps humain, « La Rumeur respire toujours »<sup>62</sup> signifie tout à la fois que le groupe a gagné sa bataille contre l'éphémère mais que la fin s'approche en raison tout simplement du vieillissement et de la mort, en raison également d'un panorama politique de plus en plus sombre. Au-delà des constats d'échecs, il semble que le groupe livre cependant l'illustration d'une victoire esthétique et d'une approche singulière de la temporalité. Selon Henri Meschonnic, « [l]e lieu de la voix est le lieu de la poésie et c'est un lieu historique »<sup>63</sup>, c'est-à-dire qu'elle répond aux codes esthétiques en vigueur dans une époque donnée et le rap, à cet égard, s'avère un genre extrêmement codifié. Mais « [l]a voix unifie, rassemble le sujet ; son âge, son sexe, ses états. On aime une voix ou elle ne vous dit rien. Éros est dans la voix, comme dans les yeux, les mains, tout le corps. La voix est relation. »<sup>64</sup>. On peut se demander alors si ce désir ardent de poursuivre une carrière dans le rap ne correspondait pas justement au désir de trouver, par l'affirmation de sa propre voix, un moyen de reprendre le cours d'une vie interrompue par les humiliations et l'exil, ainsi qu'une opportunité de restaurer un dialogue avec soi et les autres. La découverte de son propre rythme, personnel, intime, devient alors conquête de la temporalité en tant que conscience de sa place à prendre dans l'époque où il nous est donné de vivre.

---

## NOTES :

- 1 Hammou Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte, 2012, p. 85.
- 2 *Ibid.*, p. 99.
- 3 EP : *Extended Play*. Il s'agit d'un disque composé de quatre à six titres.
- 4 Aragon Louis, *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard, « Folio », 1942.
- 5 Meschonnic Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 280.
- 6 *Ibid.*, p. 289.
- 7 La Rumeur, Hamé et Ekoué, *Il y a toujours un lendemain*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2017.
- 8 *Ibid.*, p. 194.
- 9 *Ibid.*, p. 179.
- 10 Béthune Christian, *Le Rap, une esthétique hors-la-loi*, Paris, Autrement, « Mutations », 2003.
- 11 *Ibid.*, p. 38.
- 12 La Rumeur, (1997). « Le coup monté » [enregistrement sonore], *Le poison d'avril*, Paris : Fuas Music. CD, 17 mn, [0 :00-3 :21], tous droits réservés.
- 13 *Ibid.*

- 14 La Rumeur, (1999). « Intro » [enregistrement sonore], *Le bavard et le paria*, Paris : Fuas music. CD, 19 mn 55s, [0 :00-1 :41], tous droits réservés.
- 15 La Rumeur, *Il y a toujours un lendemain*, *op. cit.* p. 169.
- 16 Tévanian Pierre : « Rap de fils d'immigrés », *Les mots sont importants* [En ligne], 30 juin 2010 (consulté le 10 octobre 2021). URL : <https://lmsi.net/L-intrus-du-groupe-1>
- 17 La Rumeur, (1998). « Les perdants ont une voix » [enregistrement sonore], *Le franc-tireur*, Paris : Fuas Music. CD, EP, 19 mn 28s, [10 :30-15 :30], tous droits réservés.
- 18 La Rumeur, (2007). « Qui ça étonne encore ? » [enregistrement sonore], *Du cœur à l'outrage*, Paris : La Rumeur Records. CD, album, 58 mn 27 s, [24 :52-26 :04], tous droits réservés.
- 19 *Ibid.*
- 20 La Rumeur, (2002). « Le cuir usé d'une valise » [enregistrement sonore], *L'ombre sur la mesure*, Paris : EMI. CD, album, 55 mn 45 s, [29 :56-32 :50], tous droits réservés.
- 21 *Ibid.*
- 22 La Rumeur, Hamé et Ekoué, *Il y a toujours un lendemain*, *op. cit.*, p. 177.
- 23 *Ibid.*, p. 36.
- 24 La Rumeur, (2002). « Le cuir usé d'une valise », *op. cit.*
- 25 La Rumeur, (2007). « Que dit l'autopsie ? » [enregistrement sonore], *Du cœur à l'outrage*, Paris, La Rumeur Records. CD, album, 58 mn 27 s, [35 :32-39 :08], tous droits réservés.
- 26 *Ibid.*
- 27 La Rumeur, (1998). « On m'a demandé d'oublier » [enregistrement sonore], *Le franc-tireur*, *op. cit.*, [6 :22-10 :22].
- 28 La Rumeur, Hamé et Ekoué, *Il y a toujours un lendemain*, *op. cit.*, p. 179.
- 29 La Rumeur, (2007). « Peau noire, masque blanc » [enregistrement sonore], *Les inédits*, 1997-2007, Paris : La Rumeur Records. CD compilation, 77 mn 41 s, [14:06-15 :54], tous droits réservés.
- 30 La Rumeur, (2007). « Nature morte » [enregistrement sonore], *Du cœur à l'outrage*, *op. cit.*, [43 :08-47 :08].
- 31 *Ibid.*
- 32 Fanon Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.
- 33 *Ibid.*, p. 214.
- 34 Gramsci Antonio, *Pourquoi je hais l'indifférence*, trad. de Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, « Petite bibliothèque », 2012, p. 55.
- 35 La Rumeur, (2012). « Périphérie au centre » [enregistrement sonore], *Tout brûle déjà*, Paris : La Rumeur Records. CD, album, 49 mn, [10 :48-14 :02], tous droits réservés.
- 36 La Rumeur, (2013). « Te laisse donc pas aller » [enregistrement sonore], *Les inédits 2*, Paris : La Rumeur Records. CD, 77 mn 41 s, [3 :18-6 :21], tous droits réservés.
- 37 La Rumeur, (2015). « Carnet de déroute » [enregistrement sonore], *Les inédits 3*, Paris : La Rumeur Records. CD, album, 40 mn 45 s, [1 :53-4 :58], tous droits réservés.
- 38 La Rumeur, (2012). « Un soir comme un autre » [enregistrement sonore], *Tout brûle déjà*, *op. cit.* [14 :01-18 :11].
- 39 *Ibid.*
- 40 La Rumeur, (2013). « Te laisse donc pas aller », *op. cit.*
- 41 *Ibid.*
- 42 La Rumeur, (2015). « Ma routine » [enregistrement sonore], *Les inédits 3*, *op. cit.*, [73 :17-76 :09].
- 43 *Ibid.*
- 44 La Rumeur, (2007). « L'oiseau fait sa cage » [enregistrement sonore], *Les inédits*, 1997-2007, *op. cit.*, [53 :21-57 :30].
- 45 *Ibid.*
- 46 *Ibid.*
- 47 La Rumeur, (2015). « Des cendres au mois de décembre » [enregistrement sonore], *Les inédits 3*, *op. cit.* [28 :17-31 :06].
- 48 *Ibid.*
- 49 Grangier Gilles (réal.), *Le cave se rebiffe*, Cité Films, Compagnia Cinematografica Mondiale, 1961 [film cinématographique].
- 50 La Rumeur, (2013). « Te laisse donc pas aller », *op. cit.*
- 51 La Rumeur, (2013). « Un singe sur le dos » [enregistrement sonore], *Les inédits 2*, *op. cit.* [00 :00-3 :18].
- 52 La Rumeur, (2007). « Un chien dans ma tête » [enregistrement sonore], *Du cœur à l'outrage*, *op. cit.*, [31 :26-35 :17].
- 53 La Rumeur, (2013). « Un singe sur le dos », *op. cit.*
- 54 Verneuil Henri (réal.), *Un singe en hiver*, Cipra, Cité Films, 1962 [film cinématographique].
- 55 Dutronc Jacques, (1968). « Il est cinq heures, Paris s'éveille », [enregistrement sonore], Paris : Vogue. 45 tours, [2 :55].

## DU PROJET COLLECTIF À L'ÉCHEC INDIVIDUEL

- 56 La Rumeur, (2007). « Un chien dans ma tête », *op. cit.*  
57 *Ibid.*  
58 *Ibid.*  
59 Weimin Mo, *Entre continuité et discontinuité du temps, l'espace de la traduction*, Rue Descartes, 2013/2, n° 78, p. 101- 106.  
60 La Rumeur, (2015). « Que tremblent les feuilles mortes » [enregistrement sonore], *Les inédits 3, op. cit.*, [9:40-13:18].  
61 *Ibid.*  
62 *Ibid.*  
63 Meschonnic Henri, *Critique du rythme...*, *op. cit.*, p. 289.  
64 *Ibid.*, p. 294.