Pour citer cet article :

Caroline CIVALLERO, « Un rap de fils d'immigrés ? La fracture politique au cœur du rap français », *Sociopoétiques* [En ligne], 11 | 2026
DOI: https://doi.org/10.52497/sociopoetiques.2705

La revue *Sociopoétiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Les articles de la revue sont utilisables sous licences CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, extraits d'œuvres) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Sociopoétiques*.

Sociopoétiques

UN RAP DE FILS D'IMMIGRÉS ? LA FRACTURE POLITIQUE AU CŒUR DU RAP FRANÇAIS

A Rap of Immigrants' Children? The Political Split of the French Rap

Caroline CIVALLERO

CELIS, Université Clermont Auvergne

Résumé : Le rap, « pratique d'interprétation ni parlée ni chantée mais proférée en harmonie avec une rythmique », a fait son apparition à la fin des années 1970 aux États-Unis puis s'est développé en France dans les années 1990. Que ce soit dans sa réception publique et médiatique ou dans la pratique de ses créateurs, le genre est souvent pensé comme intrinsèquement lié à des enjeux communautaires.

Les tensions communautaires, les conflits dominants/dominés sont bien présents dans le rap, au moins à ses débuts, et insufflent aux nouvelles productions, des deux côtés de l'Atlantique, une énergie fondée sur l'indignation et la rancune. Cependant, il serait insuffisant de comprendre le terme de « communauté » comme uniquement lié à la couleur de peau. Les rappeurs français développent de façon active des modalités de professionnalisation qui passent par la constitution d'un réseau, la multiplication de projets collectifs, la création de labels indépendants. C'est ainsi qu'émerge progressivement un monde sociologique du rap français et c'est bien ce rap hexagonal qui devient l'objet de convoitises et d'instrumentalisations pour les médias et l'industrie du disque. S'ensuit alors un clivage esthétique redoublé d'un clivage moral entre un rap *transformant,* un rap *hardcore* ou *underground* qui revendique une fibre contestataire et voit sa diffusion limitée à des médias spécialisés plus confidentiels. Les deux collectifs, Anfalsh et La Rumeur, groupes fondés à la fin des années 1990 rejettent l'étiquette générique de « rap français » pour lui préférer celle de « rap de fils d'immigrés ». Nous souhaitons ici jeter les bases d'une réflexion centrée sur cette terminologie et sa dimension communautaire mais aussi artistique.

Cette terminologie, en convoquant l'Histoire et la politique dans un champ esthétique semble sonner comme une entrée en dissidence. Comment expliquer dès lors cette volonté d'affilier une pratique artistique nouvelle à l'histoire d'une communauté bien définie ? Cette volonté de ne pas appartenir à la communauté du rap français n'entre-t-elle pas en contradiction avec la pratique du rap en français ? Là encore, les tensions entre langue et culture peuvent être analysées sous un angle nouveau, celui d'une certaine marginalité artistique, inscrite toutefois dans une tradition d'une contre-culture spécifiquement française.

Mots-clés : rap underground, immigration, études postcoloniales, mémoire, réseaux artistiques

Abstract: This study aims at considering rap music as a speech about exclusion and also an exploration of ways to emancipate through art. Rap music, a recent genre which appeared during the eighties in the US, seems to be inseparable to social questions and to political protest movements expressed by discriminated minorities. When the genre emerged in Europe, especially in France, Rap music was perceived either as the expression of the social unease of the underprivileged suburban youth or as a new linguistic and poetical laboratory.

As part of my research study, I focus on two rap bands, from 1997 to 2017, which are called La Rumeur and Anfalsh. These two bands describe themselves as hardcore and underground. These terms mean that they refused to create mainstream music and thus to benefit from the success of the hip-hop movement exploited by the musical industry. They performed a socially aware poetry speaking about social inequalities in a postcolonial society. Therefore the political opposition was at the heart of their artistic project even if it leads them to meet less commercial success than their more subdued counterparts.

That's the reason why they chose to define their art form as rap of immigrants' children instead of speaking about French rap. It was a way to remind the audience of the sacrifices and the history of their parents who came in France during the sixties from Maghreb, West Africa and West Indies. However can this opposition to the French rap be understandable when the artists are singing in French ? I suppose that there is a great conflict between language and culture, outsiders and conservatives, in order to find a new art form throughout political disapproval and ordinary discrimination.

Keywords: underground rap, immigration, postcolonial studies, memory, artistic networks

Le 26 juillet 2011, lors des questions au gouvernement, Michel Raison, député UMP, attire l'attention du ministre de la Culture sur les chansons écrites par « certains groupes de musique rap issus de l'immigration[1] ». Il dénonce « les appels à la haine[2] » contenus dans certains textes et demande à Frédéric Mitterrand « quelles mesures il compte prendre pour les censurer[3] ». SOS racisme réagit rapidement et de façon virulente. Dans un communiqué, l'association exprime sa « consternation face à une question bien peu digne de notre assemblée[4] » et trouve étonnant que le député qualifie « des formations musicales en fonction des origines des membres qui les composent[5] ».

Cet échange médiatique associe les champs de l'art, de la morale et du politique. Il les place dans une dynamique du conflit, du choc entre deux mondes. Méfiance et offense président cette passe d'armes, dont les principaux intéressés sont par ailleurs exclus. On peut avancer sans prendre trop de risques que le député, en usant du vocable « issu de l'immigration », le fait de façon péjorative. Il oppose cette pratique musicale

1. « Le député UMP Michel Raison souhaiterait "censurer" "certains groupes de musiques rap issus de l'immigration" », *France2.fr*, 28-07-2011 [En ligne] URL : https://www.francetvinfo.fr/france/le-depute-ump-michel-raison-souhaiterait-censurer-certains-groupes-de-musique-rap-issus-de-l-immigration_238219.html [consulté le 2/02/2023].
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*

située sociologiquement, et même ethniquement « aux valeurs fondamentales de respect et de liberté qui fondent notre démocratie[6] ». Il s'inquiète également de l'influence néfaste que ces groupes pourraient avoir sur des jeunes « en pleine construction ». Donc il craint que le champ de l'art ne vienne bouleverser le réel ; en cela il accorde un crédit immense à la créativité de ces rappeurs et à leurs productions. Sur le plan méthodologique, on peut cependant s'interroger sur un point : qui sont les artistes incriminés et au sujet de quels textes ? Il ne semble pas que ce point soit précisé. Ces soucis de méthode semblent récurrents lorsque le politique prend pour cible le rap. Déjà en 2005, le député UMP François Grosdidier, établissant un lien entre certains textes de rap et les émeutes de 2005, avouait avoir sollicité l'aide de son fils âgé de quinze ans et de ses amis pour constituer un corpus de « textes susceptibles d'encourager des passages à l'acte chez les jeunes habitants des quartiers[7] ». La méthodologie semblait hasardeuse et le député, en établissant une liste de sept groupes « dangereux » mettait en cause des groupes qui n'existaient plus et des artistes qui avaient changé d'activité. L'anonymat, le flou et l'imprécision apparaissent donc comme les premiers obstacles à une analyse rigoureuse des liens qui unissent rap et politique.

Deuxième difficulté soulevée par cet épisode, le communiqué de SOS Racisme condamne avec fermeté la démarche consistant à situer une production artistique en fonction de l'origine des artistes eux-mêmes. Malgré tout ce que ce postulat peut avoir d'étonnant, cette affiliation du rap à l'immigration n'est pas apparue pour la première fois dans ce contexte mais a bel et bien été défendue par certains groupes de rap d'expression française.

Deux groupes français, Anfalsh et La Rumeur, fondés à la fin des années 1990 rejettent, à cette époque, l'étiquette générique de « rap français » pour lui préférer celle de « rap de fils d'immigrés ». Quel est le sens de cette terminologie, sa dimension communautaire mais aussi esthétique ? Pour quelles raisons ces groupes ont-ils été amenés à se démarquer de la mouvance émergente du rap français, lorsque justement, ce dernier commençait à bénéficier d'une plus grande audience ? Pourquoi s'exclure d'une communauté florissante pour en fonder une autre, totalement marginale ? D'ailleurs, comment doit-on comprendre cette terminologie ? S'agit-il d'un mouvement, d'un slogan ou d'une étiquette et quel fut son devenir dans l'évolution de ces groupes ? C'est ce que nous tenterons d'élucider ici. Dans un premier temps, nous tâcherons de relever les différentes occurrences de cette expression et les conditions médiatiques et politiques qui ont présidé son apparition ; ensuite, au-delà d'une dimension revendicative, nous nous demanderons si le rap de fils d'immigrés recouvre une véritable épaisseur esthétique et permet de stimuler les processus de création de cette nouvelle forme artistique.

---

6. *Ibid.*
7. Mustapha Kessous, « Des parlementaires réclament des poursuites contre des rappeurs », *Le Monde*, 24-11-2005 [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/societe/article/2005/11/24/des-parlementaires-reclament-des-poursuites-contre-des-rappeurs_713789_3224.html [consulté le 25/01/2023].

Trajectoire d'un étendard

Sur les traces des « fils d'immigrés »

La terminologie « rap de fils d'immigrés » n'apparaît pas de façon fréquente mais elle est cependant suffisamment présente pour retenir l'attention. On la retrouve tout d'abord dans certaines notices de présentation des groupes et certains magazines spécialisés et cela concerne notamment trois groupes : La Rumeur, Anfalsh et Less du neuf. Au sujet des trois premiers disques de La Rumeur, le webzine *Le rap en France* estime « Qu'il était impossible de réaliser à quel point le rap de fils d'immigrés était déjà en germe dans ces maxis[8] ». Autre présentation dans un article d'*Africultures :* « Depuis 1996, le groupe La Rumeur propose sur la scène hip-hop française un "rap de fils d'immigrés". Les trois membres du groupe – Hamé, Ekoué et Le Bavar – entendent ainsi mettre en question et en cause une double domination, socio-économique et postcoloniale[9] ». Dans le webzine *Musicme,* la notice de présentation d'Anfalsh est similaire : « Le rap est en langue française mais le *crew* Anfalsh définit sa musique comme du *rap de fils d'immigrés*[10] ». On s'achemine donc vers l'idée d'un mouvement, comme on en trouve dans d'autres mondes de l'art, dans le sens où une théorisation esthétique est à l'œuvre. Cette théorisation est explicitée dans certains entretiens. Hamé, l'un des hommes importants de La Rumeur décrit assez précisément la genèse de cette terminologie : « On m'a demandé un jour comment je qualifiais mon rap, et j'ai répondu que c'était du *rap de fils d'immigré*, de fils de travailleur immigré. À l'époque, c'était nouveau[11] ». La rappeuse Casey se situe dans le même espace communautaire. C'est ainsi que la présente France Culture dans « Affaires culturelles » : « Hier avec Anfalsh, Casey critiquait le colonialisme et revendiquait son rap comme étant du rap de fils d'immigrés et non du rap français[12] ». C'est ainsi également qu'elle se présente lors d'entretiens avec des journalistes :

> À un moment donné c'est important de résumer les choses par un mot ou un titre. Le rap de fils d'immigrés c'est la conclusion de plusieurs personnes qui se sont rassemblées. Une façon de résumer notre ambiguïté, celle de fils d'immigrés qui se sentent pas particulièrement français et se sentent pas vus comme tels. Parler de rap de fils

8. « La Rumeur de 1997 à 1999 : les trois volets ou les prémices du rap de fils d'immigré, *Le rap en France*, 21-01-2013 [En ligne] URL : https://lerapenfrance.fr/tag/la-rumeur/ [consulté le 24/07/2026].
9. Virginie Brinker, « La Rumeur : "écrire à balles réelles" », *Africultures*, 5-01-2016 [En ligne] URL : http://africultures.com/la-rumeur-ecrire-a-balles-reelles1-13403/ [consulté le 2/02/2023].
10. Biographie de Anfalsh, *Musicme* [En ligne] URL : https://www.musicme.com/Anfalsh/biographie/ [consulté le 2/02/2023].
11. Hamé, Pierre Tévanian, « "Rap de fils d'immigrés", Entretien avec Mohamed Bourokba, dit Hamé, du groupe La Rumeur (Troisième partie) », *Les mots sont importants*, 30 juin 2010 [En ligne] URL : https://lmsi.net/Rap-de-fils-d-immigres [consulté le 2/02/2023].
12. « Casey : "Le rap m'a permis ce que l'école ne m'a pas permis" », *Radiofrance.fr*, 22-11-2021 [En ligne] URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/casey-est-l-invitee-d-affaires-culturelles-8552175 [consulté le 2/02/2023].

> d'immigrés c'était une façon de définir notre position et nos points de vue tout en paraphrasant l'expression rap français. Après, ce rap-là il est pas codé ou charté[13]…

Deux éléments importants apparaissent dans cet entretien : d'une part, la terminologie correspond à un instant crucial où il convient de nommer les choses et plus particulièrement de nommer la communauté en train d'émerger ; d'autre part, la rappeuse n'envisage pas une régulation forte des règles esthétiques en vigueur dans cette communauté. Il ne s'agit pas d'une école ou d'un mouvement tels que nous les envisageons dans des perspectives classiques. C'est le partage des constats, la convergence des évidences sensibles qui favorisent l'apparition de cet espace communautaire. L'enjeu de cet espace est de donner la parole aux « perdants[14] » et comme le souligne Éric Fassin, il s'agit essentiellement de parler *en tant que* pour refuser d'être traité *comme* – Noir, Arabe ou Juif[15] ».

Enfin, ce « label » » est repris dans les morceaux eux-mêmes, de façon sporadique mais récurrente ; différents rappeurs se l'approprient et par ce biais renforcent leur appartenance à un même monde. On retrouve la référence, avec un accent mis sur la classe sociologique des prolétaires, pour la première fois dans *Le franc-tireur*, deuxième album de La Rumeur qui met en avant les textes de Hamé :

> Ces miroirs défigurants où l'idiotie crève l'écran
> Regarde, on y voit quelques plans
> Des fils de prolétaires immigrés
> Englués comme par fatalité à des vies
> Forcément privées de sens, bourrées de faux plis[16].

Casey associe également origine immigrée et précarité sociale en évoquant dans plusieurs morceaux « les fils d'immigrés qui ne connaissent que les trois pièces[17] ». La référence au rap lui-même est présente également sur la compilation *Première classe* dans un morceau intitulé « Le métier rentre », associant les groupes Arsenik, La Rumeur et Less du neuf :

> On vient pour foutre le merdier en beauté
> C'est quoi qui cloche ? Un truc de guerrier ?
> Il y en a plein que ça fait chier
> Du rap de fils d'immigrés, « conta nessa », Ok Calbo, « vai nessa »

---

13. « Casey : J'aspire à faire mes propres trucs, avec mes proches », *abcdrduson.com*, 2-4-2006 [En ligne] URL : https://www.abcdrduson.com/interviews/casey-interview/ [consulté le 2/02/2023].
14. La Rumeur, « Les perdants ont une voix », *Le franc-tireur*, EP, 1998, Fuas music.
15. Didier Fassin et Éric Fassin (dir.), *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, « La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales », 2009, p. 261.
16. La Rumeur, « Le pire », *op. cit.*
17. Anfalsh, « L'odeur des souterrains », *Que d'la haine 3, L'ultime boucherie*, Mixtape, 2005, Anfalsh Production.

Pour que tout l'monde comprenne, « continua nessa », remets ça[18] !

Vasquez revendique ici une ascendance portugaise. Sur le plan esthétique, les langues se métissent avec cependant le souci d'être compris par tous. Le rappeur joue sur les mots et sur leur traduction. La terminologie est ensuite reprise par le Bavar : « Encore un rap de fils d'immigrés étranger à leurs codes[19] » ou par Ekoué qui évoque « Un rap de fils d'immigrés sans pareil[20] ». Sheryo, du collectif Anfalsh, affirme même une loyauté indéfectible au rap de fils d'immigrés « jusqu'à la mort[21] ». Dans ces différentes formules, des valeurs spécifiques sont attribuées à cette pratique : un rap marginal, opposé à « leurs codes », c'est-à-dire les critères du monde dominant, économique ou musical ; un rap au-dessus des autres techniquement (on retrouve l'*ego trip,* la vantardise propre au genre) enfin un rap loyal à la communauté, valeur morale cette fois-ci qui est également affirmée, voire performée lors des concerts.

Karim Hammou évoque une modalité qui se développe énormément à la fin des années 1990 dans le rap français et qui permet d'accroître la notoriété d'un grand nombre d'artistes au moyen d'une reconnaissance entre pairs. Différentes communautés émergent que le sociologue désigne sous le terme de « cercles de confraternité » : « La publication d'un nombre croissant d'albums, l'intensification de la pratique du *featuring* et l'interconnaissance croissante entre rappeurs renforcent le processus et dès 1997, les *featurings* offrent l'image d'un entrelacement étroit de cercles de confraternité formant un seul grand réseau commun[22] ».

Contre le rap français

Cependant, les habitudes développées par les deux groupes étudiés ne leur permettent pas ici de s'intégrer à un monde commun mais au contraire favorisent une sécession. Comment expliquer une mise à l'écart aussi radicale et des animosités aussi marquées ? Cette rupture est due à un enchaînement d'évènements qui bouleverse en profondeur l'industrie musicale dans les années 1980 et 1990. Le rap apparaît en France grâce à des passionnées qui multiplient les allers-retours entre la France et les États-Unis pour importer des trouvailles ou animent des sessions de danse et de rap sur des terrains vagues et dans des discothèques à la mode. Pour autant, le genre n'est pas réellement pris au sérieux par l'industrie du disque. Karim Hammou rappelle que le désintérêt des majors pour le rap au début des années 1990 est consécutif aux réticences des radios telles que NRJ, Skyrock ou Fun radio, qui se méfient d'un genre « pas assez

18. Calbo, Vasquez, Ekoué, K-reen, « Le métier rentre », *in. Première classe vol.1*, Compilation, 1999, Virgin Records.
19. La Rumeur, « PORC », *Regain de tension*, 2004, Album studio, La Rumeur records.
20. La Rumeur, « La petite rime assassine », *Les inédits 1997-2007*, 2007, Compilation, La Rumeur records.
21. Anfalsh, « Mortelle combinaison », *Que d'la haine 2,* 2004, Mixtape, Anfalsh Production.
22. Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2012, p. 175.

mélodique[23] » et souvent « trop clivant[24] ». Ainsi, c'est au champ politique que l'on doit un revirement complet puisque la loi sur les quotas de chansons françaises est votée en 1994 et « prévoit que la programmation musicale de titres d'expression francophone doit atteindre 40 % d'ici le premier janvier 1996 [25] ». Dans une logique concurrentielle où chaque média jeune doit lutter pour exister et trouver une identité singulière, Skyrock, débordée par NRJ, *leader* généraliste et par Fun radio, dont les *talk-shows* connaissent un succès remarquable, fait le choix de donner une plus grande visibilité au rap :

> Quelques rappeurs francophones, tout particulièrement ceux de la G2m, ont ainsi bénéficié d'une programmation radio importante. La dynamique de concurrence entre les trois principaux réseaux jeunes, infléchie par la loi sur les quotas de chanson francophone, va conduire à un nouveau tournant dans les modalités de coopération des rappeurs et des maisons de disque avec ces radios. De septembre 1995 à 1998, Skyrock transforme sa programmation musicale jusqu'à diffuser 80 % de rap, majoritairement francophone[26].

Cependant, la diffusion du rap sur des ondes nationales n'est pas inconditionnelle. Cette intégration passe par un « lissage » général des productions. Il convient d'adoucir certains textes trop virulents ou trop contestataires et de revoir les arrangements sonores pour qu'ils puissent séduire un plus large public. Certains groupes, même très radicaux à leurs débuts, acceptent de faire ce travail d'adaptation ; *a contrario*, d'autres groupes ne veulent pas ou ne peuvent pas procéder à ces aménagements. La Rumeur souhaite bien sûr bénéficier d'une plus large audience mais fait de son intégrité artistique, de son refus « d'édulcorer sa version[27] » une plus-value à la fois morale et esthétique. Elle va devenir la marque de fabrique d'une identité *underground.* Dans l'évocation des souvenirs liés à cette période, Hamé lève le voile sur la réalité des contrats et de la domination exercée sur les rappeurs par les majors et par Skyrock. La politique du groupe, qui rencontre à cette époque un succès d'estime réel est de se tenir à l'écart de cette fièvre commerciale et médiatique :

> Pas question de maquereauter 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

23. *Ibid.*, p. 109.
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*, p. 184.
26. *Ibid.*, p. 183.
27. La Rumeur, « Le coup monté », le poison d'avril, EP, 1997, Fuas music.

> nous ne nous laisserons berner par cette illusion furtive. Tout le monde court après le gros lot, pas nous[28].

Cette dénonciation d'une imposture culturelle et d'une confiscation du genre par les majors et la radio Skyrock, *via* des groupes illégitimes, va constituer une source de rancœur et d'inspiration quasi illimitée et occuper une large place dans les thématiques traitées par les deux groupes. Dans la discographie de La Rumeur, cette question occupe une place de choix, sans être unique ; dans les quatre *mixtapes* du collectif Anfalsh, elle apparaît comme réellement centrale. Les *mixtapes* adoptent volontiers la forme d'un règlement de compte musical, parfois brouillon et volontiers agressif. Pourtant, cette revanche musicale suit des règles précises et prend ses racines dans la culture afro-américaine.

À cet égard, le morceau « Nous sommes Premiers sur… » de La Rumeur est révélateur d'une mise en scène du règlement de compte musical comme en témoigne le refrain du morceau. La radio n'en finira pas de subir les quolibets d'un certain nombre de rappeurs exclus de ses ondes. Ce morceau parodie le slogan de la radio : « Skyrock, premier sur le rap » et le dispositif choisi est celui d'une liste d'hommes à abattre :

> Je mets sur ma liste – encore incomplète – le sort de la tête de journalistes de la presse spé', bercés d'utopies, condamnés à morfler ou revoir leur copie.
>
> [Refrain] Nous sommes les premiers sur le rap, fils de pute ! Cette poignée de non-alignés qui commencera par buter rappeurs, DJs et producteurs zélés regardant le ciel s'assombrir au-dessus de leurs têtes de traîtres[29].

S'appuyant sur un imaginaire du banditisme ou le fantasme d'une justice solitaire, la chanson apparaît comme une déclaration de guerre à l'adresse de l'industrie du disque et des rappeurs bénéficiant de contrats avantageux et permet à Ekoué de se placer par rapport à ses rivaux comme moralement supérieur mais aussi de signifier son appartenance à un univers musical radicalement autre.

Trouble-fête

Howard Becker rappelle dans *Les Mondes de l'art* que les enjeux esthétiques et les clivages entre différents mouvements sont en lien avec des enjeux de distribution et d'exposition :

> Mais dans un monde de l'art organisé, nombreux sont les styles et les mouvements qui rivalisent pour attirer l'attention sur eux. Leurs représentants respectifs voudraient que leurs œuvres soient exposées, publiées ou jouées en lieu et place de celles que produisent les adeptes d'un autre style ou d'autres mouvements artistiques. Comme

---

28. Hamé et Ekoué, *Il y a toujours un lendemain*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2017, p. 194.
29. La Rumeur, « Nous sommes premier sur… », *Regain de tension*, 2004, Album studio, La Rumeur Records.

> le système de distribution d'un monde de l'art a une capacité limitée, il ne peut représenter toutes les œuvres et mouvements artistiques, ni donner à tous des chances de recueillir ainsi les bénéfices d'une présentation au public[30].

Pourtant, les groupes n'expliquent pas leur rancune par une mise à l'écart des réseaux de distribution mais lui donnent au contraire une source politique. Le rap français majoritairement diffusé dans les années 1990 est un rap offrant la vision d'une jeunesse apaisée, multiculturelle et centrée sur le divertissement. Selon Hamé, la normalisation du rap et son adaptation aux exigences d'un plus vaste public est un leurre, voire une manipulation. Elle permet d'escamoter des thèmes majeurs traités depuis les origines du rap aux États-Unis et de les passer sous silence. Elle correspond à l'esprit « Black-blanc-beur », vanté à l'issue de la coupe du monde de football en 1998. Cette réconciliation nationale autour des valeurs footballistiques apparaît bien inconsistante au vu des soucis réels que rencontrent les habitants des quartiers populaires.

> C'est la consécration pour les anciens, NTM et IAM, et puis Secteur Ä, Doc Gyneco Un rap qui accompagne le rêve éveillé de l'intégration, de la France black-blanc-beur. C'est aussi la première vague *R&B*, et ce moment où la culture « bourgeoise décalée » du centre-ville accueille en son sein le rap et la banlieue. On n'est pas encore dans la montée en puissance du discours sécuritaire, ça commence mais ce n'est pas encore hégémonique. On est encore dans les années post-SOS Racisme, dans la tolérance bon enfant, l'éloge de la « mixité », de la « diversité », du « vivre-ensemble malgré nos différences ». C'est une période détestable. Nous, ça nous donne de l'urticaire[31].

Les années 1990 marquent la fin de l'ère Mitterrand et de différents mouvements de revendication : « La marche pour l'égalité et contre les discriminations » en 1983 puis le temps des slogans de SOS Racisme : « Touche pas à mon pote » en 1985, ce que Hamé désigne sous le terme de « tolérance bon enfant ». Dans les années 1990, l'extrême droite s'implante progressivement en France et la diversité est accueillie dans certains domaines bien ciblés, « le balai ou le ballon[32] », selon la rappeuse Casey. Pourtant, la victoire de la France lors de la coupe du monde de football en 1998 devient l'occasion de rêver d'une France métissée et gagnante sur la scène internationale. L'esprit « black-blanc-beur » est glorifié par la presse sportive et généraliste mais très vite rejeté dans certains morceaux de La Rumeur. L'arrière-plan politique va donc nourrir la créativité du groupe :

> Je brûle, non par pure fantaisie, ni par hérésie, mais tellement d'désir

---

30. Howard Becker, *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, « Champs-Arts », 2010, p. 150.
31. Hamé, Pierre Tévanian, « "Rap de fils d'immigrés", Entretien avec Mohamed Bourokba, dit Hamé, du groupe La Rumeur (Troisième partie) », art. cit.
32. La Rumeur, « Les bronzés font du rap », *Les inédits 1997-2007*, 2007, Compilation, La Rumeur records.

> Non je ne me vois pas faire une croix
> À peine une signature, une dédicace, à peine une grimace
> Et puis je crois pas être sur la même longueur d'onde
> S'ils savaient où ils peuvent se foutre leur coupe du monde
> Parce que les morts, parce que les coups
> Parce que c'est comme ça et puis c'est tout[33].

Ce morceau solo du Bavar oppose de manière frontale le vécu émotionnel du rappeur, le feu de la rancune, à la version officielle d'une grande fête nationale où les moments sombres de l'histoire et les inégalités du présent seraient effacés. La reprise anaphorique « je brûle » associe indignation politique et processus poétique dans un seul brasier qui enflamme le protagoniste de la chanson. Au-delà d'un appel à la haine, ou d'un attisement des rancœurs communautaires, il semble que ce qui est demandé soit davantage une exégèse, une mise en lumière d'un passé encombrant trop vite étouffé. Il apparaît d'ailleurs que l'intuition des membres du groupe qui se méfient de ce slogan et y voit, au mieux une tolérance de surface, au pire un paternalisme postcolonial soit confirmé par les sociologues qui se sont penchés sur l'histoire de l'expression :

> Initialement, rappelle le chercheur [Yvan Gastaut], elle [l'expression black-blanc-beur] n'a rien à voir avec le football mais s'utilise, au début des années 1990, pour évoquer une forme de petite délinquance dans les quartiers dits sensibles. Puis, finalement, devient un mot-valise commode pour qualifier, grosso modo, ces jeunes en banlieue issus d'origines variées. Car s'il y a « *blanc* » dans « *black-blanc-beur* », rappelle Yvan Gastaut, c'est aussi parce que l'expression embarque en elle-même l'idée d'une solidarité entre ces jeunes dans une sorte de petite délinquance multiculturelle[34].

Avant le succès footballistique, on trouve donc une référence à une petite délinquance multiculturelle et à l'ancrage territorial d'une jeunesse mal perçue par les médias. Ce double discours est dénoncé de façon virulente dans de nombreux morceaux produits par les deux groupes mais aussi dans leurs rares apparitions médiatiques. Les interventions des deux hommes forts de La Rumeur sont souvent remarquables, car elles tendent à renverser les codes habituels en vigueur dans les interviews télévisées. Un extrait du « Grand journal » offre un moment médiatique intéressant puisqu'il met en contact un représentant de la classe dirigeante, Patrick Devedjian, secrétaire général de l'UMP et Hamé, membre du groupe et objet d'une plainte de l'ancien ministre de l'Intérieur au sujet de ses prises de position sur les violences policières. Hamé établit un lien très clair entre les faits reprochés à la police nationale et des

---

33. La Rumeur, « *Du sommeil, du soleil, de l'oseille* », *Du cœur à l'outrage,* 2007, Album studio, La Rumeur records.

34. Chloé Leprince, « "Black-blanc-beur" : petite histoire d'un slogan ambigu », Radiofrance.fr [En ligne] URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/black-blanc-beur-petite-histoire-d-un-slogan-ambigu-9070158 [consulté le 22/04/2023].

évènements antérieurs. À la question posée par le journaliste : « Vous dénonciez quoi avec cet article[35] ? » Le rappeur donne la réponse suivante :

> Les crimes policiers impunis et cette espèce de permanence de type de violences, de scenarii de violences et de crimes depuis un certain nombre de générations. Nos grands-parents, nos parents ont connu le même type de violences à la fin des années soixante, au cours des années soixante-dix. Nos grands frères ont connu le même type de violence donc il y a une espèce de répétition, de bégaiement et on s'interroge profondément : est-ce qu'il y a des catégories de la population française qui sont vouées à être stigmatisées *ad vitam aeternam* et dont la vie ne vaudrait rien[36] ?

Profondeur de champ : une esthétique possible du rap de fils d'immigrés

Devoir de mémoires

Cette archive nous renseigne clairement sur les soubassements politiques de la démarche du groupe. D'une part, le rappeur inscrit la question des violences policières dans un *continuum* historique qui trouve son point de départ dans la colonisation ; d'autre part, il ne refuse pas la confrontation avec la justice et les représentants de l'État, car il y voit l'occasion d'ouvrir le débat et de provoquer un affrontement sur le plan argumentatif. Cependant, comme il l'indique également au cours de cet entretien, la vocation première de La Rumeur est de vendre des disques. Une entreprise politique, aussi légitime soit-elle, ne suffit pas à élaborer une œuvre d'art. La question est donc de savoir comment ce matériau contestataire se trouve ressaisi dans les différentes productions musicales et s'il peut devenir véritablement un ferment créatif. En premier lieu, l'évocation de la première vague d'immigration, la génération des pères, répond à une forme d'impératif moral, impératif catégorique devant permettre de sortir du silence pour retrouver un fil narratif et historique. Grâce à différents supports artistiques, il est possible de retrouver le cheminement de cet impératif moral. En guise d'exemple, nous pouvons retracer le parcours du 17 octobre 1961 dans les productions du groupe. Cette date renvoie aux quelque trois cents Algériens disparus au cours d'une manifestation pacifiste qui avait pour but de s'opposer au couvre-feu imposé aux seuls Algériens à Paris à la fin de la Guerre d'Algérie. Dans l'ouvrage autobiographique *Il y a toujours un lendemain*, Hamé précise que l'évènement n'a pas fait l'objet d'une transmission familiale. Personne n'y a fait allusion. Il a fait cette découverte par lui-même dans les livres. Ekoué, dans le même ouvrage, fait de cette mise à jour mémorielle un principe fondateur :

---

35. Il s'agit de l'article « Insécurité sous la plume d'un barbare », rédigé par Hamé, paru en 2002 et qui fera l'objet d'une plainte du ministre de l'Intérieur Nicolas Sarkozy pour diffamation à l'encontre de la police nationale.

36. « Le grand journal », émission présentée par Michel Denisot et diffusée sur Canal +, juin 2008.

> Ce qui nous intéresse, c'est la valise en cuir. Celle de nos parents. Dis-moi quelles sont tes racines. Tout est là. Quand un frère arabe me parle du 17 octobre 1961, le massacre des Algériens, je suis là. Quand un frère juif évoque le 16 juillet 1942, la rafle du Vel'd'Hiv, je suis là. Quand un frère comorien, un frère congolais, un frère breton ou un frère portugais me parle de ses luttes, de ses racines, je suis là[37].

Dans cette mise au point, la recherche des racines de chacun, l'évocation du trauma historique et collectif ne sont pas l'occasion d'opérer de nouveaux clivages. Il s'agit davantage de l'exploration d'un terreau humain, tissé de souffrances et de silences. Cette exploration s'illustre lors de la performance artistique qu'est le concert. L'extrait intitulé « 17 octobre 1961 » s'avère être le discours tenu par Hamé au Zénith en 2002 alors que le groupe assurait la première partie de Noir Désir.

> Le 17 octobre 1961, c'est une date qu'on tient à rappeler parce qu'il y a urgence et c'est une histoire qui a été occultée honteusement pendant plus de 30 ans et c'est de notre responsabilité de la rappeler. On tenait solennellement à la rappeler aujourd'hui devant vous le 17 octobre 2002 au Zénith. Cette histoire, elle nous appartient, elle appartient à chacun, chacune d'entre vous, car c'est avant tout de l'histoire de France[38].

Cette évocation hors cadre musical est cependant intégrée à de multiples reprises dans les albums du groupe. « On m'a demandé d'oublier » reprend l'ensemble des évènements douloureux qui ont jalonné l'histoire de l'immigration algérienne ; cette date est intégrée dans le flux des calamités que le rappeur accumule sans prendre le temps de respirer. Le drame historique change de dimension en se faisant happer par la rythmique spécifique du genre.

> 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[39].

Dans cet extrait, les accumulations sont portées par le souffle du chanteur, les évocations dramatiques s'enchaînent à vive allure pour traduire l'urgence de dire : « martyr », « pogromes », « rafles » avant d'arriver à la date historique allégorisée en corps humain jeté à la Seine. L'histoire est retravaillée par le langage, la voix et le souffle.

---

37. Hamé et Ekoué, *Il y a toujours un lendemain, op. cit*, p. 178.
38. La Rumeur, « le 17 octobre 1961 », *Les Inédits 1997-2007*, 2007, Compilation, La Rumeur records.
39. La Rumeur, « On m'a demandé d'oublier », *Le franc-tireur,* 1998, EP, Fuas music.

La Rumeur poursuit son travail d'exégèse et tisse des fragments de témoignages et de philosophie à l'intérieur d'un genre musical que l'on n'imagine pas d'emblée propice à cela. Nous pouvons à présent comparer à cet égard les fonctionnements typiques et majoritaires qui se sont instaurés dans le rap français à la fin des années 1990 et les partis-pris esthétiques émergeant dans les différents albums.

Deux versions d'une même histoire

Le rap de fils d'immigrés convoque la mémoire des pères mais, à l'instar de nombreux groupes de rap de cette époque, il évoque les maux dont souffrent les quartiers périphériques tels que l'échec scolaire, la précarité ou la délinquance. L'expérience de l'incarcération est un thème récurrent, non seulement du rap mais aussi de la tradition chansonnière. L'hostilité qui opposait les groupes *underground* aux groupes mieux exposés semble fondée en partie sur une différence de traitement de ces thématiques. Ainsi, « Le maton me guette » est un morceau extrait de l'album solo de Passi, ancien membre du ministère A.M.E.R. Cette chanson retrace une expérience de la prison réellement vécue par le rappeur au cours de sa jeunesse. De plus, le ministère A.M.E.R. a eu, comme la Rumeur, maille à partir avec la justice pour incitation à la haine lors de prises de parole dans les médias. Passi semble donc appartenir à une frange radicale du mouvement. Il apparaît cependant, qu'au sommet de sa gloire, il a accepté d'atténuer ses propos et de choisir un accompagnement musical plus mélodique :

> Mon corps est enfermé, seule mon âme peut voguer
> Barreaux, porte bloquée, ma vie est bloquée
> De derrière l'œillet, je rêve de m'évader
> Le trouble est dans ma tête (et le maton te guette)
> Il suffit d'être au mauvais moment, au mauvais endroit
> Et vlan, dans tes dents, tu choisis pas, prends ça
> Trahi, ma vie, mon nom sali, comme si j'étais un assassin
> C'est comme perdre une partie de poker contre Satan[40].

Le *sample* choisi est une boucle extraite du morceau « Cherish » de Kool and the gang, ce qui assure une plus grande musicalité à la chanson de Passi et lui offre une chance d'être audible par un plus large public. La description du milieu carcéral ne nie pas les aspects sombres et violents de cette expérience. Toutefois, le rappeur ne cible plus, comme il avait coutume de le faire, les instances de l'État telles que la justice et la police : « Il suffit d'être au mauvais endroit au mauvais moment ». Il utilise également dans le refrain un lexique simple et mobilise les lieux communs de l'expérience carcérale. Le corps est prisonnier mais l'esprit demeure libre, en particulier, libre de créer. Donc il ne s'agit pas d'un épisode destructeur sur le plan psychique. *A contrario*, Hamé, partant du même thème offre un ensemble de partis-pris esthétiques différents :

---

40. Passi, « Le maton me guette », 1998, *Les tentations,* Album studio, V2.

Par terre, un miroir s'est éparpillé en mille fragments de verre
Parmi deux, trois bibelots, des vêtements, une radio
Et des livres coincés sous un meuble renversé
Une sale odeur aux relents d'urine et d'excréments
Flâne et se pavane depuis que les chiottes sont tombées en panne
La tête dans une volute de fumée diaphane
Moha accroupi aux pieds du lit
Serre dans sa main une photo jaunie
Une vieille photo où un grand homme droit a mis sa plus belle chéchia
Un grand homme droit que tout le monde fête à son retour de la Mecque
Mais un grand homme droit qui vient de partir dans un ultime soupir[41].

Le *sample* choisi est un morceau de jazz, extrait de la bande originale de Mannix : « *The end of the rainbow* » de Lalo Shifrin, donc un univers sonore qui ne sera pas diffusable en clubs ou sur une radio « jeune ». La voix est mise en avant et presque dissociée de l'accompagnement instrumental. Le rappeur use de discordances stylistiques, le répertoire grossier « les chiottes » alterne avec un lexique plus littéraire : « diaphane », « volutes », « flâne », « se pavane ». Si la chanson de Passi suggère un retour à la vie normale de façon assez puérile : « j'ai remis ma casquette et mes blanches baskets », le personnage mis en avant par Hamé ne connaît pas la résilience : « les mots sont froids ». Le miroir brisé symbolise la disparition du sujet, une disparition sans retour possible. Enfin, la chanson ouvre un arrière-plan historique : la figure du père apparaît dans un contexte colonial, elle garde encore sa dignité, la reconnaissance des siens et ses habitudes culturelles, tandis que le fils exilé n'a plus rien. Le rappeur établit bien un *continuum* entre les deux situations, voire expliquera l'une par l'autre dans un autre morceau : « C'est pas ta faute Moha[42] ». L'apparition de la figure du père dans la situation critique vécue par l'enfant exilé, l'arrière-plan historique perçu comme éclairant pour comprendre les situations actuelles sont les différences majeures que l'on peut relever entre rap *transformant* et rap *underground*. Le rap exposé médiatiquement n'omet pas de traiter les thématiques de la banlieue et de la délinquance ; ces thèmes semblent même exercer une forme de fascination sur le public ciblé ; mais le traitement de ces questions demeure vague ou stéréotypé ; il est, selon ses rivaux, affadi, réduit à un folklore territorial. La profondeur de champ est donc sans doute le pilier de la démarche esthétique à l'œuvre dans le rap de fils d'immigrés.

Les écritures de l'hommage

Une autre facette du travail d'exégèse mené par les artistes étudiés est celle de l'hommage. L'un des morceaux les plus classiques de La Rumeur, « Le cuir usé d'une valise », offre une palette de procédés stylistiques intéressants pour convoquer cette mémoire endormie. Le morceau est structuré de façon équilibrée : chaque membre du groupe

41. La Rumeur, « Moha », *L'ombre sur la mesure*, 2002, Album studio, EMI.
42. La Rumeur, « C'est pas ta faute Moha », *Les Inédits 1997-2007*, 2007, Compilation, La Rumeur records.

construit un couplet dont l'élément déclencheur est la valise, symbole de l'exil des parents. La configuration de l'exil varie selon l'origine du rappeur : Maghreb, Afrique subsaharienne, Antilles, tout en mettant en exergue un point commun : le mauvais accueil réservé en métropole aux nouveaux arrivants. Le témoignage filial, le travail d'écriture centré sur la personnification de la valise et la convocation mémorielle sont renforcés par les images d'archives du clip vidéo qui accompagne le morceau où l'on voit l'arrivée des immigrés et leur mise au travail dans le secteur industriel :

> Je suis allé faire parler le cuir usé d'une valise
> Entreposée sous la poussière d'une vieille remise
> Des gerçures crues l'ont balafrée 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[43].

L'intermédialité est aussi utilisée par Casey qui, dans le morceau « Chez moi », choisit de rendre hommage aux femmes de sa famille. La tonalité de ce morceau est remarquable puisqu'elle tranche avec l'univers provocateur et violent développé par la rappeuse. Sans perdre sa charge contestataire, il s'agit de s'adresser à un auditeur non originaire des Antilles et de lui faire découvrir la nature et la culture de la Martinique tout en rappelant les déséquilibres et les injustices subies par les populations locales. Dans ce morceau, chaque carte postale est retournée : « Les cocotiers ne cachent rien de la misère » et l'hommage est adressé de la fille d'immigrées à ses ascendantes. Le respect dû à la mère apparaît comme l'objet principal des premières images du clip, ainsi que la transmission et le tissage des langues puisque la grand-mère répond en créole alors que Casey lui pose des questions en français.

> « Mais depuis ton temps, ça a changé ?
> Oh oui ! Les jeunes ne sont plus ce qu'ils étaient. Ils insultent leur mère et si tu essaies de les corriger, ils portent plainte à la gendarmerie. Ce n'est pas normal, tu dois respecter ta mère ! Parce que demain, tu vas donner la vie, il faut que ton enfant te respecte. Mais si tu ne respectes pas ta mère aujourd'hui, ton enfant ne fera pas mieux. J'ai élevé huit enfants et ils ne sont pas devenus des voyous. Alors vous, les jeunes, vous devez vous tenir à carreau[44].

L'écriture de l'hommage est donc pluridimensionnelle, elle permet de tisser de nouveaux types de lien entre histoire, musique et danse, rappeur et auditeur. La quête d'une condition universelle demeurant sans doute un enjeu déterminant pour toute entreprise d'émancipation.

---

43. La Rumeur, « Le cuir usé d'une valise », *L'ombre sur la mesure, op. cit.*
44. *Ibid.*

Conclusion

Nous pouvons enfin donner la parole au plus discret des membres de La Rumeur qui pose un regard rétrospectif sur cette période de gestation du rap hexagonal :

> Les voix devaient toujours être au-dessus alors que d'autres faisaient le contraire, ils mettaient la musique en avant. Quand je dis que le texte était important : par rapport à notre passif, en tant que fils d'immigrés, on avait quand même des comptes à rendre à nos parents qui s'étaient démenés pour qu'on puisse avoir une éducation et qu'on ait un avenir. Nous voulions absolument, même si nous ne faisions pas écouter ça à nos parents, qu'ils n'aient pas honte si jamais ils tombaient là-dessus, qu'ils ne disent pas : « C'est quoi ces textes, tu insultes qui ? ». Il fallait que ça reste beau[45].

Deux éléments permettent de tracer les contours du concept esthétique à l'œuvre dans le rap de fils d'immigrés. D'une part, la voix passe au premier plan mais pas uniquement la voix, le texte qu'elle est censée incarner. Ainsi, la caractéristique principale d'un collectif comme la Rumeur ou d'une rappeuse hors-norme telle que Casey est, selon nous, de prendre le langage au sérieux. Le langage est pris au sérieux dans le sens où il doit déployer pleinement sa dimension performative, sa capacité à changer le monde et ses représentations. Il est également pris au sérieux, car la maîtrise qu'en ont les rappeurs provient des sacrifices effectués par les générations précédentes, leur exil et les difficultés rencontrées lors de l'arrivée en France. L'élaboration de nouveaux objets esthétiques, la construction d'un monde de l'art à part entière apparaissent comme l'écriture d'un chapitre inédit dans une histoire traumatique.

D'autre part, on peut se demander quand le rap de fils d'immigrés disparaît. La terminologie est abandonnée assez rapidement et même totalement lorsqu'elle est récupérée par la classe politique pour en faire un motif de stigmatisation, ce qui apparaissait dans les questions au gouvernement évoquées plus haut. Cette disparition nous enseigne deux choses : les vecteurs d'émancipation peuvent se transformer en motifs d'aliénation dans l'arène des représentations sociales et politiques, dans les mécaniques de domination et de confiscation culturelle. Le langage est un lieu d'oppression et de résistance et dans ce lieu, les mots sont soumis à la réversibilité. Enfin, il semble qu'il faut parfois savoir créer des communautés puis dissoudre ces communautés pour poursuivre une carrière artistique. C'est ce que l'on peut observer au gré des multiples ruptures qui ont fragmenté ce collectif de fils d'immigrés et de l'émergence de productions permettant d'affirmer des singularités et de nouvelles hybridations. Ainsi, La Rumeur poursuit un cheminement associant musique, cinéma et littérature tandis que Casey s'affirme dans des projets et des alliances inattendues : le rock, le théâtre ou le jazz afro-caribéen. La rupture avec les modèles dominants ou conventionnels, avec une communauté devenue étouffante, permet de découvrir des

---

45. Antoine Fasné, « Mourad (La Rumeur) : "Tu ne quittes pas une famille" », *Sous-culture.com*, 4-05-2016 [En ligne] URL : https://sous-culture.com/mourad-la-rumeur/ [consulté le 29/10/2024}.

filiations fécondes issues de modèles culturels antérieurs. C'est alors que se dessinent les contours d'un rap singulier nourri des cultures afro-américaine, africaine mais aussi française.