

« C'est pas ma France à moi... »: identités plurielles dans le rap français

Lorenzo Devilla

Università degli Studi di Sassari, Italie
ldevilla@uniss.it



Synergies Italie n° 7 - 2011 pp. 75-84

Résumé: *Le rap est l'un des phénomènes musicaux majeurs de ces vingt dernières années. À côté des pratiques festives et ludiques, il s'est surtout affirmé comme art critique et contestataire. Pratiqué essentiellement par des jeunes immigrés ou issus de l'immigration vivant dans des quartiers défavorisés, dans les banlieues, le rap devient un moyen de revendication sociale. De par leurs origines variées, les rappeurs mobilisent dans leurs textes des répertoires plurilingues. Par des emprunts aux langues des origines, ils exhibent des appartenances multiples, des identités plurielles. C'est ce que nous montrons dans cet article à travers l'analyse d'un corpus de chansons allant des années 1990 à nos jours.*

Mots-clés: *rap, revendication sociale, jeunes issus de l'immigration, identités plurielles, emprunts*

Riassunto: *Il rap è uno dei fenomeni musicali più importanti degli ultimi vent'anni. Accanto alle pratiche festive si è affermato soprattutto come forma d'arte critica e contestataria. Praticato principalmente da giovani immigrati o figli di immigrati residenti nei quartieri svantaggiati, nelle banlieues, il rap diventa strumento di rivendicazione sociale. Di origini diverse, nei loro testi i rappers fanno ricorso a elementi del loro repertorio linguistico plurilingue. Attraverso i prestiti dalle lingue d'origine essi esibiscono appartenenze multiple, identità plurali. Questo è quanto dimostriamo in questo articolo attraverso l'analisi di un corpus di canzoni che vanno dagli anni 90 ai giorni nostri.*

Parole chiave: *rap, rivendicazione sociale, giovani di origine straniera, identità plurali, prestiti*

Abstract: *Rap music is one of the most important musical phenomenon of the last twenty years. Beside festive practices, it also affirmed as a critical and anti-establishment art. Made especially by young people descendants of immigrants, living in deprived French inner-city areas, the banlieues, rap music has become a way of social revendication. In their texts rappers use elements of their plurilingual repertoire which mirror their different countries of origin. Through loan words from their indigenous languages they exhibit multiple belongings, plural identities. This is precisely what we aim to show in this article, through the analysis of a corpus of songs from the 1990's to nowadays.*

Key-words: *rap music, social revendication, young people descendants of immigrants, plural identities, loan words*

Introduction

Le hip hop est un mouvement culturel urbain issu de la «Zulu Nation» fondée dans le Bronx au début des années 1970 par le musicien américain Kevin Donovan, alias Afrika Bambaataa. Le rap est la composante musicale de ce mouvement qui comprend aussi des arts graphiques et chorégraphiques. Né sous la forme de réunions festives dans les rues new-yorkaises, le rap est rapidement devenu un art de la parole, exhibée et mise en rythme, puis a acquis en quelques années un fort caractère d'engagement social. Ce n'est qu'après avoir connu cette mutation refondatrice qu'il est arrivé en France (Lambert & Trimaille, 2004), au début des années 1980, importé par les médias (Faygal, 2004: 46). En effet, à côté des pratiques festives et ludiques (Boucher, 1998, cité in Zegnani, 2004: 66), le rap s'est surtout affirmé comme art critique et contestataire. Cette musique faite de paroles dites et non chantées est d'abord restée dans un relatif anonymat avant de devenir l'un des phénomènes musicaux majeurs de ces vingt dernières années, grâce surtout aux radios libres¹. La France est ainsi devenue le deuxième marché du rap dans le monde après les USA (Huq, 2006). À en croire un récent article du *Monde*, malgré la chute dans les ventes de disques, le rap français se porte toujours bien et trouve dans Internet un nouvel espace de vie². Ce «genre culturel», on l'aura compris, dépasse aujourd'hui largement son milieu d'élaboration (Arditty & Blanchet, 2008), atteignant un vaste public. Cette visibilité en fait donc un vecteur majeur de communication (Trimaille, 2001).

1. Approche et questions de recherche

Toutefois, le rap français continue d'être pratiqué essentiellement par des jeunes immigrés ou issus de l'immigration. C'est surtout «le fait de migrants» et «le fait de déracinés culturellement et/ou socialement» (Pecqueux, 2009, cité in Ghio, 2010: 2) vivant principalement en banlieue, et pour qui le rap devient donc l'une des expressions les plus significatives (Duchêne, 2002: 33). C'est à ce titre que la musique rap nous intéresse de près dans cette étude, qui s'inscrit, à travers l'analyse d'un corpus de chansons allant des années 1990 à nos jours, dans la lignée des travaux de la sociolinguistique s'intéressant aux phénomènes dits «de banlieue» (cf. Gasquet-Cyrus, 2002)³. La banlieue est devenue un espace dans lequel les ethnies sont très diversifiées et où des identités plurielles se construisent et cherchent à s'exprimer dans la société française. Malgré le fait que les habitants de ces quartiers défavorisés et pluriethniques aient perdu de nombreuses références à leur pays d'origine, il n'en demeure pas moins qu'ils ne se considèrent pas tout à fait français. Dans un premier temps, nous essaierons donc de voir dans quelle mesure le rap véhicule ces problèmes identitaires. Les morceaux de rap seraient-ils des vecteurs d'identités plurielles? Dans un deuxième temps, nous focaliserons notre attention sur la présence dans ces «lyrics» de langues d'immigration, notamment de l'arabe, mais aussi de langues régionales (l'occitan), ainsi que de variétés de contact émergentes. Les alternances codiques qui caractérisent les textes de rap peuvent-elles être considérées comme des «indicateurs identitaires» (Billiez, 1998)?

2. Rap et banlieue

Le rap est un art que vont s'approprier les rues du monde entier, des favelas de Rio aux rues de Dakar en passant par les banlieues françaises. Toutefois, si à l'échelle internationale le rap reconnaît et porte la marque d'une filiation commune dans le mouvement né aux

USA dans les années 1970, ce sont les réalités vécues localement par les rappeurs qui en fondent la pertinence et la véracité. Ainsi s'opère au sein de chacune de ces réalités «un processus de recontextualisation» du discours rap, tant sur le plan des thématiques développées que sur le plan des formes linguistiques mobilisées ou créées (Fayolle & Masson-Floch, 2002: 87). Le rap français ne fait pas figure d'exception, loin de là. Ses textes sont profondément imprégnés par les environnements sociaux de ses acteurs:

je suis le quartier, J'rappe à proximité,

chante Segnor Alonzo (2010), de son vrai nom Kassim Djae, rappeur marseillais d'origine jamaïcaine. Les rappeurs se retrouvent dans des «posses» (groupes de rap), chaque «posse» a son territoire (Calvet, 1994: 270): la banlieue Nord, qui donne par ailleurs le titre à un morceau de la rappeuse d'origine martiniquaise Casey (2006); la Seine-Saint-Denis, le fameux «neuf-trois» (en référence au numéro du département, 93 précisément) mentionné à plusieurs reprises dans les morceaux du groupe Suprême NTM:

C'est ça que t'aime chez moi, je me la raconte pour le 9.3
La Seine Saint Denis («Seine Saint Denis Style», 1998).

Mais aussi Marseille, la «planète Mars» de l'autre groupe culte de la scène rap française aux côtés de NTM, à savoir le groupe IAM (l'une des significations de ce sigle étant précisément «Invasion Arrivée de Mars»). À la différence de ce qui se passe sur la scène parisienne, les rappeurs marseillais ne proviennent pas tous de cités périphériques, des banlieues, mais également de quartiers centraux (Trimaille, 1999). Les rappeurs évoquent donc dans leurs textes des réalités et des pratiques quotidiennes liées à la vie de la rue, du quartier, de la cité, dont l'une des caractéristiques est assurément la présence de plusieurs cultures, représentées dans ce couplet du groupe Ministère Amer par des saveurs culinaires:

Il est midi, la chaleur fait monter chez moi l'odeur du cheb et cantonnais du
deuxième, le couscous et colombo du troisième mélangés au saka du quatrième («Un été à la
cité», 1997, cité in Duchêne, 2002: 33).

À ce titre, le rap constitue une source d'information précieuse sur la vie dans les «cités». Les rappeurs prennent la parole en leur nom et en celui d'une partie de la population qu'ils entendent représenter, comme l'illustre ce morceau du groupe marseillais Fonky Family:

Dans notre quartier sur les murs
Y a tout un tas de phrases
Et si je le voulais
Je pourrais en faire mes propres phrases («Filles, flics et descentes», 2003).

Ils témoignent d'une réalité à laquelle ils prennent part et sur laquelle ils s'interrogent:

La vérité est que
La cité sait que
Vous l'exploitez dès que
Ça se corse mais que
Ça n'est que
Pour étancher la soif d'images fortes que
Le média apparaît aux portes de la cité (Yazid, «La cité», 1996).

2.1. Les «cris du ghetto»⁴, ou le rap «hardcore»

Depuis les années quatre-vingt, la banlieue est systématiquement associée à la marginalité et à l'exclusion (Duchêne, 2002)⁵. Les rappeurs dénoncent dès lors cette spirale de la ségrégation spatiale et de la relégation sociale dans laquelle glissent les «quartiers», devenus de véritables «ghettos». C'est le cas dans ce morceau au titre explicite, «Enfants du ghetto», sorti en 1990 dans le premier disque de rap français, «Rappattitude»:

Enfant du ghetto, Bronx ou Soweto
à chacun sa maladie mais toujours les mêmes mots
pour détruire l'horreur, l'angoisse, la peur.

Désormais, l'allusion au ghetto sera toujours présente, instaurant un imaginaire où les banlieues françaises en difficulté sont au même niveau de comparaison que les ghettos américains (Ghio, 2010). Cet ancrage dans la «réalité du ghetto» est un des fondements du rap français (Zegnani, 2004: 78), qui devient un moyen d'exprimer les revendications et la rage d'une jeunesse méprisée (Hajar, 2003). Les titres de certaines chansons, «La rage» (2006), «Ma haine» (2006), respectivement de Casey et de Keny Arkana, jeune rappeuse marseillaise d'origine argentine, ne laissent aucun doute quant à la virulence des propos tenus. Un style marqué par la confrontation et l'agressivité caractérise ce qu'on appelle le rap «hardcore». Les rappeurs «hardcore» rejettent le système social et économique avec parfois des propos violents et explicites contre la société corrompue («L'argent pourrit les gens» est le titre d'un morceau du groupe NTM), l'injustice, les inégalités. Parmi les cibles préférées il y a la police, «symbole de leur domination, catalyseur de leur 'haine'», pour reprendre les termes du sociologue Mucchielli (1999, cité in Lafargue de Grangeneuve, 2007: 5), mais aussi la politique. Les rappeurs expriment en effet un rejet massif de l'offre politique existante et dénoncent la politique telle qu'elle est:

Y a comme un goût de démago dans la bouche de Sarko,

chante Diam's, rappeuse d'origine chypriote, dans «La boulette» (2006). Keny Arkana, elle, renchérit dans «Nettoyage au Kärcher» (2006), en réaction aux propos de l'ancien ministre de l'Intérieur Sarkozy qui, en déplacement en banlieue suite aux émeutes de 2005 se proposait de libérer Argenteuil de la «bande de racaille» («racaille» étant le stéréotype négatif associé aux jeunes des cités) responsable des incidents et de «nettoyer la cité des 4000 au Kärcher»:

nettoyage au Kärcher, sortez les dossiers du placard
c'est à l'Élysée que se cachent les plus grands des racailles!

La provocation, dans le rap, «est un défouloir, un moyen d'évacuer sa rage» (Boucher, 1998: 231, cité in Pecqueux, 2004: 58).

3. Dédoulement identitaire

3.1. A bas la France, vive la République!

Les rappeurs s'en prennent directement à la «France», qui est personnifiée dans leurs textes:

Il est temps qu'on y pense, il est temps que la France
Daigne prendre conscience de toutes ces offenses (NTM, «Qu'est-ce qu'on attend?», 1995).

Ils lui reprochent de ne pas leur faire une place dans la société, de ne pas leur donner une chance pour réussir:

elle [la haine] m'assiste dans ces moments tristes où la France persiste à vouloir censurer mes pistes (Casey, «Ma haine», 2006).

Les rappeurs se démarquent, parfois violemment, du pays dans lequel ils sont nés et qui les accueille, comme dans le cas du groupe Sniper, dont la première version de la chanson «La France» a été censurée par la justice, les obligeant à revoir leur texte. Voici quelques couplets de «La France 2» (2006) qui reviennent sur cette affaire:

La France est une farce et on s'est fait trahir
Tu sais, ils ont tenté de nous salir
Oui moi j'ai parlé de garce...notamment de la France
Ils m'interdisent de le dire en face...mais t'inquiète, je le pense.

Kerry James, rappeur d'origine antillaise, entérine cette fracture entre la France et sa jeunesse «banlieusarde» issue de l'immigration:

Parce qu'à ce jour il y a deux France, qui peut le nier?
Et moi je serai de la 2^{ème} France («Banlieusards», 2008, cité in Jablonka, 2009: 21).

Pour reprendre les mots de la rappeuse Diam's, on pourrait dire qu'il y a, d'un côté, la «France profonde» - expression idiomatique à la mode (cf. Schapira, 1999: 36) véhiculant l'idée d'une France traditionnelle, des campagnes -; de l'autre la «France à Diam's» et aux autres rappeurs, celle des banlieues, qui «parle de bled» («Ma France à moi», 2006). Au-delà du fait que les mots des cités aient désormais franchi la marge de la banlieue (cf. Celotti, 2008), qu'ils aient commencé à pénétrer dans la langue commune, sous l'influence du rap, entre autres (Billiez & Trimaille, 2007), il est intéressant de faire remarquer ici que «bled», emprunt à l'arabe utilisé au départ par les enfants d'immigrés maghrébins pour indiquer le pays de leurs parents, devient un marqueur d'identité dans les textes d'une rappeuse d'origine chypriote. Cela est révélateur, nous semble-t-il, du fait que les rappeurs ne s'enferment pas dans leur communauté d'origine, revendiquant au contraire leur appartenance à une communauté plus large, interethnique, à l'image des groupes de rap dont ils font partie. Paradoxalement, si d'une part ils accusent ouvertement la France, d'autre part les textes de rap manifestent une forte adhésion aux valeurs républicaines issues de la Révolution Française (Zegnani, 2004: 67; Jablonka, 2009: 19), dont ils réclament le respect. Par exemple, égalité et fraternité sont des termes emblématiques qui reviennent dans les chansons du groupe NTM (Dumont, 2008: 469):

Et si cela est comme ça
C'est que depuis trop longtemps les gens tournent le dos aux problèmes cruciaux, aux problèmes sociaux [...] Est-ce bien ceci Liberté, Égalité, Fraternité? J'en ai bien peur (NTM, «Le Monde de demain», 1991, cité in Hajar, 2003: 67).

3.2. Quand les racines affleurent...

«On ne choisit pas ses parents, on ne choisit pas sa famille» chantait Maxime Le Forestier (1987). Ces jeunes issus de l'immigration, eux, n'ont pas choisi de naître en France ni

même dans une banlieue, comme l'affirme Hocine Merabet dans un morceau sorti en 2001 (cité in Dumont, 2008: 472):

Je n'ai pas choisi d'être né là un jour
D'être muni d'une carte de séjour
J'ai pas choisi de vivre en haut d'une tour
Sans ascenseur ni sortie de secours.

Ce questionnement identitaire est à l'œuvre dans bon nombre de morceaux de rap: «je kiffe mes racines», chante Diana (ex Asya), rappeuse d'origine antillaise (cité in Fayolle & Masson-Floch, 2002: 88). La génération des rappeurs, mais aussi de tous les jeunes issus de l'immigration qu'ils représentent, habite en effet dans une culture intermédiaire, se situant entre la culture d'origine et la culture d'accueil. Il s'agit de ce que Calvet (1994: 169) a nommé «culture interstitielle». À propos des jeunes d'origine maghrébine, mais le discours peut être élargi aussi, nous semble-t-il, aux jeunes issus des autres communautés ethnolinguistiques, Aissaoui & De Sousa (2003: 57-58) montrent que certains d'entre eux semblent avoir trouvé un compromis qui leur permet de réconcilier momentanément les diverses facettes de leur identité; ils semblent avoir trouvé dans le métissage une solution à leur malaise identitaire. En effet, «ils sont de plus en plus nombreux à revendiquer une identité métisse et plurielle, à mi-chemin entre celle de leurs parents et celle du pays où ils sont nés» (*Ibid.*: 58). Parmi les traditions culturelles mobilisées dans les textes de rap, la principale référence culturelle est, évidemment, la tradition arabo-musulmane, élargie par/ à ? des éléments culturels d'Afrique noire (Jablonka, 2009: 12). Nombreuses y sont les références à l'islam:

Oui, je suis l'Arabe, je viens du Maghreb, j'ai le sang chaud
Essayez de me faire changer de peau serait un fiasco
Mais ma religion est mise en cause voilà le drame
Le pays de la laïcité ne tolère pas l'Islam (Yazid, «Je suis l'Arabe», 1996).

Akhenaton, alias Philippe Fragione, rappeur marseillais d'origine italienne du groupe IAM, s'est officiellement converti à l'islam:

Allahu akbar, protège-nous des ténèbres absolues
Comme a dit King Raz à qui je dis salaam
Ulemas nous sommes, âmes de l'Islam (IAM, «Red, black and green», 1991, cité in Jablonka, 2009: 9).

Selon Ghio (2010: 10), le rappeur est un «conteur», au sens que Walter Benjamin donnait à ce terme, c'est-à-dire à la fois un «chroniqueur social» - car il dénonce, on l'a vu, la réalité qui l'entoure - et un «passeur de mémoire», grâce notamment à l'origine immigrée d'un grand nombre de groupes de rap, dont les textes se construisent autour des particularités du pays d'origine et de la mémoire de la colonisation, comme c'est le cas dans ce récent morceau de Casey («Sac de sucre», 2010):

J'ai été poursuivie, asservie, enlevée à l'Afrique et livrée, pour un sac de sucre
Le matin au lever, j'accomplis mes corvées, et ma vie est rivée, à un sac de sucre
Je laverai l'affront, je vengerai l'Afrique
Les fonds de cale et le travail forcé à coups d'criques
Et si le rhum et l'argent coulent à flot
C'est que j'ai un sac, qui pèse un massacre sur le dos.

3.3. Alternances codiques

En tant qu'événements de communication, les textes de rap, on l'a vu, mettent en circulation l'historicité des rappeurs. De par les origines variées des artistes, les langues représentées sont diverses, ce qui démontre la coloration plurilingue des répertoires mobilisés par les rappeurs. Concernant les «marques transcodiques» telles que les définit la sociolinguistique du bilinguisme (cf., entre autres, Py, 1997), on remarque, d'une part, l'injection d'emprunts à l'anglais, que l'on peut expliquer en termes de référence aux origines - le rap venant historiquement de New York - mais aussi d'allégeance à la culture du «village global» dans laquelle se reconnaissent les jeunes ayant accès aux ressources informationnelles globalisées: radio, télévision, internet (Trimaille, 1999).

D'autre part, on constate l'insertion d'autres langues étrangères et surtout d'éléments des langues d'origine, qui nous intéresse de plus près. En travaillant sur un corpus de rap marseillais, Trimaille (1999) fait remarquer que l'emploi de certains emprunts («hasta la vista», «señorita», «muchacho», «gringo», «bled», «inch Allah») relève plutôt de «gimmick», formule figée et largement reconnue popularisée par le cinéma, la publicité ou le langage populaire. En revanche, d'autres marques exolingues fonctionnent comme de véritables «indicateurs identitaires» (Billiez, 1998), traduisant la «volonté de révéler des identités plurielles» et participant au processus de construction identitaire des rappeurs (Lambert & Trimaille, 2004). C'est le cas, par exemple, des éléments lexicaux italiens présents dans les extraits de l'album solo d'Akhenaton, le rappeur «rital» («Paese», 2001, cité in Jablonka, 2009: 13):

Je viens [...] d'là où les cités sont ennemies depuis des temps immémoriaux
Sans cesse aux mains d'colons venus d'Espagne
Du monde arabe ou d'France du Royaume Normand [...]
Là où s'pète un plat de Penne all'Arrabbiata [...]
Où la majorité s'acquiert dans la strada
Où on rêve tous de luxe, de femmes qui claquent et de costumes Prada.

Quant aux emprunts à l'arabe, ceux relevant du domaine de la religion (référence à l'islam), on l'a vu, sont très fréquents. Mais on relève également des interjections et des exclamations typiques du langage des jeunes, où elles deviennent de «véritables marqueurs discursifs identitaires» (Celotti, 2008: 217), fonction qu'elles remplissent aussi dans les textes de rap. C'est le cas, par exemple, de «Woulah» (je te le jure) dans «Les cités d'or» (2008) du groupe marseillais «Psy 4 de la rime». En revanche, les langues régionales sont peu représentées (Trimaille, 1999). Dans les textes des groupes de rap marseillais on relève quelques mots de provençal, la plupart d'entre eux étant pourtant déjà lexicalisés, comme «fada» (idiot, cinglé), emblématique du parler méridional:

qui peut nous arrêter fada
les HLM sont trop déterminés, trop déterminés (Segnor Alonzo, «Déterminé», 2009).

Le groupe toulousain Fabulous Trobadors et le groupe marseillais Massilia Sound System (dans les albums «Parla patois» et «Occitanista», par exemple) chantent tant en occitan que dans des variétés du français standard, même si leur musique se situe plutôt dans le style du *raggamuffin*, oscillant entre le rap et le reggae (cf. Jablonka, 2009: 12). Cette présence de l'occitan contribue, comme le montre très bien Jablonka (2009), à remettre en question la notion d'identité nationale, dont la langue standard représente l'élément unificateur.

En guise de conclusion

Les rappers s'érigent en représentants d'espaces clairement localisés, les banlieues et les «cités», et d'un des groupes sociaux qui y évoluent, à savoir les jeunes issus de l'immigration. Leurs revendications, dont la fin des inégalités, de l'injustice sociale, la dénonciation de la corruption, se situent, selon Dumont (2008: 469), dans une vieille tradition sociale et humanitaire, voire libertaire, de la chanson française, celle des Bruant et des Fréhel, des Ferré et des Brassens. Seule la forme change. Or, comme nous avons essayé de le montrer ici, outre le fait d'être contestataires, les paroles de rap sont aussi porteuses de «stratégies identitaires» (Trimaille, 2001: 53), se manifestant particulièrement par le choix de langues. Comme le fait remarquer Daniel Coste (in Galazzi & Molinari, 2007: 278) dans sa postface à l'ouvrage sur les «français en émergence», les termes étrangers peuvent être «rejetés ou acceptés, reconfigurés, assimilés ou, à l'inverse, exhibés ou revendiqués comme hétérogénéité montrée». Les rappers, eux, ont choisi la deuxième option, décidant de faire émerger leur altérité. En effet, comme la façon de se vêtir, les langues permettent de manifester des appartenances. Par les emprunts aux langues des origines les rappers exhibent donc dans leurs textes des appartenances multiples et enchâssées, des identités plurielles.

Notes

¹ La loi n°94-88 du 1 février 1994, dite loi Carignon, a également favorisé la diffusion du rap et lui a ensuite permis de conforter sa place dans le paysage musical français. Rappelons en effet que cette loi a porté à 40% les quotas de chansons d'expression française pour les radios privées.

² Gaboulaud, A., Offner, F., 2010. «Le rap français vend moins de disques mais touche un public plus large», *Le Monde*, 26/03/10.

³ Pour une synthèse des travaux sur le rap s'inscrivant dans le champ de la sociolinguistique voir Trimaille (2004: 129).

⁴ Nous empruntons ici le titre d'un article paru dans *Le Monde* du 11 novembre 2005, c'est-à-dire juste après le «pic» des émeutes dans les banlieues françaises. Cet article montrait comment le rap français, depuis toujours, canalise l'expression des plaintes des jeunes issus de l'immigration et constitue une source d'information précieuse sur la vie dans les grands ensembles (cité in Lafargue, 2007: 4).

⁵ Bien que le trait sémantique de la /marginalisation/ et de la /relégation/ n'ait pas encore été pris en compte par les dictionnaires, où seuls les traits urbanistiques apparaissent (Celotti, 2008: 207).

Références bibliographiques

Arditty, J., Blanchet, Ph., 2008. «La 'mauvaise langue' des 'ghettos linguistiques': la glottophobie française, une xénophobie qui s'ignore». *Asylon(s)*, n°4. <http://www.reseau-terra.eu/article748.html> (Consulté le 30/05/10).

Aissaoui, L., De Sousa, M., 2003. «'Etranger ici, étranger là-bas'. Les discours des jeunes de l'immigration en France». *Synergies France*, n°1, p. 52-61.

Billiez, J., 1998. «L'alternance des langues en chantant». *Lidil*, n°18, p. 125-139.

Billiez, J., Trimaille, C., 2007. «Pratiques langagières de jeunes urbains: peut-on parler de 'parler'»? In: Galazzi, E., Molinari, C. (éd.). *Les Français en émergence*. Berne: Peter Lang, p. 95-109.

Boucher, M., 1998. *Rap, expression des lascar. Significations et enjeux du rap dans la société française*. Paris: L'Harmattan.

- Calvet, L.-J., 1994. *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Celotti, N., 2008. «Par des dictionnaires droit de cité aux mots des cités». *Études de linguistique appliquée*, n°150, p. 207-219.
- Duchêne, N., 2002. «Langue, immigration, culture: paroles de la banlieue française». *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 47, n° 1, p. 30-37. <http://id.erudit.org/iderudit/007989ar> (Consulté le 02/05/10).
- Dumont, R., 2008. «La chanson française, un produit culturel en mutation ou l'expression d'une société en évolution». *Études de linguistique appliquée*, n°152, p. 463-473.
- Fagyal, Z., 2004. «Action des médias et interactions entre jeunes dans une banlieue ouvrière de Paris. Remarques sur l'innovation lexicale». *Cahiers de sociolinguistique*, n°9, p. 41-60.
- Fayolle, V., Masson-Floch, A., 2002. «Rap et politique». *Mots. Les langages du politique*, n°70. <http://mots.revues.org/index9533.html> (Consulté le 03/05/10).
- Galazzi, E., Molinari, C. (éd.), 2007. *Les Français en émergence*. Berne: Peter Lang.
- Gasquet-Cyrus, M., 2002. «Sociolinguistique urbaine ou urbanisation de la sociolinguistique? Regards critiques et historiques sur la sociolinguistique». *Marges linguistiques*, n°1, p. 31-69.
- Ghio, B., 2010. «Littérature populaire et urgence littéraire: le cas du rap français». *Trans*, n°9. <http://trans.univ-paris3.fr/> (Consulté le 30/05/10).
- Hajar, F., 2003. «Le rap entre le message et la revendication». *Synergies France*, n°1, p. 62-69.
- Huq, R., 2006. *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. New York: Routledge.
- Jablonka, F., 2009. «Déconstruction de l'identité nationale d'état dans le rap et le contre-modèle du Sud. Analyse ethno-sociolinguistique». *Chimères*, n°71. http://www.u-picardie.fr/LESCLAP/IMG/pdf/C71_rap-identite.pdf (Consulté le 30/05/10).
- Lafargue de Grangeneuve, L., 2007, «Les ambiguïtés d'une émeute vocale. Le rap français face aux violences urbaines», Toulouse, Congrès AFSP, Atelier 14, «Les enjeux politiques des émeutes urbaines». <http://www.afsp.msh-paris.fr/congres2007/ateliers/textes/at14lafargue.pdf> (Consulté le 09/05/10).
- Lambert, P., Trimaille, C., 2004. «À travers le rap français: un exemple de processus de médiation linguistique et sociale». In: Delamotte-Légrand, R. (éd.). *Les médiations langagières*. Rouen: Dyalang - CNRS - Publications de l'Université de Rouen, p. 205-216.
- Pecqueux, A., 2004. «La violence du rap comme 'katharsis': vers une interprétation politique», *Volume*, Vol. 3, n°2, p. 55-69. http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/34/96/04/PDF/Pecqueux_Katharsis.pdf (Consulté le 01/10/10).
- Pecqueux, A., 2009. *Le rap*. Paris: Éditions le Cavalier Bleu, Collection «Idées Reçues».
- Py, B., 1997. «Pour une perspective bilingue sur l'enseignement et l'apprentissage des langues». *Études de linguistique appliquée*, n°108, p. 495-503.
- Schapira, C., 1999. *Les stéréotypes en français: proverbes et autres formules*. Paris: Ophrys.
- Trimaille, C., 1999. «Le rap français ou la différence mise en langues». *Lidil*, n°19, p. 79-98.

Trimaille, C., 2001. «Rap français, humour et identité(s)». *Ecarts d'identité*, n° 97, p. 52-54.

Trimaille, C., 2004. «Études de parlers de jeunes urbains en France. Éléments pour un état des lieux». *Cahiers de sociolinguistique*, n° 9, p. 99-132.

Zegnani, S., 2004. «Le rap comme activité scripturale: l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés». *Langage et société*, n° 110, p. 65-84.

Sources primaires

Casey, 2006. «Banlieue nord», album *Tragédie d'une trajectoire*.

Casey, 2006. «Ma haine», album *Tragédie d'une trajectoire*.

Casey, 2010. «Sac de sucre», album *Libérez la bête*.

Diam's, 2006. «La boulette», album *Dans ma bulle*.

Diam's, 2006. «Ma France à moi», album *Dans ma bulle*.

Fonky Family, 2003. «Filles, flics et descentes», album *Au Dôme De Marseille*.

Keny Arkana, 2006. «Nettoyage au Kärcher», album *Entre Ciment Et Belle Étoile*.

Psy 4 de la rime, 2008. «Les cités d'or», album *Les cités d'or*.

Segnor Alonzo, 2009. «Déterminé», album *Un dernier coup d'œil dans le rétroviseur*.

Segnor Alonzo, 2010. «Je suis le quartier», album *Les Temps modernes*.

Sniper, 2006. «La France 2 (itinéraire d'une polémique)», album *Trait pour trait*.

Suprême NTM, 1995. «Qu'est-ce qu'on attend?», album *Paris sous les bombes*.

Suprême NTM, 1998. «Seine Saint Denis Style», album *Suprême NTM*.

Yazid, 1996. «La cité», album *Je suis l'arabe*.

Yazid, 1996. «Je suis l'arabe», album *Je suis l'arabe*.

Présentation de l'auteur

Lorenzo Devilla est enseignant-chercheur en Linguistique française à l'Université de Sassari et membre associé du laboratoire LIDILEM de l'Université Stendhal-Grenoble³. Ses recherches portent sur la pragmatique contrastive et interculturelle et sur la variation dans le français contemporain. Il participe aux projets européens Galanet, Galapro et Redinter sur l'intercompréhension entre langues romanes.