HAL
open science

Le rap comme poétique du langage ordinaire

Manon Labourie

To cite this version:

Manon Labourie. Le rap comme poétique du langage ordinaire. Philosophie. 2017. dumas-01706805

HAL Id: dumas-01706805

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01706805

Submitted on 12 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Diplôme national de master / Année universitaire 2016-2017

Manon
LABOURIE

Le rap comme poétique du langage ordinaire

UFR 10 – UFR de Philosophie
Mémoire de Master 2

Mention : Philosophie analytique et phénoménologie
Parcours : Philosophie contemporaine

Directeur (trice) du parcours : M. Jocelyn BENOIST
Directrice du mémoire : Mme Sandra LAUGIER

Résumé

Une analyse du rap à la lumière de la philosophie du langage ordinaire : art musical, exercice de style, poésie contemporaine, quelque soit le regard qui l'éclaire, le rap, dans ce qu'il a d'expressif, peut être considéré comme la réquisition d'un langage déterminé par son usage, inscrit dans un contexte social bien particulier, et son déploiement poétique. Que ce soit dans sa profondeur signifiante ou dans sa valeur esthétique – musicale, littéraire – le rap semble bien avoir détourné un langage pratique pour œuvrer à un prouesse linguistique touchant au sacré, avoir nourri son art brut d'une matière ordinaire.

Summary

An analysis of rap in the light of the ordinary language philosophy : rap – wether it is considered as a musical art, a stylistic exercise, or a form of contemporary poetry - can be considered as the poetic requisition of an ordinary language, determined by its use. Its language remains rooted in a particular social context. Its signifying depth as well as its aesthetic value – musical, literary – are dimensions in which it seems to have incorporated this pratical, crude language to work on a linguistic prowess that dallies with something sacred.

Mots-clés

Rap – Hip-hop – Philosophie- Langage ordinaire – Philosophie morale – Esthétique – Poétique - Vouloir-dire – Scepticisme -

Keywords

Rap – Hip-hop – Philosophy – Ordinary Language – Ethics - Aesthetics – Poetics - Meaning – Skepticism

Remerciements

Aux *poètes armés de stylos*.

À Sandra Laugier, pour son ouverture d'esprit et son enseignement.

À So, pour ses heures de relecture, ses encouragements et sa patience.

À Yvonne, mon chat, pour m'avoir éduquée à la discipline en m'éveillant tous les matins à 5h30.

À ceux qui se cachent derrière tous ces colis de fromage et de saucisson.

Sommaire

Résumé 2
Summary 2
Mots-clés 3
Keywords 3
Remerciements 4
Sommaire 5
Introduction 7
Partie I : Un environnement culturel complexe, une esthétique kaléïdoscopique 16
I : L'adversité comme matrice 17
A) Diversité culturelle et linguistique : un laboratoire de disparités sociales 17
B) De la marginalité à la communauté 19
II : La violence comme exutoire et comme discipline : vie dans le langage et vision morale 24
A) Un langage fragmentaire, une attitude morale turbulente 24
B) La violence comme matrice, moyen d'expression et essence du rap 28
III : Perte des concepts et scepticisme vécu 35
A) Méfiance, ambiguïté, et perte des concepts 35
B) De la fragmentation des formes de vie à un scepticisme vécu : le refus de prêter sa voix. 38
C) Le scepticisme : un paradigme du rap 42
Partie II : Une esthétique de l'ordinaire 47
I : Le détournement d'un matériau brut 50
A) Le langage 50
B) Le mode de vie : parler de soi 54
C) L'*egotrip* : une récupération acharnée de sa propre voix 59
II : Une poétique incarnée : le corps et la voix 64
A) Le corps : affrontement et communion 64
B) Soi et les autres : duplicité et réconciliation 67
D) Le flow, un style de la voix 71
III : Une poétique des formes de vie 77
A) Le rappeur comme chroniqueur de la rue 77
B) La contestation des critères esthétiques traditionnels : une esthétique contextualisée… 83
Partie III : La reconquête d'une voix perdue 91
I : Parler pour soi et pour les autres 94

A) Echos d'une voix qui s'arrache au mutisme 94

B) Faire glisser les mots vers de nouveaux usages : élaboration d'une vision du monde et revalorisation du vouloir-dire 98

II : Le langage comme activité poétique : apprentissage et reconnaissance de soi par la maîtrise du langage 103

A) L'art de bien « mal parler » : soumettre la langue..... 103

B) Prouesses techniques : créer de l'étranger avec du familier 106

III : Une esthétique éthique : la formation du sacré par la vie dans le langage....113

A) Les formes de vie comme distraction et sublimation de la finitude : la trame des existences humaines 113

C) L'expérience esthétique : façonner du sacré et se libérer du langage 116

Conclusion 121

Bibliographie 123

Lexique 134

Table des matières 135

Introduction

« *But you remain, transfixed by the words, you notice new things in the familiar lyrics : wordplay, metaphors and similes ; rhymes upon rhymes, even within the lines. You notice structures and forms, sound and silence. You even start to hear a beat ; it comes from the language itself, a rhythm the words produce in your mind. You're bobbing your head again. People around you, those who remain, are doing it too. There's a group of you, smaller than before, but strong, rocking to an inaudible beat* [1]», écrit Adam Bradley, critique littéraire et professeur de littérature à l'Université de Claremont McKenna, en introduction de son ouvrage, *Book of Rhyme, the poetics of hip-hop*. Dans cet ouvrage, l'auteur propose une démonstration et une analyse de la poétique qui se déploie dans un genre, à la fois littéraire et musical, à la valeur esthétique jusqu'alors controversée : le rap. Cette idée d'un rythme propre au langage, - qu'il évoque dans cet extrait décrivant son expérience d'un concert de rap - qui participe activement de son aura poétique, n'a en soi rien d'inédit. Mais le langage qui est employé dans le rap, celui dont Adam Bradley s'attèle ici à faire l'étude, n'est pas un langage proprement littéraire dont les échos délicats, les nobles connotations se prêteraient naturellement à la composition d'une harmonieuse mélodie : il s'agit d'un langage ordinaire, considéré comme trivial, et qui à première vue semble inadéquat à une quelconque entreprise poétique. Pourtant, les sensations décrites par Adam Bradley dans cet extrait ne ressemblent-elles pas à celles éprouvées lors d'une expérience à laquelle on attribue généralement une valeur culturelle, spirituelle, voire mystique qui dépasse celle de nombreuses autres : l'expérience esthétique ?

Ludwig Wittgenstein, dans ses *Recherches Philosophiques*, cherche à donner la direction et la méthode de son entreprise philosophique, dont l'objet est justement le langage ordinaire. Il établit, pour ce faire, une analogie entre la logique et sa

[1] Adam BRADLEY, *Book of Rhymes : the poetics of hip hop*, New York, éd. Basic*Civitas* Books, 2009, p. X. « Mais toi, tu restes, subjugé par les mots, tu remarques de nouveaux aspects dans les paroles familières : des jeux de mots, des métaphores, des comparaisons, des rimes dans les rimes, même entre les lignes. Tu remarques des structures et des formes, le son et le silence. Tu commences même à entendre un rythme ; il vient du langage même, un rythme que les mots produisent dans ton esprit. Tu recommences à bouger la tête. Les gens autour aussi, ceux qui sont restés, ils font la même chose. Vous formez un groupe, plus petit qu'avant, mais plus fort, qui se balance à un rythme inaudible. »

propre démarche :

> *Elle cherche à voir le fond des choses, et n'est pas censée se préoccuper du fait que ce qui se produit est tel et tel. – Elle ne provient pas d'un intérêt pour les faits qui se produisent dans la nature, ni d'un besoin de saisir les relations causales, mais d'une aspiration à comprendre le fondement, ou l'essence, de tout ce qui est de l'ordre de l'expérience. Cela ne veut cependant pas dire que nous devrions chercher à découvrir de nouveaux faits. Il est au contraire essentiel à notre recherche que nous ne voulions apprendre par elle rien de nouveau. Ce que nous voulons comprendre est quelque chose de déjà pleinement manifeste*[2].

Ce « quelque chose [qui est] déjà pleinement manifeste », c'est précisément notre langage ordinaire. Ainsi, se pencher sur ce que nous disons, ce n'est pas chercher à dévoiler, à partir de cet objet, des vérités cachées, encore moins en créer ; il s'agit au contraire de distinguer, dans ce qui est déjà là, manifeste, ce qui nous est devenu invisible par trop de familiarité. Cet extrait constitue une critique de la tendance qu'a eue la philosophie traditionnelle aux yeux de Wittgenstein, à multiplier la fabrication de concepts techniques, finalement étrangers à leur objet initial, pour échapper à l'évidence de la solution qu'elle cherchait, pour occulter le sens biaisé, le non-sens, peut-être, des problèmes qu'elle se posait. Wittgenstein consacre alors une grande partie de son œuvre à ramener les mots chez eux, « de leur usage métaphysique à leur usage quotidien[3]». En effet, que l'on considère les structures grammaticales qui régissent notre entendement et posent les limites de notre pensée ou les usages variés, nuancés, spécifiques que nous faisons de nos mots et de nos expressions, le langage ordinaire, parce qu'il exprime *ce qui est important pour nous*, parle de lui-même ; et en dépit de la volonté de la philosophie de le dépasser, de lui substituer un jargon plus propice à ses hautes considérations, il constitue un objet d'étude privilégié, car il est, en fin de compte, tout ce que nous avons, il renferme tout ce qu'il y a à savoir sur nous : il est la forme de vie humaine. « S'intéresser à nos énoncés ordinaires, à ce que nous *disons* et *voulons dire*, offense à la fois la tradition

[2] Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches Philosophiques*, Paris, éd. Gallimard, Collection, «Tel», 2004, §89.
[3] Ludwig WITTGENSTEIN, *Ibid.,* §116.

philosophique « classique », qui veut le plus souvent dépasser le sens ordinaire, et la tradition analytique, qui veut analyser et corriger les propositions ordinaires[4]», écrit Sandra Laugier en introduction de *Dire et vouloir-dire*, de Stanley Cavell. S'y intéresser à la manière de Wittgenstein et de ceux qui ont cherché à poursuivre son entreprise, c'est donc partir du principe qu'il n'y a rien, en lui, à dépasser ou à corriger, que les règles qui le régissent se nourrissent d'elle-même, et le nourrissent, l'enrichissent, l'étendent, sans que sa cohérence en soit endommagée : « là est le sens de l'usage[5] ».

Il apparait en outre que, pour Wittgenstein, le langage ordinaire n'est pas à opposer strictement à un langage qui serait technique, spécialisé ; il ne désigne pas non plus nécessairement un ensemble de concepts que nous pourrions qualifier de concrets, en opposition à d'autres, abstraits. Des langages soutenus, littéraires, scientifiques, sont partie prenante de notre langage ordinaire, dans la mesure où nous le pratiquons effectivement, où il dit quelque chose sur nous, nos intérêts, nos activités, bref, sur le sens – la valeur- que nous injectons dans nos vies. S'il n'y a pas de proposition éthique, comme l'affirme Wittgenstein, c'est qu'elle est partout, dans ce que nous disons, sans pouvoir être dite[6].

Le motif de la présente étude n'est pas de discuter et d'établir une éventuelle portée esthétique du rap ; celle-ci, après avoir été revendiquée, débattue, est aujourd'hui admise, bien que les matériaux pétris par le rap et les instruments dont il use pour faire œuvre ne soient pas doux à toutes les oreilles ; cette entreprise serait plus pertinente dans le cadre d'un travail littéraire, musicologique ou proprement esthétique. L'élément qui, plutôt, servira de fil conducteur à ce mémoire, c'est précisément le langage ordinaire qui y est employé. Plus encore, c'est la profondeur du choix de ce langage- si l'on peut parler de choix-, sa valeur non seulement esthétique, mais également, et surtout, sa valeur éthique, qui en constituera l'objet précis. L'usage caractéristique d'un tel langage dans une oeuvre qui se réclame et se révèle à proprement parler artistique renferme des enjeux divers, qui touchent à « tout ce qui constitue le tissu des existences et activités humaines[7] », pour reprendre l'expression de Sandra Laugier dans son ouvrage sur *Wittgenstein, les*

[4] Stanley CAVELL, *Dire et vouloir-dire*, Intro. de Sandra Laugier, Paris, éd. Cerf, 2009.
[5] Sandra LAUGIER, *Wittgenstein, les Sens de l'usage,* Paris, éd. Vrin, 2009, p. 207.
[6] Nous développerons ce point plus loin.
[7] Sandra LAUGIER, *Ibid.* p. 194.

sens de l'usage. Ces enjeux sont donc esthétiques, certes, mais également philosophiques, moraux, sociaux, et politiques. Ils entretiennent des liens significatifs avec l'ensemble des concepts, institutions, pratiques, qui structurent et donnent du sens à la vie humaine.

Le rap, nous l'avons dit, a longtemps posé problème quant à ses prétentions artistiques : la conformité de ses procédés poétiques aux canons traditionnels, le goût quelquefois contesté de sa dimension musicale, son appartenance à la culture dite « populaire », ont soulevé de nombreux questionnements et ont pu constituer des obstacles à son accès à une véritable légitimité culturelle. Mais c'est d'abord la provenance des voix qu'il fait retentir qui a attiré l'attention et provoqué le débat sur le rap ; l'intérêt qu'il a suscité lui a initialement été extérieur : il s'est adressé à la réalité qu'il reflète, à la singularité de son origine. Qu'il s'agisse de ses pionniers, dans le Bronx des années 1970, ou de ses figures de proue contemporaines et aux origines variées, depuis les débuts du mouvement à plusieurs branches que constitue le hip-hop, les rappeurs ont symbolisé les voix de communautés tour à tour qualifiées de défavorisées, misérables, lésées, voire redoutées. Pour ceux qui le font, ceux qui l'écoutent, il est l'éclat d'une parole dont le retentissement est traditionnellement étouffé ou mesuré par les médias et les pouvoirs politiques, asphyxié par des conditions de vie précaires, un quotidien harassant, des difficultés matérielles, une exclusion sociale. Pour ceux qui, troublés, l'entendent résonner depuis une radio, ils sont les bruits grossiers, agressifs, étranges et inaudibles d'un bas-fond dont l'unique bon droit est de baisser la tête et d'accepter sa peine, des bruits condamnés au mutisme, de constantes menaces à l'ordre social – il s'agit, bien entendu, de voir dans ces deux « visions » du rap la caricature d'un contraste bien réel. C'est sous ce dernier avatar qu'il a d'ailleurs, le plus souvent, été appréhendé, relayé et analysé : comme un phénomène social, plutôt que comme un genre artistique ; pourvu d'enjeux politiques, plutôt qu'esthétiques, ou moraux. Cette tendance n'est pas tout à fait infondée : le rap, et le hip hop en général, sont nés d'une importante crise sociale, aux Etats-Unis, dans les années 1970. Il a été, d'abord, une tentative pour substituer aux conflits qui opposaient la multitude des gangs installés dans le Bronx, un affrontement sur un terrain plus pacifique : celui de la danse, de la musique, du graffiti, de l'ensemble des disciplines artistiques qui forment le hip hop. Les combats

ont laissé la place aux *battles**, la concurrence pour la plus grande maitrise du territoire s'est progressivement changée, avec les premières *block parties**, en une concurrence pour la plus grande maitrise d'un art ; la crainte de l'adversaire s'est changée en estime; les violences physiques se sont canalisées, et ont pris l'aspect de violences verbales, de décibels intenses, de figures de plus en plus acrobatiques[8]. La visée sociale et politique du rap, en tant que telle – non pas ce que disent les rappeurs, mais le symbole qu'ils représentent à l'échelle d'une société – est donc pertinente, au vu de l'histoire même du mouvement. Pourtant, ne lui reconnaître que cette visée, c'est en limiter la portée, en restreindre la richesse, essayer de le comprendre depuis une perspective unique, qui n'est pas représentative ; commencer à comprendre le rap, c'est tenter de comprendre ce qu'*un* rappeur *veut dire* ; le cantonner à un rôle auquel il ne prétend pas, entendre ses mots et sa musique sous le seul prisme des dynamiques sociales établies, ça n'est donc pas l'écouter, mais en faire l'instrument de ces dynamiques sociales, le priver de sa voix.

Ainsi, une étude du rap à la lumière de la philosophie du langage ordinaire permettrait de souligner l'ensemble de ces enjeux, de les mettre en rapport les uns avec les autres, à partir de son matériau même. La place et la validité de cet usage du langage ordinaire dans le rap, en outre, ne se borne pas à sa seule prétention littéraire ; il ne s'agit pas de considérer les paroles d'un morceau de rap isolément de son contexte, qu'il soit social, musical, ou qu'il relève des modes de vie desquelles elles émergent et qu'elles s'attèlent à relater. Par ailleurs, le rap se réclame avant tout d'un genre musical ; mais nous verrons que sa dimension instrumentale puise elle aussi sa légitimité dans la nature ordinaire de l'expérience du rappeur, dans la profondeur du lien qu'il entretient avec son environnement, tant biologique que culturel. L'étude du langage ordinaire dans le rap ne saurait donc se contenter de s'intéresser aux mots dont il fait usage : si son vocabulaire et sa grammaire sont les traces les plus évidentes de cet ancrage dans les formes de vie desquelles il surgit, il ne sera néanmoins pas question d'écarter tous les autres aspects de cet art qui, eux aussi, s'abreuvent au quotidien de ses artistes. Se concentrer sur la nature argotique

[8] Sur l'histoire du rap et du hip-hop :
- Jeff CHANG, *Can't Stop Won't Stop, une histoire de la génération hip hop,* Paris, éd. Allia, 2015.
- S.H. FERNANDO Jr, *The New Beats, musique, culture et attitudes du hip hop*, Paris, éd. de L'éclat, 2008.
- Karim HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, éd. La Découverte, 2014.
- Le film de Shan NICHOLSON, *Rubbles Kings*, 2015.

des paroles rappées ne suffit donc pas ; le rap est tout entier imprégné de cette dimension ordinaire, notamment, mais pas uniquement, par la manière dont il constitue un miroir, à la fois fidèle et sublimant, de la vie des rappeurs. Piergiorgio Donatelli, dans *Manières d'être humain*, formule ainsi la pénétration du langage dans tous les aspects de l'expérience humaine :

> *A cet égard, les mots ne sont pas seulement les équivalents de choses sur quoi nous opérons en fonction d'un certain intérêt spécialisé – scientifique, technique, médical, sociologique, etc. – mais ils sont l'expression de cette expérience humaine au sens large. L'expérience que nous avons des choses qui nous arrivent et que nous faisons comme êtres humains est tissée dans les mots, dans les dimensions conceptuelles qui décrivent nos vies*[9].

Les écueils éventuels d'un travail philosophique sur le rap comme poétique du langage ordinaire, que nous chercherons absolument à éviter, sont nombreux : il y a, d'abord, le risque de se perdre dans une analyse littéraire ; celui, ensuite, de reconduire systématiquement les éléments recueillis à leur pertinence sociologique et politique. Nous nous attacherons donc, au contraire, à examiner sa valeur intrinsèque, celle qu'il revendique, mais aussi celle qu'il dévoile de lui-même.

En outre, un tel travail serait une occasion de plus d'appliquer les thèses dégagées par l'étude du langage ordinaire, et d'exercer la recherche philosophique à l'examen d'un important phénomène culturel contemporain, dont les tenants et les aboutissants n'ont pas encore, ou peu, été jugés dignes d'être considérés depuis cette perspective.

Les difficultés qui demeurent consistent à délimiter un terrain d'étude ; un travail sur le rap américain devra adopter une méthode différente, et aboutira sans doute à une conclusion distincte qu'une autre, sur le rap français. Les structures syntaxiques propres à une langue la distinguent essentiellement d'une autre : elles posent, pour chacune d'entre elles, les limites de la pensée, les confins de ce qui, logiquement, peut être conçu. Les jeux de langage qui s'y trament, les usages qui s'y déploient découlent des formes de vie de ceux qui les pratiquent, et inversement, influencent ces formes de vie. Cette régulation perpétuelle du langage par lui-même – qui

[9] Piergiorgio DONATELLI, *Manières d'être humain, une autre philosophie morale*, Paris, éd. Vrin, 2014, p. 11.

apparaît clairement si l'on garde à l'esprit que le langage est la forme de vie proprement humaine, et qu'on accepte, dès lors, de l'associer intimement au mode de vie dont il émane- permet sa richesse, et explique la multiplicité des usages qu'un seul et même mot peut revêtir ; elle révèle également sa cohérence avec et dans une situation – historique, politique, culturelle. Dans le cas d'un mémoire sur le rap, le choix de la langue est complexe : une étude du rap américain nécessiterait une connaissance approfondie et détaillée de l'histoire des Etats-Unis, une maitrise parfaite de sa langue, une étude exclusive du rap français, espagnol, italien, palestinien, etc., échouerait à rendre raison de l'importance significative des origines américaines du genre. Pour tenter de dépasser cette difficulté, nous choisirons donc d'étudier le rap en tant que phénomène, ou mouvement, sans pour autant négliger d'en donner des illustrations précises. Ne pas restreindre le spectre des échantillons serait néanmoins complexe, et nécessiterait la maîtrise d'une grande variété de langues, une culture musicale étendue que nous n'avons pas en profondeur : les exemples que nous donnerons pour appuyer notre thèse seront donc avant tout tirés des raps américains et français, mais ce qui sera souligné dans ce mémoire se veut valable pour les raps de bien d'autres origines. Enfin, la constitution d'un corpus précis constitue la dernière de ces difficultés. La variété des rappeurs, et à plus forte raison celle de leurs morceaux est considérable. Nous avons choisi, comme objets de ce mémoire, ceux qui nous ont semblé illustrer notre propos, sans prédilection de langue ou d'époque, avec le plus de justesse et le plus de virtuosité, bien que le second de ces critères soit discutable en fonction des inclinations de chacun.

Nous nous intéresserons en premier lieu à la complexité culturelle, linguistique et politique de l'environnement dans lequel le rap a vu le jour, à partir duquel il s'est développé et continue de le faire. Nous chercherons à établir un lien entre cet environnement et les traits caractéristiques de ce genre musical, toujours sous la perspective du langage ordinaire. Nous retracerons, dans le rap, les interrogations d'ordre éthiques que soulève la philosophie du langage ordinaire, et nous y distingueront les empreintes d'un scepticisme vécu, à la fois matrice, moteur et motif du hip-hop en général.

Nous nous pencherons, ensuite, sur l'esthétique propre au rap, que nous qualifierons d'esthétique de l'ordinaire. Il s'agira alors d'examiner tous les aspects qui

pourraient établir la validité d'une conception du rap comme poétique du langage ordinaire.

Enfin, nous tenterons de montrer comment le rap, par la dimension morale de l'esthétique qu'il met en œuvre et du langage qu'il réquisitionne, constitue pour ses artistes une issue hors d'un mutisme forcé, un moyen de reconquête de leurs voix, de reconnaissance de concepts dont ils avaient été dépossédés. Ce dernier chapitre tendra à thématiser une expérience esthétique qui s'affranchirait de la seule emprise des sensations, pour être toute entière reconduite, en fin de compte, à son enchevêtrement avec nos formes de vie : de ce qu'elle est, de part en part, pénétrée de notre quotidien.

Partie I : Un environnement culturel complexe, une esthétique kaléïdoscopique

Le berceau du rap, c'est la violence, le conflit, l'adversité. Violence physique, d'abord : celle des gangs qui s'entretuent et s'octroient l'autorité et la puissance que l'Etat leur a laissé en pâture, celle que subissent les familles vivant dans le Bronx des années 1970 ; violence morale, également : les habitants, abandonnés par leurs congénères, sont soumis à la pression de la mairie, doivent quitter leurs logements qui vont être rasés, pour construire une autoroute[10], gagner la confiance des gangs qui régissent chaque rue, chaque *block*, en essayant de rester en dehors des conflits qui les opposent. L'adversité dont il est question, c'est la pauvreté, l'insalubrité du quartier, l'insécurité ; c'est l'exclusion, aussi : les communautés latinos et afro-américaines, qui à New-York se concentrent dans le Bronx, sont recluses, considérées par leurs concitoyens comme des couches sociales dangereuses, incultes, dont il est préférable d'ignorer les tourments. Le *Djing**, discipline qui, avec le *graffiti**, s'est la première développée comme une des cinq disciplines du hip-hop, fut initialement créée par des émigrés jamaïcains, ou des Américains d'origine jamaïcaine, associant aux techniques musicales traditionnelles de l'île caribéenne les styles musicaux populaires aux Etats-Unis : le funk et la soul. Plus tard, l'administration Reagan restreint drastiquement le budget de l'éducation : les instruments à disposition dans les écoles et leurs orchestres sont supprimés. Privée d'une éducation musicale institutionnalisée, c'est vers l'école de la rue que la jeunesse du Bronx se tournera dorénavant, et c'est seule qu'elle devra se constituer une culture musicale et se donner un élan créatif.

[10] En 1959 a débuté, dans le Bronx, la construction d'une autoroute qui devait traverser le Bronx, provoquant de gros changements démographiques dans le quartier. (Voir S.H. FERNANDO Jr, *Op. cit.* Chapitre 1).

I : L'adversité comme matrice

A) Diversité culturelle et linguistique : un laboratoire de disparités sociales

Si les premières figures du hip-hop américain se sont élevées d'un funeste climat social et culturel, il est possible de déceler la même conjecture pour ce qui est de leurs homologues étrangers, notamment français. Certains éléments sont particulièrement remarquables, même s'il est évident que, des contextes qui ont été la matrice des rap américain et français se dégagent d'importantes différences. Dans les deux cas – et nous verrons ces éléments ne se limitent pas à ces deux seuls pays –, le mouvement hip-hop, et son pendant poétique et musical qu'est le rap puisent leurs maux et leur richesse dans une situation d'exclusion sociale, et une ambivalence linguistique. Aux Etats-Unis, ce sont avant tous des membres de la communauté afro-américaine qui ont fait éclater leur voix sur un *beat** ; en France, l'émergence du rap et son développement ont la plupart du temps été le fait de jeunes artistes dont la famille était issue de l'immigration ou plus généralement ayant grandi dans des quartiers « chauds », dans des conditions précaires et difficiles. Le lieu du rap, à la fois dont il s'inspire, et l'espace où il retentit, c'est la rue. Les rappeurs américains parlent de « ghettos », leurs équivalents français de cité, de banlieue, ou de quartiers délimités, souvent négativement connotés.

Cette appartenance à des lieux socialement symboliques, fréquentés par leurs « étrangers » par nécessité plutôt que par penchant, et où les conditions de vie des habitants sont pénibles, est à double tranchant : les paroles des rappeurs qui, nombreuses, évoquent ces lieux sont souvent teintées d'un mélange d'attachement, et d'écoeurement. L'appartenance à un lieu est en outre un des thèmes récurrents et primordiaux du rap, au delà de la seule volonté de donner un décor à une œuvre poétique, comme nous le verrons en détail un peu plus loin. C'est donc de la crise – sociale, politique, culturelle – qu'émerge le rap.

En outre, la diversité des origines de beaucoup de rappeurs – pour ce qui est de la France – et leur appartenance, aux Etats-Unis, à des communautés longtemps persécutées et exclues de la société va de pair avec une marginalisation, non

seulement sociale, mais également linguistique. Les rappeurs français ayant grandi dans des cités, par exemple, ont pu être bercés d'une multitude de langues et de niveaux de langages distincts. Les cités françaises, les ghettos américains se font donc les laboratoires d'une cohabitation entre plusieurs cultures, plusieurs religions, plusieurs langues : plusieurs formes de vie. Cette complexité linguistique est visible dans les paroles du rap français, qui emploient aussi bien le vieil argot français, le verlan, des niveaux de langue soutenus, l'Arabe, l'Anglais, l'Italien, ou encore le Romani. Dans le rap américains, les paroles se déclinent, elles, en Anglais standard, en *slang*, ou en Ebonics. Ainsi, les structures de la vie quotidienne – habitudes, rituels–, de même que les pratiques linguistiques, et en miroir avec elles, y sont kaléidoscopiques.

« Si un genre de vie sert de fondement à l'emploi d'un mot, alors il faut qu'il y ait en lui un certain indéterminisme. Un genre de vie n'est pas d'une régularité parfaite »[11], écrit Wittgenstein dans ses *Etudes préparatoires à la seconde partie des Recherches philosophiques* ; cette formule, qui éclaire sa conception du langage ordinaire, découvre l'intéraction qui existe entre une forme de vie et le sens des mots qui s'y sont déploient, s'y enrichissent de nouveaux usages. La signification d'un mot, en effet, est pour lui toute entière reconductible aux usages que l'on en fait : elle ne saurait, alors, se borner à une définition achevée, immuable. De plus, c'est la nature dynamique du langage ainsi conçu qui lui confère une dimension active. Si l'emploi d'un mot – donc son sens- est sans cesse susceptible, sinon de changer radicalement, du moins de s'étendre, d'être adapté à de nouveaux contextes, il apparaît que ce mot n'est pas une bonne fois pour toute soumis à une définition figée, et qu'il peut alors, à son tour, influencer nos façons de penser et nos formes de vie.

Une telle coexistence, voire la fusion de formes de vie diverses ont donc un effet modificateur sur les usages linguistiques eux-mêmes : les concepts, en quelque sorte, s'affranchissent des contextes initiaux auxquels ils étaient attachés et se déplacent vers de nouveaux ; la signification des mots, qui leur est octroyée par l'emploi que nous en faisons, s'accroit et se diversifie. La cité est un décor particulièrement intéressant où examiner ce dynamisme constitutif du langage, et d'une langue ; plutôt que la langue à proprement parler, c'est précisément le langage

[11] Ludwig WITTGENSTEIN, *Études préparatoires à la seconde partie des Recherches philosophiques,* Paris, éd. Trans-Europ-Repress, 1985, § 211.

du rap qui est caractéristique : en élaborant de nouveaux usages, en mêlant diverses langues, un rappeur façonne un langage qui lui est propre, et qui est le reflet à la fois des formes de vie dans lesquelles il évolue et de la multitude des influences qui se rejoignent dans la sienne propre : son langage, c'est donc sa forme de vie. Forme d'expression poétique, le rap possède néanmoins « une charge sociologique considérable car il rend compte du sentiment d'exclusion des populations qui se perçoivent dans des marges socio-économiques mais aussi à l'écart de la culture et de la langue française dominante [12]», observe Bettina Ghio dans son étude littéraire du rap français. Nous irons plus loin en affirmant que c'est dans cet usage singulier du langage que se concentre le poids moral du rap.

Pourtant, ce moment où le rappeur, par son art, se réapproprie ses concepts est second : vient d'abord celui où il les perd. Cet aspect kaléidoscopique qui est remarquable dans le langage de beaucoup de rappeurs, c'est donc celui de l'environnement qui les a vu grandir. L'aliénation subie par les communautés latino et afro-américaine aux Etats-Unis, celle des familles défavorisées concentrées dans les banlieues en France, produit un écartèlement qui est sensible tant au niveau du langage que celui des modes de vie.

B) De la marginalité à la communauté

« L'usage renvoie non à des règles mécaniquement applicables mais à la communauté des formes de vie, communauté qui n'est pas seulement le partage de structures sociales mais de tout ce qui constitue le tissu des existences et activités humaines[13] ». Si la notion de communauté est culturellement acquise aux Etats-Unis, elle demeure plus problématique en France. Les populations cohabitant dans des lieux comme les cités n'ont pas nécessairement les mêmes origines, le même mode de vie et sont pourtant assimilées les unes aux autres. Plus encore, en vivant ensemble, les familles, qu'elles soient d'origine française, algérienne, marocaine, polonaise, italienne, forment à elles seules une communauté dans la communauté.

[12] Bettina GHIO, *Sans fautes de frappe, rap et littérature*, Paris, éd. Le mot et le reste, 2016, p. 208.
[13] Sandra LAUGIER, *Op cit.,* p. 194.

« Ce tissu des existences et activités humaines », nous le partageons pourtant tous. Emerge alors une contradiction chargée de sens : vivre dans une cité, dans un quartier défavorisé, symboliquement dissocié de l'ensemble constitué par le reste de la population, c'est à la fois faire partie de la communauté à plus grande échelle, et en être soustrait, former une communauté restreinte dans l'espace, au rythme et aux habitudes quotidiennes définis, sans pour autant consentir à s'y réduire. Cette remarque est bien sûr valide pour n'importe quel groupe social aux traits spécifiques, mais dans le cas présent, la communauté est, sinon forcée, du moins accidentelle : elle découle de facteurs arbitraires, ne constitue pas une appartenance consentie, choisie, délibérée. L'usage qui est fait des mots est lui aussi imprégné de cette ambiguïté : si les structures sociales et politiques sont les mêmes, les formes de vie, elles, diffèrent. En présentation des *Leçons et conversations* de Wittgenstein, Christiane Chauviré éclaircit l'idée d'un sens par l'usage : « les frontières conceptuelles qu'[il] cherche à tracer reposent toujours en fin de compte sur des différences qui trouvent leur sens dans la *praxis* de notre forme de vie [14]». Ainsi, si les formes de vie, la *praxis* ne sont pas similaires, les frontières conceptuelles, les usages linguistiques ne le seront pas non plus. C'est de cette double exclusion – exclusion des formes de vie communes et exclusion des usages du langage- que découle la marginalisation dont on peut retrouver la marque dans de nombreux textes de rap.

Ce dédoublement culturel et linguistique est perceptible à plusieurs échelles, et participe à fragmenter ce rapport entretenu entre les modes de vie et le langage : la langue qui est poétiquement détournée dans le rap est, par maints aspects, en décalage avec une langue « officielle », celle d'une communauté plus élastique, réunie principalement par « le partage des structures sociales ». Cette fragmentation a lieu sur plusieurs niveaux. Tout d'abord, nous pouvons constater que la langue parlée quotidiennement, celle qui est pratiquée chaque jour diffère de la langue officielle, celle par exemple qui est enseignée à l'école. La première – le langage de la rue – s'inscrit alors en parallèle d'un français – ou d'un anglais- standard, qui est maitrisé sans qu'il en soit véritablement fait usage dans des contextes de la vie ordinaire : les relations quotidiennes avec les autres réquisitionnent ce mode

[14] Ludwig WITTGENSTEIN, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, éd. Gallimard, Folio essai, 1992, présentation de Christiane Chauviré, p. XVI.

d'expression courant. Le langage ordinaire à proprement parler est donc dans ce cas affranchi de la langue impliquée par le seul « partage des structures sociales ». D'autre part, la langue qui est pratiquée à la maison n'est pas non plus nécessairement, ou pas exclusivement la langue officielle. Il peut s'agir, pour ce qui est des rappeurs américains, de l'Espagnol ou de l'Ebonics, pour les Français, de celle du pays dont les parents, les grands-parents sont issus, du moins d'un mélange de cette langue et du Français. « Nous pouvons être en désaccord sur beaucoup de nos croyances, mais ce désaccord même sous-entend que nous sommes en accord sur l'usage des mots qui expriment ces croyances[15] », nous dit Cavell. C'est précisément les usages voire les mots mêmes qui expriment les croyances – ainsi que ce que les éléments de nos pratiques quotidiennes, les schémas éthiques qui organisent nos vies- qui en l'occurrence ne se recoupent pas toujours.

Cette complexité linguistique, qui est palpable dans le rap, a vraisemblablement un effet sur les structures de pensée de ceux qui en font l'expérience, et sur leur conception de la communauté : leur forme de vie singulière est déchirée entre plusieurs autres, leur expression court-circuitée par la dissonance des systèmes d'usages dans lesquels elle peut s'incarner. Elle participe ainsi à un double mouvement d'exclusion et de cohésion, et figure un double état de privation et de surabondance.

En outre, si les langues officielles sont évidemment parlées, il est notable qu'une grande majorité des rappeurs, quelque soit leur origine ou la langue qu'ils parlent, choisissent généralement d'élaborer leur poétique au moyen du langage qu'ils pratiquent effectivement– le *slang*, l'argot, le verlan, voire certains dialectes, par exemple pour ce qui est du rap napolitain- ; la dimension orale de la poétique du rap entre bien sûr en compte dans ce choix – nous nous y pencherons plus en détail dans le deuxième chapitre – qui, loin d'être le résultat d'une paresse intellectuelle, est cohérent avec la démarche qui est à la source même du rap. Ainsi, les rappeurs apparaissent alors comme des poètes à la fois « diseurs et lettrés[16] », des « transfuges ballotés entre deux systèmes de légitimité, l'oralité de la rue et le règne de l'écrit propre à l'école républicaine[17]». Cette ambivalence typique est en œuvre

[15] Stanley CAVELL, *Op. cit.,* p. 380.
[16] Tricia ROSE, citée par Christian BETHUNE dans *Pour une esthétique du rap*, Paris, éd. Klincksieck, p. 56.
[17] Emmanuelle CARINOS, *Le rap français : une poétique hybride,* mémoire de littérature à l'Université Paris IV

dans tous les aspects de l'esthétique du rap : la nature du langage qui y est repris, mais également son contenu, ce qu'il dit et relate, et la musique qui l'accompagne incarnent constamment cet écartèlement virtuose entre deux cultures, deux perspectives, deux systèmes de légitimité.

Ici encore nous est rappelé la dimension active, indéterminée du langage que lui confère la multiplicité de ses usages – nous utilisons le même langage pour demander à quelqu'un de nous passer le sel, faire part de nos croyances religieuses, faire des calculs mathématiques, exprimer notre affection – et des usages d'un seul et même mot – pour reprendre l'exemple de Wittgenstein, nous pouvons utiliser le mot « bon » pour qualifier une chaise, qui est conforme à l'idée que l'on s'en fait, ou encore la valeur morale d'un homme-. Car en effet, si le rap utilise des mots issus de nombreuses formes de vie diverses, il détourne, ce faisant, l'usage des mots, les charge d'une signification nouvelle en les inscrivant dans une démarche poétique, les associant les uns aux autres, et en jouant sur leur refus – il faudrait alors concéder aux mots une forme d'insoumission – à se tasser dans une définition achevée : « *We are unable clearly to circumscribe the concepts we use ; not because we don't know their real definition, but because there is no 'real' definition to them*[18] ».

En outre, il apparaît qu'à une communauté « légitime », la jeunesse exclue substitue une communauté souterraine, qui n'est pas uniquement celle de leur environnement, géographique ou familial, et dont la cohésion se fait précisément sur la base du langage. En découle le partage d'intérêts culturels, d'habitudes sociales et morales, la fréquentation des mêmes lieux, ainsi que des dynamismes et des systèmes de légitimité – hiérarchie, règles implicites- qui lui sont propres. L'exclusion se révèle par ailleurs comme à la fois le prétexte et le moteur de cette communauté « artisanale », et la marginalisation, jusqu'alors subie, est désormais revendiquée.

> *Il ne faut pas seulement se préoccuper de l'analyse, du contenu (empirique) et de la structure logique des énoncés, il faut se préoccuper de ce que nous disons, du nous et du dire : se demander ce que nous faisons avec notre langage, c'est-à-dire comment ce que nous faisons dans telle et telle situation*

Sorbonne, sous la direction de J. Dürrenmatt.

[18] Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 25. « Nous sommes incapables de circonscrire les concepts que nous utilisons ; pas parce que nous ne connaissons pas leur véritable définition, mais parce qu'ils n'ont pas de « véritable » définition. »

fait partie de ce que nous disons[19].

Par la formation d'une telle communauté « choisie », indifférente aux « structures sociales », c'est précisément les enjeux des relations entre le *nous* et le *dire* qui se font jour. De plus, un des éléments les plus flagrants dans cet usage détourné que fait le rap du langage ordinaire, c'est la profondeur de son ancrage dans l'environnement duquel il émerge, au point de sembler en être une représentation linguistique – « j'suis l'bitume avec une plume [20]» résume le rappeur français Booba . Grâce à cette pertinence du langage rappé avec le milieu dans lequel il s'est formé, la visée qu'un rappeur donne à son texte est donc à la fois cathartique –elle est dédiée à la communauté de sa forme de vie, cherche à la nettoyer de ses afflictions – et dénonciatrice – elle dévoile la réalité d'une souffrance occultée par la plupart de ceux qui n'en font pas l'expérience. Si le public du rap américain ne se limite pas aux Américains, il demeure qu'il est d'abord destiné à un public anglophone ; il en est de même pour le rap français qui, tout en se réclamant d'une sphère culturelle minoritaire, en s'adressant à des auditeurs initiés, s'inscrit dans le contexte social, politique et culturel du pays tout entier, et prend tout son sens dans ce contexte même. Il ne s'agit donc pas simplement, dans la démarche que reprend le rap, de symboliser une communauté et un système culturel, mais de faire surgir, presque palpables, les membres de cette communauté, ses évènements, ses usages de la matrice que constitue un environnement d'ordinaire péniblement enduré, d'en magnifier l'atmosphère tout en la condamnant. Les mots, les êtres, les prouesses verbales, musicales, physiques, après avoir été incubées dans ces « forêts de ciments[21] », s'arrachent de leur misère en s'en faisant les allégories.

[19] Sandra LAUGIER, présentation de Stanley CAVELL, *Dire et vouloir-dire*, *Op. cit.* p. 9.
[20] Booba, « Le bitume avec une plume », *Temps mort*, Label 45 Scientific, 2002.
[21] IAM, « Demain c'est loin », *L'Ecole du micro d'argent,* labels EMI, 1997.

II : La violence comme exutoire et comme discipline : vie dans le langage et vision morale

A) Un langage fragmentaire, une attitude morale turbulente

« J'descends à Saint-Tropez, avec mes potes qui pèsent/ Bikini obligatoire, pour monter dans la Lamborghini / M.C, tends-moi la main pour que j'écrase mon mégot/ Putain de sono dans le coffre, plus de place pour y mettre un negro[22]» lance Booba de son *flow** à la fois acerbe et implacable. Un des aspects qui, le plus, participe à la réputation controversée du rap, c'est la violence symbolique et explicite de ses paroles, et plus généralement celle qui se déploie dans l'ensemble de son esthétique. Grossièretés, insultes plus inventives les unes que les autres, images à caractère misogyne, homophobe, fanfaronnades sexuelles ou économiques, rivalités verbales ou physiques, allusions aux drogues, à la prison, ou à la mort. Si tous ces éléments semblent voués à attirer un public jeune, insurgé contre l'autorité et amateur de brutalités, ils ne sont pas tout entiers reconductibles à cette intention. La mauvaise presse du rap, bien entendu, a un effet significatif sur son succès commercial ; pourtant, il ne s'agit pas de réduire la violence qui jalonne les *lyrics* du rap à un artifice publicitaire. Celle-ci, au contraire, constitue la matrice même du hip-hop ; il est donc peu surprenant qu'elle se retrouve, récurrente, dans toutes les dimensions de son esthétique. La fragmentation du langage et des formes de vie, dont nous avons parlé précédemment, apparaît alors comme la source de cette violence, et en faire un procédé stylistique revient, dans le rap, à incarner par le langage ces formes de vie avec le plus de justesse et de réalisme possibles. La pénibilité des conditions de vie, la brutalité de l'exclusion, l'oppression exercée par les forces de l'ordre[23], l'instabilité du *nous*, l'urgence qu'il y a à *dire*, sont autant de facteurs d'une violence de fond qui régit les comportements moraux et s'imprime dans le langage même du rap. Dans leur morceau *Demain c'est loin*, - le titre est d'ailleurs suffisamment

[22] Booba, « Game over », *0.9,* Tallac, Universal, Barclay, 2008.
[23] A ce sujet, Voir le film de Mark FORD, *Uprising* : *Hip Hop and the LA Riots*, 2012.

explicite - les rappeurs du groupe français IAM évoquent précisément la violence de l'urgence qu'ils éprouvent à sauver leur peau, au jour le jour, sans que leur soit donné le loisir de s'étendre sur les implications morales des attitudes qu'ils adoptent, des choix qu'ils font, des biais dont ils usent, des risques judiciaires, psychologiques ou physiques qu'ils encourent : « la fin, la faim, la faim justifie les moyens, quatre, cinq coups malsains/ on tient jusqu'à demain, après on verra bien / On marche dans l'ombre du Malin du soir au matin/ tapis dans un coin, couteau à la main, bandits de grands chemins » et plus loin :

Ça c'est toute la journée, lendemain après lendemain
Lendemain ? c'est pas le problème, on vit au jour le jour
On n'a pas le temps ou on perd de l'argent, les autres le prennent
Demain c'est loin, on est pas pressé, au fur et à mesure
On avance en surveillant nos fesses pour parler au futur
Futur, le futur ne changera pas grand chose, les générations prochaines
Seront pires que nous, leur vie sera plus morose
Notre avenir, c'est la minute d'après, le but, anticiper
Prévenir, avant de se faire clouer[24]

« Apprendre un langage, c'est apprendre une grammaire, non au sens d'une intégration de règles applicables mécaniquement, mais au sens de l'apprentissage de comportements sociaux, et individuels en tant que pris dans le social [25]». Ainsi, les comportements sociaux et individuels de la jeunesse des ghettos américains ou des cités françaises, empreints de violence, sont à leur tour injectés dans le langage du rap ; s'il s'agit d'une poétique du langage ordinaire, il est celle de *ce langage* précis, celui qui exprime et se développe dans le contexte trouble de vies « moroses » ; la puissance des images qui y sont employées reflète la brutalité de ces formes de vie, et l'intensité des mots, des tournures de phrases, traduit la défiance qui y règne. Le rappeur américain Nas, dans son titre « I gave you power[26] », fait le réquisitoire de l'atmosphère offensive qui soulève le Queens au

[24] IAM, *Op. cit.*
[25] Sandra LAUGIER, *Les sens de l'usage*, *Op. cit.*
[26] Nas, « I gave you power », *It was written*, Columbia, 1996 : « *How you like me now ? I go blaow / It's that shit that moves crowds making every ghetto foul/ I might have took your first child/ scared your life, or crippled your style/ I gave you power, I made you buck wild* ».

moyen d'une prosopopée ; en relatant le quotidien du quartier depuis le point de vue d'une arme à feux, il se sert des instruments mêmes de cette violence pour en révéler l'atrocité, et donne ainsi la sensation d'une expérience vécue à son auditeur.

Le *gangsta rap*, sous genre qui glorifie la figure quasi-prophétique du gangster -dans la mythologie du rap-, et qui célèbre ses prouesses dans une multitude de domaines touchant à l'illégal ou à l'illicite (drogues, proxénétisme, armes à feux, sexe, argent, meurtres, etc.)- est l'illustration la plus extrême d'une telle récupération émancipatrice de la violence subie. Dans le morceau « Shook Ones Part II », du groupe américain Mobb Deep – dont le nom ne laisse pas de doute sur son intention d'inspirer la crainte- on peut entendre, par exemple : « *I got you stuck off the realness, we be infamous/ You heard of us, official Queensbrigde murderers/ The Mobb comes equipped for warfare, beware/ Of my crime family who got 'nough shots to share*[27] » et plus loin « *For every rhyme I write it's 25 to life/ Yo, it's a must, in gats we trust, saveguarding my life* ». Cette explicitation du rapport entre violence et écriture enracine les paroles dans la réalité qui les inspire, et souligne leur valeur rédemptrice.

La formulation orale de telles paroles semble donc bien tenir lieu d'une explosion libératrice de la violence qui, retentissant à toutes les oreilles, en signale les causes, en décrit les vicissitudes, et s'en libère. Ainsi, le rappeur, par la véhémence de son expression, inverse la hiérarchie qui jusqu'alors l'assujettissait à un quotidien tyrannique ; en faisant à la fois la matière et la technique de son art, il en devient le maître.

« Je parle de ce que mes proches vivent et de ce que je vois : / des mecs coulés par le désespoir, qui partent à la dérive/ des mecs qui pour 20 000 de shit se déchirent/ Je parle du quotidien, écoute bien, mes phrases font pas rire [28]», prévient Shurik'N, un des rappeurs du groupe IAM. Il y a au cœur du rap une double dynamique dont les deux mouvements s'entrecroisent et s'encombrent mutuellement. Tout d'abord, il tient lieu, pour beaucoup de rappeurs, d'issue hors d'une misère matérielle et psychologique. En effet, il est idéalement la source d'un enrichissement économique ; il permet également une élévation sociale, et confère à celui qui le

[27] Mobb Deep, « Shook Ones Pt II », *The Infamous,* Loud Records, Columbia, 1995. Pour des exemples caractéristiques de *gangsta rap* de la côte Ouest américaine : N.W.A, *Straight Outta Compton,* Ruthless Records, 1988 ou encore 2Pac, « Hit 'em Up », *How Do U Want It*, Death Row Records, 1996.
[28] IAM, *Op. cit.*

pratique un certain respect, tant dans le milieu restreint de ses artistes – le « *game* » - qu'à une échelle plus large. Enfin, il constitue un accomplissement technique et spirituel, puisqu'il relève à la fois des arts poétiques et musicaux.

Cette double dynamique est donc constituée par ce tiraillement entre un milieu d'origine, dont la pesanteur est dépassée au moyen de l'écriture – qui lui décerne une dimension sacrée puisqu'il devient ainsi un objet esthétique – et un milieu jusqu'alors étranger, dont les codes et les structures sont encore inconnus, et qui apparaît pourtant comme désirable, auquel il s'agit d'accéder – le succès, la consécration artistique, la richesse, la communauté « légitime ». Le premier est souvent désigné, au moyen d'une métonymie, par la « rue », le « ghetto », la « cité », quand le second est symboliquement signalé par le « studio », le « game ». L'environnement, les formes de vie qui sont détournées dans le rap représentent donc un point de départ plutôt qu'un point d'arrivée : faire du rap, c'est vouloir s'en détacher, pas nécessairement de manière radicale, mais néanmoins tenter de *s'en sortir*. C'est ici que la démarche du rap devient périlleuse et peut sembler contradictoire : si faire du rap tient lieu d'issue, alors il n'est plus question, il n'y a plus besoin, il n'est plus possible, une fois s'en être sorti, de faire du rap. Il est évident qu'il n'en est rien : les rappeurs ne cessent pas de s'adonner à leur art dès leurs premiers succès accomplis, c'est pourquoi il serait réducteur de ne voir dans le hip-hop qu'une issue pratique, sans lui concéder une valeur esthétique absolue, indépendante de son élan initial. Ce tiraillement reste néanmoins visible dans de nombreux textes. Car s'arracher à ces conditions de vie pénibles, voraces, c'est consentir à pénétrer dans la communauté de laquelle on était jusqu'alors exclu : ce glissement d'une communauté, d'une forme de vie à une autre, peut opérer un morcellement dans l'identité même du rappeur – et dans ses manifestations poétiques. Dans sa chanson « En froid », le rappeur parisien Flynt développe une réflexion sur cet écartèlement entre la provenance et la destination et en dégage quelque chose comme un dilemme moral :

Mais qu'est-ce qu'ils s'imaginent tous ces bâtards ?
Que mon but dans la vie c'est tenir les murs du tier-quar ?
De contrôler le business entre le boulevard X et la rue Y
D'être au cœur des ambiances louches, entre violence et ivresse

La plongée dans l'illicite, je m'en protège comme du HIV
Il arrive toujours ce qui devait arriver
Et c'est cheum quand un petit jeune voit le crime comme un levier
Demande à l'abbé Pierre si les meilleurs partent toujours en premier
Père de famille responsable, la rue et moi on est en froid
Ceux qui pensent que j'ai disparu ne regardent pas au bon endroit[29]

Si Flynt précise qu'un tel refus de « la galère » n'est pas le bon « discours pour vendre des disques de rap en France », il explicite néanmoins cette discordance entre la volonté de « s'en sortir » et celle d'écrire - pour reprendre l'expression du rappeur Lacrim, apôtre du *gangsta rap* en France- « le vrai rap, celui qui sort des caves [30]». Pourtant, ces deux « écoles » du rap – le rap conscient, voire pédagogue d'une part, et le *gangsta rap* de l'autre- ne sont pas pour autant à opposer strictement l'un à l'autre. Ils émanent tous deux du même contexte de misère et de violence, et figurent en quelque sorte deux voies possibles hors de ce contexte, deux procédés de sublimation, deux usages d'un même langage. Le dilemme qui consiste à devoir choisir entre là d'où l'on vient, et le but qu'on s'est donné, en outre, n'est pas l'apanage des rappeurs. Mais il est un des thèmes récurant dans le rap et le hip-hop en général, et dénote à la fois un fort sentiment d'appartenance au « ghetto » et un vif désir de s'en arracher, une lassitude des conditions de vie passées et une certaine méfiance envers la « communauté légitime » et ses protagonistes.

B) La violence comme matrice, moyen d'expression et essence du rap

La violence apparaît donc comme un des éléments provocateurs du rap : elle est la matrice de laquelle il émerge, et transparaît dans ses diverses illustrations. Comme nous l'avons vu, c'est souvent dans un contexte de violence que grandissent et évoluent les rappeurs ; ils la récupèrent ensuite pour en faire l'objet de leurs textes, la ligne directrice de leur esthétique. Mais ses implications dans le rap ne se

[29] Flynt, « En froid », *Itinéraire Bis,* Offsiderzs, 2012.
[30] Lacrim, « Freestyle de Rue Act. 2 »

réduisent pas à ça, elle s'y manifeste également sous d'autres formes. Il y a généralement deux adversaires principaux que les rappeurs choisissent d'affronter par leurs paroles : le groupe formé par l'Etat et les classes sociales dominantes, et celui composé par les autres rappeurs, rivaux.

D'abord, un des traits caractéristiques du rap, comme genre musical ou comme genre poétique, c'est sa défiance envers l'autorité et l'ordre social établi. Forces de l'ordre, personnalités politiques, discrimination, racisme et tendances à reproduire des inégalités sont autant d'entités que s'attachent à critiquer les rappeurs, avec une habileté parfois féroce. S'emparant des attributs et des comportements qu'on leur prête, parfois à tort, ils endossent alors fièrement le rôle subversif que la société leur a octroyé pour en dévoiler les injustices et les absurdités. Certains rappeurs français, ont souvent été comparés à un Georges Brassens[31], à un Léo Ferré, dont la franche malice poétique a pu participer à canaliser les rancoeurs et les antipathies régissant la société française du siècle dernier. Le rap, c'est donc le lieu d'un soulèvement éclairé du « bas » contre le « haut », du démantèlement méthodique d'un ensemble de préjugés funestes, et d'une revendication de cette forme de vie « souterraine » qui n'a d'ordinaire pas droit au chapitre, ceci au moyen d'une esthétique qui se sert de l'aura menaçante de ses porte-paroles et d'un langage considéré comme brutal et vulgaire, « car l'argot, en tant que langage des classes dites dangereuses, a souvent signifié de la haine et de la révolte vis-à-vis les classes dominantes [32]». La violence à l'égard du pouvoir, de l'Etat, des classes dominantes semble en effet relever de « la haine et de la révolte », pourtant teintée d'affection, de déception, contrairement à celle qui s'adresse aux autres rappeurs, qui elle dénote une rivalité respectueuse, bien que ses manifestations tendent à ridiculiser l'adversaire. Cette agressivité dirigée vers le « haut » renferme donc une dimension affective : elle est le fruit d'une expérience douloureuse de cet ordre établi et des rapports de force qui le structurent. Le groupe américain N.W.A, pionnier du *gangsta rap*, - dont le nom, pour « *Niggas With Attitude* », est à lui seul une revendication - a commencé sa carrière avec l'illustre et provocant « Fuck tha Police », qui formule avec violence cette hostilité de la jeunesse afro-américaine

[31] Nous pouvons déceler, par exemple dans les chansons « Hécatombe » et « Le nombril des femmes d'agent » de Brassens, une inimitié moqueuse à l'égard de la police qui ressemble à celle de nombreux morceaux de rap.
[32] Bettina GHIO, *Op. cit.* p. 33.

envers les forces de l'ordre, et en explique les raisons : « *Right about now, N.W.A court is in full effect /Judge Dre presiding/ In the case of N.W.A versus the Police Department /Prosecuting attorneys are MC Ren, Ice Cube/ And Eazy-motherfucking-E* [33]» commencent-ils, pour poursuivre par le refrain :

Fuck the police ! Comin' straight from the underground
A young nigga got it bad cause I'm brown
And not the other color, so police think
They have the autority to kill a minority
Fuck that shit,'cause I ain't the one
For a punk motherfucker with a badge and a gun
To be beating on, and thrown in jail

Par cette mise en scène d'un procès opposant leur groupe à la police de Los Angeles, jugée par leurs membres, selon leurs règles et leur perspective, les rappeurs de N.W.A soulignent l'injustice dont ils sont les victimes sans pour autant s'apitoyer sur cet état de fait ; au contraire, par la dérision qui se déploie dans le morceau et la brusquerie de ses paroles, ils donnent à voir un point de vue qui est d'ordinaire soustrait au regard de la majorité, tout en revendiquant la légitimité de leur position et de leur ressentiment.

Si c'est les agissements de la police envers les minorités latino et afro-américaine qui étaient ici critiqués, une entité plus générale fait également l'objet des reproches de nombreux rappeurs : leur pays, désignant à la fois les maux qu'ils ont endurés, les préjugés des classes dominantes, les persécutions, et les schémas sociaux, politiques, économiques qui favorisent les inégalités. Ainsi, dans son morceau au titre empreint d'ironie, « Eldorado », le parisien Hugo TSR s'attèle à relater les déboires historiques d'une France qu'il invoque avec un mélange d'aigreur et d'attachement. « La France, vaste sujet, j'viens te résumer son drame/ le déclin de mon pays a débuté avec une guerre mondiale[34] » commence-t-il. Le poids affectif et politique du morceau atteint son paroxysme au refrain :

[33] N.W.A, « Fuck Tha Police », *Straight Outta Compton*, Ruthless Records, 1988.
[34] Hugo TSR, « Eldorado », *Fenêtre sur rue*, Chambre froide production, 2012.

Eldorado, j'parle de c'pays là où la police règne
Eldorado, la liberté c'était qu'un joli rêve
J'dis pas qu'c'est d'sa faute mais malgré tout faut qu'elle assume
Qu'elle rassure les p'tits d'ici, ceux qui s'dissipent avec la fume'
Eldorado, mais une fois les pieds sur terre ils savent
Eldorado, y'en a qui tentent le train d'atterrissage
Pays d'mon enfance, avec le Diable, ils pactisent
Bienvenue en France, terre d'asile psychiatrique

La violence dont il est ici question, c'est celle du dégoût teinté de déception qui est exprimé dans les paroles, celui de la jeunesse issue de l'immigration, souligné par le *flow* éraillé d'Hugo TSR. De plus, par le parallèle qui est fait entre le destin de la France et celui d'une grande partie de sa jeunesse victime de racisme – « Problème identitaire, le cul entre deux chaises, c'est c'que les potos vivent/ ni complètement français, ni étrangers, des genres de prototypes »- le rappeur donne l'impression d'une malédiction qui les frappe tous deux, et de laquelle il leur sera impossible de se libérer : « l'heure du premier serrage après tant d'embrouilles et tant d'bla bla/ Il d'vient parano et fuit les keufs comme un sans-papelards/ Même après sa sortie il s'ra toute sa vie attaché/ C'est foutu, plus l'droit d'taffer, casier taché, une vie quasi gâchée ». Cette attaque à l'encontre de la France, destinée à « lui faire part d'une affectivité empoisonnée afin de dévaloriser ce qu'elle représente [35]», fait du rap français une sorte d*'agora* où les statuts sociaux et les suprématies culturelles s'effacent au profit de l'éloquence et de l'intensité du message qu'il s'agit de faire résonner aux oreilles de tous.

Enfin, cette violence constitutive du rap n'est pas toute entière dirigée contre l'autorité ou l'ordre social établi. Si la franche hostilité des rappeurs est orientée vers le haut – le soulèvement dont nous venons de parler-, il existe également une autre forme de belligérance typique au rap qui, elle, se déploie sur un plan horizontal : celle qui oppose un rappeur à un autre rappeur. Elle est d'ailleurs active dans toutes les disciplines qui composent le hip-hop. Celle-ci ne relève pas à proprement parler de l'hostilité – elle n'est pas le fruit d'une « affectivité empoisonnée »- mais plutôt d'une sorte de rivalité, teintée de l'estime craintive et arrogante que se portent deux

[35] Betthina GHIO, *Op. cit.* p 33.

concurrents à un même titre. L'origine du rap dévoile la nature de cette forme d'opposition : lors des *block parties**, les différents MCs* s'affrontaient à l'origine dans des *battles**, sortes de compétitions d'éloquences destinées à faire concorder, avec le plus de virtuosité possible, le sens des phrases avec le son qu'elles produisent, à enchainer les rimes tout en ridiculisant la performance de leur adversaire[36]. Après les débuts du hip-hop, il nous faut, pour donner une idée nette des implications d'une telle rivalité, retracer la naissance du rap à proprement parler. Initialement, celui que l'on nomme aujourd'hui un rappeur était désigné par le terme technique « MC », pour *master of ceremony* – le terme est d'ailleurs toujours largement employé. Les MCs se contentaient d'abord, pendant les *block parties*, d'introduire un DJ* – alors véritable clou du spectacle -, de préparer la foule des spectateurs en l'exhortant à la danse. Il arrivait souvent que dans un même *block*, dans une même rue, plusieurs DJs jouent simultanément, se faisant face, dans une tentative de donner, chacun de leur côté, la meilleure performance, de faire plus de bruit que les autres. Le rôle d'un MC était alors d'annoncer son DJ avec le plus d'emphase possible, de rendre la foule la plus réceptive, la plus exaltée possible. C'est de là que vient, à l'origine, cette rivalité entre les rappeurs qui sillonne l'histoire du rap. Progressivement, les MCs, prenant leur tâche à cœur, ont commencé à adopter une rhétorique plus agressive, à faire rimer leurs encouragements envers les spectateurs et ils ont ainsi, petit à petit, développé leur propre forme artistique ; ils n'étaient plus de simples auxiliaires aux DJs, ils ont à leur tour conféré à leur tâche une dimension créative, puis véritablement poétique. Leurs énoncés, d'abord destinés à une fonction pratique, se sont donc changés en prouesses verbales, désormais imprégnées d'une valeur esthétique, d'une portée revendicatrice. Puisqu'il s'agissait néanmoins encore d'un dialogue avec le MC qui, de l'autre côté de la scène, les narguait, il leur était nécessaire de mettre à contribution, avant tout, leur sens de la répartie. Dans cette évolution, nous pouvons distinguer, encore une fois, la vocation canalisatrice du hip-hop : la violence verbale s'est substituée à une violence physique, la haine a fait place à la concurrence. Nous verrons que les textes recèlent d'une rhétorique de combat, et font de la brutalité verbale le substitut sacralisé, épuré – et donc plus efficace pour terrasser un adversaire- d'une

[36] Le film basé sur la biographie du rappeur Eminem, *8 Mile*, offre une bonne illustration de ces *battles.*

agressivité physique.

Dans sa chanson « Hit 'em up », le rappeur américain 2Pac donne un exemple féroce de cet art de l'impertinence, de cette habileté de la raillerie parfois cruelle que cultivent les MC entre deux :

I'm a self-made millionnaire
Thug livin', out of prison, pistols in the air
Biggie, remember when I used to let you sleep on the couch
And beg a bitch to let you sleep in the house ?
Now it's all about Versace, you copy my style
Five shots could'nt drop me, I took it and smiled
Now I'm back to set the records straight
With my AK, I'm still the thug that you love to hate
Motherfucker, I hit'em up[37]

Il est vrai qu'il est difficile de déceler, dans ce texte, la marque du respect de 2Pac envers son adversaire. Adressé à son ancien ami et indéfectible rival, Notorious Big, - dans le morceau, « Biggie » - ainsi qu'à son entourage, il semble plutôt receler d'une franche hostilité : ce morceau tient lieu d'un réponse en musique à une attaque à l'arme à feu – « *Five shots could'nt drop me, I took it and smiled* » - subie quelque mois plus tôt par 2Pac, qu'il croyait avoir été commanditée par Notorious Big. Ainsi, ce texte n'illustre pas véritablement la rivalité, certes acharnée mais strictement rhétorique, qui oppose généralement deux MC[38]. Il donne néanmoins un bon exemple de l'exercice de fanfaronnade éclairée qui accompagne souvent cette volonté d'humilier l'adversaire : l'*egotrip**, dont nous analyserons plus en détail les implications morales et esthétiques dans notre deuxième chapitre. En outre, son utilisation d'un lexique martial – le morceau est parsemée de menaces et d'allusions précises à des armes -, le *flow* rauque de 2Pac, qui s'attache à faire de sa voix une incarnation sonore du sens de ses paroles, participent à dévoiler l'atmosphère morale du conflit qui les divise, replacent les mots dans un contexte précis, et met en

[37] 2Pac, « Hit 'em Up », *How Do U Want It*, Death Row Records, 1996.
[38] Pour une autre exemple dans le rap américain, Voir LL Cool J, « I Shot Ya », *Mr Smith*, Def Jam Records, 1995 : « *I'm splittin' bothers open like a doctor/ Ya fell asleep, the vampire teeth got'cha/ I drop you down in boilin' acid/ Ya melt like plastic, elastic, it's drastic* ».

relief la dimension énergique de leurs usages. « La force de ce que nous sommes capables de dire dépend de sa relation à la vie des mots que nous utilisons, à la place de ces mots dans nos vies [39]» ; ainsi, l'intensité significatrice des mots de 2Pac dans « Hit 'em up » renvoie à leur usage vécu, à leur place dans les vies de ceux qui les *disent*, et révèle la charge éthique que renferme le rap en général.

« L'*agôn* déborde ici le cadre d'une rivalité sur le terrain de l'expression [40]», écrit Christian Béthune dans *Le Rap, une esthétique hors la loi* ; par la violence de ces invectives lancées les uns aux autres, c'est donc l'expression même des rappeurs qui est en jeu. Il s'agit, pour eux, de reconquérir la légitimité sociale dont ils ont été privés au moyen de leur propre langage, de leurs modalités d'échange propre. Le couple rhétorique raillerie/*egotrip* constitue donc une transcription poétisée, sublimée des rapports de force et de hiérarchie qui, dans la *rue*, gouvernent les interactions entre les personnes. Au lieu de chercher à contrôler le terrain le plus vaste, à étendre leur emprise sur la plus grosse portion de quartier, à montrer le plus d'intransigeance envers leurs adversaires, les rappeurs établissent leur autorité et leur prestige sur leur adresse à la joute verbale et sur la souplesse de leur créativité linguistique ; La reconnaissance artistique, dans le rap, apparaît alors comme la transposition, sur un terrain musical et poétique, de la *street credibility* qui jadis servait de mesure à la réputation des membres des divers gangs. Par cette rivalité entretenue, les rappeurs singent l'affrontement plus profond et plus dangereux qui les opposent aux membres des « classes dominantes », aux institutions qui les menacent, à tous ceux qui, étrangers ou intrus, demeurent au seuil de leur microcosme. Ils développent une culture parallèle à la « haute culture[41]», dont ils régulent eux mêmes les codes, les mécanismes et les manifestations, et s'affranchissent ainsi de la domination d'une sphère culturelle et sociale de laquelle ils sont exclus. En outre, la forme linguistique et musicale que prend cette violence, puisque le langage lui tient lieu de canal, constitue une victoire, et apparente le rap à une sorte d'alchimie poétique : parce qu'elle pénètre tous ses aspects, elle trahit la fierté qui est retirée de cette transmutation du conflit en rivalité, de la rancœur en critique, de l'agressivité en éloquence, de l'adversité en beauté.

[39] Cora DIAMOND, *l'esprit réaliste : Wittgenstein, la philosophie et l'esprit,* Paris, éd. PUF, 2004, Introduction.
[40] Christian BETHUNE, *Le Rap, une esthétique hors la loi*, Paris, éd. Autrement, 2003, p. 104.
[41] Jacques RANCIERE, Paris, *La nuit des prolétaires,* éd. Fayard, 1981.

III : Perte des concepts et scepticisme vécu

A) Méfiance, ambiguïté, et perte des concepts

« C'est ce que les hommes *disent* qui est vrai et faux ; et c'est dans le *langage* que les hommes s'accordent. Cet accord n'est pas un consensus d'opinion, mais de forme de vie[42]. », écrit Wittgenstein dans ses *Recherches philosophiques*. Cette formule souligne le rapport étroit, que l'auteur a cherché à mettre en lumière tout au long de sa « deuxième philosophie », qui existe entre *notre* langage et *nos* formes de vie. En précisant que nous nous accordons *dans* le langage et non *sur* le langage, Wittgenstein souligne ce qu'il y a en lui de naturel : sans le langage, *nous* ne sommes tout simplement pas, il n'y a, autrement dit, pas de vie humaine, à plus forte raison de communauté, indépendamment du langage ou, dans la mesure où l'on pourrait imaginer une vie humaine dépourvue de langage, hors de son emprise. Cet accord est donc constitutif de notre nature même : si le signe que *nous* réquisitionnons pour *dire* est, lui, conventionnel, le langage en tant que tel ne l'est pas. Il est toujours déjà là. Cet accord est donc un présupposé à toute forme de communauté, à toute forme de dialogue et même à toute pensée. Parler, penser, sous-entend que nous avons au préalable pris acte de cet accord, cela suppose une adhésion au sens et aux implications des concepts que nous partageons.

L'atmosphère de défiance envers l'ordre établi, de rivalité avec les autres membres de sa propre communauté, qu'il est possible de distinguer tout au long de l'histoire du rap, en posant la question du rapport de la jeunesse exclue avec la « communauté légitime », soulève des interrogations quant à cet accord même, et à la manière complexe dont il est endossé par les rappeurs. Car en effet, que l'on considère leurs mots, les usages qu'ils en font ou encore l'orientation qu'ils leur donnent, il semble bien, au premier abord, que cet accord soit rompu. Pourtant, s'il est naturel, il apparaît alors que l'accord dans le langage ne peut être rompu : une telle rupture n'est envisageable qu'à l'intérieur de l'accord, elle lui est intrinsèque, et il s'agit donc de l'analyser comme un moment de cet accord plutôt que comme son

[42] Ludwig WITTGENSTEIN, *Op. cit.,* §241.

terme. En effet, « les concepts ont un caractère normatif qui nous guident, qui n'est pas arbitraire : nous ne choisissons pas ce que cela signifie de naître, de mourir, ce que signifie amour, haine, etc[43].», nous précise Piergiorgio Donatelli dans *Manières d'être humain*. Cette dimension normative, à laquelle il est impossible d'échapper et qui structure, en même temps que la pensée, l'expérience individuelle de chacun, tient lieu d'arrière plan de l'accord que nous avons mentionné. Elle constitue, en quelque sorte, son fondement et garantit son l'intégrité : en vertu de tels concepts, « naître », « mourir », « amour », « haine », nos formes de vie sont imprégnées du langage tel qu'il est établi et ne peuvent s'en affranchir. L'auteur poursuit : « Mais, en second lieu, ils ont aussi une dimension personnelle, parce que leur caractère normatif dépend de notre exercice personnel ». Ainsi, la dimension personnelle de nos concepts, les modalités de notre expérience singulière, ce que nous injectons de nous-mêmes et de notre vision du monde dans les mots dont nous faisons usage peuvent, eux, être en décalage avec ce que les autres en conçoivent, ce qui en eux, va de soi pour la communauté dont nous sommes les membres. Notre accord dans le langage, puisqu'il est partie prenante de nos formes de vie, a nécessairement des implications morales, politiques, sociales. Les règles tacites qui régissent notre vie quotidienne, les enjeux éthiques dont sont empreintes nos pratiques dépendent des concepts que nous partageons tous, et que nous faisons vivre avec nous. Pourtant, il est un lieu dans notre langage où cette cohésion s'estompe, où sa dimension naturelle nécessite, pour continuer d'aller de soi, un consentement actif : c'est cette dimension personnelle, mouvante, aléatoire, qui semble pouvoir constituer le lieu d'une rupture avec la communauté linguistique que nous formons pourtant toujours.

> *Ils m'appellent dealer de crack, braqueur de branques*
> *Le black, l'arracheur de sac en manque, le Mac, le fiché à la banque,*
> *Le sale macaque qui veut des bleus à black*
> *A chaque embrouille ou attaque, la trouille j'te flanque, Jack,*
> *planque toi*[44]

Dans ce morceau du groupe français Ärsenik, le rappeur Lino s'attèle à dresser la

[43] Piergiorgio DONATELLI, *Op. cit.,* p. 11.
[44] Ärsenik, « Ils m'appellent », *Quelques gouttes suffisent…*, Hostile Records, 1998.

liste de tous les noms qu' « ils» lui donnent, par méfiance, racisme, ou snobisme, avant de conclure : « On joue en équilibre sur le fil du rasoir/ C'est comme à la roulette, mais y'a plus d'une foutue bastos dans l'réservoir/ (Pour Marianne, toutes les cités sont des fardeaux) ». Le pronom personnel « Ils » ainsi que la connotation fortement négative de toutes les appellations énumérées par Lino signalent ici la rupture d'une confiance conceptuelle entre le rappeur et ceux qui le dénigrent. L'ensemble de ces dénominations péjoratives, ayant trait au crime et à l'illicite, est repris par Lino avec dérision : elles constituent autant de préjugés et de clichés que seuls emploient à son encontre ceux dont la vie quotidienne est étrangère à une telle réalité, qui en est préservée. L'utilisation de tels concepts par les membres d'une « culture légitime », de laquelle le rappeur s'isole ici délibérément, révèle « la place de ces mots dans [leurs] vies », pourtant bien éloignée de la signification presque sensible qu'ils ont pour ceux qui les vivent effectivement, dépossédés de leur dimension vécue pour ne conserver qu'une charge morale accusatrice et biaisée. Les nombreuses occurrences de ce « ils » trahit en outre l'étrangeté, pour le rappeur, de ces gens qui le calomnient et rappelle un passage de *La Confiance en soi*, de l'auteur américain R. W. Emerson :

> *Ce conformisme les rend (les hommes) non pas faux dans quelques cas, auteurs de quelques mensonges, mais faux dans tous les cas. Leur vérité n'est jamais tout à fait vraie. Leur deux n'est pas le véritable deux, leur quatre pas le véritable quatre ; de sorte que chacun des mots qu'lis disent nous chagrine, et nous ne savons pas où commencer à les corriger*[45].

Confronté à ces considérations, le texte d'Ärsenik illustre alors cette suspension du partage des usages linguistiques avec le reste de la communauté : ce qui nous était évident dans les mots tels que nous les employions a cessé de l'être, dès lors, ils ne vont plus de soi. Nous pourrions ainsi voir dans le rap la manifestation d'une perte des concepts : les rappeurs, dépossédés de leurs mots et de la place qu'ils ont dans leurs vies, se voient en proie à un mutisme contraint. Ainsi astreints au silence ou au non-sens, ils font « une expérience qui naît de la sensation de l'énergie désireuse d'expression, et, dans le même mouvement, du fait de comprendre que toute

[45] Ralph Waldo EMERSON, *La Confiance en soi et autres essais* . Trad. de Monique Bégot, postface de Stéphane Michaud, éd. Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2000.

expression est condamnée, que toute l'énergie produite est une sorte de caricature vidante : vide de sens [46] ». De ce mutisme, ils ne pourront sortir que par la reconquête de leur propre langage et de leur propre voix, en l'occurrence au moyen de l'élaboration d'une poétique singulière, imprégnée de *leurs* formes de vie, et ainsi chargée d'un sens moral auquel, tout entier, ils pourront adhérer.

B) De la fragmentation des formes de vie à un scepticisme vécu : le refus de prêter sa voix

Stanley Cavell, dans ses ouvrages *Dire et vouloir-dire* et *Les voix de la raison*[47], développe l'idée d'un scepticisme vécu, à distinguer du scepticisme intellectuel et dogmatique qui a traversé l'histoire de la philosophie et a trouvé son apogée occidentale dans les *Méditations métaphysiques* de Descartes. Contrairement au scepticisme cartésien, qui se déroule tout entier sur le terrain de l'entendement, celui qu'évoque Cavell renferme une forte implication morale : il ne se réduit pas à une perplexité portée sur nos connaissances et sur le réel, un doute provoqué, et généralement mis au service d'une réflexion philosophique. Au contraire, cette forme de scepticisme, « que nous vivons ordinairement et qui porte sur notre propre identité[48] » et sur nos rapports avec les autres renferme une dimension, sinon tout à fait passive, du moins involontaire : il est symptomatique d'une crise qui s'empare de nos concepts et les dénature. A la suite de Wittgenstein, Cavell établie un lien indéfectible entre les formes de vie dans lesquelles nous nous inscrivons et notre langage : notre vie *dans* le langage. Ainsi, le scepticisme vécu surgit lorsque vacille l'évidence des concepts que l'on partage avec le reste de notre communauté linguistique et qui structurent nos existences. Ayant égaré nos concepts, en quelque sorte perdu le contact avec eux – car il demeure que ces concepts, s'ils ne sont pas tout entiers soumis à l'usage que *nous* en faisons singulièrement, si nous les utilisons, doivent être *les nôtres*- nous nous retrouvons alors en proie à un trouble qui

[46] Maria FILOMENA MOLDER, « Enigme de la deuxième partie. Au sujet d'une lettre de Wittgenstein. », *Rue Descartes*, vol. 39*, Wittgenstein et l'art.,* 2003, pp 28-40.

[48] Elise DOMENACH, « La reprise sceptique du cogito cartésien et la self-reliance chez Emerson », *Revue française d'études américaines* 2002/1 (n°91), p. 97-109.

fait chanceler l'ensemble de nos certitudes sur le monde, mais également celles qui concernent notre place dans cette communauté, et nos intéractions avec autrui. Nous pouvons parler de mutisme : dépossédés des concepts qui jusqu'alors régissaient notre pensée et notre vie dans le langage, nous perdons notre voix. Cavell thématise tout particulièrement la voix humaine, tant dans sa dimension significatrice que dans ce qu'elle a de purement biologique. Lorsqu'autrui – celui qui me fait face, avec lequel je converse, les médias, la société, les hommes politiques-, au moyen des concepts qui jadis étaient les miens, parle en mon nom, je cesse tout à coup de me reconnaître dans ses mots. La voix qu'il m'emprunte, que je lui prêtais peut-être volontiers jusqu'alors, n'est plus la mienne, je cesse de la reconnaître comme telle :

> *Ces autres, au nom desquels vous pouvez parler, et réciproquement, qui sont-ils ? On ne le sait pas a priori, même si, dans la pratique, on fait comme si cela allait de soi. Parler en votre nom propre équivaut alors à prendre le risque d'être démenti – dans une occasion, voire une fois pour toutes – par ceux au nom desquels vous prétendiez parler ; et à prendre aussi le risque d'avoir à démentir ceux qui prétendaient parler pour vous*[49].

L'accord dans le langage, que nous avons mentionné précédemment, sous-entend, pour aller de soi, que nous soyons aptes à parler au nom des autres, et réciproquement, à leur prêter notre voix. Privés de cette symétrie, de cette égalité avec les autres, nous nous retrouvons alors dans l'incapacité non seulement de dialoguer, mais aussi tout simplement de signifier : « le scepticisme est la perte de l'expression ordinaire, de la conversation avec autrui et le réel [50]». Ainsi, un tel accord, s'il n'est pas possible d'en sortir, ne peut néanmoins pas être imposé : il exige, de la part de chacun des membres d'une communauté linguistique, un consentement actif.

Cavell élabore alors la notion de *vouloir-dire*, auquel il donne précisément cette dimension active : lorsque nous sommes victimes de cette forme de scepticisme vécu, nous cessons de *vouloir-dire* ce que nous disons. Les mots que nous prononçons chaque jour, le langage que nous pratiquons effectivement, nous

[49] Stanley CAVELL, *Les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie,* Paris, éd. Seuil, 1996., p. 61.
[50] Stanley CAVELL, *Dire et vouloir-dire*, *Op. cit.,* p. 35.

deviennent opaques. Notre quotidien, ce qui ordinairement constitue le tissu de nos existences, nous semble alors étrange, inquiétant, pour reprendre les mots du philosophe américain[51]. L'issue hors de cette « inquiétante étrangeté de l'ordinaire » - nous nous figurons bien le locuteur dépossédé de sa voix et de ses mots, pareil à Alice dans son pays des merveilles- apparaît, pour Cavell, sous la forme d'une reconquête. Contrairement à un scepticisme tout intellectuel comme celui de Descartes, provoqué par un doute hyperbolique et dont la solution consiste à rebâtir, une à une, des « conceptions claires et nettes[52] », à reconstruire, après avoir fait *tabula rasa*, les fondements de nos connaissances, le scepticisme vécu ne peut être dépassé que par la *re*connaissance de nos concepts et de notre accord *dans* le langage. Il s'agit de s'atteler, à nouveau, à *vouloir-dire* nos mots plutôt que se borner à les dire, sans les signifier, à prendre acte, à nouveau, du poids des concepts dont nous avons perdu la sensibilité :

> *[…] car nous ne maitrisons pas, ou nous avons oublié, ou perverti, ou encore appris de façon fragmentaire, les formes de vie qui pourraient soutenir des assertions telles que : « Dieu existe » ou : « Dieu est mort », « je t'aime », « je ne peux pas faire autrement », « la beauté n'est que le commencement de la terreur », et leur prêter tout le poids possible, leur faire exprimer tout ce qu'elles peuvent tirer de nous. Nous ne connaissons pas le sens des mots. Nous détournons le regard et bondissons autour[53].*

De cette perte des concepts, de ce scepticisme vécu, le rap semble pouvoir constituer une illustration particulièrement frappante. Les mots d'un langage officiel, standard, y sont rejetés, comme impropres à rendre la réalité crue des rappeurs, leurs aspirations, les conditions de leurs existences singulières, leurs préoccupations morales. Les concepts partagés par une majorité, imprégnée d'une vision négative de leurs formes de vie à eux, ne recoupe pas leur expérience. Le langage tel qu'il est pratiqué, acquis, maîtrisé par les membres de la communauté dont ils se sentent exclus, dont ils font néanmoins partie, se dérobe à l'expression juste de leur propre

[51] Voir Stanley CAVELL, « The Uncanniness of the Ordinary », *The Tanner Lectures on Human Values*, Stanford, Harvard University, 1985-1986.
[52] René DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, traduction de M. Beyssade, Paris, Ed. Librairie Générale Française « Le Livre de Poche- Classiques de Poche », 1990, Méditation seconde.
[53] Stanley CAVELL, *Dire et vouloir-dire*, *Op. cit.,* p. 264.

vision du réel et de cette communauté même. En d'autres termes, ces mots ne leur donnent pas droit au chapitre, car en faire usage, ce serait dire sans *vouloir-dire*, prêter leur voix à des conceptions qui ne sont pas les leurs. Dans le titre « Mes Doutes », les membres de l'Asocial Club rendent compte d'un tel scepticisme. Le rappeur Al, par exemple, exprime son trouble en évoquant cette nature presque sensible du *vouloir-dire*, et étend métaphoriquement les échecs de sa voix à tous les aspects de son existence : « Ma vie c'est l'extension d'ces phases/ j'me d'mande si j'ai fermé la porte, si j'ai bien éteint l'gaz / comme un disque vinyle je me raye/ Paraît que parfois je bégaye [54]». Le rappeur Virus lui répond : « P'têt bien que j'me plante, mais t'affoles pas c'est l'sang d'un autre/ Les plus grandes revendications s'orthographient avec pleins d'fautes/ Pour des conditions d'vie décentes, très peu très peu montent au créneau/ Quand t'es complètement fauché, t'oses pas réclamer l'péno » et plus loin « L'heure tourne, j'suis pieds nus à répéter panier piano, panier piano ». Cette mention d'un jeu linguistique que l'on pratique d'ordinaire pour améliorer sa diction sans réellement porter d'attention au sens des mots participe ici à souligner l'absurdité pour le rappeur des mots qu'il utilise, qu'il se contente d'emprunter sans vraiment les signifier. Enfin, la rappeuse Casey conclut le morceau :

J'suis blasée d'communiquer, j'suis Casey, quand on m'appelle
J'veux planer, je suis damnée, la terre ferme me le rappelle
Me parle pas d'féminité, j'ai du poil plein les aisselles
J'vais t'laisser tes hypothèses, sur la dentelle, la vaisselle
Blessée depuis l'enfance, tombée de la nacelle
A ma naissance, ma passerelle vers leur monde n'est que partielle
Evincée de leurs tracés, de leurs gratte-ciels,
Repoussée dans ma parcelle, mes complices sont de Blankok et de Sarcelles
J'suis un bordel hybride, je suis formelle
Je bois trop, je dors mal, fuis le commun des mortels
C'est normal, mes séquelles m'ont cassée, laissée telle qu'elle
Mes doutes sont des morfals, je cherche une route mais laquelle ?

Les divers moments de cette chanson, ainsi que son titre, expriment clairement le

[54] Asocial Club, « Mes Doutes », *Toute entrée est définitive*, A Parté, 2014.

sentiment de crise de ses auteurs, leur refus de continuer à s'accorder avec autrui dans le langage, de prêter leur voix à un autre qu'ils ne reconnaissent pas, qui les exclut de sa communauté. Les mots quotidiens, qui ont cessé d'avoir pour eux le même poids, les mêmes implications que ceux qui leur sont ordinairement attribués, sont alors reniés ; s'opère comme un pas en arrière, le temps de considérer les concepts devenus étranges, étrangers, de s'interroger sur l'authenticité de leur fondement. Emil Cioran, dans *De l'inconvénient d'être né,* demande à ce sujet : « A quoi rime ce qu'on dit ? Cette suite de propositions qui constitue le discours, a-t-elle un sens ? Et ces propositions, prises une à une, ont-elles un objet ? On ne peut *parler* que si l'on fait abstraction de cette question, ou qu'on se la pose le moins souvent possible[55] ». C'est précisément cette question que pose le rap, et qui transparaît dans « Mes Doutes ». Ce moment de recul – comme si, s'emparant du langage d'autrui, les rappeurs le sentaient brûlant entre leurs mains- court-circuite l'évidence des concepts qui jusqu'alors allaient de soi, et semble constituer la première étape du processus de reconnaissance évoqué par Cavell : le « déni de la responsabilité de vouloir dire le monde[56] ». Pourtant, si le rap trahit un tel scepticisme, il est également le moyen grâce auquel les rappeurs s'attèleront à une reconquête des concepts égarés en mettant à contribution leurs propres mots, leurs propres usages de ces mots, pour rendre manifeste leur propre vision du réel. En réinvestissant ainsi le langage, ils s'emparent à nouveau de leur voix, et à leur tour, s'autorisent à parler au nom des autres.

C) Le scepticisme : un paradigme du rap

Ainsi, le rap peut figurer à la fois un constat, une dénonciation de cette manière de scepticisme vécu – et de ses causes-, tout en constituant, par sa dimension créatrice, une issue pour en sortir. Il permet aux rappeurs qui s'y expriment avec leurs mots et font retentir leur voix, exposent leur vision, d'entreprendre la reconquête de concepts qui, pour eux, étaient devenus absurdes,

[55] Emil CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, éd. Gallimard, 1987, p. 183.
[56] Elise DOMENACH, « Les mots justes pour le dire : scepticisme moral et scepticisme chez Stanley Cavell », *Ethique, littérature, vie humaine*, Paris, éd. PUF, 2006, p. 247.

vides de sens, impropres à leurs formes de vie, « cette fausseté ou inadéquation désespérante de notre ton, de notre langage[57] ». L'expression du doute semble en effet déjà constituer un début de remède contre ce doute : les rappeurs, en récupérant leurs concepts, se permettent à nouveau d'assumer l'accord dans le langage qu'ils en étaient arrivés à renier, et en dénoncent les lacunes effectives au moyen de ce même langage. Michel de Certeau, dans son *Invention du quotidien*, fait en ce sens allusion à une « créativité qui pullule là même où disparaît le pouvoir de se donner un langage propre [58]».

En outre, il apparaît que cette forme de scepticisme, subie, apparemment indépassable, constitue un des paradigmes du rap : il est possible d'en retrouver la trace tout au long de son histoire. Il est le prisme à travers lequel les rappeurs conçoivent leur rapport à autrui, à une communauté dont ils font partie mais qui leur demeure étrangère ; il imprègne le ton, également, par lequel ils font éclater leurs revendications, développent leurs réflexions et sur lequel ils fondent leur esthétique. « Une fois que le sentiment d'absurdité s'est imposé, nous ne pouvons y échapper », écrit Monique Canto-Sperber dans son article « Justifier une vie ? », avant de poursuivre « notre seul recours est d'en faire une ressource supplémentaire de la réflexion sur l'existence humaine[59] ». Le doute, dans le rap – qu'il porte sur les usages linguistiques ou l'organisation sociale qu'ils induisent – semble être la première étape à la fois de la création artistique et de la conscience politique des MCs. C'est lui qui, provoquant un état de trouble, les pousse à s'interroger sur le réel tel qu'ils en font l'expérience, et à formuler ces interrogations de manière à ce qu'elles soient entendues : la valeur poétique de leurs revendications sert donc – même si elle ne se réduit pas à ce rôle- d'intermédiaire entre le créateur, l'auditeur initié – en quelques sortes, le destinataire premier – et l'auditeur qui lui n'est *a priori* pas acquis à l'expérience esthétique offerte par le rap- celui qui est confortablement installé dans la « communauté légitime ». « Croire en qui, en quoi ? les mecs sont tous des miroirs/ vont dans le même sens, veulent s'en mettre plein les tiroirs[60] », demande le rappeur Shurik'N dans « Demain c'est loin ». Ce sentiment de trouble, cette perte de confiance envers la société, les concepts qu'elle pratique et véhicule,

[57] Sandra LAUGIER, présentation de Stanley CAVELL, *Op. cit.*, p. 16.
[58] Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien, I, arts de faire,* Paris, éd. Gallimard, 1990, p. XLIII.
[59] Monique CANTO-SPERBER, « Justifier une vie », *Ethique, littérature, vie humaine*, Paris, éd. PUF, 2006, p.200.
[60] IAM, « Demain c'est loin », *Op. cit.*

nous pouvons les discerner dans « The Message », de Grandmaster Flash, un des premiers morceau de rap « conscient », - comme son nom l'indique- engagé politiquement. Ce morceau, référence par excellence du rap américain, dénonce les conditions de vie pénibles des habitants du Bronx en faisant le récit du quotidien de l'un d'entre eux :

A child is born with no state of mind
Blind to the ways of mankind
God is smiling on you, but he's frowning too
Because only God know what you'll go through
You'll grow in the ghetto living second-rate
And your eyes will sing a song called deep hate
The places you play and where you stay
Looks like one great big alleyway[61]

Lance l'auteur, avant de reprendre le refrain :

Don't push me 'cause I'm close to the edge
I'm trying not to lose my head
It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from going under

Ce refrain a par ailleurs été repris, par la suite, dans de nombreux raps, comme exprimant avec une justesse canonique l'urgence qu'il y avait, pour eux, à s'arracher à ces modes de vie, et leurs difficultés à ne pas se sentir, dès leur naissance, condamnés. « Nous pouvons ressentir un sentiment de finitude et de contingence que nous ne pouvons paradoxalement exprimer qu'en reconnaissant qu'il serait tout à fait inapproprié de lui donner une voix à partir de nos concepts[62] ». L'usage de l'argot dans le rap dénote précisément cette méfiance à l'égard des concepts endossés par la majorité, et permet un glissement, pour les rappeurs, de *nos* concepts aux leurs propres.

En outre, l'évolution historique du rôle du MC qui n'était d'abord qu'une sorte

[61] Grandmaster Flash and the Furious Five, « The Message », *The Message*, Sugar Hill Records, 1982.
[62] Piergiorgio DONATELLI, *Op. cit.,* p. 64.

d'animateur, l'émergence progressive du rap comme art à part entière, rend manifeste ce scepticisme : il souligne la tendance spontanée des MCs à faire glisser leurs énoncés, à l'origine strictement fonctionnels, vers le terrain de la poétique, puis à détourner cet aspect poétique pour en faire l'instrument de leurs revendications politiques et sociales ; le rap devient alors, pour eux, un moyen d'expression par lequel ils sont effectivement écoutés, sinon par ceux qui les emprisonnent dans ces formes de vie brutales, du moins par ceux qui les partagent. Dans le documentaire américain *Hip-hop, le monde est à vous*, un rappeur interrogé explique ainsi la manière dont le MC, à travers le temps, a transcendé son propre rôle et la portée de sa parole : « *and then the phrase turned into, like, a sentence, and the sentence turned into a verse, you know what I mean, and like, the verse turned into paragraphs, and then it turned into rap* [63]».

La chanson « Rapper's Delight [64]», du groupe américain The Sugarhill Gang, qui date de 1979, montre un bon exemple de rap encore dénué de cette dimension consciente – de sa propre condition, des mécanismes sociaux qui pèsent sur la jeunesse afro-américaine du Bronx-, contestataire. Le refrain est une suite d'allitérations et d'assonances relativement dépourvue de sens – « *I said a hip hop, the hippie the hippie/ to the hip hip hop and you don't stop/ The rock it to the bang bang boogie/ Say up jumb the boogie to the rhythm of the boogie, the beat* »- et le corps du texte garde cet esprit festif et fanfaron qui était l'apanage du MC à ses débuts. En le comparant avec « The Message », sorti seulement trois ans plus tard, nous pouvons constater la rapide évolution de la démarche du rap et un approfondissement de la fin qu'il se donne : ce qui, initialement, était un simple exercice de style destiné à se divertir d'une réalité morne et harassante s'est changé petit à petit en une dénonciation de cette réalité et une tentative pour récupérer sa voix dans la société. « *Our ordinary language, which of all possible notations is the one which pervades all our life, holds our mind rigidly in one position, as it were, and in this position sometimes it feels cramped, having a desire for other positions as*

[63] Joshua ATESH LITLE, *Hip-hop, le monde est à vous*, Arte France, 2009, 2 : 56. Le titre original du film est d'ailleurs *The furious force of rhymes.* « Et la formule s'est changée, genre, en phrase, et la phrase s'est changée en vers, vous voyez, et genre, le vers s'est changé en paragraphes, et alors c'est devenu le rap. »
[64] The Sugarhill Gang, « Rapper's Delight », *Rapper's Delight*, Sugarhill Gang Records, 1979.

well[65]». Cette crampe dont parle Adam Bradley est d'ailleurs à plusieurs reprises mentionnée par Wittgenstein, pour évoquer l'usage impropre que nous faisons de nos mots ordinaires « quand nous philosophons[66] ». Cette progression dans la parole du MC peut ainsi être figurée comme l'adoption, par leur esprit, d'une autre position, d'un autre usage, plus vaste, plus intense, de leur langage ordinaire. « *Rap was the final conclusion of a generation of creative people oppressed with the reality of lack*[67] », explique ainsi le rappeur américain KRS-One. Une telle sensation de manque, de vide, de désolation est caractéristique de l'expression des MCs ; dans ce sens, le rappeur Mos Def renchérit : « *It's inspirational, because it's a culture of survivors. You can create beauty out of nothingness*[68]». C'est donc en comblant ce néant – celui des journées est comblé par la pratique du hip-hop, celui des concepts par le détournement des usages linguistiques et la création d'un sens qui adhère aux formes de vie des rappeurs- que le rap permet à ses artistes de prendre acte d'une suspension de la fluidité de l'accord tacite dans le langage, et de chercher à retrouver leur place dans la communauté, à souscrire volontairement à cet accord. Il pourra désormais être reconnu comme leur appartenant, et eux-mêmes, comme y participant activement : « En refusant mon accord, je ne me retire pas de la communauté : le retrait lui-même est inhérent à mon appartenance […]. La revendication est ce qui définit l'accord, et la communauté est *revendiquée*, pas fondatrice[69]. »

[65] Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 59 : « Notre langage ordinaire, qui de toutes les notations possibles est celle qui pénètre toute notre vie, tient rigidement notre esprit dans une seule position, et il arrive quelquefois qu'il s'y sente à l'étroit, qu'il éprouve le désir d'autres positions ».
[66] Ludwig WITTGENSTEIN, *Le cahier bleu et le cahier brun*, Paris, éd. Gallimard, 1996, p. 45.
[67] KRS-One, cité par Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. XIV. « Le rap a été la conclusion finale d'une génération de personnes créatives, oppressées par la réalité du manque ».
[68] Mos Def, cité par Adam BRADLEY, *Ibid.,* p. 126 : « C'est inspirant parce que c'est une culture de rescapés. On peut créer de la beauté à partir du néant ». A ce sujet, voir le film Ice-T, Andy BAYBUTT, *Something from nothing : the art of rap*, 2011.
[69] Sandra LAUGIER, *Les sens de l'usage*, *Op. cit.,* p. 302.

Partie II : Une esthétique de l’ordinaire

Après avoir examiné les ambivalences linguistiques et sociales dont est issu le rap, et la manière de scepticisme vécu, le sentiment d'absurdité des concepts qui constitue à la fois son élan premier, l'instrument de son expression et son objet, nous considèrerons maintenant l'esthétique caractéristique que les rappeurs déploient dans leur art, ses procédés et la singularité des matériaux qu'ils se donnent. Nous l'avons dit, le rap a souvent été reçu indépendamment de sa valeur esthétique – poétique et musicale-, plutôt comme un message, une trace des vies qu'il relate et qui sont d'ordinaire évincées de la « grande conversation universelle [70]», ou un phénomène social. De plus, c'est son aspect tapageur, controversé, qui a d'abord causé sa notoriété à grande échelle, et auquel on a eu tendance à le réduire. Cet aspect, éclipsant les autres de ses dimensions sans doute plus essentielles et plus représentatives, lui a progressivement octroyé une place dans la culture populaire, le laissant au seuil de la « haute culture ». Pourtant, « le rap prospère sur un terrain symbolique qui ne peut se réduire à l'expression des seuls rapports sociaux[71] ». Ainsi, si cette valeur esthétique est peut-être discrètement installée derrière des apparences turbulentes, refuser d'en prendre acte sans même se pencher sur la question tient d'une attitude esthétiquement réactionnaire, plutôt que de la seule volonté de sauvegarder un bon goût en péril – dans la mesure où les deux ne se confondent pas. Si cette valeur poétique et musicale est à première vue discrète, c'est qu'elle s'éloigne des canons esthétiques longtemps entretenus : le rythme du rap est répétitif, la mélodie souvent absente, ou recyclée, le langage est grossier et semble peu propice à exprimer des idées subtiles et harmonieuses ; quant au contenu, il peut lui aussi sembler trivial. La culture populaire a souvent été critiquée comme ayant « des effets négatifs […] sur son public », « émotionnellement destructrice car elle produit une satisfaction trompeuse » ou encore « intellectuellement destructrice, car elle offre une évasion factice, qui paralyse l'aptitude des gens à faire face à la réalité [72]». Pourtant, toute forme d'art, même ceux dits nobles, tend à distraire leur public d'une réalité assourdissante, et offre par l'expérience esthétique qu'elle permet, une alternative à cette réalité – l'art renferme une valeur cathartique et soulage ses amateurs par la contemplation de quelque

[70] Sandra LAUGIER, *Recommencer la philosophie,* Paris, éd. Vrin, Philosophie du présent, 2014, p. 57.
[71] Christian BETHUNE, *Pour une esthétique du rap*, *Op. cit.*
[72] Richard SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif*, Paris, éd. de Minuit, 1992, p. 145.

chose qui est sacralisé, conçu comme pur et absolu. Nous verrons, dans notre troisième chapitre, que le rap offre lui aussi cette sorte d'expérience, et qu'il le fait peut-être de manière plus profonde en renvoyant à nos formes de vie, plutôt qu'en s'adressant à nos seules perceptions. La spécificité du rap et les raisons pour lesquelles il peut être légitime de le qualifier de « poétique du langage ordinaire », résident précisément dans cette singularité : il peint un quotidien vidé, avec les mots de ce quotidien et cherche à harmoniser ces mots, y injecte une malice et une virtuosité qui participent à leur valeur ornementale. Nous allons donc chercher à analyser la manière dont les rappeurs détournent un matériau brut – leur langage ordinaire, mais aussi leurs formes de vie et leurs voix- pour façonner une poétique originale et spirituelle. De cette poétisation se dégage, nous le verrons, une dimension éthique qui fait la spécificité du rap.

I : Le détournement d'un matériau brut

A) Le langage

Nous l'avons vu, le rap pour faire œuvre, réquisitionne un langage ordinaire : celui qui, effectivement, est pratiqué par les rappeurs dans leur vie quotidienne. Toute forme poétique, il est vrai, utilise à un moment ou à l'autre des mots que l'on emploie à d'autres usages, moins « nobles » ; toute forme poétique mériterait donc, *a priori*, l'appellation de « poétique du langage ordinaire ».

> *Toute écriture n'est pas solitaire car elle se nourrit toujours des mots qui ont été dits auparavant. Elle ne nait pas du néant et ne peut jamais rompre la continuité de la langue. Celui qui écrit est alors prisonnier des mots des autres et se meut dans le système de la langue qu'il remue en même temps*[73].

Cette affirmation générale semble être à plus forte raison valable pour le rap. Ce qui le distingue, et qui en fait le lieu privilégié d'une telle poétique, c'est que les rappeurs y empruntent des concepts bruts, vidés de leur sens, directement arrachés de leur « terreau », et y versent leurs visions du monde, les imprègnent de leurs formes de vie, se les réapproprient et dévoilent ainsi à leurs auditeurs une partie de leur expérience. Ils y marquent les différences qu'ils ont jugés utiles pour vivre, intéragir, structurer leur communauté, leur propre « sensibilité fine aux choses et l'ajustement des mots[74] ». Cette dimension ordinaire ne touche pas seulement le vocabulaire du rap, mais également sa grammaire : les phrases, les vers ont une organisation qui est rarement reprise par la poésie, qui la plupart du temps n'est discernable que dans des énoncés de la vie quotidienne. Le rappeur américain Raekwon, membre du Wu-Tang Clan, définit ainsi son art : « *rap, to me, is slang poetry*[75] ». Ce *slang* qu'il mentionne – l'argot-, acquiert dans le rap une portée particulièrement vaste puisqu'il « prend soudain une place essentielle dans la rime et, par ses sonorités, son contenu

[73] Bettina GHIO, *Op. cit.,* p. 45.
[74] Sandra LAUGIER, présentation de Stanley CAVELL, *Dire et vouloir-dire, Op. cit.,* p. 13.
[75] Raekwon, cité par Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 88.

contestataire, ses polysémies chatoyantes accède à un nouveau statut. Du langage de la rue, il devient langage de la poésie [76]». Mais s'il était initialement le moyen expressif de prédilection des rappeurs, il n'est pas pour autant le seul langage dont ils font usage, même s'il demeure très présent dans les textes. En effet, le langage qui est récupéré par les rappeurs est avant tout significatif en raison de son exclusion relative, jusqu'alors, du champ artistique ; selon la dénomination du linguiste russe Roman Jakobson, on pourrait dire qu'ils dédoublent la fonction référentielle des concepts qu'ils utilisent, d'une fonction poétique, alors même que ces deux fonctions ne se recoupent ordinairement pas, voire s'opposent. Le rap, donc, ne repose pas sur le seul usage de l'argot ; plutôt, et c'est là que réside la profondeur de sa valeur éthique, il s'attèle à mimer rigoureusement le quotidien en multipliant, dans le discours qu'il tient, les langues et les registres. Ainsi, les X-Men, groupe français, affirment simplement : « On n'utilise pas des grandes phrases des grands écrivains, on écrit notre poésie de rue. On écrit comme on parle [77]». L'incorporation, dans leurs textes, d'autres langues que la langue officielle[78] relève plus de l'enrichissement de celle-ci que de sa négation, d'une « remise en chantier de la langue à l'aune du discours des rues[79] ». En outre, comme cherche à le démontrer Emmanuelle Carinos dans son mémoire *Le rap français, une poétique hybride*, la poétique du rap ne se contente pas de se fonder sur un langage oral, mais emprunte également des procédés spécifiques de l'écrit. L'usage d'un langage officiel, formel, écrit, est alors remarquable : il relève d'une figure de style, est chargé d'un sens particulier, qui peut confiner à la caricature, la parodie, et peut servir, par cet effet de mimétisme, à la critique ou au réquisitoire.

« Notre langage est un organisme vivant parce qu'il est l'expression de la vie sociale et individuelle des êtres humains [80]», écrit Piergiorgio Donatelli. Ainsi, sa mutation, tant du point de vue du vocabulaire que de la grammaire, est révélatrice de changements dans notre « vie sociale et individuelle », influence nos structures de pensées et les mécanismes de notre vie pratique. Il ajoute à ce sujet, dans *Wittgenstein e l'etica* : « *Se il linguaggio puo comunicare un senso etico, cio accade*

[76] Georges LAPASSADE et Philippe ROUSSELOT, *Le rap ou la fureur de dire,* Paris, éd. Loris Talmart, 1990, pp. 39-40.
[77] Les X-Men dans *l'Affiche*, n°64, janvier 1999.
[78] Voir le cas extrême du rap en patois ou en dialecte, par exemple celui du groupe napolitain La Famiglia.
[79] Christan BETHUNE, *Le rap, une esthétique hors la loi, Op. cit.,* p 218.
[80] Piergiorgio DONATELLI, *Op. cit.,* p. 90.

non in virtu di cio che esso dice, ma grazie all'uso che noi ne facciamo[81] ». Les structures syntaxiques qui sont utilisées dans le rap, dissemblables de celles qui sont d'ordinaire réquisitionnées dans la poésie, ressemblent plutôt à celles de notre langage ordinaire et dévoilent ainsi le sens éthique que nous injectons dans nos vies quotidiennes. Hugo TSR, dans « Là-haut », donne un bon exemple de ce détournement poétique d'un usage ordinaire, non seulement du vocabulaire mais également de la grammaire :

J'me suis jamais rendu, j'résiste à c'monde en flux tendu
18ème merveille du monde, ne cherchez plus les jardins suspendus
C'est pas du street-art, ma seule galerie sur le toit d'une voiture
Sur une toiture, j'ai la trentaine mais toujours une voix crue
Gaffe où tu mets les pieds, les keufs ils doivent t'épier
Tu t'fais drive-by parce que t'habites de l'autre côté d'la voie ferrée
Mate les gueules, ça m'écoeure, esquintées, éreintées,
J'roulais un ter, j'voulais un thème mais j'ai qu'la vue du Sacré-Cœur
Ca dégueule, ça roupille, pas d'looping, la routine
J'arrive tout d'suite, pour l'instant je dors à trois stations d'là où j'vis[82]

Et le refrain :

J'm'en vais là-haut sur la butte, pour regarder la ville
Une gargouille de plus, les rues sont folles ont dirait des rapides
Pour tous les frères du-per, pas là pour faire du zèle
A tous ceux qu'abusent j'monte sur la butte pour m'rapprocher du ciel

Ainsi dans ce morceau, les tournures de phrases, les structures grammaticales, les mots même tiennent tantôt du registre courant –« Sur une toiture, j'ai la trentaine et toujours une voix crue »- , tantôt du langage proprement ordinaire - voire argotique : « Gaffe où tu mets les pieds, les keufs ils doivent t'épier »- , tantôt de procédés écrits voire carrément littéraires – « J'm'en vais là-haut sur la butte, pour regarder la ville/

[81] Piergiorgio DONATELLI, *Wittgenstein e l'etica*, Rome – Bari, éd. Laterza, 1998, p. 97 : « Si le langage peut communiquer un sens éthique, ce n'est pas en vertu de ce qu'il dit, mais grâce à l'usage que nous en faisons. »
[82] Hugo TSR, « Là-haut », *Là-haut*, Chambre Froide production, 2016.

Une gargouille de plus, les rues sont folles on dirait des rapides ». « Des tournures de l'écrit, […], sont intercalées assez souvent au jargon du rap ou à des mots argotiques[83] », remarque Bettina Ghio. La poétique du rap n'est donc pas toute entière reconduite à un discours « de la rue » – au *slang* mentionné par Raekwon- mais elle relève bien plutôt du langage ordinaire, car elle s'attache avant tout à mimer la multiplicité des registres et des usages que nous employons effectivement dans la vie courante. « Les usages ne sont en rien arbitraires. Ils dépendent assurément des conventions, dans le sens où ils cristallisent (ils expriment) des faits naturels ou culturels et historiques de différents types[84] », écrit Piergiorgio Donatelli. Ainsi, il est possible de distinguer, dans le langage emprunté par le rap, le foisonnement de ces faits naturels, culturels et historiques qui sillonnent la vie humaine en général, et en l'occurrence, celle de chacun des rappeurs individuels. Ces faits, ces modes de vie, ces habitudes sociales et culturelles émanent à la surface du langage rappé, autant qu'ils sont la source de ce langage. C'est ce qui semble conférer à cet art une dimension morale. Si le but premier de la poésie « a pu être de fixer le langage [85]», de rendre raison des concepts auxquels, d'abord, nous avons accordé le plus d'importance- que ce soit pour vivre ou pour déterminer ce qui, dans nos vies, renferme une valeur supérieure – le rap peut tout à la fois consister en une cristallisation d'un langage ordinaire voué à évoluer, à étendre ses usages, à n'exister que dans la vie courante – ce langage qui, précisément, semble impropre à être capturé, fixé - et en un reflet fidèle de cette dimension mouvante, réfractaire à une définition stricte.

En outre, la valeur qui est accordée au langage dans le rap ne réside pas seulement dans le sens qui en émerge, mais également dans le son. Les jeux de mots, les assonances et allitérations sont une des principales caractéristiques du genre, et participent à en faire un art non seulement poétique, mais également musical, même dans la mesure où l'on commence par ne se pencher que sur les textes. Les vers, à eux seuls, produisent une mélodie, dont est d'ailleurs généralement dénuée la partie instrumentale des morceaux : le rap a en effet la particularité de poser ses textes sur un rythme, brut, sans s'embarrasser d'un fond

[83] Bettina GHIO, *Op. cit.,* p. 229.
[84] Piergiorgio DONATELLI, *Manière d'être humain, Op. cit.,* p. 59.
[85] Michèle AQUIEN, *Dictionnaire de poétique*, Paris, éd. Livre de Poche, 1997.

mélodique. C'est donc aux mots seuls que revient ce rôle. Faire du rap consiste alors à faire concorder le contenu avec la forme, le sens avec le son, de manière à ce que l'un l'autre se parasitent et se renforcent mutuellement, au point que la première écoute d'un morceau soit souvent obscure, qu'il soit difficile d'y distinguer les procédés sonores purement stylistiques de la portée significatrice du texte. La dimension auditive s'adresse donc directement aux perceptions, quand le *message* prend pour destinataire notre sensibilité et notre attachement à « la trame de l'existence humaine[86] », parle à notre sens éthique. Ainsi, « les figures de l'écrit dans le rap sont informées par une logique audiotactile, toujours dans l'idée que les ressources propres à l'oralité permettent autant de faire sens que les signifiés [87]». C'est donc ici autant les signifiés que les sons qui font sens. Cette caractéristique double l'intensité active du texte rappé, et donne ainsi un rôle souverain au ton, en fait le lieu privilégié d'une reconquête par les artistes de leur propre voix, ce que nous étudierons plus en détails lorsque nous nous pencherons sur l'importance du *flow* singulier de chaque rappeur.

B) Le mode de vie : parler de soi

Après avoir abordé le langage du rap à proprement parler, nous allons maintenant nous pencher sur la récurrence des références – explicites ou implicites- que les rappeurs font à leur expérience personnelle et quotidienne, la profondeur de l'inscription de leur art dans leurs vies propres. Il ne s'agit pas ici de s'attarder sur l'aspect narratif du rap – le *story-telling* dont il a fait sa marque de fabrique –mais sur ce qui renvoie à des formes de vie, dans ce qui est dit et tu, et ce qui, dans ces formes de vie qui transparaissent dans l'ensemble d'une œuvre rappée - tant dans le langage que dans l'aspect musical- émerge de l'expérience vécue, jour après jour, à une échelle individuelle : les systèmes, les tissus signifiants qui se créent par la jonction de chacune de ces expériences individuelles. En effet, le langage du rap apparaît comme une émanation, à la fois sensible et intelligible, de ces formes de

[86] Sandra LAUGIER, *Les sens de l'usage*, *Op. Cit.,* p. 177.
[87] Emmanuelle CARINOS, *Op. Cit.,* p. 19.

vie : il est la représentation fidèle, non seulement de la manière dont les rappeurs parlent ensemble, mais également de la façon dont ils vivent ensemble – nous rassemblons ici, sous la dénomination « rappeurs », l'ensemble de ceux qui partagent leurs formes de vie, sans nécessairement faire du rap-. Nous pourrions parler, pour reprendre les mots du rappeur Lino, d'une « écriture urbaine réaliste [88]». Le rap semble en effet faire son matériau le plus fondamental de « cet ensemble vaste d'éléments qui à la fois sont contingents et nous constituent » :

> *Ils forment le socle de notre harmonie avec les autres ; nous lisons leurs sourires, leur tristesse, comprenons leurs mots, discernons différents types d'individus humains, lisons les livres, écoutons la musique, répondons à la souffrance des autres ou nous la dissimulons, sommes à l'intérieur de ce monde complexe et varié où une quantité de choses qui surviennent nous appartiennent intimement et constituent notre monde et le monde commun des significations dont nous faisons usages dans nos vies[89].*

Si nous pouvons dire que le rap *parle* de cet « ensemble vaste d'éléments », et qu'il parle avec lui, il semble que le hip-hop en général s'en soit fait le garant artistique : que l'on pense au *Djing* – « Le Dj *scratch* dans l'abime »-, qui s'empare d'œuvres musicales populaires pour se les approprier et les réinterpréter, au *graffiti*, - « quand son frère Graffiti bariole l'épiderme des villes » - qui consiste à peindre ou à dessiner sur des immeubles, des wagons de train et de métro, des toits, ou au *break-dance* qui fait de la rue, de la ville, à la fois le décor et l'instrument d'acrobaties rythmées, le hip-hop est fondé sur la volonté de récupérer, de détourner tous les éléments de l'environnement – en un sens presque biologique- de ceux qui s'y adonnent pour en faire les objets d'un art, leur donner une valeur esthétique. Ainsi, le rap peut figurer une « musique sans musicien », les « pleurs de la rue sur des crissements de disques », ou encore une « lame de fond verbale acide, acerbe et véhémente ». Dans ce morceau, « Fils du hip-hop », le rappeur et écrivain Gaël Faye, retraçant l'histoire du mouvement, affirme : « les leaders ne parlent plus, ils se mettent à rimer » avant de résumer son art avec virtuosité :

[88] Lino, dans le cadre des séminaires sur le rap à l'ENS, « La plume et le bitume », mars 2015 : https://www.youtube.com/watch?v=QKPm0I6QX7o.
[89] Piergiorgio DONATELLI, *Ibid.,* p. 66-67.

Ya des morts, des oxymores, des coups de balles verbales
Des ruptures grammaticales, sur des caisses claires et cymbales
Ca s'emballe sans label, ça devient plus hardcore
Le réel est sans appel, dans le couloir de la mort
Quand le chômage augmente, les rappeurs deviennent précis
Quand les médias vous mentent, les MC's font des récits
Chaque block, chaque quartier, chaque secteur possède ses rappeurs
Le système est un arbre, et le rap est le sécateur[90].

« Toute une partie du monde social et immédiatement présent est absent de la poésie contemporaine ; l'idée que nous défendons est que ce sont les rappeurs qui se sont chargés de la mettre en poésie [91]», écrit Emmanuelle Carinos. En effet, on peut dire que les rappeurs, cherchant à la fois à s'arracher de leurs conditions de vie pénibles et à dévoiler les mécanismes du microcosme qu'elle forme, s'attèlent à « chanter la banlieue[92] », pour reprendre la formule de Céline, *depuis la perspective* de la banlieue. Plus encore, le rap thématise le ghetto, la cité, la rue, et en fait le décor de ses textes, mais également un de ses plus caractéristiques outil poétique : presque allégorique, ils symbolisent non seulement l'ensemble des difficultés, des souffrances, endurés par les rappeurs, et mais aussi la matrice de leur vision du réel, et de la forme de *mètis* qu'ils sont parvenus à y développer. Evoquant ainsi tout un monde demeuré souterrain, exclu notamment du domaine artistique, ils font surgir aux oreilles de leurs auditeurs une poétique crue, incisive, qui interroge la légitimité des critères sociaux et moraux en vigueur dans la société, et court-circuite les canons mêmes de l'esthétique sur laquelle est fondée la « haute culture » célébrée par la majorité.

« La logique dominante du grand art a longtemps maintenu une différenciation implacable et une distance infranchissable entre l'expérience esthétique et les modes habituels de compréhension et d'expérience » écrit Richard Shusterman. C'est précisément ces « modes habituels de compréhension et d'expérience » qui sont réquisitionnés dans l'expérience esthétique offerte par le rap, et qui en font un genre

[90] Gaël FAYE, « Fils du hip-hop », *Pili Pili sur un croissant au beurre*, 6D Production, 2013.
[91] Emmanuelle CARINOS, *Op. cit.,* p. 52
[92] Louis-Ferdinand CELINE, préface à Albert SEROUILLE, *Bezons à travers les âges*, éd. Denoël, 1944.

artistique accessible sans la nécessité d'une initiation ou d'un enseignement particuliers – il y a néanmoins dans le rap un aspect élitiste, dans le sens où son langage n'est pas effectivement pratiqué par tous, et les expériences qu'il relate ne sont pas celles de chacun- et refondateur, puisqu'il constitue une critique, une « remise en chantier » non seulement de nos concepts, mais également des principes les plus triviaux et les plus intégrés de nos vies quotidiennes. Ainsi, si notre langage ordinaire est chargé d'un poids affectif, moral, social et politique, le glissement linguistique opéré par le rap est aussi un glissement de l'ensemble de ces domaines : en détournant *ce que nous disons effectivement quand…,*– ce langage n'est pas cantonné à l'exercice de notre entendement, ni à notre entente pratique les uns avec les autres, mais parle de nos vies- il exprime nos intérêts authentiques, ce qui nous importe, réellement et quotidiennement. Plutôt que normative, la valeur morale du rap est donc descriptive : il ne nous informe pas sur ce que nous sommes moralement tenus de faire dans telle ou telle situation, sur l'attitude que nous devons adopter, mais son langage est imprégné de nos formes de vie, il dévoile ce que nous faisons effectivement dans ces situations données : il est une représentation des diverses manières dont nous régulons notre langage et notre quotidien conformément l'un à l'autre pour conduire conjointement nos existences. En tenant compte de la valeur que nous attribuons aux mots, aux choses et aux actes, il reflète les modalités selon lesquelles nous nous organisons, nous nous débrouillons, presque, pour vivre ensemble, selon ces valeurs ou en dépit d'elles : dans ses textes et sa musique, il fait émerger ces modalités à la surface autant qu'il en fait les objets d'une réflexion. « L'œuvre littéraire n'a pas à donner des jugements ou à conduire (explicitement ou subrepticement) le lecteur à une conclusion morale. Mais elle est morale dans la mesure où elle transforme le lecteur, son rapport à son expérience – elle fait partie en quelque sorte de sa vie [93]», nous dit Sandra Laugier en présentation d'*Ethique, littérature, vie humaine*. Cette affirmation semble être valable également pour le rap, et met en relief son absorption à la fois de l'expérience du rappeur – chacun des morceaux constitue une version « épicée », « digérée » de son expérience-, et de celle de l'auditeur – à l'écoute d'un morceau de rap, comme à la lecture d'une œuvre littéraire, le destinataire « ingurgite » ce qui, dans l'œuvre, le

[93] Sandra LAUGIER, présentation de *Ethique, littérature, vie humaine*, *Op. cit.,* p. 4.

renvoie à sa propre expérience et en modifie ainsi la saveur-. Ainsi, par sa dimension musicale, la puissance sonore de son langage, le rappeur, dans un morceau, happe son auditeur, et en quelque sorte le prend par la main pour lui montrer le réel tel que lui le vit et le conçoit : il met devant ses yeux son expérience propre, jusqu'alors dissimulée par des mécanismes sociaux oppressants.

Dans son morceau « Mes sources », le rappeur français Flynt fait la liste précise de tous les aspects de sa vie dont il s'inspire pour écrire : « Mes sources sont mes yeux et mes oreilles / C'que j'aime et qui m'révolte du cuir chevelu aux orteils » commence-t-il, avant de poursuivre :

Tu pourras vérifier mes sources en regardant autour de toi
Je m'inspire du meilleur et du pire de la nature humaine
Tu pourras vérifier mes sources en regardant autour de toi
Chez tous les emcee qui rappent vrai, que j'connais ou qu'j'connais pas
Ma ville c'est le carburant de ma zik
Où chaque coin de rue me rappelle un passage de ma vie
Je m'inspire de mes heures sombres, de la colère et la frustration
Quand on maudit le destin, quand on remet tout en question
Tu pourras vérifier mes sources devant ton poste, ou au poste
Ou en traversant ma région coast to coast[94]

Et il résume : « Cette planète est une cartouche d'encre énorme ».

C'est donc en s'emparant de leurs « pratiques signifiantes », pour reprendre l'expression de Michel de Certeau, et de celles de leurs congénères, qu'ils expriment avec les mots de la vie courante, que les rappeurs élaborent cette poétique du langage ordinaire. « Bien qu'elles soient composées avec les vocabulaires de langues reçues et qu'elles restent soumises à des syntaxes prescrites, elles tracent les ruses d'intérêts autres et de désirs qui ne sont ni déterminés ni captés, par les systèmes où elles se développent [95]». Ces « ruses d'intérêts autres », *mètis* urbaine ordonnée à la survie, permet aux rappeurs de récupérer les « vocabulaires de langues reçues », les préjugés qu'ils essuient et de les décliner dans une perspective

[94] Flynt, « Mes sources », *J'éclaire ma ville*, Label rouge, 2007.
[95] Michel DE CERTEAU, *Op. cit.,* p. XLV.

nouvelle, astucieuse, qui les tournent en dérision. Ainsi, Booba revendique : « j'représente la banlieue comme un grec-frites[96] ». Le rap constitue donc une forme artistique inédite, en ce qu'elle ne cède pas à la tentation de créer du beau à partir de ce qui est déjà beau, refuse de se nourrir, pour faire œuvre, des éléments du réel qui s'y prêtent *a priori*. Au contraire, en s'adressant ainsi à l'attachement que nous avons pour nos formes de vie, aux intérêts triviaux que nous portons à ce qui parsème nos existences quotidiennes, il donne de nouvelles implications à son esthétique, la place au cœur d'enjeux moraux qui pourtant ne pèsent pas sur ses auditeurs à la manière d'une fable – il ne dicte pas, il montre. Conformément à la conception wittgensteinienne selon laquelle il n'y a pas de proposition éthique, mais l'éthique est partout dans ce que nous disons, le rap fait émaner sa valeur morale de ses textes, de l'usage qu'il fait du langage, de la dimension vécue sur laquelle il s'appuie, sans chercher à la rendre explicite, prescriptive, technique. « Une philosophie de l'art est stérile, écrit John Dewey dans *L'Art comme expérience*, si elle ne nous rend pas sensibles à la fonction de l'art avec les autres modes de l'expérience [97]». Cela semble être précisément, sinon l'objectif explicite du rap, du moins son effet.

Nous allons voir, maintenant, comment l'exercice typique du rap que constitue l'*egotrip* permet à la fois une reconquête active et brutale de leur propre voix par les rappeurs et l'expression d'une expérience singulière, échafaudée sur la conscience vive de leur identité.

C) L'*ego trip* : une récupération acharnée de sa propre voix

Le rap *egotrip*, de manière un peu caricaturale, est traditionnellement opposé au rap conscient. Pourtant, à la fois exercice de célébration de soi-même et procédé stylistique particulièrement courant dans le genre, il s'accorde volontiers à une intention contestataire, et s'en fait quelquefois l'instrument. Aux origines du rap, il se confond tout à fait avec celui-ci : nous l'avons vu, les MCs chargés de préparer la

[96] Booba, « Le Duc de Boulogne », *Ouest side*, Universal, Barclay, 2006.
[97] John DEWEY, *L'Art comme expérience*, Paris, éd. Gallimard, 2010, p. 17.

foule des spectateurs aux *sets* des Djs ont progressivement développé une rivalité : mettant à contribution leur sens de la répartie, ils en sont venus à se mesurer les uns aux autres. Dans l'intention d'écraser leurs adversaires à la joute verbale, ils ont élaboré une figure de style caractéristique de leur forme poétique, parfois déroulée sur l'ensemble du morceau, visant à les glorifier eux-mêmes, et par là à montrer le plus de virtuosité rhétorique et à encenser leur culture et leur communauté. Plus tard, l'*egotrip* a tenu lieu pour les rappeurs, par la pratique du *freestyle**, ou par l'écriture méticuleuse de *punchlines*,* d'un moyen d'asseoir leur crédibilité et leur autorité dans la discipline. Savant mélange de créativité, d'habileté et de charisme, l'*egotrip* renferme lui aussi une importante dimension morale, et se révèle comme la manifestation la plus pure de la logique esthétique déployée dans le rap : c'est lors de cet exercice que les MCs, en quelque sorte exaltés par cette exaltation d'eux-mêmes et de leur art, montrent le plus de virtuosité.

Si l'on considère cette idée d'un scepticisme vécu à la source même du rap et des performances des rappeurs, l'*egotrip* peut en effet figurer, dans cette entreprise de récupération de leur propre voix et de reconquête de concepts vidés de leur sens, une apothéose où la fanfaronnade devient le symbole presque caricatural de leur revendication. « Que le langage me soit *donné* n'implique pas que je sache comment je vais m'entendre, m'accorder *dans* le langage avec mes colocuteurs. Je suis le seul à déterminer l'étendue de « notre » accord [98]», écrit Sandra Laugier. L'usage que les rappeurs font, dans l'*egotrip,* de la première personne du singulier, refusant le « nous », marque précisément cette intention d'évaluer individuellement « l'étendue de « notre accord » », et d'y trouver à nouveau leur place, de manière active. En s'engageant spontanément et totalement dans le discours qu'ils tiennent, qu'ils ont composé eux-mêmes au moyen de leur langage effectif, les rappeurs s'approprient, chacun à son image, les mots qu'ils y pratiquent :

> *Pour moi, le langage ordinaire, c'est véritablement ce qui sort de ma bouche ; c'est ce que je dis. Evidemment, la question est la suivante : est-ce que ce que je suis en train de dire est à moi, est-ce ce que d'autres personnes peuvent vouloir dire la même chose ? Mais c'est véritablement ce moment là, le moment*

[98] Sandra LAUGIER, *Les sens de l'usage, Op. cit.,* p. 297.

où le langage sort de ma bouche, et à la limite même, à un moment donné, c'est ce qui a arrêté ou bloqué ma pensée. Il y a un moment où le langage ordinaire est véritablement l'acte de parole et domine[99].

Ainsi, l'*egotrip*, et plus particulièrement celui qui se déploie dans le *freestyle*, ce « moment où le langage sort de ma bouche », dans sa dimension toute biologique, apparaît comme le lieu privilégié, dans le rap, d'un *vouloir-dire* authentique.

En outre, c'est par cet exercice que, d'abord, les rappeurs délimitent cette forme particulière de *mètis* – en l'occurrence une habileté verbale qui reposent sur la capacité à mettre en rapport étroit le son et le sens, tout autant qu'une habileté pratique, qui consiste à établir sa *street credibility* et à survivre dans des conditions de vie précaires – et en tirent de la fierté. Dans son morceau « Ugotrip », - dont le titre est un *egotrip* à lui tout seul -, Hugo TSR, s'adressant à un « petit » prétendant au titre de MC, vante les mérites de son style et de sa musique.

Sur un de mes plus beaux beats
J'fais mal au bide au stylo Bic
C'est de l'Ugotrip, c'est du gros titre
Les îlotiers choppent une otite […]
Soldats comme dans 300, pizza froide à la place du croissant
J'ai du talent
T'enfiles un écouteur, t'as déjà perdu trois dents
Rimes plus violentes qu'une corrida
Ici on s'nourrit d'ça [100]

Le rappeur Booba fournit en lui aussi un bon exemple par sa chanson « Fœtus » dans laquelle, plutôt que glorifier sa verve et son talent poétique, il tire sa fierté d'une virilité exacerbée, de ses origines, et de son aptitude à toujours « s'en sortir » :

Fœtus je défierai quiconque
Beaucoup plus grosses que des balles de ping-pong

[99] Stanley CAVELL, « L'ordinaire et l'inquiétant », *Rue Descartes*, vol. 39*, Wittgenstein et l'art.,* 2003, pp 88-98.
[100] Hugo TSR, « Ugotrip », *Fenêtre sur rue,* Chambre froide production, 2012.

J'me frappe le torse comme King-Kong
Charge comme Mohamed, Tyson dès le ding-dong[101]

Dès lors, il est possible de considérer les *egotrips* comme autant de manifestes, à la fois éthiques et esthétiques, du rap : qu'ils exaltent les qualités stylistiques des rappeurs ou leur puissance physique, ils s'inscrivent de manière cohérente dans la démarche du genre, les entraînent à la créativité linguistique et permettent un glissement des critères moraux par un « remplissage» et un usage original de concepts ordinaires. Les MCs, par leur aptitude à la répartie, à plus forte raison lorsqu'ils pratiquent le *freestyle*, apparaissent alors comme des hommes du *kairos*, du moment opportun, tels qu'ils sont thématisés dans le *Problème XXX*[102], attribué à Aristote. En outre, loin de s'abreuver aveuglément d'une telle fanfaronnade, ils poussent quelquefois leur virtuosité rhétorique- à la manière d'un Cyrano de Bergerac- au point de couper l'herbe sous le pied de leur rival, et de formuler eux-mêmes, avec esprit et imagination, les railleries que l'on est susceptible de leur adresser : « Au lieu de le transpercer d'un coup d'épée, Cyrano renverse toute la violence de son adversaire uniquement armé de son auto-dérision [103]», remarque le MC Oxmo Puccino, érigeant le personnage dramatique au statut de modèle. Ainsi, l'*egotrip* ne semble plus tant constituer un culte de soi – comme on le lui reproche souvent- qu'un culte de l'habileté verbale, presqu'au sens d'un artisanat[104]. La *punchline,* point de paroxysme de l'*egotrip* que nous analyserons plus loin, apparaît alors comme l'ornement le plus riche et le plus intense de l'œuvre. De plus, en cultivant ainsi l'art de déplaire – « Eh bien ! oui, c'est mon vice. Déplaire est mon plaisir. J'aime qu'on me haïsse[105] » - les MC's se donnent un pouvoir subversif, un rôle dérangeant et contestataire qui opère tant sur l'usage des concepts que sur les mécanismes sociaux et politiques en vigueur : « Alors que l'autosatisfaction du rappeur porte souvent sur ses performances sexuelles, son succès commercial et ses fonds propres, tous ces traits sont présentés comme dérivant de son pouvoir verbal ». C'est donc de sa capacité à signifier et à dominer un langage d'abord

[101] Booba, « Fœtus », *Autopsie Vol. 3.*, Because Music, Tallac, 2009.
[102] ARISTOTE, *L'homme de génie et la mélancolie*, Paris, éd. Rivages, 1991.
[103] Oxmo Puccino, l'*Affiche* n°54, avril 1998.
[104] Voir Julien BARRET, *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008.
[105] Edmond ROSTAND, *Cyrano de Bergerac,* Acte II, scène VIII.

insoumis, inapproprié à son ton, que le rappeur tire sa légitimité à parler en son nom propre, puis en celui des autres.

II : Une poétique incarnée : le corps et la voix

A) Le corps : affrontement et communion

La nature ordinaire de la poétique mise en œuvre dans le rap ne se résume pas à la familiarité de son langage, ni même à la place qu'il donne aux formes de vie desquelles il dérive. Ou plutôt, « le donné des formes de vie, ce n'est pas seulement les structures sociales, les différentes habitudes culturelles : c'est tout ce qui a à voir avec « la force et la dimension spécifique du corps humain, des sens, de la voix humaine », nos limites physiques et pas seulement conceptuelles [106]». L'usage qui, dans le rap, est fait du corps humain et de ses ressources, la dimension biologique de la poétique qui y est déployée sont inédits, caractéristiques, et participent à en faire une expérience esthétique qui touche au sacré, presque au mystique. Dans le rap, le langage ordinaire, plus que réquisitionné, est en effet incarné. Il n'est pas simplement repris, parlé : les contextes de son emploi ordinaire sont mimés, et son intensité significatrice est renforcée par des mises en scène corporelles qui doublent le ton de sa formulation de gestes. De cette manière, les rappeurs ne se contentent pas d'énoncer : par leurs mimiques, leurs danses, ils confèrent à ce qu'ils *veulent dire* une force visuelle.

Le regard philosophique a tendance à dénaturer l'objet de son étude : la réalité d'une expérience s'y manifeste comme le problème de la conjonction entre l'âme et le corps, d'un dilemme moral, pratique, ancrée dans un contexte, surgit un impératif qui lui est souverain. De même, une réflexion sur le langage ordinaire semble vouée à l'arracher des bouches humaines desquelles il sort, à le considérer indépendamment des vies et des conversations dans lequel, pourtant, il prend son sens. Bref, s'il est un vêtement dont on déshabille, en philosophie, assez aisément le langage, c'est bien son vêtement biologique. Analyser le rap comme une poétique du langage ordinaire permet donc, puisque celui-ci conserve cette dimension charnelle, de replacer ce langage ordinaire dans le terreau dans lequel il prospère. Pour Cavell,

[106] Sandra LAUGIER, *Op. cit*, p. 171, qui cite Stanley CAVELL, *Une nouvelle Amérique encore inapprochable*, Paris, éd. Eclat, 1992, p. 47.

l'expression est « identiquement intérieure (elle m'exprime) et extérieure (elle m'expose)[107] ». Cette double dynamique prend racine dans le corps même : c'est par lui que l'expression m'exprime, c'est par lui qu'elle m'expose. En outre, s'attacher à considérer la voix, le corps, comme le lieu de mon expression, c'est refuser au langage un lien mythifié avec l'intériorité, ne pas se résoudre, en quelques sorte, à occulter les difficultés en faisant de du fantasme de l'intériorité le refuge inaccessible des problèmes qui demeurent.

La première des dimensions biologiques du *vouloir-dire* dans le rap, comme nous l'avons vu, naît de la violence qui lui est essentielle. Pour Lapassade et Rousselot[108], en effet, le *clash* entre MCs rivaux constitue le « creuset originel » de sa poétique. Un morceau de rap prend alors la figure d'une métaphore linguistique du contexte social adverse duquel il émerge : les rappeurs y développent une poétique agonistique, par laquelle les affrontements physiques sont versés dans leurs prouesses verbales et où leurs positions corporelles gardent un aspect menaçant qui appuie leurs paroles. Les conflits, d'abord authentiques, sont alors théâtralisés : les artistes, en pratiquant une surenchère verbale sur leur rival, s'adonnent à une boxe avec les mots plutôt qu'avec les poings. Précisément, la métaphore de la boxe sillonne l'histoire du rap. Elle se retrouve dans son langage technique et dans les fanfaronnades éclairées auxquelles se livrent les MCs. Ainsi, la *punchline*, paroxysme de l'habileté verbale, est censée terrasser l'adversaire ; la verve de Mohamed Ali, boxeur-poète, constitue un modèle, et il est fréquemment mentionné dans les morceaux. Les rappeurs mettent l'accent, dans leurs textes, sur les dommages physiques que peuvent causer leurs vers – dans « Ugotrip », que nous avons cité précédemment, Hugo TSR s'adresse ainsi à son auditeur-adversaire : « T'enfiles un écouteur, t'as déjà perdu trois dents/ Rimes plus violentes qu'une corrida [109] ». Dans leur chanson justement intitulée « Boxe avec les mots », les rappeurs du groupe français Ärsenik filent la métaphore. Calbo commence :

Tu danses sur l'ère de la lame, le chant des fusils, l'air est malsain
C'est une époque à damner un saint ; Comme un Uzi

[107] Sandra LAUGIER, *Ibid.,* p. 287.
[108] Georges LAPASSADE et Philippe ROUSSELOT, *Op. cit.*
[109] Hugo TSR, *Op. cit.*

Crache la mort, j'accuse, arrache la muselière cash
J'mâche plus mes mots, je lâche des bombes à chaque fois, sache
Que l'heure H est proche, tache d'avertir tes proches avant le clash
Pe-ra sanglant, rimes taillées dans la roche, j'attache
De l'importance au sens dans mes textes, Ose causer
D'misère en prose, puis exploser pour la bonne cause

Avant de reprendre avec son acolyte Lino :

Un beat, une grosse basse pour que j'me place
J'hausse la voix pour mes soces, passe moi les bastos,
Faut qu'on les blesse tous, les pousse dans la fosse
Fesse les fausses faces, laisse une trace dans ce nessbi, encaisse
En face, mes gars en masse, flirtent avec le meurtre,
Ta sensibilité j'heurte, et c'est ton sang qui tache mon T-shirt[110]

Les sonorités grinçantes de ce morceau – « crache la mort », « arrache », « misère en prose », « flirtent avec le meurtre », etc - ajoutées au registre martial des mots, créent une atmosphère crispante et glissent, dans l'imagination de l'auditeur, une scène de combat particulièrement féroce : une boxe avec les mots. Le travail sur les sons, s'adressant à l'oreille plutôt qu'à l'esprit, s'inscrit dans une logique esthétique sensualisée qui est cohérente avec la volonté des rappeurs de donner à leurs paroles une puissance physiquement paralysante. Par cette esthétique agonistique, les rappeurs, mettant à contribution leur créativité linguistique et leur aspect physique, « rend[ent] la violence à son totalitarisme quotidien [111]». « Je rêve d'une langue dont les mots, comme les poings, fracasseraient les mâchoires[112] », écrit Cioran dans ses *Pensées étranglées*. C'est ce « rêve », précisément, que le rap semble être parvenu à concrétiser en détournant leur langage ordinaire pour se faire entendre par l'intensité brutale de leur poétique. Le rappeur américain Jay-Z, définissant sa vision du rap, précise d'ailleurs : « *People compare rap to other genres of music, like jazz or*

[110] Ärsenik, « Boxe avec les mots », *Quelques gouttes suffisent…* Hostile Records, 1998.
[111] Christian BETHUNE, *Ibid.,* p. 160.
[112] Emil CIORAN, *Pensées étranglées*, Paris, éd. Gallimard, 2013.

rock&roll. But it's really most like a sport, boxing to be exact [113]».

Ainsi, les mots, dans le rap, sont dits dans l'intention de signifier, au point qu'ils prennent l'aspect – visuel, sonore- de la réalité qu'ils représentent, de l'objectif qu'ils se donnent. La dimension gestuelle du rap participe donc à la fois à donner une impression d'authenticité – elle mime des formes de vie humaine- et à réaliser cette authenticité – accompagnant les gestes à la parole, le son au sens, les rappeurs, en quelque sorte, *veulent dire* de toute leur âme. « Wittgenstein rappelle l'autonomie du langage, le fait qu'une expression linguistique dit ce qu'elle dit sur la base de ses propres ressources, à partir de l'association réitérée maintes fois entre *énoncés* et *gestes* [114]», nous dit Aldo Giorgio Gargani. Ce sont ces ressources qui sont mises à contribution dans le rap, et dont la « vitalité quasi biologique[115] », augmentée d'une valeur poétique, *signifie* au point d'être l'occasion, pour les MCs, d'une réappropriation du langage.

Enfin, les mots ainsi récupérés par les voix et la dimension physique, sont « posés » sur un rythme. La coordination de tous ces éléments, comme par l'effet d'une alchimie, forme une performance qui prend un aspect sacré. L'expérience esthétique offerte par le rap, en effet, touche au rituel : elle insinue, dans l'esprit de l'auditeur, un état qui ressemble à une transe. Le balancement des corps, l'atmosphère entêtante produite par la conjonction du rythme et des sonorités linguistiques, l'insurrection à laquelle appellent les paroles sont autant de facteurs qui, reçus par les sens, imprimés dans l'esprit, font d'un concert de rap quelque chose de similaire à une cérémonie religieuse. Cet aspect mystique, hérité de la tradition musicale afro-américaine, fait d'une performance rappé le moyen d'une communion entre les divers spectateurs, et avec le MC, qui prend une figure prophétique.

B) Soi et les autres : duplicité et réconciliation

Faisant ainsi de leur corps un élément constitutif de leur poétique, les

[113] Jay-Z cité par Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 177 : « Les gens comparent le rap à d'autres genres musicaux, comme le jazz ou le rock&roll ; En vérité, c'est plutôt comme un sport, la boxe, pour être exact. »
[114] Aldo Giorgio GARGANI, « Le paradigme esthétique dans l'analyse philosophique de Wittgenstein », *Rue Descartes*, vol. 39*, Wittgenstein et l'art.,* 2003, pp. 56-68.
[115] Emmanuelle CARINOS, *Op. cit.,* p. 4.

rappeurs réinvestissent la question du rapport à autrui, qui s'était manifestée par leur forme de scepticisme vécu, et la font passer des domaines sociaux et linguistiques au domaine biologique. En effet, les intéractions avec les autres, cette manière qui leur est propre d'endosser l'accord *dans* le langage, se déploient, avant tout, dans leurs performances : celles-ci apparaissent alors comme le canal le plus aisé et le plus direct pour interroger la légitimé des structures sociales au moyen de leur art. Manifestation poétique de la méfiance envers une corporalité, une entité qui n'est pas la leur et dont les concepts ne recoupent pas les leurs, la dimension agonistique de leur style, leur posture physique menaçante et l'importance quasi-prophétique que leur octroie leur titre – *master of ceremony* - participent à renforcer l'impression d'isolation –sociale, politique, mais aussi spirituelle- que l'on a des rappeurs, tout en favorisant une communion avec le public. Les danses auxquelles sont engagés les spectateurs, l'atmosphère mystique qui se dégage d'un concert de rap – « les leaders ne parlent plus, ils se mettent à rimer »- la sensation d'ivresse produite par les sons font du concert de rap une expérience esthétique propice à la réconciliation –conceptuelle - entre le MC et une foule qui, jusqu'alors, lui était étrangère. Ce qui est attendu de l'auditeur, récepteur d'une œuvre artistique plutôt que d'un message contestataire, n'est plus un effort d'attentive crédulité, mais une participation active, tant d'un point de vue sensuel, physique, que spirituel. Les harangues du rappeur réclament une réponse – dansée, chantée- de la part des spectateurs qui à leur tour, deviennent des éléments constitutifs de la cérémonie – c'est par ailleurs une des dimensions, nous le verrons, qui participent à faire du rap une remise en question des canons esthétiques traditionnellement cultivés : dans les concerts, le spectateur est incorporé à l'œuvre, son rôle est nécessaire. Autant que le MC intime son public à l'exaltation, le public encourage le MC à la virtuosité linguistique. Christophe Rubin définit par ailleurs le rap comme « paradoxalement inaudible pour beaucoup, moins à cause du contenu discursif que de l'écriture de la voix donc du corps et des émotions : *du réel qui perce sous le symbolique*[116] ». C'est donc d'abord par son intensité perceptive que le rap trie son public, c'est par elle aussi qu'en premier, il entre dans l'esprit de celui qui s'y penche.

[116] Christophe RUBIN, «Le texte de rap: une écriture de la voix», *Actes du 22ème colloque d'Albi,* 2001, CALS-CPST, 2002.

Néanmoins, à l'image de la figure du rival, celle de l'auditeur, même dans les morceaux enregistrés, est verbalement prise à partie : c'est à lui aussi que les textes s'adressent directement ; refusant d'entretenir une quelconque illusion littéraire, le rappeur en fait le témoin des mésaventures qu'il relate, le confident de ses aspirations, le garant de ses prouesses poétiques. Ainsi, d'abord simple auditeur, le destinataire du rap se change progressivement en spectateur – il visualise, en quelque sorte, la scène narrée par le MC- puis en participant –ses sensations, coordonnées les unes aux autres, l'introduisent dans l'œuvre et le rendent réceptif à l'aspect ritualisé d'un concert de rap. « Une appréciation complète des dimensions esthétiques d'un disque de rap exigerait non seulement qu'on l'écoute, mais qu'on le danse, afin de ressentir son rythme en mouvement comme les rappeurs le demandent avec insistance[117]», remarque Richard Shusterman. L'écoute simple et isolée d'un morceau de rap, en outre, par la dimension codée du langage qu'il réquisitionne, exige lui aussi une participation de l'auditeur : il est appelé à joindre son imagination à sa maîtrise du langage ordinaire, quelquefois à élucider minutieusement le sens des paroles, pour en saisir toute l'ampleur. Certains morceaux, par l'incongruité des images qu'ils véhiculent, mobilisent toute l'imagination de l'auditeur : plutôt que chercher le sens des paroles hors de sa logique interne propre, il doit alors se verser tout entier dans la cohérence du texte, pénétrer le paysage imaginaire et conceptuel qui y est façonné de manière inédite et se créer seul les références auxquelles il est fait allusion[118]. De plus, comme le souligne Emmanuelle Carinos, « les paroles, quoiqu'écrites au préalable, sont elles aussi teintées d'une logique d'oralité en ce qu'elles n'existent qu'à travers la singularité d'une voix hypersignifiante, le *flow* [119]». Nous analyserons le *flow* plus en détail dans une partie qui lui sera consacrée ; il apparaît néanmoins comme un élément constitutif de la dimension instantanée, éminemment sensuelle de l'esthétique du rap.

Le cas limite du *freestyle*, exercice d'improvisation rimée sur un sujet donné, constitue une illustration plus frappante encore de cette exigence de participation de la part du spectateur, et de la temporalité sensible qui se déploie dans la poétique du

[117] Richard SHUSTERMAN, *Ibid.,* p. 192.
[118] Voir par exemple le morceau d'Oxmo Puccino, « Cactus de Sibérie », qui fait appel au pressentiment de l'auditeur plutôt qu'à une image poétiquement établie.
[119] Emmanuelle CARINOS, *Op. cit.,* p. 26.

rap. « Pour Dewey, écrit Richard Shusterman dans son ouvrage sur le rap, l'art est toujours le produit d'une interaction entre l'organisme vivant et son environnement, un mélange d'action et de réception qui entraîne une réorganisation des énergies[120] ». C'est précisément cette intéraction entre l'organisme vivant et son environnement qui est le plus palpable dans le *freestyle*, et en fait un moment de grâce, au cours duquel l'environnement du rappeur, poétiquement transposé, surgit aux oreilles du spectateur. Le *flow* individuel d'un rappeur, qui dans le *freestyle* se déroule spontanément et interprète des paroles tout juste conçues, apparaît alors comme l'incarnation sonore de cet environnement : il en intercepte les bruitages les plus anodins, en détourne les expressions quotidiennes, et s'attèle à le décrire en y adhérant, par le sens et par les sons, le plus possible.

Enfin, le *freestyle*, tout particulièrement, témoigne de la volonté esthétique des rappeurs de ne pas dénaturer leur œuvre en la cristallisant, de ne pas en faire un objet de plus de la « haute culture », mais plutôt de la rendre au terreau même duquel elle s'est nourrie : en cultivant sa dimension immédiate, sa virulence vocale et corporelle, ils la soustraient à une légitimité culturelle paralysante qui démentirait l'authenticité même de son élan. Les rappeurs, par l'exercice du *freestyle*, refusent donc de consentir à constituer une œuvre achevée, immuable, pour lui préférer la performance, une expression toujours inscrite dans un contexte duquel il est impossible de l'arracher, et s'adressant toujours à un destinataire actif. La pratique du *sample**, dans les morceaux enregistrés, souligne également ce souci omniprésent dans le rap : « l'intégrité de l'œuvre comme objet ne doit jamais l'emporter sur les possibilités de poursuivre la création en réutilisant cet objet [121]». Le rappeur américain Lil'Wayne, au sujet du *freestyle*, déclare justement : « *I could be at my happiest moment, my saddest moment, I could be speechless, I could be voiceless, but I could still rap. That's what I do. So that's why I really don't use the pen and the pad, cause I kind of feel like when you use the pen & pad, you're reading. And when you're reading something man, you're paying attention to what you're reading instead of what you're doing* [122]».

[120] Richard SHUSTERMAN, *Ibid.,* p. 22.
[121] Richard SHUSTERMAN, *Ibid.,* p. 192.
[122] Lil'Wayne, cité par Adam BRADLEY, *Ibid.,* p. 178 : « Que je traverse mes instants les plus heureux ou les plus tristes, que je sois muet, que je sois sans voix, je pourrais toujours rapper. C'est ce que je fais. C'est la raison pour laquelle je n'utilise jamais le style et le bloc-notes, parce que j'ai comme l'impression que, quand on utilise le

D) Le flow, un style de la voix

A la fin du XXème siècle on inventa le flow. Des gens doués, à l'aise, désinhibés et impatients […] se sont mis à parler mieux, beaucoup mieux que tous leurs ancêtres. A parler vif, efficace, rythmé, entraînant. On n'avait jamais parlé comme ça, parlé aussi bien, parlé avec autant de précision, de fermeté et de conviction dans la voix. Âge d'or de la parole, abolition des bégaiements, balbutiements, hésitations, lapsus et autres imperfections du langage[123].

Si les écrivains ont un style littéraire et les chanteurs une tessiture, les rappeurs, eux, ont un *flow**. Hérité de l'anglais – « flux « - et repris par les MCs de toute origine, le *flow* désigne la manière singulière et caractéristique dont chacun d'entre eux pose sa voix sur le rythme. Plus qu'un simple ton, il est tout à la fois la mélodie d'un morceau de rap – l'instrumentale se limite souvent à un rythme-, le style personnel de chaque rappeur, et ce qui caractérise l'atmosphère de l'ensemble de son œuvre : en fonction de la voix du MC, mais aussi du rythme de ses paroles, de son articulation, de sa désinvolture ou de sa véhémence, le rap sera agressif, sarcastique, mordant ou harmonieux. Emmanuelle Carinos le définit ainsi : il « désigne la couleur, le débit, la scansion et les qualités d'articulation propre à chaque rappeur[124] ». En outre, la nature ambivalente du *flow* – ni exactement parlé ni tout à fait chanté – interroge le statut artistique du rappeur : s'agit-il d'un poète qui déclame ses vers sur un fond musical, ou d'un chanteur dont le sens des paroles est second par rapport à leur mélodie ? Par cette ambiguïté, encore, le rap est hybride, s'affranchit des critères esthétiques traditionnels et confère à son propos une originalité qui participe à son intensité significatrice. Cet étalement d'une voix sur un rythme – avec lequel le rappeur joue, qu'il choisit tantôt de fondre l'un à l'autre, tantôt de contraster -, dérivé des conditions de privation technique desquelles sont nés le rap – « le rap a inventé une musique sans musicien [125] » - se change

style et le bloc-notes, on lit. Et quand on lit quelque chose, mec, on est attentif à ce qu'on lit plutôt qu'à ce qu'on fait. »

[123] Joy SHORMAN, *Du bruit*, Paris, éd. Gallimard, 2007, p. 26.

[124] Emmanuelle CARINOS, *Op. cit.,* p. 73.

[125] Gaël Faye, « Fils du hip-hop », *Op. cit.*

progressivement, par la cohérence du *flow* avec ce qu'il formule et avec le fond instrumental, en un tout organique dont les éléments distincts, sensibles à l'oreille, sont pourtant complémentaires. La confusion entre la voix et le rythme se fait alors confusion entre le sens et le son, qui les souligne et les dynamise l'un l'autre. « The *lyric poem always walks the line between speaking and singing…,* écrit le poète américain Edward Hirsch. *Poetry is not speech exactly – verbal art is deliberately different than the way that people actually talk- and yet it is always in relationship to speech, to the spoken word*[126] ». Cette affirmation est à plus forte raison valable pour le *flow*, car si les rappeurs font usage d'un langage ordinaire, se refusent à canaliser leurs revendications dans une langue officielle, littéraire, qui serait impropre à les contenir, leur formulation, parce qu'elle est minutieusement travaillée, stylisée, ne tient pas, elle, de la parole ordinaire : le *flow* acerbe d'un Booba, par exemple serait incongru, déplacé dans une conversation quotidienne. Au sujet des débuts américains, Adam Bradley remarque : « *no one had ever heard a voice doing what these voices were doing to the beat*[127] ». Le *beat** qui est mentionné ici, c'est la désignation technique du rythme dans le rap. Le choix de ce mot est par ailleurs cohérent avec l'idée d'un morceau de rap comme un tout organique : le rythme est le battement cardiaque du morceau, le *flow*, la manifestation sensible qui en découle. En outre, la phrase d'Adam Bradley montre bien la domination symbolique exercée par les MCs sur les éléments de leur art : il s'agit pour eux de soumettre le rythme à leur *flow*, de soumettre le langage à leurs concepts et leur créativité.

Le *flow* est donc le style des rappeurs, le style de leur voix. Ce n'est pas simplement par leur détournement du langage qu'ils parlent couramment, par sa réappropriation poétique que les rappeurs parviennent à assumer, à leur tour, l'accord *dans* le langage. Cet aboutissement est aussi le fruit de leur adhérence singulière au langage, au moyen du développement d'un style, d'une interprétation sensible et personnelle des concepts : leur voix, d'atone, acquiert une double expressivité : dire et *vouloir-dire* ; elle devient le véhicule, à la fois, du concept et du ton. Les processus complémentaires que constituent l'écriture des sens, d'abord,

[126] Edward HIRSCH, cité par Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. XVII : « Le poème lyrique franchit toujours la frontière entre le parler et le chanter. La poésie n'est pas exactement du discours – l'art verbal se distingue délibérément de la manière effective dont les gens parlent – et pourtant, il est toujours en lien avec le discours, la parole ordinaire ».

[127] Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 81 : « Personne n'avait jamais entendu une voix faire ce que ces voix faisaient au rythme ».

puis la « sensualisation » des concepts – ceux-ci sont comme coulés dans un moule perceptif, à l'aide du *flow*- se révèlent être des moments décisifs et essentiels de cette reconquête. Ainsi, le *flow* apparaît en quelque sorte comme du *vouloir-dire* à l'état pur : tout entier expression – du langage pris dans une forme de vie, mais aussi de l'interrogation des fondements de ce langage -, il se charge d'un poids social, politique, par ce qu'il signifie avec fureur, d'un poids esthétique, en ce qu'il est plus que la simple formulation d'une contestation : il orne le sens du son, il le teinte de la perspective individuelle du rappeur. Si le *flow* permet une telle « sensualisation », c'est qu'il fait un usage inédit du *beat* : il « réintroduit le rythme comme fondement structurel et glorifie la rime[128] ». C'est donc, en quelque sorte, le rythme qui donne sa tonalité non seulement au *flow* – qu'il y adhère ou se pose en décalage avec lui- mais au sens des paroles. « *Flow is where poetry and music communicate in a commun language of rhythm* [129]», écrit à ce propre Adam Bradley. C'est par ailleurs la raison pour laquelle le rap est ordinairement reçu, en premier lieu, comme musique, indépendamment de ce qu'il dit : il entre dans l'auditeur par l'oreille. Ce n'est qu'à la deuxième, la troisième écoute que le sens des mots, se distinguant progressivement du rythme, des sonorités qu'ils produisent, surgit à l'esprit. Le langage ainsi manipulé semble suivre un mouvement circulaire : sa portée, d'abord concentrée dans sa signification – l'usage que l'on en fait- est progressivement déversée dans sa dimension phonétique. A mesure qu'il s'esthétise dans le rap, le sens du langage devient second par rapport au son. Pourtant, plus le message est dissimulé par la musicalité des mots, plus l'auditoire est vaste, plus l'écoute d'un morceau est entêtante : une fois le sens et le son tout à fait fondus l'un à l'autre, une fois éprouvé le « vertige sonore [130]» engendré par les jeux sur les sonorités, un sens, nouveau et conforme à la logique du morceau, jaillit. De plus, la dimension sensible qu'acquièrent les mots dans le rap se déploie au delà de la seule audition. En effet, le flow d'un rappeur, lorsqu'il relate une aventure, qu'il critique une institution, qu'il glorifie son propre talent, colore ses paroles d'un accent lui aussi chargé de sens. Un morceau de rap forme alors, par la dimension visuelle et tactile – il frappe, percute- de sa poétique et l'éloquence de son style vocal, quelque chose qui ressemble, pour

[128] Julien BARRET, *Op. Cit.,* p. 121.
[129] Adam BRADLEY, *Op. Cit.,* p. 6 : « Le *flow*, c'est quand la poésie et la musique communiquent dans un même langage rythmique ».
[130] Julien BARRET, *Op. Cit.,* p. 73.

reprendre les mots du rappeur Lino, à un « film pour aveugle[131] ».

En outre, le *flow* constitue, à son tour, une incarnation sonore de ce qu'il formule, et de l'expérience du rappeur, de sa forme de vie : Il « porte avec lui toute cette agressivité, il est là pour rappeler, qu'importe la phrase prononcée, la violence du monde social – et la volonté, le sursaut, tout aussi violents, des protagonistes[132] ». Par l'effet désagréable qu'il peut produire à l'oreille, il imite de telles conditions de vie, et les rend, telles quelles, à l'auditeur : il met à contribution, pour se donner du sens, tant sa valeur perceptive que le poids émotif qu'il renferme. C'est par ce jeu sur les sonorités et sur les usages que le *flow,* soulignant la familiarité entre les mots, – en vertu des ressemblances sonores ou des « liens de parenté » qu'ont, dans notre pratique linguistique, les concepts les uns avec les autres – met en lumière la fluidité intrinsèque du langage ordinaire. Les mots s'appellent les uns les autres, leur succession va de soi et accentue la justesse du message qu'ils transmettent. Par l'aisance avec laquelle il saute d'un champ lexical à l'autre, fait rimer des idées hétéroclites – et des sons qui souvent ne riment pas exactement- le *flow* d'un rappeur bâti des sortes de passerelles phonétiques entre des concepts ordinairement discordants, isolés les uns des autres, et élabore ainsi son propre paysage conceptuel. L'importance du *flow* est d'ailleurs visible dans l'engouement qu'a suscité internationalement le rap américain malgré l'incompréhension profonde de ses paroles par tous ses auditeurs : les mots semblaient y puiser leur sens dans la dilatation enivrante de leurs sonorités. Outre cette dimension toute sonore, le *flow,* car il n'est ni parlé ni chanté, mais s'arrache du rappeur comme une détonation, semble concentrer en lui toute la puissance d'une voix longtemps opprimée : qu'il éclate avec fermeté ou qu'il soit hésitant – malgré l'extrait de l'ouvrage de Joy Shorman, le bégaiement n'est pas absent du rap, mais il y prend un sens tout particulier - il est l'illustration par excellence de « ce moment où le langage ordinaire est acte de parole et domine[133] ».

De plus, le *flow* d'un rappeur délimite son style en vertu du rapport particulier au temps, à la métrique, qu'il met en relief. Adam Bradley le définit comme *« an individual time signature, the rapper's own idiosyncratic approach to the use of*

[131] Lino, dans le cadre des séminaires sur le rap à l'ENS, « La plume et le bitume », mars 2015 : https://www.youtube.com/watch?v=QKPm0I6QX7o, 43 : 02.
[132] Emmanuelle CARINOS, *Op. cit.*, p. 24.
[133] Stanley CAVELL, « L'ordinaire et l'inquiétant », *Op cit.,* p. 94-95.

time[134] ».

Enfin, le *flow*, nous l'avons vu, est la manifestation biologique de cette intention de récupérer des concepts considérés par les rappeurs comme impropres à exprimer le réel selon leur perspective individuelle : style de la voix, il est l'outil social de cette reconquête, lui donne une vaste étendue. C'est par lui que les MCs colorent les mots de leur propre vision du monde – faire usage des mots du langage ordinaire ne suffirait pas, en effet, à en modifier la valeur et les implications de manière à ce qu'ils fassent sens au sein de leurs formes de vie et puissent également être ainsi conçus par ceux qui ne la partagent pas-. Il ne s'agit pas simplement, dans le rap, de s'adresser aux membres de la communauté de ceux qui s'expriment : sa force revendicatrice en serait remarquablement restreinte. Ainsi, la dimension à la fois perceptible et intelligible du *flow* permet au rap d'étendre la portée de son message, de s'adresser à tous ceux qui, par l'un ou l'autre de ces aspects, pourront y être sensibles. En outre, cette double dimension est un élément qui valide les prétentions artistiques du rap, et assoit sa valeur esthétique. *« Rap lyrics are so closely bound to the image and identity of the performer that the very idea of a distinction seems counterintuitive* [135] », nous dit Adam Bradley. Cette absorption de l'auteur dans l'œuvre, et de l'œuvre par l'individualité de son créateur est une des spécificités de la poétique du rap, et révèle, en même temps que l'originalité de chaque morceau, le poids de l'expérience singulière du rappeur. Pourtant voué à s'extérioriser, à retentir à une large échelle, le *flow* dénote aussi la dépendance du rappeur, pour faire œuvre, à son public – et apparaît alors comme une transposition esthétique de l'accord dans le langage. Si l'écriture d'un morceau est solitaire, si elle est le moment, dans la fabrication de son œuvre, où le rappeur, plongeant en lui même, cherche à en extirper des épisodes de son existence propre pour ensuite les retranscrire avec le plus de virtuosité possible, l'interprétation au moyen du *flow* constitue le moment où les paroles, imprégnées de sa personnalité, éclatent aux oreilles des spectateurs : le rappeur, à mesure qu'il imprime en elles sa vision, son appréciation, en est dépossédé ; il consent à les livrer aux autres, parle en leur nom, et assume ainsi leur dimension collective. Alors, seulement, l'œuvre peut s'achever. Bien sûr, toute œuvre

[134] Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 33 : « une signature temporelle individuelle, l'approche idiosyncratique, particulière qu'a le rappeur dans son usage du temps ».
[135] Adam BRADLEY, *Ibid.,* p. 154 : « Les paroles du rap sont à ce point délimitées par l'image et l'identité de l'interprète que l'idée même d'une distinction entre les deux semble invraisemblable ».

musicale réalise ses potentialités lorsqu'elle est exécutée : destinée à l'immédiateté, c'est en elle qu'elle s'accomplit le plus profondément. Mais il semble que le rap soit tout particulièrement tributaire de l'instantanéité de son interprétation : puisque sa partie instrumentale est souvent « recyclée », le retentissement du *flow* constitue sa seule puissance expressive, véritablement créatrice. La parole, seule, actualise sa valeur dans l'immédiateté. Il est clair que le rap, pour survivre et perdurer comme genre artistique, est enregistré, mais son essence réside dans ce caractère d'abord insaisissable, dynamique, permis par le déploiement d'un *flow* personnel à chacun des rappeurs.

III : Une poétique des formes de vie

A) Le rappeur comme chroniqueur de la rue

> *Si c'est le langage dans son entier qui entretient cette relation avec les sources d'intérêt pour la vie - […] - nous reconnaissons alors qu'il est impossible de limiter l'éthique à un terrain particulier, de restreindre ses formes réflexives à quelques modèles. Nous devons au contraire reconduire la réflexion au contact du monde d'intérêts qui donnent vie aux formes réflexives de l'éthique. Comme l'écrit Cavell, l'importance de ces formes est « délimitée », elles trouvent un espace de jeu dans le champ de nos intérêts, engagements et soins pour les choses*[136]*.*

S'il n'y a pas de proposition éthique, si elle ne peut être dite mais simplement montrée par l'usage que nous faisons, dans notre vie, de notre langage, le rap, sans fournir une réflexion proprement éthique, peut receler, au même titre que n'importe laquelle de nos pratiques linguistiques, de ces énoncés qui renferment et expriment nos préoccupations quotidiennes vitales.

Nous l'avons vu, le rap, pour faire œuvre, réquisitionne un matériau brut : le langage et les formes de vie desquels il est issu. Si l'art du chroniqueur est « indissociable de la maîtrise poétique des mots, distinct du journaliste qui se limite à rapporter les faits[137] », nous pourrions, plus en avant, concevoir le rappeur comme un chroniqueur de la rue ; non seulement dans le sens où il relate ce qui s'y déroule, où la rue est le décor narratif de ses morceaux, mais également dans celui où il fait ressurgir à la surface de ses paroles les « intérêts, engagements et soins pour les choses » qui s'y déploient, ce qui importe, ce qui est au centre de la vie sociale et émotionnelle de ceux qui la fréquentent. « Loin de nous ouvrir à la moralité et à la sympathie, l'éducation esthétique semble alors nous induire à une attitude esthétiquement raffinée, mais moralement insensible, dans laquelle nous avons

[136] Piergiorgio DONATELLI, *Manières d'être humain*, *Op. Cit.,* p. 50.
[137] Bettina GHIO, *Op. Cit.,* p. 135.

tendance à regarder toute chose, et même les êtres humains, comme objets d'un usage esthétique [138]», fait remarquer Richard Shusterman. Il développe cette analyse à propos de la « haute culture », de l'art noble tel qu'il est institutionnalisé et nous conduit à la contemplation d'une réalité élevée, sublime, dépouillée de la trivialité de nos existences quotidiennes. Le rap, pourtant, semble réfuter une telle affirmation. Dans la mesure où il est reste ancré dans ce qu'il y a de plus quotidien à nos existences, mais également dans celle où il est considéré comme un genre musical relevant de la culture populaire – n'étant pas élevé au rang d'un art noble, enfermé dans les lieux du culte esthétique, donc systématiquement opposé au réel – il garantit son intention de nous dévoiler autrement une réalité que nous connaissons tous, de nous parler de nous-même.

Dans un entretien avec Léo Gillet datant de 1982, Cioran évoque le « Ah ! » des choses : « Ca, on peut le sentir, mais on ne peut pas l'exprimer en paroles, de toute façon, sauf à dire : « Ah ! » indéfiniment. Il n'y a pas d'explication rationnelle des choses comme ça. […] On ne peut pas formuler abstraitement une chose qui doit être vraiment sentie [139]». Ce « Ah ! » thématisé par Cioran semble aller dans le sens de Wittgenstein, selon lequel « l'éthique comme doctrine de la valeur est impossible [140]» : la dimension morale des choses qui ne peut être dite, théorisée, mais seulement montrée dans le langage, dans l'usage que nous faisons de nos mots et de nos énoncés. Dans *Ethique, littérature, vie humaine*, Sandra Laugier développe l'idée d'une telle éthique « sans ontologie » : elle « revient à comprendre que tout est là, sous nos yeux : dans ce que nous disons (non par une limitation de nos concepts ou capacités cognitives qui nous empêcherait d'avoir accès à l'éthique, mais parce que *c'est* cela, l'éthique)[141] ».

Plus encore, l'esthétique et l'éthique seraient une : « l'art, en tant qu'il montre, est propice à l'exposition de valeurs en acte, où l'éthique existe en réalité[142] ». Ces deux affirmations, d'une part celle de Richard Shusterman qui attribue à l'art une tendance à nous insensibiliser aux questions morales, et de l'autre, celle de Layla

[138] Richard SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif, Op. Cit.*, p. 133.
[139] Emil Cioran, « Entretien avec Léo Gillet », *Entretiens*, Paris, éd. Gallimard, 1995, p. 94.
[140] Layla RAÏD, « Self-Reliance » et l'éthique de Wittgenstein, 2002, *Revue française d'études américaines*, n°91, p. 87-96.
[141] Sandra LAUGIER, « Concepts moraux, connaissance humaine », *Ethique, littérature, vie humaine*, *Op. Cit.,* p. 156.
[142] Layla RAÏD, *Ibid.*

Raïd qui, reprenant Wittgenstein, avance que l'art nous met devant les yeux les valeurs auxquelles nous tenons, semblent contradictoires. Pourtant, si l'on y regarde de plus près, cette impression s'estompe : l'art, même celui dit « noble », malgré sa prétention à l'universalité et à l'éternité, ne peut jamais tout à fait se déshabiller des apparats du contexte de sa création ; il constitue donc, toujours, une « exposition des valeurs en acte ». De plus, si cet art élevé nous entraine à une sensibilité toute esthétique, donc perceptive, d'autres formes artistiques « populaires » – dont la valeur purement esthétique a longtemps été controversée -, comme le cinéma ou la littérature, revendiquent cette appartenance à une époque, à une société précises, et font des formes de vie que nous menons l'objet même de leur propos. Ainsi, si c'est « cette capacité du langage à différencier et à inventorier qui en fait un instrument de perception fin [143]», - Bergson parle, dans le *Rire*, d'une « conscience aiguisée des mots [144]»- et s'il n'y a pas de proposition éthique mais que celle-ci se trouve partout dans le langage, « sous nos yeux », il résulte qu'un énoncé, sans pouvoir postuler une théorie morale, est toujours teinté de la vision singulière de celui qui le prononce, que le langage est un instrument pour percevoir et exprimer les faits autant que les valeurs, ou plutôt, les faits colorés de la valeur que nous y mettons.

C'est précisément ce que semble illustrer le rap : sans jamais prétendre à l'objectivité, il reproduit ce qui est vécu, *comme* il est vécu, au moyen du langage. Dans leur morceau « Je hante ma ville », le rappeur Al, de l'Asocial Club, formule ainsi sa contemplation instructive de la rue, et son impression d'y être coincé, piégé : « La rue est ma série/ le rap ma télévision/ C'est digne d'une tragédie grecque… frites, salade, tomates, oignons/ Ca fait beaucoup tout ça mis bout à bout, le calvaire est mon poto/ de l'épicerie au tabac, le béton est mon tombeau[145] ». Ce parallèle entre la rue et une série, le rap et une télévision, met en rapport direct ce que le MC observe, constate, et la manière dont il l'exprime au moyen de son art. En outre, l'association incongrue entre la tragédie grecque et le plat récurrent de ses fins de soirées – le Grec « frites, salade, tomates, oignons », - donne au décor familier que constitue la rue une grandeur et une solennité tragique : ce qui s'y déroule, ce que le rappeur a l'occasion d'y voir, ne se restreint pas à des « magouilles » sans

[143] Sandra LAUGIER, *Les sens de l'usage, Op. cit.,* p. 280.
[144] Henri BERGSON, *Le Rire*, Paris, éd. PUF, 2012.
[145] Asocial Club, « je hante ma ville », *Toute entrée est définitive*, A Parté, 2014.

importance, mais revêt, pour ses protagonistes, une gravité chargée d'enjeux moraux. Alors, les rappeurs, en se faisant les « témoins perspicaces de la réalité [146]», se donnent le statut d'aèdes de la rue, de la cité, du ghetto : relatant les aléas quotidiens de leurs congénères, ils les replacent dans le contexte – social, politique – plus large dans lequel ils se déploient, et fournissent ainsi une description juste de ce qui s'y passe, en même temps qu'ils en formulent une critique. Le morceau « Demain, c'est loin », du groupe IAM, que nous avons déjà longuement cité, s'apparente ainsi à une *Odyssée* de la cité : multipliant les détails, retraçant minutieusement les modes de vie autant que les sentiments de ceux qui les expérimentent, cela sur un *flow* furieux et jovial à la fois, appuyé par leur accent marseillais, les MCs font retentir aux oreilles de l'auditeur une fresque énergique de la vie souterraine du lieu. L'impression de réalité dégagée par les paroles de ce morceau, et celles du rap en général, est produite par l'effet de simultanéité mis en place entre la narration et ce qui est narré, au moyen de procédés techniques, tant littéraires que sonores :

> *Tout l'arsenal des procédés techniques numériquement maitrisés permet au Maître de Cérémonie hip-hop d'incorporer une « expérience » qui devient partie prenante de sa construction poétique, et d'entretenir l'illusion que le monde n'y figure pas à titre de simple représentation, mais qu'il s'y déploie concrètement. Le rappeur ne parle pas de la réalité, il parle dans la réalité et, placé au cœur de l'action, il en transforme puissamment la physionomie. L 'action se fait rimes et « allitère » avec le texte, elle se propulse à notre rencontre sous forme de rythme ou de ligne de basse et, par sa force illocutoire, la parole interfère avec le monde des faits et vient en infléchir le cours[147].*

Ces dispositifs narratifs permettent, selon Christian Béthune, une « osmose du poétique et du réel », et rendent ce qui est relaté accessible à l'auditeur, le change en une expérience sensible : éprouvant ainsi les mêmes sensations, les mêmes émotions que les protagonistes du morceau, l'auditeur se dédouble, se confond progressivement avec eux, et s'insurge à son tour contre de telles conditions de vie. Dans sa chanson « Fenêtre sur rue », Hugo TSR propose un exemple virtuose de

[146] Bettina GHIO, *Op. cit.,* p. 200.
[147] Christian BETHUNE, *Le rap, une esthétique hors la loi, Op. cit.,* p. 59.

cette « conscience aiguisée des mots » à laquelle nous avons fait allusion, ainsi que du souci « d'absorber l'accidentel et l'insignifiant, de maîtriser l'infime[148] », qui pour Cioran fait la valeur réelle d'une œuvre littéraire, et renferme une forte dimension éthique. Le MC, après un extrait en français du film *Fenêtre sur cour*, s'attèle à décrire le spectacle brutal et désolant qui se déploie devant ses yeux. Il commence ainsi :

Il est quinze heures, j'suis réveillé par le bruit d'la vaisselle
Le réveil est sec, j'me frotte les yeux, putain j'ai v'là les cernes
La chambre a pas d'serrure mais c'est une cellule comme à Fresnes,
J'regarde pas la télé, moi j'ai mieux qu'ça, j'ai ma f'nêtre
Y'a c'gamin crade, il veut pas juste une clope mais l'intégrale
C'est un détail, un d'ces gars toujours dans l'coin en train d'tter-gra
Il check les grands du « tieks », ils sont toujours à cette terrasse
Eux ils vendent pas des Cds d'rap, ke-cra, CC, etc[149].

Il poursuit en énumérant les évènements ordinaires qui se déroulent dans la rue, anodins et sordides pour les passants, empreints pourtant, pour leurs protagonistes, d'une importance vitale et néanmoins destructrice. Il reprend le refrain :

Un car d'flic, un bakchich, c'est Panam mec
Sur l'parvis, ça s'agite, c'est grave la merde
Des bad trips, peu importe l'heure, c'est pas la fête
Paris 18, mieux qu'la télé, viens voir ma f'nêtre

Avant de conclure :

Encore un coup d'marqueur, voilà où j'vis ma vie
J'connais par cœur, j'ai la rue en vis-à-vis
Rue de la Chapelle, drôle d'ambiance faut tenir l'coup
Peu importe l'heure, fenêtre sur rue, 2012

[148] Emil CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, *Op. cit.,* p. 40.
[149] Hugo TSR, « Fenêtre sur rue », *Fenêtre sur rue*, Chambre froide production, 2012.

Dans ce morceau, Hugo TSR adopte la double perspective spécifique des rappeurs : pris dans le tumulte de telles existences dont il éprouve et comprend les mécanismes internes, il tente néanmoins de s'en arracher pour en considérer les implications qu'occulterait une trop grande proximité, et pour en dénoncer, au moyen de ses mots et de sa voix propre, les effets néfastes sur ses congénères. De la même manière que l'apprentissage du langage implique une sensibilité progressivement acquise aux mots et au réel, la rue, en tant que lieu d'initiation est également celui d'une sensibilité progressive à *ses* mots, à *ses* formes de vie: tout s'y passe, tous y passent, et ceux qui y demeurent observent, distinguent des dynamismes, des structures, localisent les rôles définis de chacun, et s'en choisissent un. Il est par ailleurs notable que Wittgenstein, pour expliciter sa conception du langage, établisse une analogie entre celui-ci et une ville : « un labyrinthe fait de ruelles et de petites places, de maisons anciennes et de maisons neuves, et d'autres que l'on a agrandies à différentes époques, le tout environné d'une multitude de nouveaux faubourgs avec leurs rues tracées de façon rectiligne et régulière, bordée de maisons uniformes [150]». La poétique du rap, se donne ainsi une fin qui n'est pas dépourvue de valeur éthique : *« bending the most rigid forms of an inherited tradition to a new purpose – new voices, new sounds, new ways of describing the world and the people in it*[151] ». Par son intention et son ordonnement, par le lieu dont elle fait son décor et l'objet qu'elle se donne, la forme de *story-telling* qui est typique au rap donne au MC une voix quasi-prophétique[152] : s'appropriant la rue, les MCs injectent dans le paysage urbain une valeur spirituelle. Ils recueillent d'un environnement austère, vorace, apparemment stérile, un désespoir créatif et y incorporent une dimension sublime, dans laquelle se fondre, vivre, penser, interroger.

Par là, le rap semble se soustraire à cette tendance à « nous induire à une attitude esthétiquement raffinée, mais moralement insensible ». Point d'appel au raffinement en lui : si sa compréhension réclame bien une sensibilité, il s'agit d'une sensibilité esthétique, mais également morale, une sensibilité aux mots et au réel. il offre une réflexion morale : pas au sens où il nous fournirait des principes auxquels obéir ou

[150] Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, *Op. cit.,* §18.
[151] Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 23 : « Faire fléchir les formes les plus rigides d'une tradition héritée vers un objectif nouveau – des voix nouvelles, des sons nouveaux, de nouvelles manières de décrire le monde et les gens qui y vivent ».
[152] Adam BRADLEY, *Ibid,* p. 158, évoque « *its prophetic voice for everyday people* ».

des outils de délibération, mais au sens où il propose un reflet de nos pratiques effectives dans nos rapports les uns aux autres, dans notre organisation sociale, ou dans notre conduite individuelle. Il reprend, en le poétisant, ce que nous disons, la manière dont nous nous comportons, dans telle ou telle situation, sans chercher à y apporter un jugement, ou à y glisser des commentaires d'ordre prescriptif. Ce que le rap veut changer, par le glissement qu'il fait opérer à nos concepts, ce sont les structures mêmes de nos mécanismes sociaux et politiques – quand ceux-ci couvrent, au lieu de recouvrir, la voix d'une minorité- plutôt que les attitudes singulières. Il s'attèle, en d'autres termes, à donner droit au chapitre à ceux qui en sont privés, à leur faire une place dans la « grande conversation universelle ».

« Les petits mots rituels entre amis, les jeux de mots, les blagues, tous ces jeux de langage qui mobilisent la sensibilité au sens sont de bien meilleures représentations de la nature du langage que l'analyse [153]», souligne Sandra Laugier. Et c'est précisément, dans une démarche poétique, ce que semble mettre au jour le rap : il récupère ces jeux de langage et leur donne une valeur esthétique. Il s'attache ainsi à une représentation, ou plutôt une tentative de faire émerger à nos oreilles les schémas structurels de nos formes de vie les plus enterrées, étouffées par le quotidien, la lassitude et la monotonie de ces actes presque anodins que nous accomplissons jour après jour, et dans lesquels- activités, conversations, gestes, formulations solennelles – en fin de compte, nous versons le plus de nous-mêmes. Cet ensemble de détails, qui exalte discrètement notre individualité comme notre communauté, forme ce que nous sommes, la manière dont nous choisissons de vivre. Ce faisant, il dévoile à la fois « la nature du langage », les implications éthiques qu'il soutient implicitement, et met en relief la beauté, à la fois morale et sensible, qui s'y dissimule.

B) La contestation des critères esthétiques traditionnels : une esthétique contextualisée

Nous venons de le voir, le rap met en œuvre une poétique des formes de vie :

[153] Sandra LAUGIER, *Les sens de l'usage, Op. Cit.*, p. 191.

il nous parle de ce que nous sommes, de ce que nous vivons, de la manière dont nous nous organisons, de *ce que nous disons quand…* Mais son esthétique toute entière peut-être considérée comme telle, et par là opère un glissement des critères traditionnellement entretenus. Depuis la théorisation – plus ou moins rigide et définie – de l'esthétique et des œuvres qui méritent d'entrer dans sa sphère, elle a en effet été associée à certaines caractéristiques qui ont fini, dans l'imaginaire collectif, et dans les milieux spécialisés, par figurer des conditions nécessaires de son accomplissement. Kant, dans la *Critique de la faculté de juger*[154], réfute l'idée d'un goût subjectif, personnel qui s'appliquerait à la beauté. Une telle subjectivité, selon lui, n'est valable que pour évaluer ce qui est agréable, plaisant, mais qui demeure hors de la sphère artistique proprement dite. De plus, ça n'est pas sur l'objet matériel qui constitue l'œuvre d'art que porte notre jugement esthétique, mais sur ce qu'il représente. Ainsi, par sa dimension absolue, par l'exclusion, dans notre appréciation, d'un goût personnel, l'art prétend, selon les critères traditionnels, à l'universalité et à l'éternité : s'il est bien entendu façonné à partir d'un contexte, son aspiration est de s'en arracher, de s'en élever. Pour pouvoir accéder au statut d'œuvre à part entière, un tableau, un opéra, un ouvrage, même, doivent être susceptible d'éveiller chez chacun, quelque soit son horizon culturel, ses inclinations personnelles ou son époque, le même vertige. Ce contexte, loin d'être la fin qu'il se donne, en constitue donc plutôt la matière, physique ou intelligible – qu'il s'agisse d'un morceau de marbre ou d'une situation politique- et doit progressivement s'effacer devant la grandeur de ce qu'il représente. En outre, les procédés techniques – picturaux, littéraires, instrumentaux – sont des moyens de création d'une œuvre : selon ces mêmes canons, ils ne doivent pas apparaître dans l'œuvre finie, mais se fondre en elle, pour lui donner l'aspect d'une totalité organique, dont chaque élément est nécessaire, chaque mouvement naturel, chaque trait inaltérable. De plus, si l'art est absolu, qu'il est une fin en soi, il demeure l'occasion d'une expérience esthétique. C'est ainsi, et non plus comme une pratique, qu'il se définit. C'est donc toujours du point de vue de celui qui la reçoit et l'évalue qu'une œuvre accède au rang d'œuvre d'art, plutôt que de celui de son créateur. Le destinataire fait l'œuvre d'art, dans le sens où il la reconnaît comme telle, mais il n'a pas de rôle dans la dimension

[154] Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger,* Paris, éd. Aubier, 1995.

technique de sa création : si l'art n'est pas une pratique mais une expérience, le créateur prend la figure d'un intermédiaire entre une œuvre qui le dépasse, et celui qui la recevra, et ce dernier ne peut être partie prenante de sa fabrication. Il est, pour sa part, le détenteur de sa valeur. Sous de telles conditions, l'esthétique apparaît comme une doctrine normative de l'œuvre d'art, plutôt que comme son analyse *a posteriori*. Les deux critères les plus exclusifs et les plus souverains de l'esthétique ainsi conçue sont les aspirations, cohérentes l'une avec l'autre, à l'universalité et à l'éternité ; s'interroger sur la validité de ces deux conditions revient à s'interroger sur la valeur, la portée, voire la fonction de l'art en soi. En effet, si une œuvre d'art doit, par essence et par définition, chercher à tout prix à s'extraire d'un contexte géographique, culturel, temporel, c'est en vertu de sa prétention à toucher chacun. Mais, d'abord, une telle prétention, si on en radicalise la logique, ne finit-elle pas par dérober l'œuvre d'art à la culture, la priver de sa chair, la déshabiller du contexte qui, en fin de compte, est une des dimensions les plus authentiques et les plus profondes de son sens ? De la même manière qu'extraire un mot de son contexte, du jeu de langage dans lequel il se déploie, c'est le dénaturer et renoncer à en comprendre le sens, extraire une œuvre du décor – géographique, historique, *humain* – qui a conduit à sa conception, qui en a été à la fois la cause et le motif, n'est-ce pas le réduire, en quelque sorte, à un exercice de style, lui conserver donc sa seule valeur esthétique – gratuite - et la déposséder de sa valeur éthique, sociale, politique, existentielle ? L'esthétique kantienne apparaît, sous cette perspective, comme une esthétique mutilante qui prétend ôter à l'œuvre toute trace de son humanité. L'exercice de ses critères ne laisse derrière lui qu'un fantôme d'œuvre, donne à voir une humanité squelettique et décharnée.

Quelque soit l'angle par lequel on considère le rap, il semble se soustraire à de tels critères, et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle il a tendance à être conçu comme un genre de la culture populaire plutôt que comme un objet esthétique à proprement parler. En effet, sa cohérence en tant qu'œuvre est toute entière structurée de manière à réfuter les canons esthétiques précédemment mentionnés : plutôt qu'aspirer à ce détachement rigoureux d'une réalité bassement humaine, il fait de chacun des éléments de cette réalité le motif même de son esthétique. Plus encore, lorsque la majorité des artistes reconnus comme tels consentent tout au plus

à faire du contexte un simple prétexte de leur œuvre – autant de détails qui, juxtaposés les uns aux autres, composent une mise en scène dont la signification profonde les dépasse, comme si le contexte, découlait d'une idée lui préexistant et non pas l'inverse – c'est, dans le rap, le contexte qui en quelque sorte *fait* œuvre, l'œuvre est tout entière faite de son étoffe, prudemment ornée de quelques procédés poétiques qui se refusent à l'occulter. Ainsi, de la même manière qu'il fait usage du langage ordinaire, qu'il fait la chronique minutieuse de nos formes de vie et de nos intérêts, le rap met un point d'honneur à être situé, et à revendiquer cette situation. Noms de quartiers ou de rues, allusions à des dates précises, interpellations nommées sont autant d'éléments qui prennent une part importante à son esthétique et participent à bouleverser l'idée que l'on se fait ordinairement d'une œuvre d'art, à en réfuter les critères jusqu'alors en vigueur. « L'enchantement que produisent les chefs-d'œuvre donne le change sur les conditions matérielles dans lesquelles ils sont produits et admirés[155] », écrit Richard Shusterman. Au contraire, le rap semble tendre à faire de cet enchantement éventuel un instrument pour dévoiler la réalité crue des « conditions matérielles dans lesquelles [il est produit et admiré] », et s'oppose ainsi à une conception ascétique de l'art.

Les rappeurs, ainsi, récupèrent ce qui est ordinairement conçu comme des détails contextuels pour en faire l'essence à la fois de leur art, et de leur identité en tant qu'artiste. La création d'un blaze*, par exemple, appellation spécifique que chaque rappeur se donne et qu'il glisse de manière récurrente dans ses morceaux, participe à l'étoffe charnelle qu'il donne à son œuvre. Chacun des MCs que nous avons cités jusqu'à présent parsème ses œuvres de la prononciation retentissante de son blaze : qu'il y fasse une simple allusion au début ou à la fin d'une chanson, ou qu'il en élabore dans le corps du texte, une multitude de jeux de mots destinés à mettre en rapport ses prouesses verbales avec son identité singulière, le blaze, dans le rap – et à plus forte raison dans d'autres disciplines du hip-hop comme le graffiti- tient lieu d'une étiquette qui rend indissociable l'œuvre du créateur. La gloire de l'artiste n'est donc pas réductible à la valeur de ses œuvres : c'est de sa singularité même qu'il la tire, et sa verve, l'agencement de ses morceaux ne sont que des déclinaisons de son talent. La thématisation d'une temporalité et d'une spatialité

[155] Richard SHUSTERMAN, *Op. cit.,* p. 109.

définies est une autre des spécificités esthétique du rap. Les dates sont précisées, les lieux sont nommés, et c'est d'eux que le rappeur tire, bien souvent, la description et la réflexion dont il fera la substance de son morceau. Les éléments contextuels ne semblent donc pas constituer un obstacle à l'inventivité verbale et à l'habileté poétique. De plus, il est manifeste que le rap ne prétend pas à l'universalité : si sa valeur poétique peut toucher n'importe quel auditeur, les rappeurs revendiquent explicitement leur appartenance à un milieu social et géographique – le rap se définit comme une « musique de ghetto[156] »-, en tirent de la fierté, et s'adressent en premier lieu aux membres de leur communauté restreinte – jeunes gens qui partagent ses conditions de vie ou MC rival qu'il apostrophe directement-. Les destinataires « secondaires » du rap sont eux aussi nommés : « flics », hommes politiques, Etat, sont réclamés comme des interlocuteurs, plutôt que comme des objets d'une critique à demi mot. De plus, la place donnée, dans le rap, à l'environnement, dans un sens presque biologique, constitue également un des éléments souverains de cette réfutation des critères esthétiques traditionnels : « *While Rock musicians often open concerts by telling you where you're from, rappers usually start by telling you where they're from. This is more than a matter of geography, it's an article of faith and an element of style* [157]». Adam Bradley ajoute à ce propos : « *For MCs, style is what you do, but it is also what the people around you do, where and when you happen to live* [158]» C'est donc l'environnement, le lieu d'origine qui donne aux rappeurs leurs mots, leur style, mais également l'occasion de les faire retentir : il est à la fois la matrice qui façonne (le vocabulaire, l'esprit poétique, la volonté d'insurrection) et le lieu qui est rejeté, condamné, qu'il s'agit de fuir. Hugo TSR, dans son morceau « Point final », interroge ainsi son auditeur : « Déco vandale, des graffitis et des rimes sans défaut/ J'ai pas changé d'adresse, pourquoi j'aurai changé de flow ?[159] »

Ainsi, les rappeurs sauvegardent la nature même du langage, selon laquelle « toute énonciation est adressée par une personne réellement vivante à une autre

[156] Richard SHUSTERMAN, *Op. cit.,* p. 193.
[157] Adam BRADLEY*, Op. cit.,* p. 126 : « Quand les musiciens de rock commençent souvent leurs concerts en nous disant d'où *nous venons*, les rappeurs commençent généralement leurs concerts en nous disant d'où *ils viennent*. C'est plus qu'une question géographique, c'est un article de foi et un élément de style ».
[158] *Ibid.,* p. 122 : « Pour les MCs, le style, c'est ce qu'on fait, mais c'est aussi ce que les gens font autour de nous, où et quand nous ».
[159] Hugo TSR, « Point final », *Fenêtre sur rue*, Chambre froide production, 2012. Quant à ce rapport entre le style et l'environnement, voir Rhoff, « Le bitume chante » ; Booba, « Le bitume avec une plume » ; Bakar, « Rose du béton » ; 113, « Les princes de la ville » ou encore le recueil de poème écrit par 2Pac, *The rose that grew from concrete.*

personne réellement vivante, à un moment précis, dans un contexte précis[160] », et puisent dans l'esthétisation d'un tel procédé, la force inédite de leur propos. « *There is a tendency rooted in our usual forms of expression, to think that the man who has learnt to understand a general term, say the term leaf, has thereby come to possess a kind of general picture of a leaf, as opposed to pictures of particular leaves* [161]», écrit Wittgenstein dans son *Blue Book*. Par cette importance qu'ils donnent au singulier, les rappeurs, dans leur poétique même, ne cèdent pas à ce que Cavell appelle notre « *craving for generality* » : l'artiste, débarrassé de cette tentation qui nous pousse à ne faire entre les objets -matériels ou conceptuels- qu'une distinction pratique, à les ranger, tous, sous un même concept, peut alors s'adonner à la contemplation des objets particuliers et laisser s'exprimer, par sa voix, l'individualité de chaque chose.

Enfin, un des procédés techniques qui a été élaboré par le hip-hop et largement repris par le rap contribue à cette remise en cause des règles qui font d'une œuvre une œuvre d'art de manière décisive : la pratique du *sample**. Introduite dans le cadre du *Djing*, cette pratique consiste à glisser dans un morceau de rap un échantillon d'un morceau déjà enregistré, d'un autre genre musical, pour en faire la partie instrumentale du rap, ou à y incorporer toutes sortes d'extraits sonores : films, discours d'hommes politiques, voire chansons de rap d'un groupe rival.

Cette insertion, dans un morceau de rap, d'un passage arraché de son contexte propre, permet aux rappeurs de le détourner pour en dévoiler le ridicule, provoquer la controverse, souligner leurs propos ou encore révéler leurs sources d'inspirations. Ce faisant, ils remettent en question un des critères souverains de l'esthétique traditionnelle occidentale : l'originalité de la création et celle du créateur. En effet, l'idée de génie, centrée sur l'individu créateur et sur sa nature extraordinaire, exclut nécessairement la possibilité d'incorporer à son œuvre des parties d'œuvres préexistantes : la réécriture et l'intertextualité sont deux exceptions à cette règle. La première, pour être réussie et acceptée comme telle, doit donner lieu à une interprétation singulière dont l'originalité et le style la distingueraient de l'œuvre originelle. La deuxième visant à faire honneur à ses prédécesseurs en dévoilant,

[160] Christian BETHUNE, *Op. Cit.,* p. 57.
[161] Ludwig WITTGENSTEIN, « The Blue Book », *The Blue and the Brown Books*, éd. Harper Torchbooks, 1965, p. 18.

également, ses sources d'inspirations, exclut néanmoins la reprise à l'identique d'un passage précis, sous peine d'être taxé de plagiat. L'esthétique du rap, en revanche, au lieu d'être fondée sur l'individualité, semble l'être sur la communauté. Si les aspects spécifiques que nous avons énumérés plus tôt sont cohérents avec une telle volonté de s'adresser à une communauté précise d'auditeurs, et de se calquer sur ses mécanismes qui sont généralement évincés de la logique d'une œuvre d'art, le *sample* la confirme : le rap nous parle de nous, par le biais de nos références, de nos intérêts. Pourtant, la pratique du *sample* ne dénote pas nécessairement un manque d'originalité et de créativité de la part des rappeurs. « Musique sans solfège, né dans le ghetto [162]», le rap dévoile plutôt une conception revisitée de l'originalité, une créativité redoublée, affranchies des conditions défavorables de sa conception, et qui malgré le défaut de matériel et de connaissances techniques, parvient à faire œuvre « avec les moyens du bord ». Ce n'est pas la matière de l' œuvre qui, alors, est originale – *sample*, langage ordinaire, formes de vie invoquées- , c'est la manière dont elle est travaillée, façonnée, esthétisée.

« *Rap relies on shared knowledge, a common musical and lyrical vocabulary accessible to all* [163]», remarque ainsi Adam Bradley. Ce procédé de référence à la culture commune réfute l'idée caricaturalement répandue de l'inculture et de l'ignorance des rappeurs, et leur permet d'élargir leur public au delà du seul cercle d'initiés. Outre le *sample*, les rappeurs constellent leurs chansons d'allusions à des personnages historiques, cinématographiques, littéraires ou politiques, qu'ils érigent en modèle : Tony Montana, Cyrano de Bergerac, Keyzer Söze, Mohamed Ali, Malcom X, Rocky Balboa, etc. D'autres sont mentionnés comme des contre-exemples ou désignés comme les cibles de leurs critiques. Prenant ainsi à partie des œuvres de la culture commune qui, comme le souligne Sandra Laugier au sujet de la littérature, « transforme[nt] le lecteur, son rapport à son expérience – elle[s] f[ont] partie en quelque sorte de sa vie[164] », le rap affirme sa dimension éthique : il s'imprègne de tout ce qui a une place conséquente dans nos vies, de tout ce qui a prise sur nos conceptions ordinaires, et les réajuste à son propos. A nouveau, nous pouvons déceler dans le rap une intention de ne pas isoler le spectateur de la

[162] Gaël FAYE, « Fils du hip-hop », *Op. cit.*
[163] Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 147 : « Le rap repose sur une connaissance partagée : un vocabulaire musical et lyrique commun, accessible à tous. »
[164] Sandra LAUGIER, présentation de *Ethique, littérature, vie humaine*, *Op. cit.,* p. 4.

formation de l'œuvre : si le travail de création à proprement parler est bien l'apanage du rappeur, il fait néanmoins appel à l'imaginaire collectif, et parvient ainsi, à plus forte raison, à parler au nom des autres avec leur accord.

La démarche même du rap prend donc le contre-pied de la démarche esthétique traditionnelle. Le mouvement qu'il cherche à faire faire à ses destinataires y est inversé : celui d'un plongeon de l'auditeur vers les conditions matérielles, culturelles, sociales de sa conception plutôt qu'une élévation dont elles seraient le point de départ. Ainsi, le rap localise la valeur de l'œuvre dans sa chair même. L'expérience esthétique qu'il offre déborde alors la « pratique historiquement établie de l'art » : « on la ressent enfin dans les innombrables scènes hautes en couleur qui emplissent les villes et rehaussent la vie quotidienne [165]».

[165] Richard SHUSTERMAN, *Op. Cit.,* p. 78.

Partie III : La reconquête d’une voix perdue

> *La notion de grammaire, de ressources conceptuelles partagées, indique que nous pouvons nous trouver en harmonie avec les usages que les autres font des mots ; ainsi la possibilité de comprendre quelque chose avec des mots dépend de l'existence de cette harmonie*[166].

C'est ainsi que Piergiorgio Donatelli, dans *Manières d'être humain*, évoque notre accord *dans* le langage : comme d'harmonie qui est le présupposé de chacun de nos dialogues, de nos conversations avec les autres, mais également celui de n'importe lequel de nos énoncés. Pour s'exprimer, il faut que nous ayons au préalable pris acte de cet accord, que nous ayons à l'esprit, même implicitement, la nécessité de cette harmonie. Que le langage soit la forme de vie proprement humaine implique, comme nous l'avons vu, qu'il est impossible de sortir du langage, de s'en retirer, en quelque sorte, pour le considérer de l'extérieur et s'atteler à en faire la critique : une telle critique serait toujours interne au langage. Dès que nous maîtrisons un langage, dès lors que nous sommes nés, même, propulsés dans un monde conceptuel qu'il délimite, nous endossons notre rôle *dans* cet accord, et avec lui, notre responsabilité de sauvegarder cette harmonie. Mais notre responsabilité ne s'arrête pas là :

> *Nous parlons aussi au nom des autres : nous nous prononçons sur ce qu'ils estimeraient être un usage correct, étrange, créatif, etc. En même temps, nous acceptons d'être représentés par le point de vue des autres êtres humains qui habitent dans notre « nous » linguistique, leur sens de la grammaire de notre langage. Le « nous » linguistique auquel nous faisons appel lorsque nous faisons une observation grammaticale a donc la forme de cette responsabilité partagée*[167].

Ainsi, l'accord *dans* le langage fait peser sur nous la responsabilité, d'une part, de parler au nom des autres – de faire un usage du langage qu'ils valident – et de leur prêter notre voix propre – de les laisser faire un usage du langage en notre nom, sans court-circuiter l'harmonie linguistique qui nous lie. Une telle responsabilité, va ordinairement de soi, elle est assumée sans être interrogée, au risque d'interrompre ce qu'on pourrait appeler la bonne marche de notre communauté et de nos formes

[166] Piergiorgio DONATELLI, *Manière d'être humain*, *Op. cit.* p. 61.
[167] Piergiorgio DONATELLI, *Ibid.,* p. 62.

de vie. C'est elle, pourtant, qui est remise en cause dans le rap : la grammaire, les concepts mêmes qui sont utilisés par la majorité, les rappeurs cessent de les reconnaître comme les leurs. Ils refusent, alors, de prêter leur voix à autrui : ce que les autres disent, ça n'est pas en leur nom, puisque la forme de vie à laquelle ils sont cantonnés n'est pas celle qu'ils réclament, puisque les concepts qu'on les contraint à emprunter n'épousent pas les intonations de leurs voix propres. Se retirant ainsi de l'harmonie linguistique en vertu de laquelle nous pouvons nous exprimer, communiquer et vivre ensemble, les rappeurs dénoncent le mutisme auquel ils sont voués, et le reconnaissant ainsi, ils s'attèlent à en sortir.

I : Parler pour soi et pour les autres

A) Echos d'une voix qui s'arrache au mutisme

The government can't stop it. The devil can't stop it. It's music, it's art, it's the voice of the people. And it's being spoken all around the world and the world is appreciating it. And it is helping to change things… it's definitely uplifting the ghetto and giving the ghetto a chance for its voice to be heard[168].

« Le non-sens moral fait partie de la compréhension de soi », écrit Sandra Laugier, avant de poursuivre : « C'est ce pouvoir et ce désir de donner le sens, indissociables de notre capacité à vouloir dire ce que nous disons, qui définissent le pouvoir de l'éthique [169]». Voué au silence, les rappeurs décèlent et font émerger ce « non-sens moral », qui semble constituer la première étape du « désir de donner le sens ». Car en effet, si les énoncés, les discussions, les dialogues de la « grande conversation universelle » ne relèvent pas d'un non-sens linguistique ou logique, il se révèle néanmoins comme un non-sens éthique : grande, cette conversation l'est peut-être, mais certainement pas universelle. Ainsi, la société qui façonne et s'empare d'une voix retentissante, couvrant toutes les autres, si elle est l'expression juste de certains, n'est pas reconnue comme exprimant fidèlement la totalité de ceux qu'elle prétend rassembler ; réciproquement, ceux qui ne parviennent pas à faire éclater leur voix dans cette conversation ne sont sans doute pas représentatifs de la communauté, ou du visage qu'elle cherche à montrer. Ici survient un problème de taille : comment, privé de considération – sociale ou linguistique - dans une société, puis-je la reconnaître comme mienne ? Comment, refusant ma voix et mes revendications, une telle société peut-elle me concevoir comme un de ses membres ? Le rappeur américain Eminem, dans son morceau « Lose Yourself », relate une scène de *clash* entre divers MCs. En décrivant les mouvements intérieurs d'un des protagonistes, il exprime sa sensation d'une urgence à faire retentir sa voix, mêlée d'un sentiment d'impuissance – le trac - qui le paralyse à l'instant où il lui appartient

[168] Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 87 : « Le gouvernement ne peut pas l'enrayer. Le diable ne peut pas l'enrayer. C'est de la musique, de l'art, c'est la voix du peuple. Elle est parlée dans le monde entier et le monde l'apprécie. Et elle aide à changer des choses… Ca soulève le ghetto et donne à sa voix une chance d'être entendue. »
[169] Sandra LAUGIER, *Les sens de l'usage, Op. Cit.,* p. 72-73.

de s'exprimer :

Yo, his palms are sweaty, knees weak, arms are heavy
There's vomit on his sweater already : Mom's spaghetti
He's nervous, on his face he looks calm and ready
To drop bombs, but he keeps on forgetting
What he wrote down, the whole croud goes so loud
He opens his mouth but the words won't come out [170]

La démarche du rap et son sens au sein d'un tel accord dans le langage est remarquable : au lieu de s'arracher du mutisme en concédant leur voix à la majorité, les rappeurs s'attachent, - en se retroussant les manches – à parler seuls, avec leurs propres voix, leurs propres concepts, au risque de n'être pas compris, de demeurer hors de cette harmonie. Une telle entreprise peut en effet être à double tranchant : se retirer délibérément, non pas de l'accord dans le langage, mais de la « grande conversation universelle » renferme le péril de n'y plus être apte à y pénétrer. Mais cette « grande conversation universelle », la jeunesse de la rue, pour feindre d'y participer, était jusqu'alors contrainte de feindre d'en partager les concepts : sa contribution y était factice, son poids illusoire, sa voix véritablement couverte par d'autres. « Si les autres étouffent ma voix, parlent pour moi, j'aurai toujours l'air de consentir. On n'a pas une voix, *sa propre voix*, par nature : il faut la trouver pour parler au nom des autres, et les laisser parler en votre nom [171]», conclut alors Sandra Laugier. Une telle tentative de repossession de sa propre voix, nous l'avons vu, ne renferme pas que des enjeux linguistiques : elle bouscule les schémas politiques et sociaux établis, et sous une perspective individuelle, relève d'une transformation morale. Cette idée est conforme à la conception de l'éthique que développe Wittgenstein, et à sa suite, Stanley Cavell, comme la définit Piergiorgio Donatelli : « *l'etica come un esercizio su di sé di cambiamento e di trasformazione. Infatti la traformazione del mondo (felice o infelice) non è un cambiamento dei fatti ma un*

[170] Eminem, « Lose Yourself », *8 Mile*, Eminem, Jeff Bass, 2002.
[171] Sandra LAUGIER, *Op. cit.,* p. 256.

cambiamento interiore [172]». C'est donc par un changement intérieur, le glissement de leur vision singulière, que les rappeurs amorcent leur remise en question des schémas établis et des concepts en usages ; c'est par une telle modification de leur perspective qu'il en arrivent à opérer une pression sur la « grande conversation universelle », à faire valoir la légitimité de leur voix, et à sortir du mutisme. Ce changement de perspective, comme nous l'avons analysé dans notre premier chapitre, passe par leur usage acharné, dans l'*egotrip*, de la première personne du singulier. Cette autoglorification tient tout autant lieu d'exercice purement stylistique que de revendication d'ordre éthique et politique : exposant ainsi leur propre vision d'eux-mêmes, la caricaturant, et l'ordonnant de manière poétique, les rappeurs font progressivement un saut conceptuel : du « je », ils passent au « nous ». La dimension poétique de l'*egotrip* contribue à élargir la portée de son discours q : il leur permet de s'exprimer avec leurs mots, mais de le faire sous le prétexte d'une démarche artistique – néanmoins authentique- qui, par l'usage créatif qu'ils font du langage, s'incorpore à l'harmonie linguistique que nous avons mentionnée. La *punchline* « les leaders ne parlent plus, ils se mettent à rimer » de Gaël Faye explicite la fin réelle des rappeurs, qui ne se réduit pas à une poétique contemplative et désintéressée, mais est ordonnée à un changement politique, social, moral. Le rap constitue pour eux une prise de parole déterminante : personne – la société – ne se penchant véritablement vers eux pour les interroger, ils choisissent de se donner, seuls, une voix. Par l'usage d'un langage tout ordinaire, qui a un sens tout particulier pour eux, mais qui est pratiqué par tous, ils s'insèrent dans la conversation et sont susceptibles d'être compris. Ce faisant ils soumettent, en quelque sorte, les membres d'une communauté de laquelle ils sont exclus, à entendre d'abord, et à écouter ensuite, ce qu'ils ont à dire, à considérer la manière dont ils le font et à y percevoir une valeur – esthétique, poétique, sémantique – et une validité – logique, politique, sociale, voire morale- :

> *Les gens qui s'inquiètent d'une lecture forcée, qui ont peur d'aller trop loin, craignent, de manière typique, de commencer ; ils craignent la lecture en tant*

[172] Piergiorgio DONATELLI, *Wittgenstein e l'etica*, *Op. cit.,* p. 117 : « L'étique comme exercice sur soi-même de changement et de transformation. En effet, la transformation (heureuse ou malheureuse) du monde n'est pas un changement des faits, mais un changement intérieur ».

que telle, comme s'ils avaient peur que les textes ne veuillent dire des choses, et de surcroit ne veuillent en dire plus que vous n'en savez. C'est donc la peur du réel (…) Pourtant, mon expérience m'apprend que pour la plupart des textes, comme pour la plupart des vies, il n'y a pas excès mais défaut de lecture[173].

Ce qu'écrit ici Cavell au sujet de la littérature peut être reconduit au contenu du propos des rappeurs. Le rap, en effet, apparaît comme une tentative de dépasser la réticence des membres de la société à considérer sincèrement leur propos, à lui donner du poids. Hugo TSR, dans son morceau « Old Boy », affirme : « Parcours foutu, j'défends à coup de cutter ma sous-culture/ j'déterre la hâche de guerre, j'débarque et j'attends pas l'feu vert [174]». Les rappeurs, ordinairement contraints au mutisme, imposent alors leur discours à la majorité par le biais d'une forme artistique, musicale, qui relève - et se réclame- de la culture populaire. Ainsi, leur musique a toutes les chances d'être jouée, entendue par bon nombre de ceux qui, généralement, ne leur donne pas droit au chapitre : les rappeurs font preuve d'ingéniosité pour s'insinuer dans la « grande conversation universelle », et en provoquant la curiosité poétique et musicale de leurs auditeurs, en arrivent progressivement à être réellement écoutés. Il ne s'agit pas, bien sûr, de mettre en cause l'authenticité de la valeur esthétique du rap, ou l'intention de ses artistes. Au contraire, cette valeur esthétique est partie prenante de la portée de leur discours, et ses éléments conjugués contribuent à la formation d'œuvres qui ont une légitimité à divers niveaux : c'est elle qui confère son intensité aux voix qu'elle autorise à résonner. De même, une telle tentative, de la part des rappeurs, de parler en leur nom propre et au nom des autres, souligne la réserve à laquelle s'astreint la jeunesse qu'ils évoquent, leur « peur que les [autres] ne veuillent dire des choses, et de surcroît ne veuillent dire plus qu'[ils] n'en sa[vent] » : en se donnant une voix retentissante, ils surpassent cette peur pour sortir d'un mutisme néfaste, qui « manifeste le déni de la responsabilité de dire le monde [175]».

[173] Stanley CAVELL, *Les Voix de la raison, Op. Cit.,* p. 40-41.
[174] Hugo TSR, « Old Boy », *Fenêtre sur rue*, Chambre froide production, 2012.
[175] Elise DOMENACH, « Les mots justes pour le dire : scepticisme moral et scepticisme chez Stanley Cavell », *Ethique, littérature, vie humaine*, Paris, éd. PUF, 2006, p. 247.

B) Faire glisser les mots vers de nouveaux usages : élaboration d'une vision du monde et revalorisation du vouloir-dire

Le style inédit des rappeurs – que l'on considère le style singulier de chacun d'entre eux ou l'originalité qui porte la démarche même du rap – n'est pas réductible à une créativité de surface. Leur manière d'agencer les mots, de les mettre en rapport les uns avec les autres, d'amener leurs sonorités à se fondre entre elles ne manifeste pas leur seule habileté verbale. De même, l'usage novateur qu'ils font du langage ordinaire n'est pas uniquement voué à provoquer la perplexité chez leurs auditeurs, à interpeller voire à choquer. Au contraire, comme en littérature, ce qu'il y a de propre au style de chacun d'entre eux dénote une « appréhension singulière des choses, au delà de la somme de signification des signifiants qui le constituent [176]». En façonnant ainsi leurs paroles, en échafaudant leur technique musicale, les rappeurs élaborent en effet une vision totale du monde, et s'attèlent à la rendre accessible au plus grand nombre. Michel de Certeau, évoquant les formes variées du discours, remarque : « ils indiquent donc une *historicité* sociale dans laquelle les systèmes de représentations ou les procédés de fabrication n'apparaissent plus seulement comme des cadres normatifs, mais comme des *outils manipulés par des utilisateurs* [177]». C'est précisément cette *historicité* sociale des formes de discours et des concepts singuliers qu'invoquent les rappeurs dans la réalisation de leurs textes, à la fois pour appuyer leur propos et pour tenter de les libérer des usages définis et restreints auxquels ils sont circonscrits. Reprenant les appellations dont ils sont généralement affublés par *autrui* – par exemple le terme péjoratif « nigga » qui est largement employé dans le rap-, les rappeurs se les approprient et retournent, en quelque sorte, les armes de la société contre elle-même. Le terme « ghetto » qui est au centre de la poétique du rap, est lui aussi récupéré, déconstruit et reconstruit d'une manière symbolique qui corrige ses implications, jusqu'alors extérieures à sa dimension vécue : « En se détachant de la définition du dictionnaire et en attribuant au ghetto une force évocatrice symbolique, le rap rend puissant ce mot, et le

[176] Emmanuelle CARINOS, *Op. Cit.,* p. 24.
[177] Michel DE CERTEAU, *Op. Cit.,* p. 39-40.

transpose dans un système poétique [178]». Le terme n'est alors plus déterminé par son usage socio-urbanistique, mais acquiert la valeur symbolique et la charge morale que lui confèrent ses habitants, qui jusqu'alors en subissaient les connotations négatives. Leurs paroles ne sont pas seulement destinées à renverser – par leur agressivité et leur véhémence – les rapports de forces qui sont structurés par le langage et se déploient dans la société. Plutôt que l'inversion de ces rapports, c'est leur modification profonde à laquelle cherche à aboutir le rap : une telle inversion, par la « persécution » qu'à leur tour, les rappeurs font verbalement subir à ceux qui les ont persécutés – les forces de polices, l'Etat, l'opinion publique- est donc la première étape d'un mouvement qui doit s'achever par l'implosion pure et simple de l'ordre établi. Pourtant, en instrumentalisant cet ordre, il demeure qu'ils participent à sa sauvegarde, qu'ils en assoient l'autorité.

> *Nos propres conceptions, discussions, expressions, modifient l'usage et les pratiques. Et c'est dans la littérature (ou le cinéma et d'autres lieux d'expression et de description de la vie humaine ordinaire) que se montrent, que s'opèrent pour une bonne partie, ces modifications[179].*

Dans ce passage, Sandra Laugier souligne deux aspects souverains du langage. D'abord, le fait qu'il n'est pas hermétique à nos conceptions : le langage, s'il structure notre pensée, n'est pas lui-même inaltérable, et peut subir des modifications au nom de nos conceptions, de nos usages nouveaux. Ensuite, ces usages inédits que nous faisons du langage ont à leur tour une autorité sur nos pratiques : le langage est actif, non seulement sur la manière dont nous nous exprimons, dont nous pensons, mais également sur celle dont nous agissons. Ce passage réaffirme donc sa nature vivante : il n'est jamais achevé, et peut devenir un instrument de changement de nos formes de vie autant que ces dernières, modifiées, peuvent le modifier à son tour. L'idée selon laquelle de tels changements sont visibles dans la littérature – ou le cinéma – révèle la dimension éthique de ces genres artistiques : sans nous induire à une attitude morale définie, ils renferment et reflètent fidèlement ce qui est important pour nous, tant nos modalités de vie que nos conceptions profondes ; plus encore,

[178] Bettina GHIO, *Op. Cit.,* p. 85.
[179] Sandra LAUGIER, « Concepts moraux, connaissance humaine », *Op. Cit.,* p. 157.

suggère Sandra Laugier, ils sont, au même titre que la vie quotidienne, les lieux abstraits où sont susceptibles de s'opérer ces changements. Une telle suggestion si elle est valable pour la littérature et le cinéma, doit pouvoir l'être également pour n'importe quel genre artistique – « nobles » ou populaire – dans lequel nous injectons de nous-même, et qui nous dévoile à nous-même, le rap y compris. Dans le rap, en effet, les mots semblent désobéir à l'usage qui leur est habituellement assigné, refuser de se soumettre à leur grammaire courante – si par « courante », on entend ici celle qui est officiellement investie par la majorité, plutôt que celle qui est effectivement pratiquée, par tous, au quotidien-. Les rappeurs, prenant ainsi la parole, ne font pas que livrer au monde leurs préoccupations et leur aspiration au changement : ils lui livrent aussi leurs mots. « *Thus is the (vernacular) poets find the language of Shakespeare or Racine inadequate to reach their own poeples, then the other choice is te re-create their original language to the point they may express their complexe motions*[180] », souligne Adam Bradley. Les rappeurs font usage d'un langage qui leur est propre, mais qui recoupe le langage ordinaire de chacun, et s'en servent pour exprimer une réalité, des expériences qui n'auraient pas pu l'être au moyen d'un langage officiel, littéraire, formel. Ainsi, ils amorcent déjà un changement : une innovation technique, linguistique, grammaticale donne lieu, nécessairement, à une créativité sémantique, elle donne au sens des mots un nouvel élan. En reprenant ainsi des concepts courants, apparemment anodins, dans lesquels ils se versent eux-mêmes et versent leur vision du monde, ils les font glisser d'un usage vers un autre, en modifient la signification profonde. En outre, ce faisant, ils prouvent une maîtrise du langage qu'on ne leur prête d'ordinaire pas. Car en effet, qu'ils soient à même d'élaborer de nouveaux usages implique qu'ils maîtrisent parfaitement les usages déjà établis, bien qu'ils leur soient étrangers. S'appropriant ainsi des concepts qu'ils ne reconnaissent pas comme les leurs, ils affirment leur appartenance à la communauté tout en découvrant leur intention d'en transformer les structures. Cette double nécessité dans le rapport qu'entretiennent les rappeurs avec le langage – que chacun de nous entretient avec le langage – qui consiste à la fois à se revendiquer apte à parler pour les autres et à concéder aux autres cette même

[180] Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 87 : « Ainsi, les poètes (vernaculaires) trouvent le langage de Shakespeare et de Racine inadéquat à toucher leurs congénères. Alors l'autre possibilité est de recréer leur langage original de manière à pouvoir exprimer les mouvements complexes de leurs expériences. »

capacité, participe d'une quête de soi-même, dont la crise, voire l'échec se manifeste par ce scepticisme aveuglant, apparemment insurmontable, dont nous avons longuement parlé au premier chapitre. En réinvestissant – ou en l'investissant simplement- leur propre voix, les rappeurs se libèrent de la tyrannie que pouvait opérer le langage sur eux. Ils s'offrent la possibilité, non seulement de dire, mais surtout de *vouloir-dire* ce qu'ils disent, de vivre cet accord dans le langage sans s'y sentir étouffés, piégés. Ainsi, ils désamorcent l'absurdité qu'ils éprouvaient devant ces mots qu'on leur attribuait sans qu'ils y souscrivent.

> *Ainsi, les manières d'habiter (une maison, ou une langue) propres à sa Kabylie natale, le Maghrébin à Paris ou à Roubaix les insinue dans le système que lui impose la construction d'une HLM ou du français. Il les surimpose et, par cette combinaison, il se crée un espace de jeu pour des manières d'utiliser l'ordre contraignant du lieu et de la langue. Sans sortir de la place où il lui faut bien vivre et qui lui dicte une loi, il y instaure de la pluralité et de la créativité*[181].

Dans cet exemple quelque peu caricatural, Michel de Certeau développe une notion qui semble illustrer notre propos avec justesse: celle d'*habiter une langue*. Plutôt qu'une langue singulière, nous préfèrerons considérer le langage dans son entier. La dernière phrase de ce passage rappelle la démarche du rap : les rappeurs, contraints à admettre leur appartenance à la société dans laquelle ils évoluent, portent leurs contestations sur la place qu'il y occupent, et le font par leur créativité linguistique. Voyant réfutée la légitimité de la manière dont ils habitent cette société, ils réinventent leur manière d'habiter le langage de cette société. Cette mutation délibérée dans leur usage du langage leur permet de l'investir véritablement, de s'y installer, de s'y sentir chez eux. S'étant ainsi approprié les mots et les expressions de la communauté, ils rendent aux sons et à la parole leur dimension perturbatrice et en font l'instrument de leur expression propre : de leur *vouloir-dire*. L'aspect grossier, quelquefois offensant des paroles du rap fait figure d'un excès de *vouloir-dire* : il tient lieu de l'expression éclatante d'une souffrance que les rappeurs signifient, pourrait-on dire, de tout leur être. Pourtant, de telles brutalités verbales sont souvent tournées en dérision par les rappeurs eux-mêmes : ils leur attribuent une valeur qui est avant tout

[181] Michel DE CERTEAU, *Op. cit.,* p. 52.

symbolique, qui repose sur l'indignation qu'elles provoquent, et sur la dimension cathartique qu'elles renferment. « *Rap is also the music of the human voice, it's tone and timbre, combing with rhythm and increasingly, harmony and melody, to make song* [182]», écrit Adam Bradley. Outre l'usage que le rap fait du langage ordinaire, c'est cette intensité, ce poids donné à la voix humaine qui en fait le moyen véritable d'une revalorisation du *vouloir-dire*.

Prendre acte de notre appartenance à notre forme de vie, endosser les concepts qui la structurent comme les siens propres, au moyen d'une tentative poétique pour en modifier les usages et les enjeux, apparaît alors comme le premier pas d'une reconnaissance plus large, à valeur thérapeutique : la conscience, cruelle mais salvatrice, de la précarité de notre accord avec les autres, et de notre responsabilité indéfectible dans cette accord. Nous sommes essentiellement séparés d'autrui, et néanmoins tributaires, pour conduire notre existence, de notre rapport avec lui. Le rap est donc le moyen que se sont donnés ses protagonistes pour surmonter la paralysie d'un scepticisme vécu, reconnaître et endosser ce paradoxe existentiel et enfin s'arroger l'opportunité de parler, eux-aussi, au nom des autres : « *At their best, they allow their listeners to inhabit other voices, other selves, and in the process conceive new visions of possibility and freedom* [183]».

[182] Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 135 : « Le rap est aussi la musique de la voix humaine : son ton et son timbre, mêlés au rythme, et progressivement, à l'harmonie et la mélodie, aboutissent à une chanson. »
[183] Adam BRADLEY, *Ibid.,* p. 160-161 : « Au mieux de leurs capacités, ils permettent à leurs auditeurs d'habiter d'autres voix, d'autres consciences, et par ce processus, conçoivent de nouvelles visions, de nouvelles possibilités et une nouvelle liberté. »

II : Le langage comme activité poétique : apprentissage et reconnaissance de soi par la maîtrise du langage

A) L'art de bien « mal parler » : soumettre la langue

Je suis l'agrégé de science po des conversations de bistrot
diplôme d'argot littéraire, de vocabulaire de mé-pau[184]

Mais l'occasion que constitue le rap de donner à ses protagonistes une voix qu'ils sont à même de faire entendre par tous, de parler au nom des autres, est en partie due à sa nature artistique. Le discours que tiennent les rappeurs ne serait pas accepté comme légitime s'ils ne le tenaient sur un terrain poétique, et cela pour les raisons qui ont fait qu'en premier lieu, ils n'aient pas *effectivement* droit au chapitre : leur parole, leurs revendications, la chair de leur expérience, rejetées comme gênantes, perturbatrices, menaçantes, sont transcendées par leur dimension poétique. Un des aspects qui contribue à atténuer la « dangerosité » du rap tient à l'idée d'un art qui aurait des implications toutes symboliques : son discours malgré sa violence, malgré la souveraineté conventionnelle des principes qu'il met en cause, malgré la défaveur qui pèse sur ses artistes peut être reçu comme acceptable par la majorité et par ceux qu'il critique, car il est susceptible - si les questions qu'il soulève venaient à être prises au sérieux - d'être tout entier reconduit à sa valeur symbolique. Si leurs contestations trouvent une place disponible dans le champ culturel, en est-il de même dans les champs sociaux et politiques ?

Les rappeurs, se faufilant de bonne foi et avec plaisir dans ce canal qui est à leur disposition comptent, eux, sur leur capacité à interpeller les auditeurs – plus profondément que par le seul aspect plaisant de leur musique-, font appel à leur perspicacité. Rendant le langage à sa nature première - une activité à part entière – ils cherchent à fonder la validité de leur discours sur leur maîtrise des mots et des usages linguistiques. Plutôt qu'épouser le mouvement ordinaire de la langue, ils

[184] La Rumeur, « Le coup Monté », *Premier volet : le Poisson d'avril*, Soul G ; Cool M, 1996.

tentent de la couler dans le moule de leur dessein propre pour en instaurer une naturalité nouvelle. Ils développent alors un art de mal parler, qui s'écarte du respect des normes langagières, et se donne ses règles propres, ses procédés caractéristiques, et ses génies. Thomas Ravier, dans son article « Céline, un rappeur sans musique, sans personne, sans rien » écrit : « Il a « violé » la langue française, il l'a obligée à faire des choses qu'elle n'avait pas faites en écriture[185]. » De la même manière, c'est ce que semblent s'atteler à faire les rappeurs, cette fois sur le terrain assumé de l'oralité. Dans « The Message », le rappeur Nas allie la virtuosité avec laquelle il manie sa langue à la grossièreté des mots qu'il emploie de manière à intimider ses rivaux :

You freak niggas played out, get fuked and ate out
Prostitute turned bitch, I got the gauge out
Ninety-six ways I made out, Montana way
The Good-F-E-L-L-A, verbal AK spray […]
Diamonds, I flaunt it, chickenheads flock, I lace 'em
Fried broiled with basil, taste 'em
Crack the legs way out of formation
It's horizonal how I have 'em fuckin' me in the Benz Wagon[186]

En outre, les rappeurs, condamnés au mutisme par le langage même, se libèrent de sa tyrannie en inversant le rapport qui les y asservit : prenant pour ainsi dire pour maxime la formule de Cioran selon laquelle « aucune originalité littéraire n'est encore possible si on ne torture, si on ne broie pas le langage [187]», ils se lancent dans une entreprise presque féroce de soumission de la langue. La mesure de leur talent devient alors celle de leur capacité à la manier à l'encontre de son inclination spontanée – ou habituelle-, à lui faire faire ce que bon leur semble. Booba, dans son titre « Boulbi », offre un autre exemple des prouesses verbales

[185] Thomas RAVIER, « Céline, un rappeur sans musique, sans personne, sans rien », *Nouvelle revue française*, n°555, octobre 2000.
[186] Nas, « The Message », *It was written*, Columbia, 1996.
[187] Emil CIORAN, *De l'inconvénient d'être né, Op. cit.,* p. 39.

qu'accomplissent les rappeurs, en mêlant vocabulaire cru, jeux de sonorités et ruse linguistique :

Ceci n'est pas pour les mineurs
J'arrive de l'ouest en C.L.S, des morceaux d'fesses de CRS sous les spinners […]
L'Etat fait tout pour nous oublier
Si j'traine en bas d'chez toi, j'fais chuter l'prix de l'immobiliier
Ouais mec, bidon d'essence, allumettes
J'y vois pas clair sans mon fusil à lunettes[188]

Lance-t-il avec désinvolture, avant d'arriver au refrain :

Bordel, quand on rentre sur la piste
On est venus tiser, claquer du biff
Pas d'embrouille, man, pas de litige,
Sinon ça va saigner, est-ce que tu piges ?
A l'aise, j'prends deux, trois, quatre 06
On va t'péter l'coccyx à trois parce que t'es trop balaise

Si la brutalité des paroles de Booba est manifeste, sa dextérité verbale se fait jour si l'on prête une oreille attentive au texte : beaucoup des jeux de mots sont d'abord dissimulés par l'arrogance délibérée de son *flow* et du contenu. Pourtant, ici aussi, le rappeur semble tirer sa fierté de la perfection de sa technique et de la domination qu'il opère sur une langue à laquelle il dit répugner. Bettina Ghio, dans *Sans faute de frappe,* parle d'un processus de prostitution de la langue. Pour appuyer son propos, elle cite « Chez le Mac[189] », du groupe IAM, qui thématise un tel avilissement du langage. Cet art de mal parler consiste ainsi à articuler l'inadéquation sociale de leur propos à sa justesse, son réalisme, comme pour dénoncer, par un effet de contraste, l'inauthenticité de concepts et d'usages qui eux, sont socialement adéquats.

[188] Booba, « Boulbi », Ouest Side, Universal, Barclay, 2006.
[189] Iam, « Chez le Mac », *L'Ecole du micro d'argent,* labels EMI, 1997.: « J'ai mis les mots au tapin pour la sensation/ Au trottoir les syllabes, prostitué la diction/ les lettres travaillent pour moi… » ; Bettina Ghio le compare avec justesse au « Poètes, vos papiers » de Léo Ferré.

C'est « l'âme » des mots qui, en interdisant la substitution d'un mot par un synonyme, confère au vers, au poème, son identité, son caractère unique et irremplaçable. C'est aussi le fait qu'un mot peut avoir, outre sa signification première, une signification seconde, non métaphorique, qui se greffe sur la première. En outre, nous sommes attachés à nos mots, qui ne nous sont nullement indifférents (nous pouvons détester ou adorer certains, et c'est sur cette intimité avec nos mots que se greffent les jeux de langage littéraires)[190].

C'est de l'intimité que chacun d'entre nous entretient avec ses mots – que Wittgenstein refuse de localiser dans l'intériorité de chacun, conception qu'il dénonce comme mythique – dont se sert le rap : ces mots auxquels nous sommes d'ordinaire réfractaires, nous choquent, apposés à d'autres qui nous apparaissent comme neutres, ou auxquels nous sommes positivement attachés. Les rappeurs font usage d'un vocabulaire vulgaire, d'une syntaxe inappropriée, sans pourtant que cela occulte l'habileté de leur expression, leur éloquence et la créativité de leur maîtrise du langage. En mettant à contribution des mots et des expressions qui gênent par leur caractère licencieux, ils font d'une pierre deux coups : ils affranchissent leur talent poétique des usages et des connotations– celui-ci n'est alors plus relatif à la délicatesse de leurs outils linguistiques, mais apparaît comme absolu- et opèrent une modification de notre rapport aux mots qu'ils emploient. Si « la capacité de se servir du langage » - du langage dans son entier – est « la mobilité spirituelle[191] », alors les rappeurs semblent bien se délivrer de l'entrave constituée par la convenance linguistique, passer outre l'immobilité factice à laquelle la société tend à réduire les concepts. « *Mastering a language before it masters you* [192]» : c'est ainsi qu'Adam Bradley définit la dynamique même du rap, et son mot d'ordre.

B) Prouesses techniques : créer de l'étranger avec du familier

[190] Christiane CHAUVIRE, « Phénoménologie et esthétique. Le mythe de l'indescriptible chez Wittgenstein », *Rue Descartes*, vol. 39, 2003, p. 13.
[191] Ludwig Wittgenstein, cité par Sandra LAUGIER, « Concepts moraux, connaissance humaine », *Op. cit.,* p. 182.
[192] Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 177 : « Maîtrise un langage avant qu'il ne vous maîtrise ».

Le développement, dans le rap, d'une méthode poétique singulière, dont il s'agit de faire des prouesses, constitue une autre de ses spécificités. L'ouvrage de Julien Barret, *l'Artisanat de la rime*[193], souligne par son titre le fait que le rap, s'il tient de l'art, exige une dextérité verbale, une technique, qui rappelle celle des artisans : sans un enseignement plus poussé que celui que chacun, en France ou aux Etats-Unis, reçoit à l'école, et par l'ingéniosité - la *mètis* - qu'ils cultivent seuls, les rappeurs se font des virtuoses autodidactes du langage, des artisans indépendants de la poésie urbaine. « J'appellerai aussi « jeu de langage » l'ensemble formé par le langage et les activités avec lesquelles il est entrelacé [194]», écrit Wittgenstein dans les *Recherches philosophiques*. Cette notion de « jeu de langage », qui lie étroitement expressions que nous énonçons et activités que nous pratiquons, prend, dans le rap, tout son sens : non seulement, celui-ci développe tout un système de jeux de mots ou de sonorités, d'usages ordinaires qu'il croise et fond avec des usages inédits, mais il le fait en conservant la dimension active du langage, et ses implications dans la vie que nous menons.

« When we look at such simple forms of language, the mental mist which seems to enshroud our ordinary use of language disapears. We see activities, reactions which are clear-cut and transparant. […] *We see that we can build up the complicated froms from the primitive ones by gradually adding new forms [195]»*, écrit Adam Bradley. Dans ce passage, l'auteur explicite la progression technique qui se déploie dans l'élaboration d'un texte de rap : les formes complexes de langage que nous donnent à entendre certaines paroles rappées sont le fruit d'un travail minutieux qui consiste à échafauder, à partir des formes linguistiques les plus simples que nous employons, des sortes de châteaux de cartes verbaux. Le rap prend donc pour matière première nos énoncés les plus fondamentaux, ceux avec lesquels nous entretenons une intimité quotidienne, et s'attache à nous les rendre – à nos oreilles comme à notre esprit – énigmatiques. De plus, la technique qui est mise en œuvre dans cet art n'est pas vouée à disparaître à l'oreille : contrairement aux règles de la tradition esthétique occidentale, le rap sauvegarde, dans son œuvre accomplie, la

[193] Julien BARRET, *L'Artisanat de la rime*, *Op. cit.*
[194] Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, *Op. cit.,* §7
[195] Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 17 : « Quand on regarde ces formes simples du langage, la brume mentale qui semble envelopper notre usage ordinaire du langage disparaît. On voit des activités, des réactions qui sont nettes et transparentes. […] On voit que l'on peut élaborer les formes compliquées à partir des formes primitives en y ajoutant progressivement de nouvelles formes. »

trace de ses procédés poétiques ; il en fait un élément essentiel de cette poétique. Cette caractéristique est héritée de la culture artistique afro-américaine[196]. En outre, les rappeurs évoquent souvent leur art et la manière dont ils le pratiquent au sein de leur texte. Dans « Je rap », le groupe français NTM, au moyen d'une mise en abime, incorpore à ses paroles les divers moments de son développement poétique, faisant du morceau, à l'instar de bien d'autres, un manifeste poétique du rap :

Evitant toute erreur, j'attaque avec saveur
Fonce dans l'auditeur, le touche en plein cœur
J'(?) un argument, le structure largement
Je rap[197]

Commence Joey Starr. Kool Shen reprend plus loin :

Je rap, phase, façonne la phrase
Caressant tout en sculptant les mots
Je maîtrise, que dis-je, j'excelle
Je contrôle ce domaine à un point tel que
Les mots, les phrases, les sons, les rimes
Semblent être les victimes de mon toucher
De ma pensée, de mes idées, de mon parlé, phrasé, ok

Ici, les rappeurs exaltent la jouissance qu'ils éprouvent à manipuler la langue et leur talent à la soumettre, et en font l'objet même du morceau. Dans de nombreux titres de rap, le savoir-faire du rappeur est donc matérialisé, découvert dans les chansons, et constitue un moyen de plus d'affirmer la singularité de sa méthode, son individualité créative.

En outre, il est remarquable que Cavell, dans sa thématisation du scepticisme vécu, souligne « *the uncanniness of the ordinary* », l'inquiétante étrangeté de l'ordinaire. Une telle sensation est au cœur de l'expérience du scepticisme : c'est parce que les mots que nous employons chaque jours, les modalités ordinaires de nos existences nous semblent tout à coup absurdes et étrangers, parce que nous

[196]Christian BETHUNE, *Le rap, une esthétique hors la loi*, *Op. cit.,* p. 47.
[197] Supreme NTM, « Je rap », *Rapattitude,* Labelle Noir, 1990.

cessons de reconnaître comme nôtre ce qui, hier encore nous était évident, que nous traversons une crise de nos concepts. La littérature, remarque Sandra Laugier, est un des arts qui « nous rend sensibles au charme étrange et mystérieux de cet ordinaire humain[198] ». Et précisément, le principe esthétique du rap semble pouvoir être formulé ainsi : créer de l'étrange avec du familier. Il reprend nos énoncés ordinaires, les façonne de manière à nous les faire entendre sous de nouvelles perspectives. En les alliant à des sonorités surprenantes, en les agençant en d'insolites associations, le rap nous les rend sous une forme alambiquée, dans laquelle on devine, lointaine, leur familiarité, mais qui sonne à nos oreilles comme des expressions d'une langue presque étrangère. Nous dépossédant ainsi de notre intimité avec notre langage, ils le rendent propice à exprimer l'intimité singulière qu'*ils* entretiennent avec lui, nous mettent sous les yeux – ou dans l'oreille – *leur vie dans le langage*. « *Rappers at their best make the familiar unfamiliar through rhythm, rhyme and wordplay. They refresh the language by fashioning patterned and heightened variations of everyday speech* [199]». Le rappeur français Davodka, par exemple, manifeste pour de tels exercices une virtuosité qui laisse l'auditeur bouche-bée après l'écoute d'un morceau.

Dernière sommation, j'balance la sauce et mon flow te désarme
Davodka-K47 est lancé, c'est normal que l'on frôle le désastre
J'voudrais fermer l'clapet des MCs qui s'battent pour l'magot
Toutes ces tapettes sont maladroites, alors j'm'active pour qu'ils
Passent l'arme à gauche […]
Ce sale décor me fout l'blues, il faut qu'j'taille quand j'aurai des ous-s
Faut qu'j'bouge mais j'ai perdu la niaque à force de m'tourner les pouces
Vous rêvez tous à dire que l'rap est de retour mais vous sortez qu'des bouses
Faut fermer les bouches de ceux qui font du son seulement pour draguer des zouz […]
J'suis v'nu tout embraser, j'espère que t'as retenu la leçon
On est d'la mauvaise graine qui t'baise tes enceintes en pleine période d'ovulation

[198] Sandra LAUGIER, présentation de *Ethique, littérature, vie humaine*, *Op. cit.,* p. 12.
[199] Adam BRADLEY, *Op. cit.,* p. 51 : « Les rappeurs, au mieux de leurs capacités, rendent le familier inhabituel à travers le rythme, les rimes et les jeux de mots. Ils rafraichissent le langage en façonnant des variations schématiques et exaltées du langage ordinaire ».

Et les souvenirs s'effacent, tout comme nos tags on réitère nos fresques
Car pour survivre faut qu't'assures tes arrières comme Jennifer Lopez
Mon espoir est infime car y'a plus rien d'magique t'as vu
Comme j'suis déjà bouffé par les vers
Moi comme cercueil j'crois qu'j'vais choisir un fût […]
Dès la première écoute, tu flippes, tu baisses les bras
T'as le coup d'foudre d'un zoophile à la SPA
Tu rêves d'euthanasie car tu viens d'tomber dans l'asile
J'ai pas l'talent d'un écrivain mais bien la prose qui prend racine[200]

Si le texte seul est parlant, l'intensité du morceau est nettement plus sensible à l'écoute. Le débit étonnant de ses paroles, curieusement, n'en gêne pas la compréhension et contribue plutôt à leur donner cet aspect étrange : les mots qu'il prononce n'ont en soi rien d'inédit, mais l'agressivité qui émane du ton, la singularité de leurs alliances leur confèrent quelque chose d'énigmatique qui fascine et incommode à la fois. Ensorcelant en quelque sorte les mots que nous utilisons tous, qui font partie de nos vies, les rappeurs nous les rendent inquiétants, captivants, leur confèrent un pouvoir nouveau : les sons qui nous sont coutumiers se fondent aux bruitages de la ville, rappellent des instruments de musique, l'explosion des armes à feu. Les *punchlines*, moments d'apothéose, terrassent tant l'auditeur que le MC rival : le rap, par la sensation d'urgence qu'il engendre, rend aux mots leur puissance vitale. La virtuosité d'une telle entreprise ne repose pas seulement sur les sons, mais puise son intensité par sa mise à contribution du sens des mots : ceux-ci, associés les uns aux autres de manière originale, en viennent à signifier des choses que jamais, nous n'aurions cru pouvoir y contenir. L'inquiétante étrangeté de l'ordinaire, qui paralyse celui qui éprouve des doutes sur le fondement de ses concepts, est donc reprise dans le rap comme une technique poétique : par son instrumentalisation, les rappeurs s'en libèrent et rendent leur propre expérience sensible à ceux qui l'écoutent.

« *A process accompanying our words which one might call the « process of*

[200] Davodka, « Dernière sommation », *L'art Tisant*, MSB Production, 2014. Si le seul texte est parlant, l'intensité du morceau est plus sensible à l'écoute.

meaning them » is the modulation of the voice in which we speak the words [201]», écrit Wittgenstein dans le *Blue Book.* Si l'on peut reconduire ce processus à la notion cavellienne de *vouloir-dire*, il demeure qu'elle passe par le ton. Dans le rap, le ton d'un énoncé, c'est le *flow* du rappeur. Mais cela peut également recouvrir la manière dont, au sein du texte, un énoncé est conforme aux autres, et la manière dont l'ensemble est cohérent avec le contexte de son énonciation, l'identité et l'intention de celui qui l'énonce. Par les procédés poétiques qui sont mis en œuvre dans un morceau, les rappeurs cherchent à trouver le ton *juste* :

Je me demande s'il y a un sens à dire que pour Emerson et Nietzsche, la liberté, l'originalité, dans la pensée, dépend du fait de parler non seulement en conformité avec les mots, mais pour nos mots eux-mêmes, comme pour réaliser leur signification. Comme si ces écrivains étaient en train d'affirmer que –dans une certaine mesure inappréciée- nous ne connaissons pas le sens de ce que nous disons[202]*.*

Les rappeurs, dans leur recherche du ton juste, semblent s'atteler à nous dévoiler le sens profond de ce que nous disons, celui qu'ils y injectent, et dont nous n'avons pas, d'abord, conscience. Son dessein est de redonner du poids à la parole prononcée, de délivrer la voix humaine – de l'emprise de l'écrit, mais aussi du carcan des conventions et des mécanismes sociaux - par des détours poétiques qui donnent à son retentissement des reflets grandioses. Il est le lieu d'une reconquête, de la part du langage ordinaire, de sa « terre originelle ». La voix, remarque Emmanuelle Carinos « a cette particularité dans le chant d'être à la fois l'objectivation du processus de création et d'appartenir au corps du créateur [203]». Celle des rappeurs, confisquée, reprend donc possession d'elle-même, en un sens d'abord biologique : elle se pose et s'autorise à retentir. Son retentissement est alors créateur à des niveaux multiples. Il constitue une délivrance, attribue aux mots un sens nouveau – ou retrouvé-, et fait œuvre. Dans le même temps, il fait entrevoir la possibilité d'un dialogue. De biologique, leur voix se fait donc esthétique, puis morale. Elle en vient à incarner trois modalités typiques et décisives de la forme de vie humaine : les

[201] Ludwig WITTGENSTEIN, « The Blue Book », *Op. cit.,* p. 35.
[202] Stanley CAVELL, *Cities of Words,* p. 216-217, cité par Elise DOMENACH dans « Les mots justes pour le dire », *Op. cit.,* p. 263.
[203] Emmanuelle CARINOS, *Op. cit.,* p. 23.

aventures de la conscience avec son corps, la coexistence des hommes entre eux, et– ce qu'avec l'expérience religieuse ou mystique, nous plaçons le plus haut – l'expérience esthétique. Par cette dernière dimension, elle se fait existentielle.

III : Une esthétique éthique : la formation du sacré par la vie dans le langage

A) Les formes de vie comme distraction et sublimation de la finitude : la trame des existences humaines

Nous avons insisté là-dessus : le rap s'attache – volontairement ou non – à réfuter l'autorité, dans son esthétique propre, de bien des critères de l'esthétique occidentale traditionnelle. Que l'on considère l'esthétique comme l'étude philosophique du Beau, une théorie normative de l'art, ou comme un des modes de nos expériences possibles, elle renvoie avant tout à nos perceptions. Du grec *aisthêtikós*, le « sensible », elle désigne ou s'applique donc à un objet que l'on saisit au moyen de nos sens. Il est évident que nous recevons et évaluons aussi le rap, comme genre musical, par le biais de nos sens. Pourtant – et c'est peut-être là que puisent ceux de ses détracteurs qui lui refusent un statut artistique -, sa dimension purement musicale ne rend pas raison, à elle seule, de sa valeur : si l'on écoute un morceau de rap, sans prendre garde à la signification de ses paroles, à leurs implications morales, à la réalité dont il brosse le portrait et dénonce quelquefois avec impertinence, à l'agencement singulier des mots, et à la convergence de ces mots avec l'instrumentale, si l'on se concentre donc exclusivement sur le son qu'il produit sans chercher à le comprendre, il est rare, semble-t-il, que l'on éprouve la sensation d'une expérience esthétique, comme se serait le cas à l'écoute d'un Wagner ou d'un Prokofiev. Autrement dit, le rap, malgré sa dimension musicale, ne s'adresse pas exclusivement à nos perceptions. Cependant, il ne semble pas pour autant impropre à produire chez son auditeur la sensation d'une expérience esthétique. Cela tient, bien entendu, au fait qu'il doit être écouté comme un tout organique, qu'il doit être fait cas de l'ensemble de ses aspects, associés les uns aux autres, pour en retirer fidèlement l'expérience qu'il cherche à insinuer dans l'esprit de son auditeur. Par ailleurs, cette remarque vaut pour bon nombre d'œuvres musicales

qui donnent à leurs paroles une importance au moins aussi capitale qu'à leur mélodie. Par delà les critères fondamentaux qu'il interroge, le rap s'oppose donc à l'esthétique traditionnelle en ce que l'expérience qu'il offre fait appel à un de nos sens qui n'est pas compris dans ceux de nos cinq sens qui constituent notre appareil perceptif : notre sens moral. Celui-ci, néanmoins, n'est pas à isoler strictement de nos perceptions : ce qui éveille en nous un sentiment éthique nous parvient d'abord par le biais de nos sensations. Mais le rap, dans son ordonnement spécifique, en appelle à notre sensibilité aux mots et au réel, plutôt qu'il ne s'amarre directement à ce lieu éloigné qui, en nous, est libéré du langage, n'est plus que perceptions. Il apparaît alors comme l'illustration d'une esthétique particulière : une esthétique éthique, ou pour reprendre la notion développée par Sandra Laugier dans *Les sens de l'usage*, une « esthétique de l'ordinaire [204]». Pour Wittgenstein, écrit Sandra Laugier, « il s'agit non pas d'expliquer notre langage ou nos actions par des règles, mais de voir la *pratique* qu'est suivre une règle, sur l'arrière plan de la vie humaine[205] ». Ce sont ces règles – conventions, règles morales, habitudes, usages linguistiques ou lois juridiques -, et la manière dont nous les comprenons, dont nous les accomplissons mais aussi dont nous les mettons en rapport avec nos propres désirs, qui composent donc la notion wittgensteinienne d'éthique.

> *Il n'y a guère de thèmes plus humains que ceux qui reflètent pour nous, hors de la confusion de la vie, l'entrelacement de la joie et de la misère, des choses qui nourrissent et de celles qui blessent, pour toujours suspendues devant nous, métal dur et éclatant, dont une face est le droit et le bien-être de quelqu'un, et l'autre, le tort et la souffrance d'un autre*

Cette phrase d'Henri James[206], reprise par Martha Nussbaum dans le premier essai de *Ethique, littérature, vie humaine*, fournit une illustration particulièrement juste de la trame des existences humaines et de la multitude complexe des éléments qui entrent en compte dans une telle conception de l'éthique. « Donateur de sens, le regard humain valorise un donné indifférent, le monde où tout est d'égale valeur, où tous les

[204] Sandra LAUGIER, *Les sens de l'usage, Op. cit.,* p. 317.
[205] Sandra LAUGIER, *Ibid.,* p. 212.
[206] Henri JAMES, préface de *Ce que savait Maisie*, cité par Martha NUSSBAUM, « La littérature comme philosophie morale », *Ethique, littérature et vie humaine, Op. cit.,* p. 31.

faits sont contingents et isolés [207]», écrit Christiane Chauviré en présentation des *Leçons* de Wittgenstein. C'est donc cette valeur que chacun d'entre nous – seul ou conjointement aux autres- injecte dans un réel qui en est dépourvu, qui justifie et conduit l'agencement de nos vies selon les règles établies, les conventions tacites qui les régissent, et qu'il nous appartient de pratiquer conformément. De même, le rap met en scène la trame des existences humaines, au moyen d'un langage qui est pénétré de la valeur que chacun insinue dans son existence propre : c'est la chair même de sa poétique. La fin qu'il se donne, en modifiant ou en déclinant nos usages linguistiques semble être de nous rendre sensible à ses mécanismes, et de nous révéler la valeur singulière qu'ils insufflent, eux aussi, aux éléments ordinaires qui composent leur quotidien : leur attachement à leur environnement, leurs habitudes, leurs aventures et leurs mésaventures. Ces conceptions qui leurs sont personnelles et qui sont généralement masquées par la méfiance que la majorité nourrit à leur égard – ou simplement par son manque d'intérêt -, ils nous les livrent, dans leurs morceaux, avec une habileté qui nous permet de les appréhender de leur point de vue. Ce langage ordinaire, d'abord impersonnel, est alors chargé, non seulement de leur vision du monde, mais aussi de leurs intérêts. Ce faisant, ils dénoncent l'indifférence des autres et tentent de la rectifier. Dans son titre « 1 pour la plume», le MC Flynt fait la genèse de son écriture :

C'est pas le cass du siècle mais « fidèle à son contexte »
C'est vendu sans promo
Dehors c'est l'HP et l'comico réunis
On rappe le brassage des plus démunis
On vient parler de gains et de galères avec un grand G
On fait du rap de vécu dans un argot franco-étranger […]
Elle est née dans la souffrance, elle accouche dans la souffrance
Ma plume est exigente, le plus souvent à outrance
Elle parle de son époque c'est peut-être le vécu qu'elle commente […]
Ma plume ne produit ni à la chaine ni en série
Elle est jamais stérile, elle garde ses rimes si c'est pas terrible
Elle privilégie la liberté, la technique et le sens

[207] Christiane CHAUVIRE, présentation de Ludwig WITTGENSTEIN, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, éd. Gallimard, Folio essai, 1992.

Elle s'applique, elle a conscience qu'elle peut avoir de l'influence
Elle vient d'une zone où tu vois bien que le système est défaillant[208]

Sans constituer une théorie morale prescriptive, bien des textes de rap sont tissés de la multitude des activités, des intérêts, des conduites, des réactions, dont nous meublons nos existences quotidiennes, ces mille détails anodins qui composent une vie humaine, auxquels nous sommes par dessus tout attachés et qui sont révélateurs de chacun. Si l'éthique est réductible à la manière dont nous organisons nos vies, individuelles et collectives, pour être aptes à les mener sans encombre, elle dissimule et dévoile à la fois nos préoccupations existentielles :

> *L'importance et la valeur de la morale consistent précisément dans la possibilité de contempler et de s'approprier cette absence de finalité : de garder à l'esprit le fait que l'existence n'a pas de but ultime et que la bonté même n'a aucun fondement autre que le fait même que nous y tenons*[209]*.*

Si la valeur de la morale nous permet de dépasser cette « absence de finalité », c'est qu'elle participe à nous en distraire, ou qu'elle nous aide à l'accepter. Cette urgence que nous éprouvons à structurer les moindres aspects de nos vies, à les soumettre à des règles, les meubler de nos aspirations et de nos inquiétudes, de notre savoir et de nos sentiments, du fourmillement des relations que nous nouons avec les autres apparaît, pour le dire un peu grossièrement, comme une gesticulation, à la fois désespérée et sublime, à laquelle nous nous astreignons à nouveau chaque jour pour n'avoir pas, précisément, à garder à l'esprit notre impuissance à faire courber le temps qui nous est imparti : n'avoir pas à contempler froidement notre finitude.

C) L'expérience esthétique : façonner du sacré et se libérer du langage

[208] Flynt, « 1 pour la plume », *J'éclaire ma ville*, Flynt, Label rouge, 2007. Voir également « 1 pour la plume, version équipe ».
[209] Piergiorgio DONATELLI, *Manière d'être humain*, *Op. cit.,* p. 99.

L'humanité a perdu sa dignité mais l'art l'a sauvée et conservée dans des pierres pleines de sens. La vérité continue à vivre dans l'illusion des hommes, et l'image primitive sera restaurée parce que son reflet demeure[210].

L'art en général témoigne de la tendance – au même titre que la morale, la religion, les institutions, etc. – qu'ont les êtres humains à délimiter, dans les éléments ordinaires de leurs existences, des « lieux » - physiques ou conceptuels - sacrés, supérieurs, en vertu desquels, comme l'écrit Piergiorgio Donatelli, ils embrassent « la possibilité de s'approprier et de contempler cette absence de finalité ». Iris Murdoch, dans *La souveraineté du bien*, souligne par ailleurs :

L'art authentique nous révèle ce que notre égocentrisme et notre timidité nous empêchent d'ordinaire de reconnaître, à savoir le détail infime et radicalement contingent du monde ; et cette révélation se produit sous le signe d'une unité et d'une forme » [211]

La contemplation de la nature est susceptible d'éveiller chez nous cette même sensation de grandeur et de sacré, ce sentiment du « détail infime et radicalement contingent du monde », mais elle n'est pas, elle, de notre fait. L'art, qui parvient à dépasser « notre égocentrisme et notre timidité », est tout entier une production humaine, et c'est ce qui, en lui, est interpellant: il se définit « en tant qu'il se différencie de la réalité impie [212]», et traduit par là le besoin vital que nous avons de circonscrire des domaines de nos existences qui excèdent la banalité, la valeur apparemment médiocre de notre quotidien. Les modes d'expérience qui nous sont fournis par l'art, par la foi religieuse, par le respect mystérieux que nous éprouvons pour certains principes immuables et pourtant culturels – donc conventionnels-, pour certains êtres investis d'une autorité et d'un pouvoir éminents nous donnent le sentiment de nous retrouver face à quelque chose d'absolu et inaliénable, et que nous avons pourtant façonné nous-mêmes, auquel nous avons seuls conféré ce statut. Le rap, si on le considère comme un art, interpelle d'autant plus : l'expérience esthétique qu'il autorise est fondée, précisément, sur les éléments, dans nos

[210] Friedrich SCHILLER, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, éd. Aubier-Montaigne, 1943.
[211] Iris MURDOCH, *La Souveraineté du bien*, Paris, éd. de L'Eclat, 1994, p. 104-105.
[212] Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris, éd. Klincksieck, 2011.

existences, qui sont à première vue les plus dépouillés d'une telle valeur ; en faisant appel à notre sensibilité à ces détails infimes, ces pratiques sans noblesse, ces intrigues sans envergure qui se croisent, parsèment notre quotidien et le composent, il parvient néanmoins à éveiller chez nous cette même sensation que nous sommes pénétrés, lorsque nous les contemplons, par quelque chose de sacré, d'inaliénable. A ce propos, Piergiorgio Donatelli écrit :

> *L'usage de l'histoire a pour but de montrer comment une foule d'aspects contingents appartenant aux pratiques humaines se cristallisent dans un concept, et de transformer ces contingences dans ce qui, de l'intérieur, est perçu et vécu comme une nécessité*[213].

Les vies que nous menons, en effet, si dérisoires soient-elles, sont prétextes à la ritualisation de chaque geste que nous esquissons, chaque phrase que nous prononçons, chaque action que nous accomplissons : elles sont le lieu d'une esthétisation, non seulement d'objets qui nous sont extérieurs et que nous évaluons comme des représentations suprêmes de nos identités individuelles et communes, mais également de nous-mêmes, et cela tout particulièrement à notre époque. Au fur et à mesure que nous affinons ainsi la notion que nous avons de nous-mêmes – de ce qui, dans nos vies, renferme une valeur suffisante pour en justifier et en magnifier le cours-, nous aiguisons aussi notre notion de ce que cela signifie et implique, être humain.

Ainsi, le rap apparaît comme le tableau des phénomènes qui se déploient au sein d'une forme de vie précise, et qu'il nous exprime au moyen de *flashes* reçus par divers de nos sens perceptifs – il fait appel à notre ouïe, mais également à notre imagination visuelle, découvre l'aspect tactile des mots- et qui touche notre sens moral. Il fait l'esquisse de journées insignifiantes, le récit de scènes dont le spectre surgit des souvenirs kaléïdoscopiques du MC pour venir, en quelque sorte, nous hanter. Il nous dessine en pointillés l'atmosphère de longues heures immobiles et pesantes, identiques les unes aux autres, qui sont happées dans la fresque d'un quotidien qui ne cesse de se dérouler, d'engloutir, vorace et opaque, ses protagonistes. Il nous donne à voir cette

[213] Piergiorgio DONATELLI, *Ibid.,* p. 134.

danse effrénée à laquelle l'on s'applique minutieusement pour s'étourdir et écarter de nos esprits la certitude de sa gratuité, de son « absence de finalité » : la promesse d'une fin qui en interrompra inéluctablement le mouvement entêté et pourtant harmonieux. En outre, il souligne les conditions d'un tel oubli salutaire - conditions qui ne sont pas données à tous - : pour pouvoir oublier notre finitude, il nous faut d'abord avoir la possibilité de nous investir activement dans la trame de notre existence, d'y distinguer quelque chose qui est susceptible de la transcender. L'ordinaire, à la fois ce que l'on vit, et ce dans quoi l'on verse de nous-même, est donc bien le lieu d'une ritualisation qui, seule, nous autorise à nous approprier les heures que nous traversons. Au sujet de l'art « populaire », Richard Shusterman écrit d'ailleurs avec justesse : « devenu le foyer d'un réel désir de transcendance spirituelle dans un monde de plus en plus automatisé, il s'établit, face à un matérialisme scientifique sans âme et une abstraction philosophique sans vie, comme le substitut séculier convaincant d'une foi religieuse désormais discréditée[214] ».

Si l'art est « devenu un champ de culture spécialisé et autonome, ou une institution, avec ses propres objectifs, ses propres experts et sa propre logique[215] », l'expérience esthétique demeure indifférente et indépendante d'une telle institutionnalisation : elle est accessible à tous, et susceptible d'advenir hors d'un musée, d'un opéra, quelque soit notre niveau d'éducation, notre milieu social, ou notre vision du monde. En cela, seulement, elle conserve sa prétention à l'universalité et à l'éternité. Elle s'éprouve comme une délivrance, ponctuelle mais absolue : on y conçoit des sensations neuves- comme purifiées de la contingence de celles que nous éprouvons dans d'autres contextes – et intenses. Elle manifeste, nous l'avons dit, notre inclination viscérale à conjuguer nos efforts– physiquement ou spirituellement – en l'honneur et dans la contemplation d'une entité dont la puissance nous transcende et nous unit. Mais plus que de la contingence – celle de nos gestes et de nos perceptions quotidiens, mais également celle de notre existence même -, elle nous libère de la tyrannie vitale que le langage opère sur nous.

[214] Richard SHUSTERMAN, *Le style à l'état vif*, Paris, éd. Vrin, 2015, p. 16.
[215] Richard SHUSTERMAN, *Ibid.,* p. 26.

La langue que nous avons héritée est défigurée ; ce à quoi le langage était voué se trouve défiguré ou oublié ou ne nous importe plus ; le langage est un amoncellement d'hiéroglyphes à usage contrôlé et, dans ces conditions, dirait Wittgenstein, ce qui importe ne pourra jamais être dit[216]*.*

Le rap est remarquable en cela qu'il fournit une expérience esthétique – donc nous donne l'occasion de nous arracher brièvement de l'emprise du langage – au moyen, précisément, de notre langage le plus ordinaire. En d'autres termes, il constitue une libération, par la représentation linguistique notre contingence, de ce langage et de cette contingence mêmes - et cela tant pour l'artiste que pour l'auditeur.

Ainsi, si le langage est notre forme de vie et que nous ne pouvons, en vertu de cela, nous en affranchir, qu'il nous est impossible d'en sortir, l'expérience esthétique constitue une des seules occasions que nous avons de cesser, un instant, d'en soutenir le poids. Elle nous propulse jusqu'à la parcelle la plus reculée, la plus nue, la plus pure de notre conscience, et invoque pour cela une multitude d'émotions, de sensations, de perceptions primitives et enterrées, en quelque sorte déshabillées des vêtements culturels, idéologiques, intellectuels et spirituels qui les couvrent et les dénature d'ordinaire. Manière de plongeon en soi –non introspectif – qui rappelle une extase, elle consiste en un de bain de sensations pures, un soliloque ininterrompu, pourtant dépourvu de paroles. Ce retour brutal à un coin de notre entendement où le langage et ses implications n'ont pas encore pénétré nous dévoile l'enseignement qui apparaît comme la fin authentique de l'art, ou de toute expérience – mystique ou religieuse- qui nous fait goûter à quelque chose d'absolu : plutôt qu'à penser, l'art nous apprend à sentir.

[216] Maria FILOMENA MOLDER, « Enigme de la deuxième partie. Au sujet d'une lettre de Wittgenstein. », *Op. cit.,* p. 32.

Conclusion

Les évènements n'ont été que rarement l'émanation des hommes, la plupart du temps, ils ont dépendu de toutes sortes de circonstances, de l'humeur, de la vie et de la mort d'autres hommes, ils leur sont simplement tombés dessus à un moment donné. Dans leur jeunesse, la vie était encore devant eux comme un matin inépuisable, de toutes parts débordante de possibilités et de vide, et à midi déjà voici quelque chose devant vous qui est en droit d'être désormais votre vie, et c'est aussi surprenant que le jour où un homme est assis là tout à coup, avec qui l'on a correspondu pendant vingt ans sans le connaître, et qu'on s'était figuré tout différent. (...) Il leur est arrivé ce qui arrive aux mouches avec le papier tue-mouches : quelque chose s'est accroché à eux, ici agrippant un poil, là entravant leurs mouvements, quelque chose les a lentement emmaillotés jusqu'à ce qu'ils soient ensevelis dans une housse épaisse qui ne correspond plus que de très loin à leur forme primitive[217]*.*

Ce passage de l'*Homme sans qualité*, de Robert Musil, exprime avec finesse le sentiment aigu et troublant, qui soudain peut nous saisir, que les circonstances qui déterminent notre vie nous ont échappées, que les mots que l'on prononce, sans y penser, ne sont finalement pas les nôtres, que les êtres que l'on fréquente, eux aussi, nous deviennent inquiétants. Ce sentiment d'un doute persistant, que nous avons tenté de distinguer à la racine même du rap, figure un des maux les plus pénétrants et les plus épidémiques qui soient : portant sur nos concepts, il frappe du même coup notre identité individuelle et l'idée que nous nous faisons de notre rôle dans la société ; il nous rend étrangers à nous-mêmes et étrangers aux autres, paralyse toute tentative d'expression. Le rap constitue le remède éclairé d'une telle crise. Sa nature salvatrice est multiple. Plutôt que nier le doute, il épouse ses mouvements, interroge avec fureur les notions souveraines de communauté, d'autorité, de légitimité, de culture, et redéfinit celles de marginalité, d'exclusion, d'injustice, en mettant en cause leur fondement même : le langage que chacun de nous emploie chaque jour de sa vie. Les consciences mutiques auxquelles il donne une voix s'élèvent du fond d'une

[217] Robert MUSIL, *L'homme sans qualités*, T.1, Paris, éd. du Seuil, collection. « Points », 2011, p. 164.

profondeur obscure d'où elles s'asphyxiaient, libérées de leurs camisoles conceptuelles, et se dévoilent, aussi aptes que quiconque à retentir, à assumer la responsabilité de leur expression, de notre expression. Leur retentissement n'est pas seulement perturbateur, il n'est pas seulement contestataire, il est avant tout édifiant : il parle de chacun de nous, et nous éveille à une expérience nouvelle, absolue et salutaire. Si le rap peut avoir semblé n'être, dans ce mémoire, qu'une illustration, humble serviteur d'idées qui le dépassent, il n'en est rien. Car la philosophie, si elle conserve un prestige inviolable et abstrait, doit désormais, pour le mériter, s'atteler à se faire, à son tour, l'humble servante d'une réalité vécue.

Bibliographie

1) Corpus

• 2Pac, « Hit ‘em Up », *How Do U Want It*, Death Row Records, 1996.

• Ärsenik : - « Boxe avec les mots », *Quelques gouttes suffisent…* Hostile Records, 1998.
- « Ils m’appellent », *Quelques gouttes suffisent…*, Hostile Records, 1998.

• Asocial Club : - « Je hante ma ville », *Toute entrée est définitive*, A Parté, 2014.
- « Mes Doutes », *Toute entrée est définitive*, A Parté, 2014.

• Booba : - « Boulbi », Ouest Side, Universal, Barclay, 2006.
- « Fœtus », *Autopsie Vol. 3.*, Because Music, Tallac, 2009.
- « Game over », *0.9,* Tallac, Universal, Barclay, 2008.
- « Le bitume avec une plume », *Temps mort*, Label 45 Scientific, 2002.
- « Le Duc de Boulogne », *Ouest side*, Universal, Barclay, 2006.

• G. Brassens : - « Hécatombe », *La Mauvaise Réputation,* Jacques Canetti, 1952.
- « Le nombril des femmes d’agent », *Je me suis fait tout petit*, Jacques Canetti, 1956.

• Davodka, « Dernière sommation », *L’art Tisant*, MSB Production, 2014.

• Eminem, « Lose Yourself », *8 Mile*, Eminem, Jeff Bass, 2002.

• G. Faye, « Fils du hip-hop », *Pili Pili sur un croissant au beurre*, 6D Production, 2013.

• L. Ferré, « Poètes, vos papiers ! », *Amour Anarchie,* Barclay, 1970.

• Flynt : - « 1 pour la plume », *J’éclaire ma ville*, Label rouge, 2007.
- « En froid », *Itinéraire Bis,* Offsiderzs, 2012.
- « Mes sources », *J’éclaire ma ville*, Label rouge, 2007.

• Grandmaster Flash and the Furious Five, « The Message », *The Message*, Sugar Hill Records, 1982.

• Hugo TSR : - « Eldorado », *Fenêtre sur rue*, Chambre froide production, 2012.
- « Fenêtre sur rue », *Fenêtre sur rue*, Chambre froide production, 2012.
- « Là-haut », *Là-haut*, Chambre Froide production, 2016.
- « Old Boy », *Fenêtre sur rue*, Chambre froide production, 2012.
- « Point final », *Fenêtre sur rue*, Chambre froide production, 2012.
- « Ugotrip », *Fenêtre sur rue,* Chambre froide production, 2012.

• IAM, : - « Chez le Mac », *L'Ecole du micro d'argent,* labels EMI, 1997.
- « Demain c'est loin », *L'Ecole du micro d'argent,* labels EMI, 1997.

• Lacrim, « Freestyle de Rue Act 2 » : https://www.youtube.com/watch?v=WTc5SrLkCYc .

• La Rumeur, « Le coup Monté », *Premier volet : le Poisson d'avril*, Soul G ; Cool M, 1996.

• LL Cool J, « I Shot Ya », *Mr Smith*, Def Jam Records, 1995.

• Mobb Deep, « Shook Ones Pt II », *The Infamous,* Loud Records, Columbia, 1995.

• Nas : - « I gave you power », *It was written*, Columbia, 1996.
- « The Message », *It was written*, Columbia, 1996.

• N.W.A, « Fuck Tha Police », *Straight Outta Compton,* Ruthless Records, 1988.

• Oxmo Puccino, « Cactus de Sibérie », *Cactus de Sibérie,* Delabel, 2004.

• Supreme NTM, « Je rap », *Rapattitude,* Labelle Noir, 1990.

• The Sugarhill Gang, « Rapper's Delight », *Rapper's Delight*, Sugarhill Gang Records, 1979.

2) Ouvrages philosophiques :

• T. W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris, éd. Klincksieck, 2011.

• ARISTOTE, *L'homme de génie et la mélancolie*, Paris, éd. Rivages, 1991.

• S. CAVELL, : - *Une nouvelle Amérique encore inapprochable*, Paris, éd. Eclat, 1992.
- *Cities of Words, Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life,* Harvard University Press, 2005.
- *Dire et vouloir-dire*, Intro. de S. LAUGIER, Paris, éd. Cerf, 2009.
- *Les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie,* Paris, éd. Seuil, 1996.
- « The Uncanniness of the Ordinary », *The Tanner Lectures on Human Values*, Stanford, Harvard University, 1985-1986.

• H. BERGSON, *Le Rire*, Paris, éd. PUF, 2012.

• M. CANTO-SPERBER, « Justifier une vie », *Ethique, littérature, vie humaine*, Paris, éd. PUF, 2006.

• E. CIORAN : - *De l'inconvénient d'être né*, Paris, éd. Gallimard, 1987.
- *Entretiens*, Paris, éd. Gallimard, 1995, « Entretien avec Léo Gillet ».
- *Pensées étranglées*, Paris, éd. Gallimard, 2013.

• M. DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien, I, arts de faire,* Paris, éd. Gallimard, 1990.

• R. DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, traduction de M. Beyssade, Paris, Ed. Librairie Générale Française « Le Livre de Poche- Classiques de Poche », 1990.

• J. DEWEY, *L'Art comme expérience*, Paris, éd. Gallimard, 2010.

• C. DIAMOND, *l'esprit réaliste : Wittgenstein, la philosophie et l'esprit,* Paris, éd. PUF, 2004.

• E. DOMENACH, « Les mots justes pour le dire : scepticisme moral et scepticisme chez Stanley Cavell », *Ethique, littérature, vie humaine*, Paris, éd. PUF, 2006.

• P. DONATELLI : - *Manières d'être humain, une autre philosophie morale*, Paris, éd. Vrin, 2014.
- *Wittgenstein e l'etica*, Rome – Bari, éd. Laterza, 1998.

• R. W. EMERSON, *La Confiance en soi et autres essais* . Trad. de Monique Bégot, postface de Stéphane Michaud, éd. Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2000.

• E. KANT, *Critique de la faculté de juger,* Paris, éd. Aubier, 1995.

• S. LAUGIER : - « Concepts moraux, connaissance humaine », *Ethique, littérature, vie humaine,* Paris, éd. PUF, 2006.
- *Wittgenstein, les Sens de l'usage,* Paris, éd. Vrin, 2009.
- *Recommencer la philosophie,* Paris, éd. Vrin, 2014.

• I. MURDOCH, *La Souveraineté du bien*, Paris, éd. de L'Eclat, 1994.

• M. NUSSBAUM, « La littérature comme philosophie morale », *Ethique, littérature et vie humaine,* Paris, éd. PUF, 2006.

• J. RANCIERE, Paris, *La nuit des prolétaires,* éd. Fayard, 1981.

• R. SHUSTERMAN : - *L'Art à l'état vif*, Paris, éd. de Minuit, 1992.
- *Le style à l'état vif*, Paris, éd. Vrin, 2015.

• L. WITTGENSTEIN, - *Le cahier bleu et le cahier brun*, Paris, éd. Gallimard, 1996 (« The Blue Book », *The Blue and the Brown Books*, éd. Harper Torchbooks, 1965).
- *Études préparatoires à la seconde partie des Recherches philosophiques,* Paris, éd. Trans-Europ-Repress, 1985.

- *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, éd. Gallimard, Folio essai, 1992.
- *Recherches Philosophiques*, Paris, éd. Gallimard, Collection, «Tel», 2004.

ARTICLES

• S. CAVELL, « L'ordinaire et l'inquiétant », *Rue Descartes*, vol. 39*, Wittgenstein et l'art.,* 2003, pp 88-98.

• C. CHAUVIRE, « Phénoménologie et esthétique. Le mythe de l'indescriptible chez Wittgenstein », *Rue Descartes*, vol. 39, 2003, pp. 15-26.

• E. DOMENACH, « La reprise sceptique du cogito cartésien et la *self-reliance* chez Emerson », *Revue française d'études américaines* 2002/1 (n°91), pp. 97-109.

• M. FILOMENA MOLDER, « Enigme de la deuxième partie. Au sujet d'une lettre de Wittgenstein. », *Rue Descartes*, vol. 39*, Wittgenstein et l'art.,* 2003, pp. 28-40.

• A. G. GARGANI, « Le paradigme esthétique dans l'analyse philosophique de Wittgenstein », *Rue Descartes*, vol. 39*, Wittgenstein et l'art.,* 2003, pp. 56-68.

• L. RAÏD, « Self-Reliance » et l'éthique de Wittgenstein, 2002, *Revue française d'études américaines*, n°91, pp. 87-96.

3) Ouvrages sur le rap

• J. BARRET, *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008.

• C. BETHUNE : - *Le Rap, une esthétique hors la loi*, Paris, éd. Autrement, 2003.
- *Pour une esthétique du rap*, Paris, éd. Klincksieck, 2004.

• A. BRADLEY, *Book of Rhymes : the poetics of hip hop*, New York, éd. Basic*Civitas* Books, 2009.

• E. CARINOS, *Le rap français : une poétique hybride,* mémoire de littérature à l'Université Paris IV Sorbonne, sous la direction de J. Dürrenmatt, 2014.

• J. CHANG, *Can't Stop Won't Stop, une histoire de la génération hip-hop,* Paris, éd. Allia, 2015.

• S.H. FERNANDO Jr, *The New Beats, musique, culture et attitudes du hip-hop*, Paris, éd. de L'éclat, 2008.

• B. GHIO, *Sans fautes de frappe, rap et littérature*, Paris, éd. Le mot et le reste, 2016.
• K. HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, éd. La Découverte, 2014.

• G. LAPASSADE, P.ROUSSELOT, *Le rap ou la fureur de dire,* Paris, éd. Loris Talmart, 1990.

• A.SEXTON, *Rap on rap : Straight-up talk on Hip-hop culture,* Random House USA Inc, 1995.

ARTICLES

• *l'Affiche*, : - Oxmo Puccino, n°54, avril 1998.
- Les X-Men, n°64, janvier 1999.

• T. RAVIER, « Céline, un rappeur sans musique, sans personne, sans rien », *Nouvelle revue française*, n°555, octobre 2000.

• C. RUBIN, «Le texte de rap: une écriture de la voix», *Actes du 22ème colloque d'Albi,* 2001, CALS-CPST, 2002.

FILMS

• J. ATESH LITLE, *Hip-hop, le monde est à vous*, 2009.

• G. BARCLAY, *Wu, The Story of the Wu-Tang Clan,* 2007.

• A. BAYBUTT, Ice-T*, Something from nothing : the art of rap*, 2011.

• CHIMISTE, DAVID, JOLY, *Rap Attack*, 2002.

• K. FITZGERALD, *Freestyle : the Art of Rhyme*, 2000.

• M. FORD, *Uprising* : *Hip Hop and the LA Riots*, 2012.

• A. FRAISSE, L. SY, *Rimes et châtiments*, 2011.

• M. GIFFARD, F. TISSIER, *West Coast Theory*, 2009.

• C. HANSON, *8 Mile,* 2002.

• B. HURT, *Hip-Hop, Beyond Beats and Rhymes,* 2006.

• A. JAUNIN, F. RECORDIER, R. QUIROT, *Un jour peut-être, une autre histoire du rap français*, 2013.

• P. MOREIRA, *Le Mouve*, 1991.

• S. NICHOLSON, *Rubbles Kings*, 2015.

• ONE9, *Nas : Time is Illmatic*, 2014.

• B. ROBBINS, *The Show*, 1995.

• P. ROIZES, *Je rap donc je suis*, 1999.

• T. SILVER, *Style Wars*, 1984.

• P. SPIRER, *Rhyme & Reason,* 1997.

• G. WEYS, *80 Blocks from Tiffany's*, 1979.

SITES INTERNET

• https://genius.com (pour les paroles)

• https://www.youtube.com/watch?v=QKPm0I6QX7o&list=PLp--TwPwLx1V-BCw91KbxUALVNuYDEKWs (Séminaires « La plume et le bitume » à l'ENS).

4) Autres ouvrages

• M. AQUIEN, *Dictionnaire de poétique*, Paris, éd. Livre de Poche, 1997.

• L. F.CELINE, préface à Albert SEROUILLE, *Bezons à travers les âges*, éd. Denoël, 1944.

• E. ROSTAND, *Cyrano de Bergerac,* Paris, éd. Bordas, 1988.

• F. SCHILLER, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, éd. Aubier-Montaigne, 1943.

• J. SHORMAN, *Du bruit*, Paris, éd. Gallimard, 2007.

« Demain c'est loin », IAM :

[Couple 1 : Shurik'N]
L'encre, le sang se répand ; la feuille buvard
Absorbe l'émotion, sac d'images dans ma mémoire
Je parle de ce que mes proches vivent et de ce que je vois :
Des mecs coulés par le désespoir qui partent à la dérive
Des mecs qui pour 20 000 de shit se déchirent
Je parle du quotidien, écoute bien, mes phrases font pas rire
Rire, sourire, certains l'ont perdu
Je pense à Momo qui m'a dit « à plus ; jamais je ne l'ai revu
Tenter le diable pour sortir de la galère, t'a gagné frère
Mais c'est toujours la misère pour ceux qui poussent derrière
Pousse, pousser au milieu d'un champ de béton
Grandir dans un parking et voir les grands faire rentrer les ronds
La pauvreté, ça fait gamberger, en deux temps, trois mouvements
On coupe, on compresse, on découpe, on emballe, on vend
A tour de bras, on fait rentrer l'argent, on craque
Ouais, c'est ça la vie, et parle pas de RMI ici ici
Ici, le rêve des gosses c'est la Golf GTI, le survet' Tacchini
Tomber les femmes à l'aise comme Manny
Sur Scarface, je suis comme tout le monde : je délire bien
Dieu merci, j'ai grandi, je suis plus malin, lui il crève à la fin
La fin, la faim, la faim justifie les moyens, quatre, cinq coups malsains
Et on tient jusqu'à demain, après on verra bien
On marche dans l'ombre du Malin du soir au matin
Tapis dans un coin, couteau à la main, bandit de grand chemin
Chemin, chemin, y en n'a pas deux pour être un dieu
Frapper comme une enclume, pas tomber les yeux, l'envieux toujours en veut
Une route pour y entrer, deux pour s'en sortir, ¾ cuir
Réussir, s'évanouir, devenir un souvenir
Souvenir, être si jeune, en avoir plein le répertoire
Des gars rayés de la carte qu'on efface comme un tableau, tchpaou ! C'est le noir
Croire en qui, en quoi ? Les mecs sont tous des miroirs
Vont dans le même sens, veulent s'en mettre plein les tiroirs
Tiroir, on y passe notre vie, on y finit
Avant de connaître l'enfer sur terre, on construit son paradis
Fiction, désillusion trop forte, sors le chichon
La réalité tape trop dur, besoin d'évasion
Evasion, effort d'imagination, ici tout est gris :
Les murs, les esprits, les rats la nuit,
On veut s'échapper de la prison, une aiguille passe, on passe à l'action
Fausse diversion, un jour tu pètes les plombs
Les plombs certains chanceux en ont dans la cervelle,
D'autres se les envoient, pour une poignée de biftons, guerre fraternelle
Les armes poussent comme la mauvaise herbe
L'image du gangster se propage comme la gangrène, sème ses graines

Graine, graine de délinquants, qu'espériez-vous ? Tout jeunes
On leur apprend que rien ne fait un homme à part les francs
Du franc-tireur discret au groupe organisé, la racine devient champ
Trop grand, impossible à arrêter
Arrêté, poisseux au départ, chanceux à la sortie
On prend trois mois, le bruit court, la réputation grandit
Les barreaux font plus peur, c'est la routine, vulgaire épine,
Fine esquisse à l'encre de Chine, figurine qui parfois s'anime
S'anime, animé d'une furieuse envie de monnaie
Le noir tombé, qu'importe le temps qu'il fait, on jette les dés faut, flamber
Perdre et gagner, rentrer quelques papiers en plus
Ca aidera, personne demandera d'où ils sont tombés
Tomber ou pas, pour tout, pour rien, on prend le risque, pas grave cousin
De toute façon dans les deux cas on s'en sort bien
Vivre comme un chien ou un prince, y'a pas photo
On fait un choix, griller le gigot, briller les joyaux
Joyaux, un rêve plein les poches, mais la cible est trop loin, la flèche
Ricoche, le diable rajoute une encoche, trop moche, les mecs cochent
Leur propre case, décoche pour du cash, j'entends les cloches à coup de pioches
Creuse un trou, c'est trop fastoche
Fastoche, facile le blouson du bourgeois docile
Des mémés la hantise
Et porcelaine dans le pare-brise
Tchac ! Le rasoir sur le sac à main, par ici les talbins
Ca c'est toute la journée, lendemain après lendemain
Lendemain ? c'est pas le problème, on vit au jour le jour
On n'a pas le temps ou on perd de l'argent, les autres le prennent
Demain, c'est loin, on est pas pressés, au fur et à mesure
On avance en surveillant nos fesses pour parler au futur
Futur, le futur changera pas grand chose, les générations prochaines
Seront pires que nous, leur vie sera plus morose
Notre avenir c'est la minute d'après, le but, anticiper
Prévenir avant de se faire clouer
Clouer, cloués sur un banc, rien d'autre à faire, on boit de la bière
On siffle les gazières qui n'ont pas de frères
Les murs nous tiennent comme du papier tue-mouches
On est là, jamais on s'en sortira, Satan nous tient avec sa fourche
Fourche, enfourcher les risques, seconde après seconde
Chaque occasion est une pierre de plus ajoutée à nos frondes
Contre leurs lasers, certains désespèrent, beaucoup touchent terre,
Les obstinés refusent le combat suicidaire
Sidère, sidérés, les dieux regardent l'humain se diriger
Vers le mauvais côté de l'éternité d'un pas ferme et décidé
Préférant roder en haut en bas, on va s'emmerder
Y'a qu'ici que les anges vendent à fumer
Fumée, encore une bouffée, le voile est tombé
La tête sur l'oreille, la merde un instant estompée
Par la fenêtre, un cri fait son entrée, un mec se fait braquer

Un enfant se fait serrer, pour un Cartier, menotté
Pieds et poings liés par la fatalité
Prisonnier du donjon, le destin est le geôlier
Le turf, l'arène, on a grandi avec les jeux
Gladiateurs courageux, mais la vie est coriace, on lutte comme on peut.

[Couplet 2 : Akhenaton]
Dans les constructions élevées
Incompréhension, bandes de gosses soi-disant mal élevés
Friction, excitations, patrouilles de civils
Trouilles inutiles, légendes et mythes débiles
Haschich au kilo, poètes armés de stylos
Réserves de créativité, hangars, silos
Ca file au block 20, pack de Heineken dans les mains
Oublier en tirant sur un gros joint
Princesses d'Afrique, fille-mères, plastique
Plein de colle, raclo à la masse lunatique
Economie parallèle, équipe dure comme un roc
Petits Don qui contrôlent grave leurs spots
On pète la Veuve Cliquot, parqués comme à Mexico
Horizon cimenté, pickpockets, toxicos
Personnes honnêtes ignorées, superflics, Zorros
Politiciens et journalistes en visite au zoo
Musulmans respectueux, pères de famille humbles
Baffles qui blastent ma musique de la jungle
Entrées dévastées, carcasses de tires éclatées
Nuées de gosses qui viennent gratter
Lumières oranges qui s'allument, cheminées qui fument
Parties de foot improvisées sur le bitume
Golf VR6, pneus qui crissent
Silence brisé par les sirènes de la police
Polo Façonnable, survêtements minables
Mères aux traits de caractère admirable
Chichon bidon, histoires de prison
Stupide division, amas de tisons
Ou clichés d'Orient, cuisine au piment
Jolis noms d'arbres pour des bâtiments dans ma forêt de ciment
Désert du Midi, soleil écrasant
Vie la nuit pendant le mois de Ramadan
Pas de distraction, se créer un peu d'action
Jeu de dés, de contrée, pari d'argent, méchante attraction
Rires ininterrompus, arrestations impromptues
Maires d'arrondissement corrompus
Marcher sur les seringues usagées, rêver de voyager
Autoradios en affaire, lots de chaines arrachés
Bougre sans retour, psychopathes sans pitié
Meilleurs liens d'amitié qu'un type puisse trouver
Génies du sport faisant leurs classes sur les terrains vagues

Nouvelles blagues, terribles techniques de drague
Individualités qui craquent parce que stressées
Personne ne bouge, personne ne sera blessé
Vapeur d'éther, d'eau écarlate, d'alcool
Fourgon de la Brink's maté comme le pactole
C'est pas drôle, le chien mord enfermé dans la cage
Bave de rage, les barreaux grimpent au deuxième étage
Dealer du haschich c'est sage si tu veux sortir la femme
Si tu plonges, la ferme, y'a pas de drame
Mais l'école, les ennuis non plus
Ca commence par des tapes au cul, ça finit par des gardes à vue
Regarde la rue, ce qui change ? Y'a que les saisons
Tu baves du béton, craches du béton, chies du béton
Te bats pour du laiton, mais est-ce que ça rapporte ?
Regrette pas les biftons quand la BAC frappe à la porte
Trois couleurs sur les affiches nous traitent comme des bordilles
C'est pas Manille, OK, mais les cigarettes se torpillent
Coupables innocents, ça parle cash, de pourcents
Œil pour œil, bouche pour dents, c'est stressant
Très tôt, c'est déjà la famille dehors, la bande Kader
« Va niquer ta mère ! », la merde au cul, ils parlent déjà de travers
Pas facile de parler d'amour, travail à l'usine
Les belles gazelles se brisent l'échine dans les cuisines
Les élus ressassent rénovation, ça rassure
Mais c'est toujours la même merde derrière la dernière couche de peinture
Feu les rêves gisent enterrés dans la cours
A douze ans, conduire, mourir, finir comme 2Pac Shakur
Mater les photos, majeur aujourd'hui, poto
Mal d'amis se sont déjà tués en moto
Une fois tu gagnes, mille fois tu perds : le futur c'est un loto
Pour ce, je dédie mes textes en qualité d'ex-voto, mec
Ici t'es jugé à la réputation forte,
Manque-toi et tous les jours les bougres pissent sur ta porte
C'est le tarif minimum et gaffe
Ceux qui pèsent transforment le secteur en oppidum
Gelé, l'ambiance s'électrise, y'a plein de places assises
Béton figé fait office de froide banquise
Les gosses veulent sortir, les « non » tombent comme les massues
Les artistes de mon cul pompent les subventions DSU
Tant d'énergie perdue pour des préjugés indus
Les décideurs financiers plein de merde dans la vue
En attendant, les espoirs foirent, capotent, certains rappent
Les pierres partent, les caisses volées dérapent
C'est le bordel au lycée, dans les couloirs on ouvre les extincteurs
Le quartier devient le terrain de chasse des inspecteurs
Le dos a un œil car les eaux sont truffées d'écueils
Recueille le blé, on joue aux dés dans un sombre cercueil
C'est trop, les potos chient sur le profil Roméo

Un tchoc de popo, faire les fils et un bon rodéo
La vie, si on veut du rêve
Ils mettent dans le shit et te vendent Khams Alaf
Tu me diras « ça va, c'est pas trop »
Mais pour du tcherno, un Hamidou, quand on a rien c'est chaud
Je sais de quoi, moi, le batard
J'ai dû fêter mes vingt ans avec trois bouteilles de Valstar
Le spot bout ce soir, qui est le king ?
D'entrée les murs sont réservés comme des places de parking
Mais qui peut comprendre la mène pleine
Qu'un type a bout frappe sec, poussé par la haine
Et qu'on ne naît pas programmé pour faire un foin
Je pense pas à demain, parce que demain c'est loin.

Lexique

• **Battle :** exercice de joute verbale dans lequel il s'agit de ridiculiser son adversaire en faisant preuve de la plus grande éloquence possible.

• **Beat :** de l'anglais « battement », le rythme instrumentale sur lequel le rappeur pose ses paroles.

• **Blaze** : issu de l'argot français, désigne le surnom ou le pseudonyme d'un artiste hip-hop (quelque soit la discipline qu'il pratique).

• **Block parties :** fêtes de quartier – de *block* – « artisanales » qui ont été le décor de l'éclosion du hip-hop.

• **DJ :** Disc Jockey, animateur des *block parties*, puis musicien « sans solfège », à proprement parler qui mixe la musique au moyen d'une technique particulière.

• **Egotrip :** à la fois sous genre du rap et exercice de style qui consiste pour le MC à célébrer son propre talent et ses performances de tout ordre, dans le but surpasser son adversaire.

• **Flow :** de l'anglais « flux », désigne à la fois le ton, l'accent, le débit, l'articulation de la voix d'un rappeur singulier, qui en font la spécificité esthétique.

• **Freestyle :** Improvisation de rap souvent pratiquée lors de *battles*, sur un fond instrumental ou a capella.

• **MC :** « *Master of ceremony* », autre titre du rappeur.

• **Punchline :** « phrase coup de poing », presque devenue une figure de style, censée manifester un puissant sens de la répartie et destinée à laisser le MC rival ou l'auditeur K.O.

• **Sample :** de l'anglais « échantillon », extrait musical ou cinématographique prélevé de son contexte d'origine et retravaillé, ou replacé dans un autre contexte.

Table des matières

Résumé 2
Summary 2
Mots-clés 3
Keywords 3
Remerciements 4
Sommaire 5
Introduction 7
Partie I : Un environnement culturel complexe, une esthétique kaléïdoscopique 15
I : L'adversité comme matrice 17
A) Diversité culturelle et linguistique : un laboratoire de disparités sociales 17
B) De la marginalité à la communauté 19
II : La violence comme exutoire et comme discipline : vie dans le langage et vision morale 24
A) Un langage fragmentaire, une attitude morale turbulente 24
B) La violence comme matrice, moyen d'expression et essence du rap 28
III : Perte des concepts et scepticisme vécu 35
A) Méfiance, ambiguité, et perte des concepts 35
B) De la fragmentation des formes de vie à un scepticisme vécu : le refus de prêter sa voix. 38
C) Le scepticisme : un paradigme du rap 42
Partie II : Une esthétique de l'ordinaire 47
I : Le détournement d'un matériau brut 50
A) Le langage 50
B) Le mode de vie : parler de soi 54
C) L'*ego trip* : une récupération acharnée de sa propre voix 59
II : Une poétique incarnée : le corps et la voix 64
A) Le corps : affrontement et communion 64
B) Soi et les autres : duplicité et réconciliation 67
B) Le flow, un style de la voix 71
III : Une poétique des formes de vie 77
A) Le rappeur comme chroniqueur de la rue 77
B) La contestation des critères esthétiques traditionnels : une esthétique contextualisée 83
Partie III : La reconquête d'une voix perdue 91
I : Parler pour soi et pour les autres 94

A) Echos d'une voix qui s'arrache au mutisme 94
B) Faire glisser les mots vers de nouveaux usages : élaboration d'une vision du monde et revalorisation du vouloir-dire 98
II : Le langage comme activité poétique : apprentissage et reconnaissance de soi par la maîtrise du langage 103
A) L'art de bien « mal parler » : soumettre la langue 103
B) Prouesses techniques : créer de l'étranger avec du familier 106
III : Une esthétique éthique : la formation du sacré par la vie dans le langage 113
A) Les formes de vie comme distraction et sublimation de la finitude : la trame des existences humaines 113
B) L'expérience esthétique : façonner du sacré et se libérer du langage 116
Conclusion 121
Bibliographie 123
1) Corpus 123
2) Ouvrages philosophiques : 124
3) Ouvrages sur le rap 126
4) Autres ouvrages 128
Index des noms de lieux, de personnes, etc. 134
Table des matières 134