



HAL
open science

Légendes du rap : entre authentification et mythification de soi en concert

Louana Boroli

► **To cite this version:**

Louana Boroli. Légendes du rap : entre authentification et mythification de soi en concert. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-02942753

HAL Id: dumas-02942753

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02942753v1>

Submitted on 18 Sep 2020

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.

LÉGENDES DU RAP

Entre authentification et mythification de soi en concert



Illustration d'Ed Piskor dans *Hip Hop Family Tree*, Tome 3 : 1981-1983, Fantagraphics, 2014

BOROLI Louana

Mémoire rédigé sous la direction de Julie VALERO

dans le cadre du Master 2 Création Artistique parcours Arts de la Scène

UFR LLASIC

Département Arts du Spectacle

Année universitaire 2019-2020

LÉGENDES DU RAP

Entre authentification et mythification de soi en concert

BOROLI Louana

Mémoire rédigé sous la direction de Julie VALERO

dans le cadre du Master 2 Création Artistique parcours Arts de la scène

UFR LLASIC

Département Arts du Spectacle

Année universitaire 2019-2020

« L'Histoire est du vrai qui se déforme, la légende du faux qui s'incarne. »

Jean Cocteau

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : BOROLI PRENOM : Louana

DATE : 20/08/2020 SIGNATURE :

REMERCIEMENTS

Merci à Julie Valero d'avoir dirigé ce mémoire, et d'avoir, une fois de plus, soutenu ma démarche de recherche et cru en la pertinence de mon sujet.

Merci à mon alliée la plus fidèle, la *légendaire* Maëva, pour son endurance inébranlable et ses yeux de lynx auxquels aucun guillemet ou tiret n'échappe.

Merci à Léo d'avoir régulièrement pris des nouvelles de mon aboulie.

Merci à mes ami•e•s de m'avoir écoutée, supportée, déconfinée et généreusement enrichie pour ce travail.

Merci à Herisoa et Christian « pour tout et pour le reste ».

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	5
RÉSUMÉ.....	7
INTRODUCTION.....	8
I.DU THÉÂTRE ANTIQUE AU CONCERT ACTUEL : RELAIS MYTHIQUE.....	15
1.Concert actuel et rituel dionysiaque.....	18
2.La communauté rap.....	25
3.Le rappeur : figure théâtrale omnipotente, intermédiaire et paradoxale.....	31
II.AUTHENTIFICATION DU MOI ET DE SON RAPPORT AU MONDE.....	37
1.Traditions du rap : désenchanté, agonistique et narcissique.....	40
2.Le rap comme œuvre autofictionnelle.....	51
3.Les technologies au service de la légende urbaine.....	61
III. MYTHIFICATION PAR LE RITUEL DU CONCERT.....	70
1.Art de la référence et iconographie mythique.....	73
2.Le MC : gestion d'une temporalité de la fête.....	86
3.Scansion et attitude, le mythique par le corps et la voix.....	96
CONCLUSION.....	107
ANNEXES.....	113
Bibliographie.....	113
Ressources vidéo.....	116
Discographie.....	116
Table des illustrations.....	117
Lexique du rap et du hip-hop.....	118
TABLE DES MATIÈRES.....	122

RÉSUMÉ

Dans la continuité d'une précédente recherche sur la théâtralité du concert de hip-hop, le présent mémoire rend compte des différents procédés d'*authentication* et de *mythification* de la figure du•de la rappeur•euse, de l'écriture à la performance. Les traditions agonistique et narcissique du rap révèlent les enjeux liés à l'identité et à la quête de *soi* dans un monde *désenchanté*. En tant qu'écriture *autofictionnelle* et *art de la référence*, le rap permettrait à son auteur d'identifier son *moi* inexprimable, de se le réapproprier, notamment par des procédés d'amplification, de déplacement et de reconstruction du réel. Dès lors, la démarche du•de la rappeur•euse semble paradoxale : comment dévoiler ce *moi* au sein d'un événement emphatique et ostentatoire tel que le concert ? Résurgence de rituels dionysiaques, à cheval entre réel et fiction, le concert de rap semble impliquer le public dans une création collective rituelle et festive, engendrant la naissance et l'expérience physique de la *légende* du•de la rappeur•euse.

Mots-clés : hip-hop, rap, concert, théâtre, légende, mythe, authentique, intime, écriture de soi, autofiction, rituel, spectaculaire, performatif

ABSTRACT

In the continuity of a previous research on the theatricality of the hip-hop concert, this thesis describes the different processes of *authentication* and *mythification* of the figure of the rapper, from the writing to the performance. The agonistic and narcissistic traditions of rap reveal the issues related to identity and the quest for *oneself* in a *disenchanting* world. As a *self-fictional* writing and *art of reference*, rap would allow its author to identify his inexpressible *self*, to reappropriate it, notably through processes of amplification, displacement and reconstruction of reality. Therefore, the rapper's approach seems paradoxical : how to unveil this *self* within an emphatic and ostentatious event such as the concert ? Resurgence of Dionysian rituals, straddling reality and fiction, the rap concert seems to involve the public in a ritual and festive collective creation, generating the birth and the physical experience of the *legend* of the rapper.

Key-words : hip-hop, rap, concert, theater, legend, myth, authentic, intimate, self-writing, autofiction, ritual, spectacular, performative

INTRODUCTION

Dans un précédent mémoire, nous avons défendu l'hypothèse que le concert de hip-hop pouvait être considéré et analysé en tant que forme théâtrale. En effet, par son aspect rituel et spectaculaire, le concert permet aux interprètes de rap de compléter leur corpus musical par une forme scénique performative qui semble finalement être l'accomplissement de leur art interdisciplinaire. Christian Béthune explicite cette nécessité performative du rap dans *Pour une esthétique du rap*, en affirmant que « c'est la performance accomplie qui, en rap, s'impose comme la seule preuve de l'existence de l'œuvre »¹.

Ainsi, l'œuvre du rappeur étant indissociable de sa performance scénique, nous pouvons étudier le concert de hip-hop sous un angle esthétique et dramaturgique, afin de déceler les spécificités de cette forme théâtrale. En effet, si le travail de l'année précédente avait une visée globalisante, davantage sociologique et anthropologique, nous permettant d'intégrer le concert de hip-hop dans le domaine de recherche des arts de la scène et du théâtre, la présente réflexion nous permettra de déterminer les caractéristiques esthétiques, performatives singulières et propres au concert de hip-hop, à travers le processus de création du rappeur-personnage et de sa relation au public.

La représentation de soi est un thème primordial du rap, notamment par sa naissance et son évolution dans un contexte de guerre de gangs et de crise identitaire des communautés afro- et latino-américaines dans les quartiers défavorisés de New-York. La nécessité de faire entendre les revendications d'un milieu social en crise, invisible dans le paysage politique et physiquement coupé du développement économique et technique des infrastructures urbaines, a poussé la jeunesse des banlieues à se construire une identité par le biais du hip-hop, en s'auto-proclamant, pour la plupart des rappeurs notamment, représentants de cette partie oubliée de la population.

Les rappeurs sont ainsi devenus des figures identifiables de la révolte. Cependant, la visibilité qu'ils ont obtenue, ou plutôt qu'ils se sont octroyée, les rend également vulnérables,

¹ BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, Editions Klincksieck, Paris, 2004, p. 75.

notamment auprès des gangs concurrents. Deux grandes catégories du rap se sont distinguées au fil des années, présentant différents points d'accroche pour engendrer un sentiment d'appartenance à une communauté et une identification chez les auditeurs et spectateurs. D'une part, nous avons le *gangsta rap*, tributaire de ces tensions intra- et inter-communautaires et de la prise de pouvoir des gangs dans les quartiers du Bronx, qui prône la violence, le succès financier et la luxure. D'autre part, nous avons le *conscient rap*, parole politisée et engagée cherchant au contraire à unir les jeunes des banlieues dans un combat contre les inégalités sociales et la précarité de leurs conditions de vie. Les rappers du *gangsta rap* – Tupac, Dr. Dre, Snoop Dog aux États-Unis – visent une identification par le sentiment de revanche et par le fantasme, notamment en incarnant l'obtention, par des moyens illégaux, immoraux ou encore violents, d'un succès et d'un confort qui semblent leur être refusés par la société. Le *conscient rap* – dont le premier morceau socialement engagé et diffusé sur disque est « The Message » de Grandmaster Flash et The Furious Five en 1982 – crée quant à lui le sentiment d'appartenance en se fondant sur les opinions politiques et les conditions de vie communes aux interprètes et à leurs publics. Aujourd'hui, le rap s'est popularisé et a étendu son rayonnement à de nouvelles catégories sociales. En conséquence, la question de la rivalité et du succès tend à devenir le support d'un exercice de style traditionnel du genre, symbolique et parfois même parodique. Ainsi, l'expression des sentiments et l'autocritique du rappeur semblent constituer les nouveaux enjeux du rap majoritaire actuel.

On constate en effet une tendance récente des interprètes hip-hop à écrire sur des thèmes relevant de la sphère intime, dans un registre introspectif : leur rupture amoureuse, leur rapport à leur environnement matériel ou social, leurs origines, leur célébrité, leurs addictions, leur malaise face à la société dans laquelle ils vivent. Plus généralement, le rap est devenu une forme artistique de l'expression subjective des affections humaines.

OrelSan et Damso sont des rappers francophones actuels adoptant deux postures artistiques différentes révélatrices de cette nouvelle forme intime du rap. Ces auteurs-interprètes soutiennent tous deux l'idée que l'individu est contraint de jouer un rôle social pour survivre, ce qui le prive de son individualité. Si OrelSan incarne cette dépossession de l'identité et de l'affect par la

métamorphose et la fiction adolescente, Damso, lui, à travers des récits personnels bruts, se positionne comme un être différent, irréductible, immoral - il emploie le terme « ipséité », désignant en philosophie « ce qui fait qu'une personne, par des caractères strictement individuels, est non réductible à une autre »².

Notre réflexion s'appuiera sur l'analyse et la comparaison de l'œuvre musicale enregistrée et de deux captations de concerts de rap francophone : celui d'OrelSan, de sa tournée *Le Chant des sirènes* le 16 octobre 2012 au Zénith de Paris, et celui de Damso, de sa tournée *Lithopédion Tour* le 4 décembre 2018 à l'AccorHotels Arena. Ces deux concerts présentent différents enjeux scéniques de la représentation de *soi* et de l'intime du rappeur.

OrelSan, de son vrai nom Aurélien Cotentin, est un artiste originaire de Normandie. Rappeur, compositeur, acteur, réalisateur, scénariste et doubleur, il incarne dans son œuvre un éternel adolescent, *blasé* et en opposition avec son environnement social. Il se fait connaître sur YouTube, notamment grâce au clip de « Saint-Valentin » sorti en 2007, parodiant la fête des amoureux. Ses thèmes de prédilection sont la morosité du quotidien, l'ennui, la nostalgie et la déception amoureuse, qu'il dépeint à travers ses textes-chroniques, dans un style très proche du parler de la vie courante. Par sa catégorie socio-culturelle – blanc, de classe moyenne et originaire de province, il est la figure d'un nouveau rap, ne provenant pas des banlieues précarisées de la capitale. Ainsi, il écrit des textes pour la plupart imprégnés d'ironie et d'autodérision, devant alors intégrer le milieu hip-hop sans faire partie du milieu social d'origine de ce mouvement. Son concert en 2012 au Zénith de Paris regroupe des morceaux de ses deux premiers albums, *Perdu d'avance* et *Le Chant des sirènes* apparus respectivement en 2009 et 2011.

Damso, de son vrai nom William Kalubi, est un rappeur auteur-compositeur-interprète belgo-congolais. En 2001, lui et sa famille fuient la République Démocratique du Congo suite à un conflit armé les menaçant, et s'installent en Belgique. Cet événement apparaît notamment dans ses morceaux « Graines de Sablier », « Exutoire » et « Bruxelles vie ». Il est repéré en 2015 par le

² Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consultée le 10 juillet 2020.

rappeur français Booba et débute sa carrière dans le rap en intégrant le collectif et le label 92i. Booba étant une figure française du *gangsta rap*, Damso s'inscrit d'abord dans cette catégorie du genre musical, avec des textes imprégnés de violence, mais dénonçant le racisme et la difficulté de la vie en banlieue. Damso se démarque ensuite en mêlant le langage familier, vulgaire et cru à une écriture poétique et métaphorique, dans un univers sombre où il incarne un individu à l'écart, mal à l'aise dans la société mais cherchant à garder une vie sociale en jouant un rôle. Il sort trois albums entre 2016 et 2018 : *Batterie faible*, *Ipséité* et *Lithopédion*. Le terme « ipséité »³, révèle son impression d'être différent et unique, tandis que « lithopédion »⁴ est une métaphore de son mal-être social, puisqu'il joue un rôle pour intégrer une communauté qui tue son ipséité : il est mort à l'intérieur de lui-même. Lors de son concert en 2018 à l'AccorHotels Arena à l'occasion de la sortie de son dernier album, il interprète des morceaux des trois albums différents.

Dans l'intention de définir ce qui fait le paradoxe de l'artiste hip-hop, nous pouvons dire que le concert rend la démarche du rappeur *de l'intime* contradictoire, dans le sens où il constitue un événement festif et communautaire au sein d'un dispositif ostentatoire, dans lequel doit pouvoir se dévoiler l'intime, soit l'inexprimable d'un *moi*, le plus souvent mélancolique. La tradition hip-hop de la sur-valorisation de *soi* demeurant bien présente, les rappeurs se situent aujourd'hui dans une ambiguïté entre la mythification et l'authentification de *soi* en concert, puisqu'en situation de rituel spectaculaire, ils sont à la fois créateurs, véhicules et personnages d'une histoire intime, et représentants et portes-parole de l'idéologie d'une communauté.

Dès lors, il semble important de s'intéresser aux procédés d'écriture de *soi* qu'emploient les rappeurs lors de la construction de leur personnage. Quelle est la part d'authenticité dans leurs textes ? Quelle réalité du *moi* cherchent-ils à écrire et présenter au public ? De quoi ce *moi* reconstruit est-il imprégné et quel est son but ? Comment s'inscrit-il dans la réalité du spectateur, dans le monde contemporain ? En étudiant l'ambiguïté autofictionnelle du rap, nous verrons donc

3 « Ce qui fait qu'une personne, par des caractères strictement individuels, est non réductible à une autre. » définition du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, consultée le 23/07/2020.

4 « Le lithopédion est un fœtus issu d'une grossesse extra-utérine non arrivée à terme, et qui est mort sans avoir été expulsé, sachant que celui-ci n'a pas été diagnostiqué durant cette période. » définition de Wikipédia, consultée le 23/07/2020.

comment et pourquoi le rappeur se construit un personnage fictif qui semble émaner de sa propre vie, puis nous étudierons les modes de représentation de ce personnage.

La présence scénique du rappeur se caractérise bien souvent par une présentation spectaculaire du corps et du personnage. Élevé, suspendu, agrandi, amplifié, le rappeur nous est présenté comme une figure mythique, et nous pouvons nous demander par quels procédés scéniques se construit cette nouvelle iconographie de l'artiste en concert. En effet, un des outils pour créer une idéologie est le mythe, qui, selon Roland Barthes, est « un système de communication »⁵ que partagent les membres d'un même groupe ou encore « un message »⁶ qu'ils se transmettent. On constate chez les rappeurs une grande pratique référentielle, notamment à la culture *pop* – super-héros, acteurs, sportifs, jeux vidéos – ou encore à différentes mythologies – grecque, égyptienne, japonaise. Le rappeur s'inscrit ainsi dans un réseau de références, ce qui lui permet de viser un public, de créer une communauté avec son propre système de communication pour fonder une nouvelle mythologie dont il est à la fois le créateur, le protagoniste et le représentant. Que reste-t-il alors du *moi* écrit ? Est-il supplanté ou sublimé par la performance du rappeur ? Les procédés de mythification semblent s'opposer à l'authentification du rappeur, nous pouvons alors nous demander quels sont les effets produits par cette démarche artistique paradoxale.

S'il y a bien mythification du rappeur, il semblerait que le mythe reste inatteignable, dans le sens où un mythe ne repose pas sur la réalité mais sur une construction imaginaire collective. Le sociologue spécialiste de la culture populaire Jean-Bruno Renard émet l'hypothèse que la *légende urbaine* se situe justement entre l'authentique et le mythique⁷, consistant en l'amplification, le déplacement et la reconstruction d'un événement réel. Or, le concert prouve l'existence authentique du rappeur tout en le mythifiant, ce qui produirait finalement un récit légendaire, reposant sur une expérience réelle vécue par le rappeur et son public.

La figure du rappeur semble réunir de multiples fonctions du théâtre : auteur, metteur en

5 BARTHES Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957, p. 211.

6 *ibid.*

7 RENARD Jean-Bruno, « Entre faits divers et mythes : les légendes urbaines » [en ligne], *Religiologiques*, n°10, pp. 101–109, 1994, disponible sur <<http://www.religiologiques.uqam.ca/no10/renar.pdf>> [consulté le 12 juillet 2020].

scène, interprète, narrateur. Au théâtre, chacune de ces figures contribue à l'événement théâtral, mais finissent par s'effacer au profit de la transmission d'une fiction finie au public. Le *théâtre épique* de Bertolt Brecht consiste justement à montrer ces figures ainsi que leur fonction dans la construction de la fable, par les procédés de distanciation notamment, afin que le public soit conscient de l'événement réel et de sa malléabilité. En concert, le rappeur devenant également Maître de Cérémonie – MC, nous retrouvons divers procédés de distanciation révélant au public la construction de la *légende* du rappeur. De plus, le concert étant une fête rituelle, cela implique que les spectateurs sont acteurs et donc conscients de l'événement réel. La *légende urbaine* ne pouvant exister sans événement réel ni propagation du récit mythifié, le concert et le public seraient dès lors des points clés et indispensables au rappeur dans son processus artistique, et cette plurifonctionnalité pourrait servir à la fois l'authentique, par une transmission directe du récit de l'auteur au public, et le mythique, par une maîtrise totale du récit et une liberté interprétative durant sa performance.

L'historien de la littérature Henri Béhar définit le « paradoxe du théâtre » en confrontant les définitions, idéaux et critiques faites au théâtre par Jean-Jacques Rousseau, Antonin Artaud et Alfred Jarry. Tantôt « fête civique »⁸, tantôt « athlétisme affectif »⁹ ou encore « plaisir actif de créer »¹⁰ ensemble, le théâtre semble revêtir de nombreuses ambitions que Béhar considère comme jamais atteintes, la forme théâtrale convoquée leur étant contradictoire. Il semblerait que la forme du concert puisse être une réponse à ce paradoxe, notamment grâce à la fonction ambiguë de l'interprète hip-hop, mêlant dans sa performance réel et fiction, intime et ostentation.

En somme, nous pouvons supposer que l'œuvre rap repose sur l'ambiguïté entre les différentes fonctions théâtrales, véhicules de l'intime du rappeur : auteur, metteur en scène, narrateur, interprète. De là naît la problématique suivante : comment l'œuvre textuelle et performative du rappeur met-elle l'authentique et le mythique au profit de sa propre *légendification* en concert, et comment celle-ci implique-t-elle la participation du public ?

8 BÉHAR Henri, « Le paradoxe sur le théâtre » [en ligne], dans *Études françaises*, 8 (1), p. 63–74, 1972, disponible sur <<https://doi.org/10.7202/036508ar>> [consulté le 23 juillet 2020].

9 *ibid.*

10 *ibid.*

Dans un premier chapitre, nous essaierons de déterminer les similitudes entre concert de rap et théâtre antique, ainsi que les apports de ce dernier du point de vue de la ritualité et de la mythification du rappeur sur scène. Nous nous interrogerons sur la place de la communauté de spectateurs au sein de l'édification du personnage du rappeur et analyserons le concert comme création collective, permettant la naissance, l'épanouissement et la transmission du mythe. Ayant déterminé les enjeux théâtraux du concert de rap et du rôle intermédial et omnipotent du rappeur, il nous sera dès lors possible de déterminer la réponse qu'apporterait cette forme scénique au « paradoxe du théâtre » établi par Henri Béhar.

Nous identifierons, dans un second temps, le *moi* et son contexte d'expression dans les textes de rap d'OrelSan et de Damso. En nous basant sur les concepts de *pacte fantasmatique*, établi par Philippe Lejeune, et d'*autofiction*, analysé par Philippe Gasparini dans son ouvrage *Autofiction*, nous étudierons les procédés d'écriture de *soi* propres au rap, héritant des traditions agonistique et narcissique du mouvement hip-hop. Nous nous appuierons sur l'analyse de la *légende urbaine* de Jean-Bruno Renard pour déterminer en quoi la mythification du rappeur reste quoiqu'il arrive inachevée, l'œuvre du rappeur donnant finalement naissance à une *légende* plutôt qu'à un mythe. Nous verrons aussi en quoi les nouvelles technologies servent et altèrent la démarche d'auto-connaissance et d'introspection du rappeur, tout en étant inhérentes à l'histoire du hip-hop et omniprésentes dans la réalité contemporaine de ses acteurs.

Enfin, nous analyserons le processus de *légendification* du rappeur en interprétant les différents éléments textuels et scéniques : intertextualité, création lumière, scénographie, projections, costumes. Nous analyserons les iconographies présentées dans les concerts d'OrelSan et de Damso, puis nous nous interrogerons plus particulièrement sur la fonction rituelle de l'interprète, qui crée par sa performance un effet de distanciation et bouleverse la temporalité de l'événement. Nous verrons les spécificités performatives du rap et leur intérêt dans le processus d'authentification et de mythification de *soi*.

I. DU THÉÂTRE ANTIQUE AU CONCERT ACTUEL : RELAIS MYTHIQUE

Dans un précédent mémoire¹¹, nous avons pu voir que le concert de rap est un événement rituel, spectaculaire et que la performance scénique du rappeur met en jeu un processus d'altérité. En effet, le spectaculaire intervient par la sollicitation intense voire la saturation des sens dans un dispositif emphatique, qui selon le chercheur en philosophie de l'art Dominique Chateau contribue au spectaculaire d'un événement. Le concert, par les lumières, la machinerie, la musique, la danse, le chant, le contact entre les spectateurs, constitue dès lors un événement spectaculaire et intermédial, engendrant une dynamique sensorielle proche de la transe rituelle. Les acteurs du concert procèdent à une transformation physique et psychique, provoquée par une activité physique rythmée par une musique répétitive, percussive, motivée par les interventions du rappeur, parfois accélérée par la consommation d'alcool ou de drogues et enfin extériorisée par les cris et les applaudissements.

Dans une première partie, nous verrons en quoi le concert de rap constitue un événement similaire aux rituels dionysiaques de l'Antiquité, et en quoi cela le lie-t-il intrinsèquement au théâtre. Par ce rapprochement, nous pourrions voir que le concert devient un événement mythifiant en soi, puisqu'il partage une organisation spatiale, sociologique et rituelle de la même nature que celle du théâtre antique, qui honorait et représentait les exploits des dieux de la mythologie grecque.

Dans un second temps, nous tenterons de déterminer les singularités de la communauté de spectateurs du concert de rap. En effet, si le concert peut être considéré comme une forme théâtrale, il existe cependant une différence tout à fait notable des rapports que le public entretient avec l'espace, le spectacle, et l'interprète. Le mythe n'existant pas sans communauté, il est alors pertinent de se pencher sur la nature et les motivations de cette communauté particulière que constitue les spectateurs du concert de rap.

Enfin, nous verrons que le rappeur a lui-même une position spécifique : intermédiaire, omnipraticienne¹² et omnipotente, paradoxale. Il semble que soient attribuées au rappeur de

11 BOROLI Louana, *HIP-HOP IS THE NEW THEATRE : Dialogue(s) entre le théâtral et le concert populaire actuel*, sous la direction de Julie Valéro, Mémoire de master 1, Grenoble : Université Grenoble-Alpes, 2019.

12 Terme caractérisant un médecin généraliste, utilisé dans ce mémoire dans le sens : omni- et praticien, celui qui a la

nombreuses fonctions théâtrales – auteur, metteur en scène, narrateur, interprète, apparaissant dès lors comme de multiples facettes d’un seul individu : le rappeur est la somme de ces rôles, tout comme « le mythe est la somme de ses versions »¹³, selon Claude Lévi-Strauss. Ainsi le concert comme spectacle intermédial pourrait être une réponse à l’aporisme qu’attribuent au théâtre de nombreux théoriciens tels que Jacques Sherer ou Henri Béhar.

connaissance et l’usage de tous les moyens pratiques de son art.

13 DIAMANTAKOU-AGATHOU Kaiti, « Le voyage de Dionysos dans la Grèce après 1975 ou Les épigones modernes de la dramaturgie grecque ancienne » [en ligne], dans *L’Annuaire théâtral*, (48), p. 45–56, 2010, disponible sur <<https://doi.org/10.7202/1007839ar>> [consulté le 30 juin 2020].

1. CONCERT ACTUEL ET RITUEL DIONYSIAQUE

Nous étudierons dans ce mémoire l'importance de la performativité et de l'altérité du rappeur dans la réception mythique de son œuvre, notamment en concert, mais intéressons-nous tout d'abord aux origines mythiques du théâtre, et aux différentes pensées sur la sacralité, la ritualité de l'événement théâtral. À travers l'espace théâtral que constitue la salle de concert, la manière dont il est investi par le public, il nous est possible de faire un premier parallèle entre le concert et la pièce de théâtre antique. En effet, dans l'Antiquité, les spectateurs auraient tenu cette position libre depuis laquelle il leur était permis de manger, chanter, crier, quitter et réintégrer l'espace théâtral durant la pièce.

Le rituel, transformant les corps en concert par la danse et les cris, rend le concert de hip-hop similaire aux Dionysies, célébrations collectives du dieu grec du théâtre, de l'altérité et de l'ivresse. De plus, l'événement principal des Dionysies étaient les agônes, formes de compétition ou de joute oratoire dans les domaines artistiques ou sportifs. Or le hip-hop a longtemps été une forme de compétition par la parole, la musique et la danse, notamment lors des *battles* de rap ou de break dance, durant lesquels des interprètes s'affrontent par la performance et sont évalués par un jury, qui peut être le public. En France, il existe notamment une ligue de battle de rap créée par Dony S et Stunner en 2010 : Rap Contenders. Les participants ont environ une minute et trente secondes chacun pour scander des phrases ridiculisant leur adversaire *a capella*. Pour l'auteur, journaliste et critique de théâtre Julien Barret, les Rap Contenders sont « une fusion entre les arts oratoires et les arts de la performance d'aujourd'hui »¹⁴ :

« De la civilisation mésopotamienne aux battle rap popularisées par 8 Mile, le film du rappeur américain Eminem, en passant par les agônes grecs, les tensons des troubadours ou les duels de bouts rimés de l'âge classique français, chaque lieu et chaque époque connaît sa version de l'affrontement oratoire. Son avatar le plus actuel est Rap Contenders, la première ligue de battle a cappella française, créée par deux amis

14 BARRET Julien, « Rap Contenders ou l'art de la battle hip-hop a cappella » [en ligne], *Slate*, dernière mise à jour le 16 novembre 2013, <<http://www.slate.fr/story/79556/rap-contenders-battle-hip-hop-cappella>> [consulté le 2 août 2020].

amateurs de hip-hop, Dony S et Stunner. »



Illustration 1: Image de *battle* de rap extraite du film *8 Mile*, réalisé par Curtis Hanson inspiré du parcours d'Eminem, 2002



Illustration 2: Platon et Aristote devisant. Détail de la fresque de Raphaël *L'École d'Athènes*, 1509 - 1511

Nous voyons sur la seconde image une représentation d'un agône, opposant, tout comme la *battle* de rap, deux rhéteurs dans une confrontation publique. Le rap semble être une résurgence des joutes oratoires grecques, événements populaires, rituels, politiques et performatifs. Les chants et musiques dionysiaques étaient syncopés et parfois dissonants, contrairement aux chants en l'honneur d'Apollon, antithèse de Dionysos, dieu de l'art lyrique et de l'harmonie. Or la musique hip-hop est également une musique de la rupture, comme l'explique C. Béthune dans son ouvrage *Pour une esthétique du rap*. Ce musicologue et chercheur en philosophie définit le rap par ses différences avec la chanson : cette dernière repose sur l'harmonisation du musical et du rythmique, tandis que le rap joue sur la tension, l'opposition sonore et l'autonomie du parler. Il explique

également le caractère syncopé du rap par l'utilisation du *verlan* : pour la langue française qui est *a priori* pauvre en accents et en prosodie, le *verlan* permet aux rappeurs d'ajouter et de supprimer des syllabes, d'accentuer ou d'annuler le « e » muet, déplaçant ainsi les accents toniques en fin de mot et rendant leur langue plus explosive et plus maniable rythmiquement.

Notons que le concert se rapproche également du dithyrambe, forme ancestrale du théâtre née aux VI^{ème} et V^{ème} siècles avant Jésus-Christ. Il s'agissait d'un ensemble de processions, de danses et de chants narratifs honorant les héros mythiques grecs et racontant leurs exploits. Ce genre comprend une alternance de strophes, chantées par le coryphée seul, et d'antistrophes, refrains chantés à l'unisson par le chœur. Nous voyons dès lors qu'un rapport de coryphée à chœur s'instaure en concert, puisque le public, sous l'influence du rappeur, tout comme le chœur antique sous l'influence du coryphée, reprend les refrains à l'unisson. On considère dans l'histoire du théâtre que cette interaction coryphée-chœur constitue le premier dialogue dramatique, le coryphée se transformant en véritable acteur. Le public de concert actuel ferait alors partie intégrante des acteurs du spectacle, puisqu'il prend le rôle du chœur.

Dans l'évolution du dithyrambe, le premier acteur antique apparaît, appelé protagoniste, et intercale des vers parlés entre les chants choraux. Ainsi, le protagoniste joue tous les rôles de son histoire et représente en temps réel les actions des héros, plutôt que de les rapporter indirectement sous forme de récit narratif. En plus de l'association du chanté et du parlé au sein même de la performance, le concert de rap partage avec cette forme théâtrale antique la prise de parole entre les morceaux interprétés. De plus, le rappeur porte à lui seul tous ses récits, qu'ils soient directs ou indirects, à la première personne ou d'un point de vue externe, ce qui lui confère un statut similaire au protagoniste antique, à savoir l'interprète unique des aventures et des rencontres d'un héros.

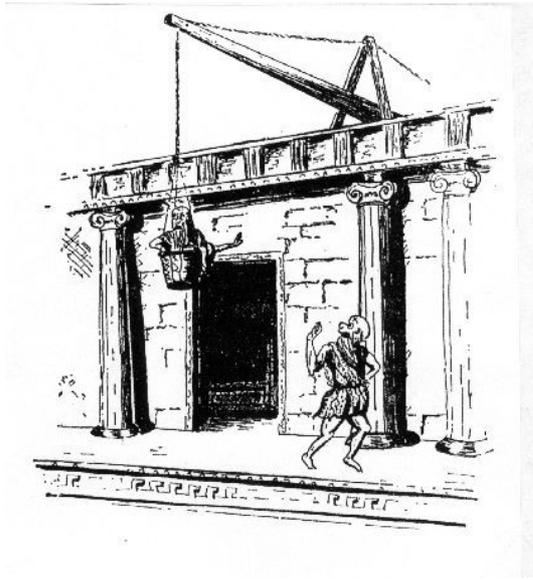


Illustration 4: Dessin représentant Deus ex Machina



Illustration 3: Photo du concert de Kanye West de la tournée *Saint Pablo Tour*, 2016

Le théâtre antique était autrefois un support de communication avec les dieux : on y racontait les mythes et mettait en scène les divinités. Ainsi, les costumes et les masques augmentaient les acteurs, dans le sens où leurs proportions étaient le plus souvent démesurées et altéraient ainsi les corps. Les masques par exemple, modifiaient les voix et pouvaient parfois les rendre inhumaines. Au concert de rap, l'amplification par microphone et plus particulièrement l'*auto-tune*, outil de modification de la voix en temps réel qu'utilise Damso par exemple, agirait dès lors comme un masque permettant de déshumaniser le rappeur. L'effet de gigantisme, que Dominique Chateau qualifie de spectacularisant, apparaît également dans de nombreux concerts de musiques actuelles, grâce à la diffusion de l'image du rappeur en temps réel sur les écrans notamment, mais également par la suspension en hauteur des interprètes eux-mêmes. En effet, de nombreux artistes – David Bowie, Lady Gaga, Kanye West, Johnny Hallyday, Roméo Elvis, Gaël Faye – procèdent à une suspension de leur corps au-dessus de la scène ou du public, ce qui contribue à leur mythification et rappelle le procédé antique spectaculaire du *Deus ex machina* : des acteurs interprétant des dieux, surélevés grâce à une machinerie. Assimilés au monde divin, les stars pop apparaissent dès lors comme des maîtres de cérémonie, catalyseurs du rite.

En Grèce antique, le théâtre succède aux trances dionysiaques, et l'étymologie de « théâtre » – du grec *theatron*, « regarder » – nous permet de déduire qu'il s'agit non seulement d'un lieu pour voir, mais également d'un lieu pour avoir des visions. Rituel et collectif, le théâtre antique permettrait avant tout la rencontre du peuple pour la célébration des divinités. Au concert, atteindre l'altérité par la danse et par la consommation de drogues ou d'alcool est commun, et le rappeur incite fréquemment le public à adopter ce comportement rituel pendant l'événement, même si cela implique une transgression des règles du lieu, voire de la loi. Cette altérité ultrasensorielle permet au public ainsi de mieux « voir » et « percevoir » leur présent à travers leur corps et de faire communauté.

En plus de cette volonté de communiquer avec les dieux, le théâtre antique est devenu par la suite un espace-temps de remise en question de la valeur des attitudes divines, et de leurs actions sur les hommes, avec les pièces de l'auteur dramatique antique Euripide notamment. Nous verrons que le rap, dans sa forme majoritaire aujourd'hui, érige une figure mythique et divine du rappeur, tout en mettant en scène la médiocrité, l'immoralité et, dans le cas d'OrelSan, la déchéance de cette figure. Tel un dieu grec, le rappeur commettrait des erreurs et des délits impactant sur le monde profane. Dionysos, justement dieu du théâtre, représente en partie l'immoralité, ou du moins la démesure, puisqu'il incarne l'altérité, l'ivresse et parfois même la débauche sexuelle. Les allusions sexuelles, voire les récits obscènes explicites sont fréquents dans le rap, tantôt présentés comme des exploits du rappeur, tantôt comme des obsessions, des échecs, des erreurs. Les premiers rappeurs de *gangsta rap* ont longtemps prôné et incarné la démesure, celle liée à l'argent, à la violence, au sexe ou encore aux drogues. Aujourd'hui, cette démesure leur permet d'établir un portrait critique d'eux-mêmes et de la société, et d'extérioriser l'immoralité interdite au sein de cette dernière, ce que permettait la catharsis du théâtre aristotélicien. En effet Aristote prônait, dans son ouvrage sur le théâtre *La Poétique*, l'effet cathartique du théâtre, soit les sentiments de peur et de pitié que le spectacle fait ressentir au spectateur afin qu'il purge ses passions malsaines, criminelles, immorales.

Aussi, le rap est né dans un contexte de crise identitaire, notamment par les communautés afro- et latino-américaines, issues de l'immigration et marginalisées dans la périphérie de la ville de

New-York. Dénonçant le plus souvent violemment la précarité de la vie en banlieue new-yorkaise ainsi que le racisme dont ils sont victimes, les premiers rappers pratiquent un art on ne peut plus dionysiaque : Dionysos, né selon Théophraste¹⁵ sur le mont Méros, dans l'actuel Pakistan, est considéré comme un dieu étranger ; il serait également né de la Terre frappée par la foudre, ce qui serait la naissance du Feu Divin et lui donnerait également le statut de dieu de la fureur. De plus, nous verrons que l'Antiquité et ses mythologies – grecque, latine et égyptiennes – sont une source d'inspiration pour de nombreux rappers, comme l'analyse la chercheuse en lettres classiques Nadège Wolff dans son article « Les références à l'Antiquité dans le rap : entre affirmation et ambiguïté identitaire » :

« Au terme de cette réflexion loin d'être exhaustive, tant la question est étendue, il apparaît que les références à l'Antiquité dans le rap prennent des valeurs identitaires variées et complexes. Elles peuvent être le pilier d'un fondement théorique, comme dans le cas du lien étroit qui lie Égypte ancienne et Black Power*, ou servir, comme dans le cas d'Akhenaton*, à s'inventer une identité antique en marge de l'identité nationale. L'Antiquité n'est alors plus uniquement une période de l'Histoire humaine, elle se mue en un véritable espace intérieur, souvent idéalisé. »¹⁶

Nous voyons ici que les références mythologiques permettent également aux rappers de se définir à la fois en tant qu'étranger et figure universelle, accessible à d'autres communautés que celle du rap. Étranger dans le cas du raper Akhenaton par exemple, qui utilise la figure du pharaon d'Égypte comme idéal perdu, étendard de la culture africaine, et comme figure universelle, les mythologies anciennes ayant intégré le corpus de la culture scolaire et plus généralement l'Histoire de la société occidentale.

Selon C. Béthune, les rappers « subliment la culture scolaire » et lui « tordent le cou »¹⁷, notamment par le biais de la référence mythologique, qui s'épanouit d'autant plus dans l'événement

15 Histoire de Dionysos selon Wikipédia, consulté le 15 juillet 2020.

16 WOLFF Nadège, « Les références à l'Antiquité dans le rap : entre affirmation et ambiguïté identitaire » [en ligne], dans *Antiquipop : La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, MOM Éditions, Lyon, 2018, disponible sur Internet : <<https://doi.org/10.4000/books.momeditions.3344>> [consulté le 17 juillet 2020].

17 *op. cit.* BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*.

du concert comme résurgence du théâtre antique. Le concert constitue en cela un événement d'autant plus propice à l'altérité de ses acteurs, ainsi qu'à la mythification du rappeur. Spectaculaire et rituel, le concert augmente et sacralise la figure du rappeur, tandis que le public se rejoint en communauté dans une activité collective perceptive et interprétative s'intensifiant également.

2. LA COMMUNAUTÉ RAP

Événement à la fois cathartique et divertissant, le théâtre ne serait pas seulement un rapport à l'œuvre de l'artiste, mais deviendrait aussi une façon d'*être ensemble* et une manifestation d'une solidarité sociale. Dans son article « La vision de Dionysos », le critique dramatique et musical Alexandre Lazaridès redéfinit cette hypothèse au regard des formes théâtrales antiques :

« Si le temps du théâtre, de la création à la représentation, est double, c'est que la salle a un rôle à jouer dans l'achèvement du spectacle, préparé lors des répétitions mais non fini. Par son architecture même, le théâtre grec rendait sensible cette forte communauté, cette espèce de collaboration entre salle et scène, alors que le chœur, tant par ses interventions que par la place intermédiaire, entre scène et salle, qu'il occupait dans l'orchestre, établissait entre les lieux une continuité qui nous semble à présent un paradis perdu. »¹⁸

Ainsi, le rassemblement et le renforcement d'une communauté semble être le point de départ du théâtre antique, ce qui a régi son architecture ainsi que le rapport qu'entretenaient les interprètes, et plus généralement le spectacle, avec les spectateurs. Ici, Lazaridès analyse « l'assise du théâtre », soit la position physique et le rôle du spectateur au sein du spectacle, qui semble être devenu aujourd'hui passif. Définir la communauté théâtrale paraît complexe : qui vient au théâtre et par quelle motivation ? Qu'y a-t-il de commun à tous les spectateurs présents dans la salle ? En effet, un spectateur de théâtre peut venir pour diverses raisons : on l'y invite ou on l'y emmène dans un cadre scolaire, il connaît la metteuse en scène, il connaît l'acteur, il connaît le texte de la pièce, il connaît la salle et sa ligne de programmation, il y travaille, l'affiche lui a plu, un chroniqueur en a donné une critique à la radio, etc. Ainsi, la communauté théâtrale semble particulièrement hétérogène et il reste difficile de déceler un autre point commun aussi certain que la présence simultanée de ces personnes une fois sur place. On peut alors émettre l'hypothèse que le théâtre crée sa communauté au moment de la représentation, ce qui le distingue nettement du concert de rap.

18 LAZARIDÈS Alexandre, « La vision de Dionysos : L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur » [en ligne], *Jeu*, (94), p. 142–145, 2000, disponible sur <<https://id.erudit.org/iderudit/25835ac>> [consulté le 8 juillet 2020].

En effet, lors de ce dernier, bien que puissent s'y rendre des spectateurs qui ne connaissent ni le rappeur ni sa musique, la majeure partie du public vient dans un but commun : assister à la performance de *ce* rappeur. Qu'ils viennent plus particulièrement pour la musique, pour l'interprète, pour le personnage ou pour les textes, la figure omnipraticienne du rappeur synthétise finalement toutes les motivations des spectateurs, déjà réunis en communauté avant le concert, sur les réseaux sociaux notamment. Les spectateurs se rendent alors en concert pour renforcer cette communauté, et surtout, pour lui donner une vie physique et matérielle, puisque la majorité des rappeurs créent leur communauté via Internet.

Le concert est à la fois lieu de rencontre et de retrouvailles, car si la communauté ne s'est jamais rencontrée dans la réalité, elle se réunit dans un culte commun, autour d'une même figure : le rappeur. L'on pourrait alors apparenter la communauté rap à une secte, dans ses définitions historique et religieuse, qui n'ont pas encore obtenu le caractère péjoratif qu'on attribue à ce terme aujourd'hui :

1) « Ensemble de personnes qui se réclament d'un même maître et professent sa doctrine philosophique, religieuse ou politique, ses opinions. »¹⁹

2) « Groupement organisé dont les membres ont adopté une doctrine et des pratiques différentes de celles de la religion majoritaire ou officielle »²⁰.

Ce qui semble important de relever dans la première définition est la notion de « maître » : le rappeur, ou Maître de Cérémonie, dans le dispositif scénique emphatique du concert, vient délivrer un message, qu'il a préalablement diffusé dans sa musique, mais que la communauté déjà convaincue vient écouter, approuver et expérimenter physiquement.

De plus, le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales attribue au terme « secte » le synonyme « école ». Dans le hip-hop, la notion d'école, ou plus précisément de *school*, est primordiale : se définissant d'abord vis-à-vis des gangs et des différentes catégories socio-

19 Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 14 juillet 2020

20 *idem*.

culturelles, les rappeurs ont ensuite fini par se revendiquer d'une école ou d'une autre, prônant un certain style en fonction de leur époque : le rap *new school*, apparu dans les années 80 avec les artistes Run-D.M.C. et LL Cool J, s'opposait au rap *old school*, reprenant le style des premiers morceaux hip-hop enregistrés dans les années 70. Aujourd'hui, le rap étant devenu particulièrement protéiforme, le terme *new school* est devenu obsolète, en revanche le rap se revendiquant *true-school* est apparu : ni ancien, ni nouveau, ce rap pioche dans les deux mouvements voire dans d'autres genres musicaux, dans l'objectif de créer l'atmosphère qui convient le mieux à l'idée du texte, et de donner un aspect original et authentique – plutôt qu'emprunté ou reproduit – à l'attitude et au style du rappeur. Les termes « maître » et « école » évoquent également l'idée de transmission de savoirs et de savoir-faire, ce qui renforce l'idée d'une communauté adoptant un langage et des références communes dans le but de progresser collectivement.

La deuxième définition met en exergue l'aspect « pratiquant » de la communauté rap alors sectaire. En effet, la communauté se retrouve dans diverses pratiques qui, mises ensemble dans les textes de rap, deviennent propres au mouvement hip-hop : fumer, boire, faire du skate, du basket, de la danse hip-hop, écrire, etc. En plus de l'expression des sentiments, les rappeurs gardent dans leur textes, encore aujourd'hui, la tradition d'un rap « des actes » et des pratiques, évoquant continuellement le faire, ou, dans le cas d'OrelSan par exemple le regret de non-faire. De plus, dans la définition religieuse du mot « secte », il est sous-entendu que la secte tient de la minorité et de la différence. Or le rap est, par son histoire, une discipline de la dissidence et de la subversion. Dès lors la communauté regroupée est celle qui choisit de se séparer d'une culture majoritaire, pour rejoindre le rappeur et fonder avec lui une culture nouvelle et son idiome.

Dans l'ouvrage *Vers une théorie des objets-chansons*, l'ethnomusicographe et spécialiste de la chanson Jean-Nicolas de Surmont considère que la réception par une communauté donne sens à la musique :

« C'est pour ainsi dire l'écoute qui donne sens à l'œuvre chansonnière. Plus encore, l'interprète de la chanson de tradition orale entretient un rapport de recreation

textuel (les variantes) – ou performatif selon les hypothèses – avec l'interprétation antérieure »²¹

Le chercheur définit ici l'interprétation par le public comme inédite, puisque l'interprète recréerait en permanence son œuvre en concert. Dans son ouvrage *Pour une esthétique du rap*, C. Béthune attribue plus particulièrement cet acte de recréation au rappeur en performance :

« (...) dans l'immédiateté de son flow, le MC accomplit son travail de création à part entière, à chaque nouvelle scansion le rap est réinventé dans l'élan de la voix. Certes, toute interprétation (...) est aussi une façon de réinventer l'œuvre, mais le travail s'accomplit en l'occurrence au nom d'un être préalable, le texte rédigé, dont il s'agit à chaque fois de restituer au mieux l'essence déjà présente par un travail d'interprétation. Par son flow en revanche, le MC n'interprète rien, il invente le rap au fil de la diction, peu importe qu'un texte rédigé préexiste à la scansion. »²²

Nous voyons ici que le rap ne se réduit pas uniquement au texte écrit préalablement, mais finit de naître dans l'acte de scansion, durant lequel le rappeur, par sa diction, invente plus qu'il n'interprète. Le rap est donc une discipline artistique qui implique nécessairement la performance physique et, surtout, la réception par le public. Étant continuellement recréé, le rap engendre lors du concert une réception inédite et unique. Nous avons remarqué dans un mémoire précédent que le caractère éphémère du concert contribue à son aspect performatif. La performance du rappeur et sa réception en concert constitue dès lors une recréation collective impliquant un spectateur que l'on pourrait qualifier d'émancipé. L'acte interprétatif du public serait dès lors un acte créatif unique, en conséquence de la temporalité fugitive de l'événement théâtral. Dans son ouvrage *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière propose un nouveau rapport entre théâtre et spectateurs :

« une nouvelle scène de l'égalité où des performances hétérogènes se traduisent les unes dans les autres. Car dans toutes ces performances il s'agit de lier ce que l'on sait avec ce que l'on ignore, d'être à la fois des performers déployant leurs compétences et des spectateurs observant ce que ces compétences peuvent produire dans un contexte

21 DE SURMONT Jean-Nicolas, *Vers une théorie des objets-chansons*, ENS Éditions, Lyon, 2011, p. 45.

22 *op. cit.* BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, p. 82.

nouveau, auprès d'autres spectateurs. Les artistes, comme les chercheurs, construisent la scène où la manifestation et l'effet de leurs compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle. L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'"histoire" et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs. »²³

Dans cet ouvrage, J. Rancière questionne le rapport du spectateur à l'image et à la sémiologie théâtrale. En tant que système de signes – visuels, sonores, corporels, le théâtre et le concert impliquent un acte de déduction et de traduction de la part du spectateur. Rancière explique ici l'imprévisibilité de l'idiome, soit l'impossibilité d'anticiper l'interprétation des spectateurs, bien qu'ils partagent une même culture ou fassent partie d'une même communauté. Le spectateur, par son vécu unique, fera de l'histoire qui lui est présentée sur scène un récit intime et personnel, par l'identification et l'appropriation des éléments scéniques. Le spectateur prend alors part à la fiction lacunaire qui lui est présentée, obtenant dès lors le statut de « conteur » selon Rancière.

Cette hypothèse d'un spectateur-conteur contribuerait à la mythification du rappeur. En effet, si le mythe est un récit issu de l'imaginaire collectif, il ne peut exister sans sa transmission au plus grand nombre, au sein d'une communauté. La particularité du mythe est que sa transmission est également collective et donne lieu à une multiplication de ses versions. Les spectateurs du concert peuvent alors interpréter, traduire et conter leur expérience unique de l'événement et surtout de leur rencontre avec le rappeur, ce qui augmentera l'étendue du mythe de l'artiste hip-hop. Kaiti Diamantakou-Agathou, professeur assistante au Département des Études Théâtrales de l'Université d'Athènes, explique la transmission du mythe, précisant que l'écriture dramatique et sa représentation en sont des vecteurs importants :

« Si, selon la fameuse définition de Claude Lévi-Strauss, le mythe est la somme de ses versions, la contribution du drame à une prolifération quantitative et à un

23 RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, cité par HOUSSA Émilie, « Pour une image émancipée », dans *Spirale*, (236), p. 33–34, 2011.

épanouissement qualitatif de cette somme – sous toutes ses formes esthétiques et tous ses genres spécifiques – a été indubitablement très importante, depuis l’antiquité jusqu’à nos jours, au niveau européen et mondial. En Grèce notamment, l’écriture dramatique (une des « matrices » fondamentales de la mythologie mondiale) n’a jamais cessé de constituer l’un des ses réceptacles et d’être l’un de ses promoteurs les plus dévoués. »²⁴

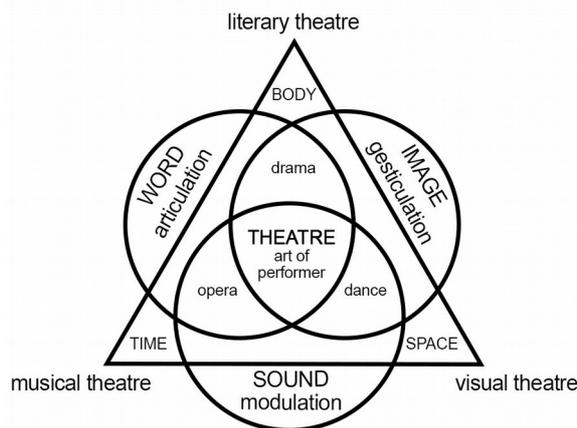
Le mythe serait, selon Lévi-Strauss, l’ensemble des versions d’un même sujet, d’une même histoire, diffusées et recrées par et au sein d’une communauté. Or, puisque l’événement du concert est un acte de recréation éphémère, et que l’interprétation du spectateur émancipé est unique, les versions de l’expérience se multiplient et « prolifèrent » tel un mythe.

Nous voyons donc que la communauté est primordiale dans le rap et qu’elle constitue à la fois une base, un réceptacle et un véhicule pour le mythe du rappeur. Nous pouvons dès lors tenter de définir la multiplicité du rappeur dans le processus de création et déterminer ce qui fait que le concert tient d’un événement théâtral paradoxal.

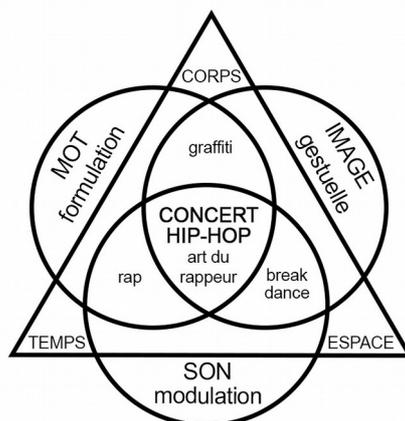
²⁴ *op. cit.* DIAMANTAKOU-AGATHOU Kaiti, « Le voyage de Dionysos dans la Grèce après 1975 ou Les épigones modernes de la dramaturgie grecque ancienne ».

3. LE RAPPEUR : FIGURE THÉÂTRALE OMNIPOTENTE, INTERMÉDIALE ET PARADOXALE

Le concert de rap entre en résonance avec la théorie de Chiel Kattenbelt sur l'intermédialité du théâtre. En effet, Kattenbelt définit le théâtre comme étant l'art du *performer*, faisant interagir dans sa performance différents media, comme le montre le schéma²⁵ suivant :



Or, nous avons vu que le mouvement hip-hop est interdisciplinaire et que son concert relève d'une intermédialité similaire, permettant de caractériser cette forme scénique comme une forme théâtrale. Dès lors, nous pouvons établir une nouvelle version du schéma de Kattenbelt :



Si le rappeur est au centre – d'un point de vue performatif, thématique et esthétique – du concert, et plus généralement de l'œuvre hip-hop, il est non seulement interprète mais également

²⁵ Schéma présenté par Chiel Kattenbelt dans son cours dispensé dans le cadre du Master 2 Création Artistique en 2019 à L'Université Grenoble-Alpes

auteur de cet art intermédial et incarne en cela une figure théâtrale omnipraticienne, omnipotente. De plus, l'œuvre rap est la somme de divers éléments médiatiques préexistants au concert et de la performance du rappeur, qui s'unit et s'épanouit sur une scène intermédiale : l'ensemble des musiques, textes et clips vidéos diffusés en amont de l'événement s'assemble finalement pour former un univers et une temporalité propres au rappeur durant le concert.

Nous pouvons émettre l'hypothèse que le rappeur, ayant les différentes fonctions d'auteur, de narrateur, d'interprète et de personnage, constitue une figure à multiples facettes, présentant diverses versions de lui-même, à la fois *ego* et *alter ego*. Le concert, par une rencontre intense et rituelle avec le public, contribuerait alors à la « prolifération quantitative » et à « l'épanouissement qualitatif » de chacune de ces versions du rappeur. En effet, nous verrons qu'en concert, le rappeur met en exergue une à une, ou parfois simultanément, ses compétences dans chacune de ces fonctions, à savoir l'écriture, la scansion, la narrativité et la performativité de sa musique, notamment à travers l'écriture métalangagière, lui permettant de montrer les différentes techniques de son art. Le mythe du rappeur se construit dès lors sur sa multiplicité.

« Refusant de statuer sur l'état de santé du théâtre, Scherer mène son enquête au lieu des origines — origines du monde occidental et origines du théâtre — et il montre comment la pensée grecque, entre la dissolution des cadres mythologiques et l'avènement progressif de la philosophie, va osciller entre deux pôles et ainsi créer les conditions propices à ce qu'on pourrait appeler une systématisation de l'aporie, dont le théâtre sera plus tard l'expression la plus achevée. »²⁶

D'après l'analyse d'Yves Jubinville portée sur l'ouvrage *Dramaturgies du vrai-faux* de Jacques Scherer, le théâtre serait alors un art de l'aporie, soit d'une contradiction insoluble entre le mythe et la philosophie, entre le spirituel et le rationnel. Ni vrai ni faux, à la fois absence et présence, le théâtre constitue un événement paradoxal, comme l'explique l'historien de la littérature Henri Béhar dans l'article « Le paradoxe sur le théâtre ». En s'appuyant sur l'œuvre de plusieurs théoriciens du théâtre, Alfred Jarry, Antonin Artaud, Jean-Jacques Rousseau notamment, il

²⁶ JUBINVILLE Yves, Compte rendu de ["Dramaturgies du vrai-faux"] [en ligne], *Jeu*, (78), p. 250–252, 1996, disponible sur <<https://id.erudit.org/iderudit/27203ac>> [consulté le 26 juillet 2020].

décortique la perpétuelle difficulté du théâtre à répondre à ses propres ambitions. Ainsi, la première exigence du théâtre serait celle de la communication directe :

« On accuse donc la fausse communication à l'intérieur du lieu théâtral, où l'auteur ne s'adresse jamais directement au spectateur mais use d'un interprète, truchement mensonger qui refuse le dialogue avec tout autre que ses partenaires et, par cet intermédiaire fallacieux, vise une entité abstraite (le public) comme s'il n'y avait pas des individus, des êtres de chair et de sang dans la salle, en leur unité irréductible ! (...) »

Sera donc théâtre ce qui donnera à la collectivité la pratique d'un langage unifié, allant du cri au message articulé, comprenant tous les gestes, s'adressant aux sens comme à l'esprit. »²⁷

Concernant la première partie de la citation, nous pouvons déjà voir que le concert de rap fait exception à ce manquement : en effet, le rap, dans sa forme majoritaire, pour Damso et OrelSan par exemple, est une œuvre à la fois écrite, mise en scène et interprétée par le rappeur. Ce dernier occupe les trois grandes fonctions théâtrales de l'auteur, du metteur en scène et de l'interprète et rend la communication avec le public plus directe. Nous verrons également que les intentions originelles de l'auteur sont fictionnalisées lors de l'écriture, tout en gardant un ancrage fort au sein du réel. De plus, le public de concert semble, par les adresses du rappeur à la foule, par l'activité de la danse et par les cris, être directement impliqué dans le spectacle, et dûment considéré, tel que l'espère H. Béhar, comme des « êtres de chair et de sang », par opposition aux fantômes que deviendraient les spectateurs d'un théâtre illusionniste plongés dans l'obscurité, ce que rejette Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* sur le théâtre populaire.

En effet, nous pouvons voir également que le concert, par son aspect spectaculaire et rituel, et par l'ancrage mythologique textuel et iconographique du rappeur, permet cette « unification du langage ». Une communauté préalable autour du rappeur est créée, avant même que le concert ne commence, notamment par la diffusion de la musique enregistrée, par la médiatisation de l'artiste et par sa présence sur les réseaux sociaux.

²⁷ *op. cit.* BÉHAR Henri, « Le paradoxe sur le théâtre ».

« (...)le théâtre, et c'est la critique la plus grave que lui porte Rousseau, au lieu de nous réunir nous sépare dans la salle obscure : "L'on croit s'assembler au spectacle, et c'est là que chacun s'isole ; c'est là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables, pour pleurer les malheurs des morts, ou rire aux dépens des vivants."»

Plonger le public dans l'obscurité, le transporter dans un décor naturel ou dans un hall d'usine, le mettre au centre du spectacle, tout cela améliorera peut-être la communication, économisera des pertes dans la transmission, mais reviendra toujours à juxtaposer un ensemble d'individus, non à les fondre dans une activité collective. »²⁸

La communauté du rappeur est justement renforcée en concert, forme sollicitant à la fois les sens et l'esprit dans une activité collective et assumée comme telle : les spectateurs viennent entre amis ou en famille, se voient durant le concert, peuvent échanger sur ce qu'il se passe, partager un moment de danse et de transe, entrer en contact physique. Dès lors, les individus ne sont plus « juxtaposés » mais bien « fondus » dans « une activité collective », d'autant plus si l'on considère le changement d'état physique et psychique qu'ils subissent dans un mouvement de communion.

De plus, le rappeur, faisant toujours référence à son acte créatif – qu'il concerne l'écriture, la diction ou la performance, fait de son auditeur et de son spectateur des spécialistes. En effet, le rap est une pratique mythique rendue accessible au public en cela que l'auteur-interprète-personnage explique son art en même temps qu'il l'engendre. En un album, l'auditeur peut saisir les enjeux liés à l'écriture et à la diction rap, comprendre la généalogie des rappeurs, le milieu de l'industrie musicale et le positionnement du rappeur dans ces deux systèmes. L'aspect ludique du rap, par les jeux de mots, la musicalité et l'humour incite également l'auditeur à expérimenter ce genre musical par lui-même, à relever le défi – que le rappeur présente comme tel – de la rapidité de la diction de son artiste préféré en tentant de la reproduire. Le culte et la sur-valorisation du *moi* dans le rap apparaît effectivement comme une provocation faite à toutes et tous de faire mieux, de le dépasser, de se dépasser soi-même.

28 *op. cit.* BÉHAR Henri, « Le paradoxe sur le théâtre ».

« Par le théâtre, chacun doit se donner « le plaisir actif de créer » (Jarry). Mais pour cela, il faut désembaumer quelques momies, destituer certaines statues. Cependant, le paradoxe éclate plus vivement : sans auteur la foule se livre au jeu et non au dépassement de soi ; devant un auteur, elle se met au garde-à-vous intellectuel. Entre ces deux extrêmes, il faut trouver une œuvre qui sera prétexte, matière première pour une création collective. »²⁹

Il semblerait à nouveau que le concert de rap réponde à ce paradoxe de la place de l'auteur dans l'événement théâtral : l'auteur est présent mais suffisamment fictionnalisé et distancié du public pour laisser ce dernier « jouer » et « se dépasser », sans déléguer entièrement son expérience sensible et intellectuelle à l'auteur. La matière première que constitue l'œuvre musicale enregistrée avant le concert peut tout à fait remplir la fonction de terrain imaginaire pour l'auditeur qui deviendra spectateur. En effet, ce dernier a la possibilité de s'appropriier les textes et la musique, soit une partie de l'univers du rappeur en amont de sa rencontre avec l'artiste, et cela est même devenu incontournable dans la démarche du spectateur de concert de rap. Nous pouvons voir en concert qu'OrelSan et Damso se permettent à plusieurs reprises de ne plus chanter, et sans même inciter le public à le faire, ce dernier prend le relais et termine les phrases, les couplets et refrains, voire même la chanson du rappeur. Si le public ne crée pas, à ce moment-là, le contenu artistique préalable – texte et musique, il en crée la forme performative, corporelle, par la scansion du texte. La notion de « création collective » peut donc s'appliquer au concert, et le pouvoir créateur du public s'étend également au-delà de l'événement spectaculaire, par la transmission de l'expérience, engendrant la naissance légendaire du rappeur.

« Comme Jarry, Artaud veut dépasser les couples d'opposition : théâtre ou vie, illusion ou réalité, veille ou rêve, spectateur ou acteur, etc. En somme, il ne cherche rien d'autre, et en des termes proches de la Tradition, que ce point suprême si magnifiquement désigné par Breton : “Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.” »³⁰

29 *op. cit.* BÉHAR Henri, « Le paradoxe sur le théâtre ».

30 *op. cit.* BÉHAR Henri, « Le paradoxe sur le théâtre ».

Il semblerait que le concert de rap réponde à ce paradoxe théâtral par une multitude de procédés textuels, musicaux et performatifs tout aussi paradoxaux. Tout d'abord, nous pouvons considérer que le morceau de rap réunit le communicable et l'incommunicable dans la présence simultanée de mots signifiants, de musique abstraite et de gestes-symboles. Par le biais de l'*autofiction* et des références au virtuel – réseaux sociaux, jeux vidéos, le rappeur parviendrait à invoquer sur scène le réel et l'imaginaire. Le concert étant festif et rituel, il y aurait alors un bouleversement des temporalités fictives et réelles, physiques et psychiques du spectateur et de l'interprète. Ainsi, la coprésence des acteurs réunirait par l'activité collective le passé et le futur au sein de l'événement *extra-quotidien* qu'est le concert.

En somme, dans ce processus performatif héritier des pratiques rituelles antiques, évoquant et provoquant l'altérité, nous pouvons alors nous demander comment le rappeur construit et présente son identité au public, et analyser par la suite les procédés d'altération de cette identité, tantôt authentique, tantôt mythique.

II. AUTHENTIFICATION DU MOI ET DE SON RAPPORT AU MONDE

|

Dans ce deuxième chapitre, nous étudierons le texte de rap d'un point de vue esthétique, dramaturgique et performatif, en nous basant notamment sur le travail du philosophe et musicologue Christian Béthune. Si de nombreux théoriciens se sont intéressés au rap et au mouvement hip-hop pour sa dimension sociale et politique, C. Béthune est l'un des premiers chercheurs à élaborer une réflexion esthétique sur ce genre musical. Le morceau de rap étant le premier indice sur l'identité de rappeur qui parvient au public, avant le concert, il semble pertinent de déceler d'abord les intentions du rappeur-auteur puis, par l'étude des différents enjeux liés à l'identité et à l'intime de l'auteur dans l'écriture, de caractériser cette première naissance textuelle du rappeur-personnage. Ce chapitre s'attardera sur les divers procédés d'identification et d'altération du *moi* dans les œuvres d'OrelSan et de Damso, ainsi que sur le rapport que ce *moi* entretient avec la société, avec la réalité du rappeur.

L'ethnomusicologue et anthropologue John Blacking affirme qu'afin de comprendre la performance chansonnière, « il faut se demander qui écoute et qui joue et chante dans une société donnée quelconque, et pourquoi il le fait »³¹. Nous allons donc, dans un premier temps, nous pencher sur le contexte d'expression de *soi* du rappeur, afin d'identifier les enjeux liés à la représentation mythique de *soi*, à travers le prisme du *désenchantement du monde*³², établi par Max Weber, et après avoir caractérisé les traditions agonistique et narcissique du rap.

Nous verrons alors l'importance du culte du *moi* dans le rap, et nous nous attacherons dans une deuxième partie à analyser le texte de rap comme une écriture de *soi* ambiguë, similaire à l'*autofiction* et révélatrice de l'intime du rappeur. Divers procédés d'authentification et de mythification interviennent dès l'écriture du personnage du rappeur, notamment dans la construction double – réelle et fictive – du personnage du rappeur et dans une confrontation entre l'obscène, l'immoral et le poétique.

31 BLACKING John, *Le sens musical*, cité par DE SURMONT Jean-Nicolas, dans *Vers une théorie des objets-chansons*, ENS Éditions, Lyon, 2011, p. 41.

32 Terme employé pour la première fois par WEBER Max, dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, traduction française : Plon/Pocket, *Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus* (1905), 1994, Paris, Plon, p. 226.

Enfin, nous verrons dans une troisième partie que l'identité du rappeur est souvent influencée par la technologie et par les réseaux sociaux, tout comme celle du spectateur. Les rappeurs semblent alors se réapproprier la technologie dans leurs textes en créant leur propre univers technologique – rappeur tantôt cyborg, tantôt logiciel, ce qui leur permet de reprendre le contrôle sur leur identité et sur l'expression de leur intime. Par l'amplification, le déplacement et la reconstruction identitaire, nous verrons que le rap nous propose la création collective d'une *légende urbaine*. Entre fascination et dégoût pour la technologie, les rappeurs utilisent de nombreuses métaphores technologiques afin de créer une nouvelle mythologie duelle – mêlant réel et imaginaire au sein du virtuel – et immersive pour les spectateurs, et s'imposent ainsi comme les héros de ces nouvelles *légendes urbaines*.

1. TRADITIONS DU RAP : DÉSENCHANTÉ, AGONISTIQUE ET NARCISSIQUE

Si l'on désigne souvent le rap par les termes « musique urbaine », le musicologue Christian Béthune le considère davantage comme la musique d'une « urbanité perdue »³³. En effet, il explique que la naissance du rap dans le Bronx, quartier défavorisé de New York, implique que ses acteurs dépeignent non pas la vie urbaine, mais une vie exclue physiquement de la ville. Aux États-Unis comme en France, les banlieues se situent à la périphérie des grandes villes, isolées et dépourvues d'infrastructures urbaines adéquates telles que les transports en commun par exemple. Bien que construits dans une logique urbaine, ces quartiers ont finalement été privés du progrès technique et de la croissance économique, d'où la notion de « perte » qu'emploie C. Béthune.

Les premiers rappers étaient alors idéalement placés pour porter un regard critique sur la mécanisation et l'urbanisation du monde, auxquelles ils assistaient sans pouvoir en profiter pleinement. Récupérant et détournant des machines abandonnées – consoles, tables de mixage et platines tourne-disques défailantes, les Disc-Jockeys ont fait naître le hip-hop de l'erreur et du dysfonctionnement technologique. Alors que le progrès technique propulse la ville dans la productivité et la croissance économique, le hip-hop se concentre sur l'identité de l'individu, sa place et sa valeur dans la société, avec la technologie comme moyen d'expression et non comme finalité du progrès. Il peut alors être analysé comme une réponse à la mondialisation, à la désubjectivation globale par la standardisation des modes de vies selon le modèle occidental capitaliste. Les rappers chercheraient ainsi, à travers l'écriture du *moi*, la musique et la performance du corps à reprendre possession de leur identité et de leur individualité dans une société qui ne leur laisse pas de place :

« Faisons-nous une idée claire de ce que signifie pratiquement la rationalisation par la science et par la technique guidée par la science. (...) L'intellectualisation et la rationalisation croissantes ne signifient pas une connaissance générale toujours plus grande des conditions de vie dans lesquelles nous nous trouvons. Elles signifient quelque

³³ *op. cit.* BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, p.26.

chose d'autre : le fait de savoir ou de croire que, si on le veut, on peut à tout moment l'apprendre ; qu'il n'y a donc en principe aucune puissance imprévisible et mystérieuse qui entre en jeu et que l'on peut en revanche maîtriser toute chose par le calcul. Cela signifie le désenchantement du monde. »³⁴

Dans *Le Savant et le politique*, Max Weber définit le *désenchantement du monde* par la disparition du sacré et du mystérieux à cause d'une course au rationnel et à la connaissance technique du monde, niant l'existence de l'inexplicable puisque l'on considère que le monde est régi par des phénomènes mathématiques justement explicables. La notion de *désenchantement* nous incite à considérer le chant dans ce processus, qui peut être analysé de deux manières : d'une part, le chant comme synonyme de l'harmonie, qui aurait alors disparu dans notre monde actuel devenu dissonant et fragmenté, notamment par la mécanisation et l'industrialisation des pratiques et par la spécialisation de la recherche scientifique ; d'autre part, le chant comme langage des « inflexions naturelles du cœur »³⁵, elles aussi disparues des préoccupations d'une société davantage portée sur l'économie. Vincent Delecroix soutient cette dernière hypothèse dans l'introduction de *La Petite bibliothèque du chanteur*, recueil de textes visant à définir l'origine et les fonctions du chant :

« Chantante, elle [la parole] disait l'individu dans une heureuse transparence ; déchantée, elle lui sert à se dissimuler et à asservir. Froide, neutre, hyperdéveloppée, ingénieuse, bientôt totalement impersonnelle, elle témoigne du "progrès" de la raison qui a haché sa mélodie naturelle au profit d'un perfectionnement toujours plus poussé de ses significations. Elle peut tout dire, tout penser, mais elle ne dit plus le sujet lui-même qui s'en est comme absenté et qui d'ailleurs la maltraite pour la mettre au service de ses instincts dégénérés, de sa vanité et de sa remarquable tendance sociale à faire des autres des moyens ou des adversaires. »³⁶

Ainsi, la forme mythique – chantée – de la parole aurait été évincée de nos modes de vie, remplacée par la parole efficace, opérationnelle. Le rap, se situant justement entre le parler et le chanter, serait donc une forme ambiguë plaçant le rappeur dans une position intermédiaire entre le

34 WEBER Max, « La profession et la vocation de savant », dans *Le Savant et le politique*, traduit en Français par Catherine Colliot-Thélène, La Découverte/Poche n°158, 2003, p. 83.

35 DELECROIX Vincent, *Petite bibliothèque du chanteur*, Flammarion, Paris, 2012, p. 19.

36 *idem*, pp. 19–20.

profane et le sacré, entre le rationnel et l'affect. De plus, OrelSan déploie le thème du désenchantement dans de nombreux textes, notamment dans « Changement » et « Plus rien ne m'étonne », qui se répondent d'un album à l'autre : il décrit en effet la difficulté d'être en phase avec le progrès technologique, scientifique, économique. Par l'énumération de comportements consuméristes dictés par une course au progrès et à la croissance économique, il dépeint le portrait du monde *désenchanté*, avec lequel il n'est évidemment pas en phase.

Putain ! Plus j'avance, plus j'grandis, plus j'comprends rien...

Tu vas rester sur la touche si tu bouges trop lentement

C'est la course, on a tous du mal à suivre le changement

Pour suivre le mouvement, c'est du taf à plein temps

J'suis en retard, toujours en retard, j'suis en retard, en retard³⁷

Alors...

Plus j'avance, plus j'gran...

Ah, j'l'ai déjà... J'me répète...

Y'a deux ans, j'comprenais pas grand-chose : maintenant c'est pire

Depuis quand pour devenir populaire, faut faire des trucs de geek ?

Ils posteraient des sextapes de leurs parents pour plus de clics

Personne trouve de travail fixe, même avec un "Bac +8"

Mon livreur de pizza sait réparer des satellites³⁸

Nous pouvons voir dans ces deux textes que le rappeur est dépassé par le progrès. Il est « en retard, toujours en retard » dans le premier morceau, et dans le clip du deuxième morceau, il utilise une application affichant sur des écrans un lapin blanc qui l'incite à le suivre, toujours plus vite, toujours plus loin. Les paroles de « Changement » et le lapin du clip vidéo de « Plus rien ne m'étonne » font référence au célèbre personnage du conte *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*³⁹ de Lewis Carroll, un lapin blanc obsédé par le temps et qui va conduire Alice jusqu'au

37 Premier couplet de « Changement », dans : OrelSan, *Perdu d'avance* [album studio], label 3e bureau, Wagram Music, 2009.

38 Premier couplet de « Plus rien ne m'étonne », dans : OrelSan, *Le Chant des sirènes* [album studio], label 3e bureau, 2011.

39 *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* est un roman écrit en 1865 par Lewis Carroll, nom de plume de Charles Lutwidge Dodgson. Le livre a été traduit en français pour la première fois en 1869. L'ouvrage reste

Pays des Merveilles. On voit ici une promesse du progrès technique de mener les utilisateurs vers un monde toujours plus merveilleux, mais pour cela il faut qu'ils puissent suivre ce changement. Le lapin blanc est également présent dans le premier film de la saga *Matrix*⁴⁰, film culte de la culture *pop*, décrivant une réalité factice des humains, la Matrice, générée par les machines qui exploitent l'énergie des humains. Au début du film, le personnage principal, Néo, doit « suivre le lapin blanc », un tatouage sur une personne qui le mènera jusqu'à Trinity, la femme qui le fera sortir de la Matrice. OrelSan s'engage alors dans une poursuite illusoire et contradictoire, cherchant à la fois à profiter des merveilles technologiques, contraint de suivre le changement, et à sortir d'un monde gouverné par les machines.

Damso traite le désenchantement sous un autre prisme, celui du recul du sacré, dans son titre « Baltringue », en exprimant l'exclusion des croyances dans le processus de réussite de notre société, axée sur le succès financier et professionnel :

T'as fini l'école, t'as fini l'univ'
Mais t'as pas d'boulot, vis chez tes rents-pa
Tu fais rien mais pries quasi tous les jours
Tu t'mens en t'disant qu'tu vas tout niquer
Un athée qui taffe quasi tous les jours
Aura toujours plus d'opportunités

A travers une construction parallèle des vers, le rappeur compare ici deux modes de vie : une personne croyante et pratiquante sans emploi et un athée dans la vie active. Il remarque ici que, la réussite professionnelle – les « opportunités » – étant devenu l'objectif premier de l'être humain, le sacré ne servirait plus qu'à se mentir à soi-même, à justifier l'inactivité et l'improductivité que la société reproche à l'individu. L'ensemble du morceau est construit sur ce parallélisme : « tu » fais, dis ou pense quelque chose, « mais » dans la réalité c'est illusoire, contradictoire ou hypocrite. Il

populaire au XXI^e siècle, aussi bien auprès des enfants que des adultes. Devenu un classique de la littérature, cette oeuvre a été adapté sur de nombreux formats, au cinéma, dans les jeux vidéos, en bandes dessinées, dans la musique, etc. De nombreuses références existent aujourd'hui dans la *pop* culture.

40 *Matrix* est une série de trois films américano-australiens écrits et réalisés par les Wachowski. La saga a également été développée en courts métrages, ainsi que dans plusieurs jeux vidéo. Considérée dans la culture populaire comme une saga révolutionnaire, cette trilogie, dont le premier volet est sorti en 1999, est aujourd'hui une référence absolue de la science-fiction et une inépuisable source d'inspiration depuis.

exprime alors la futilité des croyances religieuses et des convictions dans un monde où l'on est contraint de suivre le schéma standardisé de la réussite professionnelle. La vie psychique et spirituelle de l'individu n'aurait alors plus d'impact sur sa vie et sur la société et il finirait donc par perdre son humanité. C'est ce qu'exprime le rappeur dans le titre « Humains » :

De la gériatrie à la maternité, des félicités aux RIP
On fait tout d'avance parce qu'il n'y a pas d'replay
Tout peut s'arrêter
Les deux barres parallèles sont des carrés dans la réalité
Toujours pas niqué car toujours paniqué
Vie, mort, mensonge et vérité
Une infinité de fins ou une fin à une infinité
Déguisé en être humain pour un semblant d'humanité⁴¹

Les « deux barres parallèles » désignent le signe *pause*, et les « carrés » désignent le signe *stop* lorsque l'on regarde une vidéo, un film, ou une émission en « replay ». Il explique ici qu'il est impossible de rejouer ou de mettre la réalité sur *pause*, que le seul moment où celle-ci s'arrête, c'est lorsque l'on meurt. Comme OrelSan, Damso dépeint l'être humain comme contraint de ne jamais s'arrêter car le temps ne s'arrête pas non plus, d'anticiper sa vie pour éviter la mort, en somme, de ne plus exister au présent, de ne plus être *soi*. L'existence serait superficielle, l'humanité ne serait plus qu'un déguisement porté par des individus obnubilés par le progrès.

Ainsi, le *moi* vénéré n'est plus celui qui possède, combat et asservit, mais celui qui doute, subit et échoue : la figure du rappeur passe de l'antagoniste à l'antihéros. Le rap devient dès lors romantique : les personnages hip-hop sont tantôt fragiles, tantôt fautifs, confrontés à l'amour et à la mort dans un monde désenchanté. Remettant les « inflexions du cœur »⁴² au centre des préoccupations de l'être humain, les textes de rap traitent des thèmes romantiques : le sentiment contre la raison, le retour du mystère et du fantastique, les rêves et les cauchemars, la mélancolie. Il y a une volonté d'affirmer une existence, une présence et donc la matérialité d'un corps. Dès lors, l'authenticité recherchée est celle qui admet, au-delà de l'argent, des armes, des voitures, de la

41 Extrait de « Humains », dans : Damso, *Lithopédion* [album studio], 92i, Capitol Music France, Universal, 2018.

42 *op. cit.* DELECROIX Vincent, *Petite bibliothèque du chanteur*.

drogue et des femmes, l'existence d'une vie psychique du rappeur. La question de la crédibilité s'est transposée au sentiment et à l'affect. Par ce glissement des enjeux du rap de l'intimidation à l'intimité, nous pouvons émettre l'hypothèse que le rap a subi une crise identitaire, dans un contexte de désubjectivation et de désenchantement du monde.

En effet, le rap, de par son apparition dans un contexte socio-économique défavorisé et empreint de conflits inter- et intra-communautaires, s'inscrit selon C. Béthune dans une « tradition agonistique »⁴³. Le théoricien fait ici référence à l'*agôn*, qui désignait dans la Grèce antique toute forme de compétition, physique ou orale, dans un cadre artistique ou sportif. En effet, la rivalité entre les rappeurs, pour la plupart membres d'un gang, s'exprimait au début du mouvement hip-hop à travers les textes de rap. Traduisant au fil des années une violence quotidienne réelle en violence symbolique de la musique et des textes, les rappeurs ont transposé les tensions au sein d'un quartier en compétition fictive destinée au divertissement de leur public : le *rap-game*. Dans un réel jeu du *je*, beaucoup des rappeurs actuels pratiquent l'*egotrip* – « mise en scène ostentatoire de sa propre valeur »⁴⁴ dans un morceau de rap – davantage comme un exercice de style que comme un message de menace envers les gangs rivaux. Dès lors, « l'agressivité est canalisée dans une recherche de la perfection »⁴⁵, ce qui contribue à la deuxième tradition du rap : le culte du *moi*.

Ce culte du *moi* s'opère dans l'omniprésence et l'irréductibilité du personnage du rappeur dans ses propres textes. Le vécu et les affections de l'interprète constitue une base explicite du rap. Dans le milieu hip-hop, une grande importance est accordée à la crédibilité, et surtout à celle que l'on a dans la rue, appelée la *street credibility*. La *street credibility* dépend de l'attitude du rappeur, de son succès matériel et social et de son passé. Au début du mouvement hip-hop, les rappeurs les plus *street credible* étaient ceux qui dominaient les affaires d'un quartier avec leur gang et qui étaient capables, par l'image qu'ils donnaient d'eux-mêmes et leurs propos, d'intimider leurs concurrents. Ainsi, les actes et les succès étaient comptés, et l'on ne pouvait mentir à ce sujet à moins de risquer de perdre sa crédibilité. Ce principe a dès lors imprégné le rap d'une recherche de

43 *op. cit.* BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, p. 123.

44 *op. cit.* BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, p. 46.

45 BAZIN Hugues, *La culture hip-hop*, cité par BÉTHUNE Christian, dans *Pour une esthétique du rap*, p. 47.

l'authenticité et de la véracité, que ce soient celles des faits accomplis ou celles de la difficulté d'une réalité en banlieue.

Nous pouvons analyser l'exercice de l'*egotrip* dans le morceau « Jimmy Punchline » d'OrelSan, exercice porté à son apogée par de nombreuses punchlines. Les *punchlines*, littéralement « lignes coup de poing » sont des phrases cinglantes et assassines, parfois vulgaires, visant à élever et valoriser l'interprète tout en dénigrant ses adversaires. Dans un couplet unique, OrelSan crée le personnage de Jimmy Punchline, afin d'éprouver le plaisir de la sur-valorisation du *moi*, tout en étant dans l'autodérision.

J'distribuais des CD dans l'Hexagone
Pendant qu'tu distribuais tes CV dans les Mac-Do
Alors j'comprends qu'tu voudrais faire un feat
Mais moi j'voudrais un Big Mac et une grande frite
Et ça fait "1 pour mon estomac", "2 pour ma bite"
Basse-Normandie, 14000, tu sais où j'habite
Jimmy-Jimmy-Jimmy vient t'ôter la vie
J't'envoie en chimi-chimio-chimiothérapie
Oui c'est gratuit, j'suis bête et méchant
Si j'dois mettre des gants, j't'arrache la jugulaire avec les dents⁴⁶

Ici, les quatre premiers vers établissent une comparaison entre la situation du rappeur et celle de son adversaire. Par un jeu de sonorités et une construction parallèle des vers, le « CD » est opposé au « CV » et « l'Hexagone » au « Mac-Do », accentuant l'écart entre l'accomplissement professionnel et artistique d'OrelSan et la situation ordinaire non-enviable de son interlocuteur. De plus, OrelSan « comprend » l'envie de ce dernier de faire comme lui, en soumettant l'idée d'un *featuring* – collaboration entre deux artistes musicaux, et rend ainsi sa supériorité évidente : il est conscient que sa position est convoitée mais incite son interlocuteur à rester à sa place, ici celle de vendeur dans un fast-food, en lui demandant simplement de lui servir un menu. Incarnant un rêve, il choisit de ramener son interlocuteur à sa réalité considérée comme médiocre dans notre société.

46 Extrait de « Jimmy Punchline », dans : OrelSan, *Perdu d'avance* [album studio], label 3e bureau, Wagram Music, 2009.

Par l'expression « 1 pour mon estomac, 2 pour ma bite », le rappeur détourne l'expression *one for the money, two for the show*, qui dans sa version complète est suivie de *three to make ready and four to go*. Cette expression était utilisée par les enfants en Angleterre au XIX^{ème} siècle comme compte à rebours avant le début d'une course ou d'une compétition. Elle a été popularisée grâce à une variante écrite par Carl Perkins dans la chanson « Blue Suede Shoes » en 1955, dont la plus célèbre reprise est celle d'Elvis Presley l'année suivante : « Well, it's one for the money, two for the show, three to get ready, now go, cat, go ».

Dans cette expression, l'argent – le prix du gagnant de la course – et le spectacle de la compétition sont les objectifs de celui ou celle qui l'énonce. OrelSan choisit de remplacer ces deux notions par l'assouvissement de ses besoins physiques, à savoir manger et avoir des relations sexuelles. Ainsi, Jimmy Punchline a déjà gagné cette compétition, ne cherchant plus à obtenir l'argent et la reconnaissance du public mais à profiter des plaisirs de la vie.

Dans le vers suivant, OrelSan donne l'origine de Jimmy Punchline, identique à la sienne : la Normandie. Le fait pour un rappeur de se situer géographiquement lui permet de se rattacher à une communauté et d'affirmer une identité forte. C'est une pratique fréquente dans l'*egotrip*, notamment depuis la légendaire rivalité⁴⁷ entre les rappeurs de la côte est et ceux de la côte ouest des États-Unis, incarnée entre autre par 2pac – *West Coast* – et Notorious B.I.G. – *East Coast*. Cependant, Jimmy Punchline se vante ici de venir de la Basse-Normandie, qui n'est pas particulièrement réputée pour son rap ou sa violence sociale, contrairement aux régions francilienne et marseillaise qui sont les berceaux du rap français. Le rappeur adopte alors une posture ironique vis-à-vis de l'*egotrip* et de son personnage, conférant à ce texte une dimension fictive et humoristique, malgré la véracité de cette phrase.

Dans les quatre derniers vers de cette citation, OrelSan érige Jimmy Punchline en parfait antagoniste : il vient tuer ses adversaires, ou au mieux les envoyer en chimiothérapie. Dans un

47 Les collectifs de chaque côte ont procédé à un réel duel hip-hop en publiant des morceaux *clashes* des plus violents : à l'ouest, le groupe Tha Dogg Pound a notamment sorti un titre nommé « New York, New York » s'en prenant aux rappeurs de la grande pomme, auquel le groupe Capone-N-Noreaga a répondu par le morceau « L.A.,L.A. »

registre *trash* et *gore*, OrelSan affirme que cette violence est gratuite et ne répond à aucune provocation préalable : tout en se permettant d’être cruel sans raison, il présente ce morceau d’*egotrip* comme un jeu, un exercice d’écriture, travaillant et affinant son style à travers des jeux de mots et un mode d’expression ironique. Nous pouvons donc voir que le rappeur procède à une première fictionnalisation de son identité, notamment en la sur-valorisant dans les morceaux d’*egotrip*. Cette écriture de l’ostentation permet au rappeur de devenir extraordinaire et d’entretenir chez ses auditeurs une impression de grandeur et de puissance.

On remarque également une phase d’*egotrip* dans la chanson « M. Noob Saibot » de Damso. Noob Saibot est un personnage du jeu vidéo de combat *Mortal Kombat*, serviteur des « bres-téné » – *verlan* de « ténèbres », toujours vêtu de noir et masqué :

T'es dernier comme les Sixers, t'as plus d'buzz même quand ça leak
On fait d'la sique-mu, pas de la 'sique molle
C'est pas du zouk mec, ça parle de rue
Gun, drogue et alcool, ça parle de bres-téné
D'vécu et fiction, rage et colère dans ma diction
Le rap coûte cher sans vues donc t'as pas assez d'flow pour l'addition
Dans l'ombre j'leur mets des doigts, j'ai l'majeur à Noob Saibot⁴⁸

Dans le premier vers, Damso dévalue son adversaire en le comparant à l’équipe américaine de basket Philadelphia 76ers, dit Sixers. Cette franchise de la National Basket Association est réputée pour être basse dans les classements en compétition. Le rappeur sous-entend ici que ses concurrents ne sont pas assez violents, intimidants, en somme pas assez *gangsta* : ils font de la musique « molle », le *flow* désignant la qualité percussive du flux de parole du rappeur. Dans ce texte, une corrélation est faite entre la puissance de la diction et celle du corps. Après avoir désigné ses adversaires comme des sportifs médiocres, il montre sa supériorité dans le dernier vers en affirmant qu’il domine physiquement d’autres individus, en leur « mettant des doigts ». Or, les critères qui le démarque des autres « joueurs » sont portés sur la musique : la dureté de son œuvre musicale, la fureur de sa diction et la qualité de son *flow*.

48 Extrait de « M. Noob Saibot », dans : Damso, *Ipséité* [album studio], 92i, Capitol Music France, Universal, 2017.

Comme OrelSan, le rappeur rattache l'*egotrip* à la fois à la performance physique en compétition et au jeu – ici, le jeu vidéo. Il affirme également que sa « diction » – et donc son rap par extension – relève à la fois du vécu et de la fiction. Cependant, contrairement à Jimmy Punchline, figure parodique du rap des années 90, Noob Saibot est à la fois mort et vivant et vient d'un monde fantastique et sombre. L'intervention de ce personnage de la culture *pop* contribue à la construction d'un Damso puissant et mystérieux et permet également de définir en partie sa communauté et le système référentiel dans lequel elle s'inscrit : une jeunesse qui a grandi avec les jeux vidéos et la technologie, bercée par des mythologies virtuelles.

On constate à travers ces deux exemples que le rap actuel a effectivement conservé une tradition agonistique dans son écriture. Si les rappeurs se désignaient et se répondaient de manière explicite dans les premiers morceaux de *gangsta rap*, les textes d'OrelSan et de Damso, contrairement à l'*agôn* antique, ne présentent pas d'adversaire identifiable, la provocation est gratuite et n'appelle pas de réponse. Dans cette nouvelle forme d'*egotrip*, le rappeur s'adresse à l'ensemble de ses concurrents comme à une seule entité fantasmée, et s'oppose ainsi à une force fictive. On remarque également qu'en plus d'inventer une figure de l'adversité, les rappeurs se comparent, voire s'identifient à des personnages fictifs provenant du passé ou d'un monde fantastique. Maîtrisant ainsi leurs adversaires et leur *moi* sur-valorisé – qu'ils ont créés, ils renforcent leur crédibilité et affirment leur individualité tout en portant un regard ironique sur cet exercice d'ostentation. Le rappeur semble alors s'imposer comme une figure mythique qui appartiendrait à un univers possédant ses propres codes, façonné par le rappeur, à cheval entre le réel et la fiction.

Dans son article « Aller héros », l'essayiste Christian Monnin tente de définir la notion de « héros ». Il en vient à établir l'hypothèse que le héros « représent[e] un mode de gestion de l'altérité » :

« Non pas un fils des dieux que des traits humains rapprochent du commun,
mais un homme quelconque auquel sont attribués des pouvoirs surhumains. Non pas un

héros qui attend son chantre, mais un scribe qui se sert d'un personnage comme vecteur narratif ou inducteur de fiction. À l'encontre de certaines idées reçues, la véritable nature du héros semblait être la duplicité : produit comme fondement par une culture, il était à la fois réel et imaginaire, humain et divin. En clair, c'était un agent double. Il doublait la réalité d'une autre dimension, d'une autre scène à sa (dé)mesure, où se projetaient les lignes de fracture d'une société. L'ombre moderne du héros, ça devait être le double. Il fallait littéralement le prendre pour un autre.

Il était souvent à cheval certes, mais d'abord à cheval sur deux univers. Il intervenait dans une réalité intermédiaire ou double, sur une sorte d'autre scène, mythologique, épique ou romanesque. Bref, le héros était visiblement cousu de fiction, son destin se confondait avec son chant, son épopée, sa narration. »⁴⁹

Il semble alors que le rappeur adopte une ambiguïté dans l'écriture qui lui permet de construire ce personnage double, à la fois *ego* et *alter ego*. Comme vu précédemment, la construction du héros est fondée sur la personne du rappeur, qui, à travers la narration, va transposer, décontextualiser, amplifier sa propre réalité. Nous pouvons dès lors nous demander si le texte de rap ne constituerait pas une forme d'écriture autofictionnelle qui permettrait au rappeur de se présenter comme un héros mythique, en altérant son identité réelle.

49 MONNIN Christian, « Aller héros » [en ligne], *Liberté*, 42 (2), p. 40–58, 2000, disponible sur <<https://id.erudit.org/iderudit/32657ac>> [consulté le 10 juillet 2020].

2. LE RAP COMME ŒUVRE AUTOFICTIONNELLE

La question de l'identité de l'artiste et de la manifestation de son intimité et de son vécu dans son œuvre, revendiquée autobiographique ou non, a été traitée par de nombreux théoriciens, tels que Philippe Lejeune pour le genre romanesque, qui estime qu'il existe un *pacte fantasmatique*, dans lequel « Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la “nature humaine”, mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu »⁵⁰. Si l'on étend cette notion de *pacte fantasmatique* au domaine du rap, il semble alors possible d'établir un paradoxe entre réel et fiction dans l'œuvre des rappeurs et de définir les enjeux de la présence simultanée de l'intime du rappeur et d'une « vérité sur la “nature humaine” » ; soit de l'authentique et du mythique au sein de son œuvre. En effet, l'enjeu de crédibilité, omniprésent dans le hip-hop avec la question de la *street credibility* notamment, nécessite à la fois l'authenticité des faits, du passé et des sentiments de l'artiste, mais également une certaine manière de la représenter, qui pour la plupart des rappeurs doit être spectaculaire, maîtrisée techniquement, mythique.

En plus de l'identification au personnage du rappeur, il serait alors possible pour l'auditeur d'établir un certain portrait de l'auteur à partir des fantasmes qui transparaissent dans son œuvre. Or, le fantasme comme « construction imaginaire, consciente ou inconsciente, permettant au sujet qui s'y met en scène, d'exprimer et de satisfaire un désir plus ou moins refoulé, de surmonter une angoisse »⁵¹ apparaît comme la résurgence la plus puissante de l'intime. Cette recherche d'une vérité universelle dans des récits intimes et dans le fantasme contribue à l'élaboration d'une figure mythique du personnage hip-hop : les récits sont présentés comme des événements ayant existés réellement, ayant été vécus physiquement – d'où la nécessité d'apporter de l'authentique – par des individus – ici le rappeur, et permettant à la communauté de se positionner d'un point de vue moral par rapport aux choix du protagoniste du mythe.

Le concept d'*autofiction* nous permet alors de définir les différentes relations entre l'auteur

50 LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

51 Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consultée le 13 juin 2020.

du texte de rap et le personnage hip-hop. En effet, si le spécialiste de l'écriture de soi Philippe Gasparini définit l'*autofiction* comme un mode d'expression littéraire ambigu, mêlant les figures de l'auteur, du narrateur et du personnage, nous voyons que le rap contient dans sa forme une ambiguïté similaire, notamment celle entre le réel et la fiction, qui semble être le point de départ de la mythification du rappeur. Dans son ouvrage *Autofiction*, P. Gasparini s'interroge sur ce concept et restitue le contexte dans lequel il apparaît :

« Aussitôt libéré des tabous qui le régissaient, l'espace de l'intime a en effet été massivement investi par les médias, tout particulièrement par la télévision, avec toutes les dérives nauséabondes que l'on connaît. Cette soi-disant "télé-réalité" exige évidemment une mise en scène et un scénario qui transforment *ipso facto* la sincérité en fausses confidences, la vérité en grossiers simulacres, l'individu en marionnette. Ses divertissements alimentent par conséquent l'économie du vedettariat (star-system) fondée sur l'identification fictionnelle. De nombreux artistes dénoncent ces manipulations médiatiques en développant des "mythologies personnelles" parodiques. »⁵²

Selon l'essayiste, l'*autofiction* serait un moyen de connaître, reconquérir et aimer le *moi*. Contrairement à l'autobiographie, le *moi* constituerait alors un but et non un point de départ de l'écriture. Concernant son aspect formel, l'*autofiction* semble reposer sur une oralité telle que :

« Sur un thème de voyage, d'errance, le récit chemine d'échos en résonances vocaliques, consonantiques et sémantiques. Non seulement les mots paraissent s'engendrer les uns les autres, comme dans le jeu de "marabout-bout de ficelle", mais chacun reprend au vol le sens du précédent pour le modifier insensiblement et le transmettre, par métonymie ou par métaphore, au suivant. Un rythme en découle, évoquant tantôt la comptine, tantôt le rap. »⁵³

Nous pouvons émettre l'hypothèse que, en plus de cette singularité formelle que soulève P. Gasparini, le rap pourrait partager avec l'*autofiction* son motif essentiel : la quête de soi. En effet,

52 GASPARINI Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 2008, p. 325.

53 *idem*. p. 27.

l'écrivain Serge Doubrovsky, créateur du néologisme et premier auteur auto-proclamé d'*autofiction*, explique sa démarche de la manière suivante :

« J'écris mon roman. Pas une autobiographie, vraiment, c'est là une chasse gardée, un club exclusif pour gens célèbres. Pour y avoir droit, il faut être quelqu'un. Une vedette de théâtre, de cinéma, un homme politique, Jean-Jacques Rousseau. Moi, je ne suis, dans mon petit deux-pièces d'emprunt, personne. J'existe à peine, je suis un être fictif. J'écris mon autofiction. Je quitte la tour Eiffel, mon regard descend vers mon nombril, je m'immobilise à même moi. Là je tâche de saisir à tâtons ma quintessence. Depuis que je transforme ma vie en phrases, je me trouve intéressant. A mesure que je deviens le personnage de mon roman, je me passionne pour moi. »⁵⁴

Si les rappeurs comptent aujourd'hui parmi les principales figures du vedettariat musical, beaucoup d'entre eux, dont OrelSan et Damso, gardent un discours critique et dénonce le comportement intrusif des médias ainsi que la sensation de désubjectivation que cela engendre. En effet, l'espace intime ayant été envahi, la célébrité est dépossédée de son identité et l'anonyme a le sentiment de ne pas exister. Puisque le personnage du rappeur est double, il subit ces deux formes de crise identitaire simultanément :

Ouais, c'est qu'une mise en abyme
De mes péchés morts mais sans décès, sors
Toujours pressé d'or dans un déchet de corps,
Épuisé par la drogue féminine
Rappeur connu, être humain anonyme⁵⁵

Mêler auteur, narrateur et personnage permet de maintenir l'ambiguïté entre réel et fiction et de créer ainsi une existence mythique : un personnage réaliste, avec des marques d'authenticité dans des situations extraordinaires. Les rappeurs, en mettant en scène leur intime dans des situations fictives, incluent la figure de l'interprète en concert dans la *stratégie d'ambiguïté autofictionnelle*.

54 DOUBROVSKY Serge, *Un amour de soi*, cité par GASPARINI Philippe, dans *Autofiction, une aventure du langage*, p. 62.

55 Extrait du couplet de Damso dans « Rêves bizarres » featuring avec OrelSan, *Épilogue* [album studio], label 3e bureau, 2011.

Le rap est également métalangagier : il fait constamment référence aux actes d'écriture, de scansion et de performance et au milieu professionnel musical. Le métalangage permet l'autocritique et l'élaboration d'une démarche d'auto-connaissance et de maîtrise de *soi*. L'*autofiction*, aventure par le langage, « recherche formelle de l'identité narrative »⁵⁶, est donc éminemment performative : cette forme littéraire ambiguë est une écriture de *soi*, en cela qu'elle permet à l'auteur de trouver et de définir le soi. P. Gasparini propose pour l'autofiction la définition suivante :

« Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience »⁵⁷

L'ensemble de ces caractéristiques, dont fait partie le métadiscours, contribue une fois de plus à l'ambiguïté entre l'auteur, l'interprète et le personnage du rappeur. Il permet également de montrer une maîtrise du style et de la pratique. L'acte d'écrire dans le rap implique l'expérience, soit celle de ce qui est racontée, avec l'authenticité du vécu du rappeur, ou encore l'expérience poétique du texte, par la scansion et la mise en musique de celui-ci. Cette expérience de l'écriture transparaît dans le morceau « Z. Kietu », dans lequel Damso décrit son rôle social, en réponse à la question récurrente que lui pose son entourage, à savoir « qui es-tu ? » :

J'suis un rappeur, auteur, compositeur
Autant dire que j'mène ma vie comme je l'entends
J'ai le soutien d'pas mal de chroniqueurs
Ils savent que quand j'écris, je n'fais pas semblant⁵⁸

En déclarant « mener [sa] vie comme [il] l'enten[d] », Damso met en exergue l'ambiguïté de la démarche autofictionnelle : d'une part on peut voir dans cette formulation l'acquisition d'une liberté, puisqu'il « entend » vivre d'une certaine manière – choisie – et affirme en être capable ;

56 *op. cit.* GASPARINI Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, p. 60.

57 *op. cit.* GASPARINI Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, p. 311.

58 Extrait de « Z. Kietu » dans : Damso, *Ipséité* [album studio], 92i, Capitol Music France, Universal, 2017.

d'autre part, en rappelant ses trois fonctions rattachées au milieu de la musique – rappeur, auteur et compositeur, on peut également considérer qu'il écrit d'abord un *moi* fictif, le met en musique et l'interprète, puis, dans un second temps, devient ce *moi* naissant dans des situations fantasmées, « entendues » dans ses morceaux. Il évoque également l'expérience authentique de l'écriture de *soi* dans son dernier vers, déclarant qu'il « ne fai[t] pas semblant ». De plus, l'artiste écrit à propos de ce texte :

« En plus des gens en général qui me posent cette question, il y a une partie de moi-même qui ne veut pas assumer ce que je suis, qui ne veut pas assumer mes actes, qui ne veut pas assumer ce que je pense, ce que je dis. Damso n'est que ma partie la plus libre, c'est celle que j'exprime sans tabou, je peux dire n'importe quoi dans mes sons. »⁵⁹

Damso admet donc que le rap lui procure une liberté d'être lui-même, d'écrire ses pensées immorales qu'il n'est pas possible d'exprimer en société. Cependant, si Damso n'est *que* la partie « la plus libre » de William Kalubi – équivalente au *ça* freudien, comme expression psychique et inconsciente des pulsions –, on comprend que l'identité du rappeur réside également dans sa partie contrainte – équivalente au *surmoi* freudien, comme intégration des normes extérieures imposées pour mieux gérer ses rapports avec le monde qui l'entoure.

Dans son analyse du texte de Jacques Sherer *Dramaturgies du vrai-faux*, Yves Jubinville légitime le parallèle entre la psychanalyse et le théâtre :

« Certes, le théâtre et la psychanalyse, chacun à sa manière, sont deux arts : le premier fait apparaître des personnages devant des spectateurs, sur une scène dont on peut régler les éclairages et les décors ; le second se déploie dans l'espace de la scène intérieure, qui a aussi ses coulisses, ses spectateurs et ses loges, ses éclairages et ses décors. Tous deux se structurent autour de fables, de monologues et de dialogues, de personnages réels ou imaginaires ; tous deux ont pour objet central les relations de l'individu avec son semblable et avec la collectivité, avec son destin et avec l'univers. »⁶⁰

59 Explication des paroles par Damso sur le site Rap Genius, disponible sur <<https://genius.com/11739952>> [consulté le 19 juillet 2020].

60 *op. cit.* JUBINVILLE Yves, Compte rendu de [“Dramaturgies du vrai-faux”].

Ce parallèle avec les notions de psychanalyse de Sigmund Freud, bien que controversées, nous permet avant tout d'identifier la complexité du personnage du rappeur lorsque l'on recoupe ces notions avec l'*autofiction* et de *pacte fantasmatique*. En effet, nous notons que, d'un point de vue esthétique, l'œuvre du rappeur s'organise en plusieurs strates de réalité et de fiction, qui impliquent diverses profondeurs du rappeur, allant de ses fantasmes enfouis à son comportement dicté par un dogme sociétal. La forme de l'*autofiction* est donc directement liée au contenu du texte, soit au mal-être de l'individu dont l'immoralité authentique doit être couverte de fiction, d'un masque social, pour s'intégrer. Le rappeur Damso évoque souvent ce dogme sociétal obligeant les individus à refouler leurs fantasmes immoraux, et crée même une fiction à ce sujet dans le morceau « Julien », portrait d'un pédophile, une des figures ultimes de l'immoralité selon notre société :

Caméléon dans la nature, erreur de dramaturge
En costume-cravate dans un bureau sans vie
Quelle vie vit-on quand on n'a pas la vie qu'on veut ?
Qui sommes-nous quand on n'peut être que c'que l'on peut ?
Enfermés par les dogmes et code sociétal
Cloisonnés par l'effort d'être ce qu'on n'est pas
Y a-t-il une médecine, une science pour c'que l'on rejette ?
Y a-t-il une vitrine, une fente ou un bout d'fenêtre ?
Personne se connaît mais tout l'monde prétend connaître l'autre
Une erreur de la nature, à qui la faute ?⁶¹

Ce morceau est l'un des rares à arborer la forme d'une micro-fiction, dont Damso n'est pas le personnage principal, cependant il expose les questions existentielles du rappeur qui fonde l'ambiguïté de son œuvre. En effet, si le *ça* est révélé dans les passions de Damso, le *surmoi* serait alors représenté par la société décrite dans les textes et le *moi* incarné par l'artiste William Kalubi. Puisque ce dernier, tout comme le personnage de Julien, contient son immoralité dans la vie réelle, conscient que ce qu'il ressent va à l'encontre des normes sociétales, nous pouvons donc affirmer que Damso, le personnage joué par William, rend cette authenticité immorale fictive, puisque lui l'assume et la présente comme vécue pleinement. Ainsi, l'immoral comme substance intime du

61 Extrait de « Julien » dans : Damso, *Lithopédion* [album studio], 92i, Capitol Music France, Universal, 2018.

rappeur-auteur est fictionnalisé dans les situations présentées dans les textes, ce qui contribue à la construction d'une identité *extra-ordinaire* et implique le plus souvent une écriture alternant entre deux formes : le poétique et l'obscène.

L'obscénité est omniprésente dans les textes de rap d'OrelSan et de Damso et tendent à rendre leur personnage immoral. Ce langage est à la fois symptomatique du milieu social rattaché au hip-hop – la rue, les gangs – et a longtemps été un outil de domination, permettant aux rappeurs d'incarner de parfaits antagonistes : ils sont violents dans un monde de violences sociales qu'ils vivent de plein fouet. Cette écriture permet en effet d'exprimer les difficultés du quotidien, mais également la violence des passions que ce dernier provoque chez l'individu. Encore une fois, les thèmes abordés nous rappelle le culte de Dionysos, dieu du vin, de l'ivresse et de l'altérité, qui a été à l'origine d'une déchéance vers la débauche sexuelle et la violence. De nombreux rappeurs abandonnent aujourd'hui leur *street credibility* au profit d'une nouvelle crédibilité fondée sur l'aveu de leur propre faillibilité, l'obscénité et la vulgarité devenant alors synonymes de vulnérabilité : sans filtre, le rappeur est soumis à ses affections et l'exprime. De plus, l'*autofiction* doit répondre à un impératif rhétorique : intéresser le lecteur et le convaincre de la fiabilité de l'*auto-conteur*. De ce fait, « les postures de médiocrité, de dépression, de culpabilité, de confession, de dénonciation et d'amour restent les plus efficaces pour susciter l'empathie du lecteur »⁶².

Le titre « Sale pute » d'OrelSan, apparu dans un clip vidéo en ligne en 2007, a fait polémique en mars 2009 et continue aujourd'hui encore d'entacher la réputation du rappeur. Il ne figure sur aucun album et n'est jamais interprété en concert. A cause de ce titre, le rappeur a été déprogrammé de nombreux festivals et poursuivi en justice pour apologie de la violence envers les femmes, et a finalement été relaxé le 18 février 2016. Le texte est cru, brut, explicite et d'une violence inouïe envers le personnage d'une femme présumée infidèle.

[Couplet 2 : OrelSan]

(...)J't'aime j'ai la haine j'te souhaite tous les malheurs du monde

J'veux que tu sentes la chaleur d'une bombe j'veux plus jamais que tu me

62 GASPARINI Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, p. 306.

trompes

J'étais trop fidèle (sale pute), j'ai les nerfs en pelote (sale pute)

J'vais te mettre en cloque (sale pute) et t'avorter à l'Opinel

[Transition : La fille en question]

“Oh mais c'est de ta faute ; t'étais jamais là pour moi”

[Couplet 3 : OrelSan]

Oh je m'en bats les couilles c'était de la faute à qui

J'te collerai contre un radiateur en te chantant “Tostaky”

J'veux que tu pleures tous les soirs quand tu t'endors

Parce que t'es du même acabit que la pute qu'a ouvert la boîte de Pandore⁶³

Suite à la polémique, dans un communiqué public envoyé par son label 3^e Bureau, Wagram Music, « l'artiste et son entourage » précisent que « cette oeuvre de fiction a été créée dans des conditions très spécifiques relatives à une rupture sentimentale ». Ils écrivent également :

« Nous sommes exclusivement dans l'expression d'une pulsion que toute personne à qui ce type de mésaventure serait arrivé aurait pu être amenée à ressentir dans ce genre de situation. En aucun cas ce texte n'est une lettre de menaces, une promesse de violence ou une apologie du passage à l'acte »

Dans son émission *Viens voir les Docteurs*, diffusée sur Clique TV en mai 2020, le politologue et chroniqueur Clément Viktorovitch fait appel à trois spécialistes – de l'art dans le domaine juridique, de la philosophie et de l'histoire de l'art – pour débattre sur la question : « Faut-il séparer l'homme de l'artiste ? ». Le cas du rap est évoqué, C. Viktorovitch cite notamment le rappeur Youssoupha, accusé d'injure à l'encontre du chroniqueur Eric Zemmour :

Les accusations sont graves, mais comme d'hab on fait avec, c'est

Vrai qu'on est trop hard, et puis notre art est de vous vexer

Pas d'menace de mort, le rap ne sort pas de douilles, mais

C'est le seul son hardcore depuis qu'le rock n'a plus de couilles⁶⁴

63 Extrait du clip vidéo « Sale Pute », d'OrelSan, diffusé en 2008 sur YouTube.

64 Extrait de « Menace de mort » dans : Youssoupha, *Noir D***** [album studio], Bomayé Musik, 2012.

Ici, Youssoupha fait référence à un événement réel – son accusation – et le rap lui permet de se défendre dans une vulgarité qui ne serait pas permise lors d'un procès. Ce plaidoyer est rendu fictif puisqu'il subit un déplacement dans un contexte symbolique qu'est la musique. Le rap est un art qui aurait donc pour but de « vexer » un certain public, employant des moyens comme l'écriture *trash*, *gore* ou injurieuse. Cependant, ce qui le distingue d'autres formes d'art subversives, c'est que le rappeur entretient une ambiguïté entre sa vie et son œuvre. Bien que la situation décrite dans le texte « Sale pute » subisse un processus de mise à distance, notamment par le déplacement dans un contexte musical et artistique et l'amplification de la violence, l'auditeur peut tout à fait comprendre ce texte au premier degré de signification : si la notoriété du rappeur lui sert à faire passer des messages au grand public, il faut cependant, en tant qu'auditeur, mettre en exergue sa connaissance préalable du rappeur dans sa totalité – auteur, interprète, personnage – pour comprendre les enjeux présentés dans son œuvre. Certains auditeurs ont déduit qu'Aurélien Cotentin assumait ce désir de violence envers les femmes en général.

De plus, la violence du rap s'explique par l'origine de ce genre dans un contexte de résistance, et donc par une transformation de la violence réelle du quotidien en violence symbolique de la musique et du texte. Le *shit talking* – diffusion de rumeurs ou d'histoires exagérément négatives à propos d'une personne – fait partie du quotidien des banlieues new-yorkaises et ne cible pas un sexe en particulier, mais bien un individu. Afin d'élaborer cette violence symbolique et de distancier son discours, le rappeur met en œuvre une écriture poétique. Le rap est un texte poétique, fondamentalement musical et rythmique, avec une recherche lexicale et l'emploi de figures de style afin de mettre en valeur les mots au profit des émotions. Christian Béthune définit justement l'*attitude* du rappeur par une « maîtrise de l'intériorité par le style », puis définit ensuite le style par un « contrôle esthétique des émotions ». Le rap serait donc, en plus d'une recherche de *soi*, un moyen de maîtriser ce *soi* pouvant parfois être violent, immoral. Il écrit également, à propos de la violence dans le rap :

« (...) non seulement je transpose notre rivalité du domaine de la réalité au plan symbolique, mais, dans la mesure où je m'adresse explicitement à lui, je reconnais l'autre

comme sujet à part entière »⁶⁵

Ainsi, grâce à l'écriture poétique, le rappeur rend la violence – intelligible grâce à l'obscénité et la vulgarité – symbolique tout en considérant l'individu qu'il dévalorise comme existant pleinement. Exprimant le *ça* de l'être humain, le rappeur, tout comme S. Doubrovsky, extériorise à travers son art autofictionnel le « fardeau des vérités pénibles que l'on supporte uniquement dans l'abstrait ; ou sur le dos des autres »⁶⁶. Incarner un personnage immoral et médiocre permet alors au rappeur de se présenter comme *extra-ordinaire* et puissant – puisqu'il a le droit et les capacités d'exprimer publiquement l'inexprimable, tout en permettant à l'auditeur de s'identifier et de purger ses passions en mettant en scène une extrapolation et une exagération des défauts et des passions de l'être humain ordinaire.

Ayant vu que l'aspect autofictionnel du rap maintenait en partie le rappeur dans une réalité contemporaine, le mythe en tant que récit imaginaire ne pourra jamais être achevé, ce qui permettra à la place d'établir un récit authentique servant de socle à la *légende urbaine*, entre fait divers et mythe. Nous verrons en quoi la technologie, et plus particulièrement le virtuel, semble être propice à la *légendification* du rappeur, en cela qu'elle se situe dans une ambiguïté entre réel et imaginaire et altère l'espace-temps. Les rappeurs, par leur ancrage technologique, deviennent à leur tour virtuels et alimentent ainsi l'aspect mythique de leur œuvre, à cheval entre plusieurs univers.

65 *op. cit.* BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, p. 48.

66 DOUBROVSKY Serge, *Un amour de soi*, cité par *op. cit.* GASPARINI Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, p. 61.

3. LES TECHNOLOGIES AU SERVICE DE LA LÉGENDE URBAINE

Transposé d'une réalité à un imaginaire collectif, l'événement réel sur lequel repose la mythification doit s'inscrire dans un discours narratif – petite histoire structurée, similaire à des mythes préexistants et connus du public, présenter des marques d'authenticité et proposer une interprétation du monde, le plus souvent dans ses aspects perturbants, inquiétants. Nous pouvons donc dire que le rap consiste en une construction d'une *légende urbaine*, permettant à la fois de supposer une réalité préalable du rappeur, puis, une fois celle-ci exagérée, déplacée, reconstruite, d'en tirer des leçons morales sur la nature humaine. On constate la difficulté d'identifier le moi réel du rappeur, puisque lui-même doute, remet en question et altère ce moi dans l'écriture pour le rendre *extra-ordinaire*. Ce jeu d'identité entre dès lors en résonance avec la question de la technologie et des réseaux sociaux, qui offrent aujourd'hui à l'individu la possibilité de modifier et d'augmenter ce qu'il est, mais semblent également biaiser le rapport qu'il entretient avec les autres individus et avec lui-même. En effet, les rappeurs se servent fréquemment de la technologie et des réseaux sociaux pour apporter un regard à la fois critique et spectaculaire sur les rapports humains.

Dans son article « Entre faits divers et mythes : les légendes urbaines », Jean-Bruno Renard émet l'hypothèse suivante :

« La légende, définie comme un récit qui mélange le vrai et le faux, entretient un rapport privilégié avec un ou plusieurs faits réels. On fera l'hypothèse qu'une légende est le produit d'une construction en deux temps: un fait réel est constitué en événement, puis cet événement est transformé en légende. On distinguera trois types de transformation de l'événement en légende: *l'événement amplifié*, *l'événement déplacé* et *l'événement reconstruit*. »⁶⁷

Nous pouvons à notre tour émettre l'hypothèse que le mythe du rappeur n'en est pas vraiment un, mais s'apparente davantage à la *légende*. En effet, le mythe est une construction imaginaire collective et explicative, alors que la *légende* est un événement authentique ayant subi

⁶⁷ *op. cit.* RENARD Jean-Bruno, « Entre faits divers et mythes : les légendes urbaines ».

une mythification. Dans la *légende*, la mythification est donc un processus enclenché mais jamais abouti, puisqu'elle se fonde sur un événement réel. Or le rappeur, son texte et sa performance sont profondément attachés au réel. Nous avons également constaté plusieurs procédés d'amplification du réel. Si l'on considère les compétences physiques, rhétoriques et artistiques du rappeur comme constitutifs de sa réalité, l'*autofiction* dans ses textes, par le biais de l'*egotrip* par exemple, permet d'accroître sa valeur réelle. Son ancrage textuel dans le réel d'un quotidien précaire et *désenchanté*, dans lequel il exerce sa médiocrité et son immoralité, augmente également l'étendue mythique de la figure du rappeur. R. Barthes explicite cette expansion de l'écrivain dans *Mythologies* :

« Bien loin que les détails de sa vie quotidienne me rendent plus proche et plus claire la nature de son inspiration, c'est toute la singularité mythique de sa condition que l'écrivain accuse, par de telles confidences. Car je ne puis que mettre au compte d'une surhumanité l'existence d'êtres assez vastes pour porter des pyjamas bleus dans le temps même où ils se manifestent comme conscience universelle, ou bien encore professer l'amour des reblochons de cette même voix dont ils annoncent leur prochaine Phénoménologie de l'Ego. »⁶⁸

Barthes décrit ici l'effet mythifiant de la banalité, voire de la médiocrité quotidienne de l'artiste. Les rappeurs ponctuent leur textes d'anecdotes dans un souci d'authenticité, mais cela a pour effet de les rendre plus « vastes », leur propos plus anecdotiques étant couplés à des revendications, des dénonciations de la société. Ainsi, les anecdotes permettent à la fois de donner un effet de réel au spectateur et à l'auditeur, tout en élevant la figure du rappeur, omnipotente.

Le déplacement du réel, seconde transformation mythique permettant la création de la *légende*, intervient dès lors que le concert constitue un événement *extra-ordinaire*. Au sein de la fête, le réel comme convergence de la conscience du présent et de sa perception physique obtient une temporalité singulière, transposé dans un contexte qui n'est ordinairement pas le sien. Le dispositif du concert est ostentatoire, mais le récit intime du rappeur y trouve paradoxalement sa place et son déplacement dans un contexte collectif et festif qui permet au rappeur de transformer

68 BARTHES Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957, p. 35.

l'intime en matériau légendaire. Par exemple, dans le concert de Damso, des néons formant des corps nus de femmes sans tête sont diffusés sur l'écran en fond de scène, représentant son obsession pour les plaisirs charnels. Ces néons sont ceux des enseignes lumineuses, or l'enseigne est un dispositif ostentatoire permettant de faire de la publicité pour un lieu, une marque. Si ces images peuvent représenter l'objectification sexuelle, nous constatons d'abord que la réalité intime – le fantasme des corps féminins – du rappeur est déplacée dans un contexte commercial ostentatoire. Réalité qui, par l'appropriation et l'identification des spectateurs, est également déplacée de l'échelle de l'individu – le rappeur – à celle d'une communauté.

« Au plan de la forme, le théâtre postmoderne fait également flèche de citations ressortissant à toutes les technologies disponibles, amplifiant et déformant les éléments théâtraux aussi bien que le champ spatio-temporel. Par le biais de ces technologies, il aborde le spectacle de manière à élargir l'expérience entièrement sensorielle jusqu'aux domaines perceptifs qui confinent à l'hallucination. »⁶⁹

Dans son article « Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité », la chercheuse Barbara Drennan évoque les fonctions rituelle et spectaculaire de la technologie, contribuant à l'événement théâtral comme expérience sensorielle. Elle considère en effet que le théâtre postmoderne, vecteur du mytique, tend à être une expérience totale sollicitant les sens du spectateur. Nous voyons également que la technologie permet d'amplifier et de déformer aussi bien ce qui fait le théâtre que la réalité spatiale et temporelle des acteurs de l'événement, ce qui permet d'établir un dispositif scénique légendaire. Les principaux procédés d'amplification, de déplacement et de reconstruction du réel en concert sont donc liés à la technologie, que ce soit par les moyens utilisés – écrans, mapping, vocoder, etc. – ou à travers la construction fictive du rappeur, conscient que son identité est altérée par la technologie.

En effet, nous verrons dans les exemples suivants que les nouvelles technologies constituent davantage un thème et un outil lors de la création de l'œuvre enregistrée, plutôt qu'un élément

⁶⁹ DRENNAN Barbara, « Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité », dans *L'Annuaire théâtral*, (12), p. 41–51, 1992, disponible sur <<https://doi.org/10.7202/041174ar>> [consulté le 5 juillet 2020].

scénique intégré à la dramaturgie du concert. Les dispositifs relèvent pour la plupart de technologies devenues récurrentes sur la scène contemporaine : écrans, mapping et modification de la voix en temps réel.

Dans le concert de Damso, la création vidéo présente au public des bustes sculptés dans du marbre, notamment lors de son morceau « Γ. Mosaïque Solitaire ». Ces bustes modélisés en 3D représentent des visages dotés d'expressions telles que la douleur, la tristesse ou la colère, expressions invisibles sur le visage du rappeur, puisqu'il porte des lunettes et que le microphone lui cache la bouche. Ces bustes sont ensuite déformés, tordus, et deviennent monstrueux. Le marbre étant également un des matériaux de la mosaïque romaine, Damso présente alors ces figures anonymes et immortelles comme des parties de lui-même, de sa « mosaïque solitaire » :

Plus d'sable dans le sablier
Plus d'place dans le paradise
Damsolitaire⁷⁰

On comprend ici que le temps s'est arrêté, cette idée est doublée par l'image des statues de marbre figées, dont la matière est aussi celle d'une tombe. Damso évoque sa propre mort, qui le conduira en enfer et dans la solitude. On comprend également que l'*ipséité* condamne Damso à rester seul pour survivre, cependant les projections, qui ont alors une fonction critique vis-à-vis du texte, lui offrent une alternative : avoir plusieurs visages, plusieurs masques sociaux, se mentir à soi-même.

A la fin de ce titre, la scansion du rappeur se rapproche du cri, il semble lâcher prise et finit la tête baissée, le signe « V » vers le ciel. Dans un même temps, un travelling avant s'opère sur l'écran, zoomant sur le centre du buste, l'emplacement du coeur, remplacé ici par un carré de lumière aveuglante, comme une fenêtre vers l'au-delà. A la fin de ce zoom, des formes abstraites et géométriques, évoquant les circuits d'une carte électronique, envahissent l'écran et l'on comprend que l'intérieur de ce buste est composé d'une carte-mère abstraite. Ces formes adoptent un

70 Extrait de « Γ. Mosaïque Solitaire » dans : Damso, *Ipséité* [album studio], 92i, Capitol Music France, Universal, 2017.

mouvement circulaire constant, comme lorsque l'on regarde dans un kaléidoscope, jouet permettant de créer des mosaïques à partir de pierres colorées et de miroirs. Damso parvient donc à véhiculer une image complexe de son intime, multiple et froide à la fois, programmée.

Il semble alors que chaque buste contient cette même carte électronique, négligeant l'affect et la singularité des individus. Nous ne serions alors plus que des programmes dépourvus d'humanité, bien qu'assez complexes pour nous persuader d'être bien humains et vivre comme tels. Par cette esthétique technologique et électronique, Damso se représente et représente des êtres ayant perdu leur identité propre, ayant échangé leur *ipséité* contre un programme leur permettant de mieux s'intégrer dans la société, ce qui rappelle la figure du clone, qu'analyse Christian Monnin dans son article sur le héros « Aller héros ». En revanche, le rappeur semble être conscient de cette transformation, et devient narrateur omniscient de la réalité du spectateur et de la sienne.

« Dès lors, la figure émergente du héros, c'est le clone, sous ses différentes formes. Le clone génétique d'abord, funeste suture de toute fracture, de toute séparation, monstrueuse matérialisation du double qui débouche sur la mort : il n'est pas étonnant que les premiers animaux clones soient atteints de vieillissement prématuré. Le clone numérique ou virtuel ensuite, qui semble paradoxalement plus viable et plus riche : c'est mon drame retransmis en direct à la télévision ; c'est moi, mes maladresses et mes chutes magiquement transfigurées dans une drôle de vidéo ; ou, plus plat encore, c'est la banalité sans histoire de ma vie quotidienne livrée en pâture par le biais d'une webcam ; c'est aussi ma réduction aux paramètres d'un univers virtuel, un jeu vidéo par exemple, dont je manipule les commandes. Ce nouveau type de héros, je le qualifierai de spectaculaire. En réponse à l'immédiateté imposée par le développement des moyens de communication, le héros est devenu personnalité de la semaine, héros du jour, voire vedette de l'heure. Bref, il a de moins en moins de temps. (...)

À cette nuance près que le surnaturel est ici un artifice technologique et que cet artifice se présente comme une seconde nature qui pourrait bien supplanter la première. Car quel est le statut de ce nouvel ailleurs héroïque, dès lors que la communauté qui s'y projette est elle-même virtuelle, littéralement utopique, c'est-à-dire dépourvue d'ancrage dans le monde, de terrain de rencontre, de lieu commun ? Il s'est produit une sorte de

réversion, une synthèse dialectique des deux scènes, réelle et imaginaire, dans le virtuel, à la fois matériel et immatériel, puisqu'on laisse une trace derrière soi, même dans le cyberspace. »⁷¹

Dans cet article, C. Monnin établit un nouveau portrait du héros, le héros surnaturel par sa duplicité réelle et imaginaire au sein du virtuel. Dans *Le Chant des sirènes*, deux morceaux se suivent et se répondent : « Double vie », racontant l'infidélité du rappeur, conscient à la fin du texte que cette situation va « Finir mal », titre du morceau suivant, commençant par un sample de sa propre voix. En concert⁷², OrelSan se saisit d'un contrôleur MIDI pour interpréter le second morceau et joue lui-même sa propre voix en appuyant sur les *pads* qui déclenchent les samples des mots « finir » et « mal ». Ainsi, OrelSan se dédouble et sa voix rejoint le monde virtuel. La répétition de cette expression fait d'elle une sorte de mantra : le rappeur avait beau anticiper une fin tragique, elle n'en est pas moins douloureuse et difficile à accepter. Dans la dramaturgie du concert, ce morceau est le premier à porter un caractère tragique qu'OrelSan accentue en criant et en vacillant sur scène. « Finir Mal », basé sur un événement ponctuel et personnel, est le premier indice de la déchéance du rappeur, qui aboutira avec « Suicide Social », portrait acerbe de la société dans son ensemble, à la fin duquel le rappeur mimera son suicide.

Une intelligence artificielle intervient également à l'écran et en voix enregistrée avant le morceau « 1990 »⁷³, annonçant une défaillance technique contraignant les participants du concert à effectuer un voyage dans le temps. Des images d'une émission consacrée au rap des années 90 apparaissent et OrelSan revient sur scène vêtu comme une star du rap de cette décennie. L'instrumentalisation de ce morceau est également caractéristique de cette époque, utilisant des samples de « Funky Drummer » de James Brown (1970), de « Here we go (Live at the Funhouse) » de Run-DMC (1985), de « Je lance les dés » de Sleo (1994) et de « Qui sème le vent récolte le tempo » de MC Solaar (1991). En plus de sa capacité à se démultiplier dans l'espace grâce aux écrans, le rappeur transpose également son personnage dans d'autres époques, ce qui contribue à

71 *op. cit.* MONNIN Christian, « Aller héros ».

72 OrelSan, *Le Chant des sirènes* [captation du concert][en ligne], réal. GOETGHEBEUR François, 16 octobre 2012, Zénith de Paris, Paris : France 4, disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=aSB77Wwfo7k>> [consultée le 23/08/2020], time code : 00:44:11.

73 *idem.* time code : 00:16:50.

son ubiquité et à son omniscience, et donc à sa mythification.

La question du virtuel, du clone et de l'être technologique est de plus en plus présent dans le rap actuel. Les technologies sont omniprésentes dans notre quotidien et les rappeurs étant des chroniqueurs du réel, ils se sont appropriés ces outils et cette thématique au sein de leur art. Le rappeur Nekfeu a notamment sorti un album appelé *Cyborg* en 2016, dans lequel il s'apparente à un être mi-humain mi-machine à plusieurs reprises.

C'est pour les cyborgs défectueux, les Elephant Man
Les mecs instables qu'ont des putains d'valeurs mais les défendent mal,
humanoïde⁷⁴

Il se définit donc comme un être humain augmenté, dont les capacités auraient été décuplées et les limites repoussées. Cependant, ce corps cyborg est également « défectueux », et l'on comprend dans son morceau « Programmé » que la partie machine a pris le dessus. En effet, il répète en boucle la phrase « tout est question de volonté », ce qui entre en contradiction avec le principe de programmation informatique, dont le langage repose sur une prédiction des événements, directement conséquences d'autres événements, programmés pour remplir une fonction principale précise. Si Nekfeu défend dans un premier temps le libre arbitre, il finira son morceau par « tout est question de destinée », principe niant la présence du libre arbitre. Il devient dès lors fataliste, et assimile la notion de *destin* tragique à celle de *programme* informatique. L'homme n'est plus libre, car il n'est plus humain mais machine. Sur scène, Nekfeu porte une veste bomber sur laquelle sont collés des rubans LED, formant comme une armure d'une technologie de pointe. Il s'identifie ainsi aux personnages de science-fiction ou de jeux vidéos et s'intègre dans une mythologie *pop* et technophile.

Autre exemple plus récent, l'album *Trinity* du rappeur Laylow, sorti en 2020, qui fait directement référence à la trilogie de science-fiction populaire *Matrix*. Trinity est un des personnages principaux de la saga décrivant un futur dystopique dans lequel les humains sont dans une simulation virtuelle appelée « Matrice », perçue comme la réalité. Cette simulation est contrôlée

⁷⁴ Extrait de « Humanoïde » dans : Nekfeu, *Cyborg* [album studio], Seine Zoo, Polydor, Universal, 2016.

par des machines intelligentes cherchant à asservir les êtres humains en se servant de la chaleur et de l'activité électrique de leur corps comme source d'énergie. Le fil rouge de l'album de Laylow repose sur « Trinity », qui est ici un logiciel de stimulation émotionnelle qu'utilise le rappeur pour retrouver des émotions perdues, principalement liées à l'amour. Sa scénographie est composée d'un cube et de surfaces rectangulaires qui sont en fait des écrans, reliés entre eux ainsi qu'au DJ set par des câbles factices larges et blancs. La création vidéo et lumière est monochrome, d'un vert caractéristique du langage informatique, et représente des lignes de codes de la « Matrice », que l'on retrouve au début de chaque film de la saga. Par ce thème et sa représentation scénographique, Laylow établit une continuité entre l'univers qu'il crée dans son album, basé sur une fiction connue du plus grand nombre, et l'espace du concert, soit la réalité immédiate des spectateurs.

La musique hip-hop est intrinsèquement technologique. En effet, comme vu précédemment, ce genre musical est né d'échantillonnage d'autres musiques, et d'une erreur technique liant l'homme et la machine. De cette erreur est apparu le son du *scratch*, mais également un champ lexical et un univers technique et technologique que se sont appropriés les rappeurs. Ce rapport inévitable du rappeur à la machine, questionnant la temporalité, l'espace, l'emprise rationnelle de l'homme sur le monde et sa perplexité face à l'inexplicable, fait écho à la conception mythique de R. Barthes à propos d'Einstein :

« Ainsi Einstein satisfait-il pleinement au mythe, qui se moque des contradictions pourvu qu'il installe une sécurité euphorique : à la fois mage et machine, chercheur permanent et trouveur incombé, déchaînant le meilleur et le pire, cerveau et conscience, Einstein accomplit les rêves les plus contradictoires, réconcilie mythiquement la puissance infinie de l'homme sur la nature, et la "fatalité" d'un sacré qu'il ne peut encore rejeter. »⁷⁵

La technologie et le virtuel constitueraient alors un terrain de jeu propice à la dualité du héros, à la dualité du rappeur. R. Barthes semble établir ici une des caractéristiques du mythe, celle d'être double et de réunir en soi des concepts opposés, sans les présenter comme contradictoires. Il

⁷⁵ *op. cit.* BARTHES Roland, *Mythologies*, p. 101.

semble dès lors pertinent de se demander comment le concert de rap unifie les deux univers – réel et imaginaire – du rappeur et de ses spectateurs, et en quoi cela contribue à la mythification du rappeur.

Si l'événement réel peut être amplifié et déplacé en dehors de la performance, dans les textes, la musique et les clips vidéos notamment, sa reconstruction ne peut aboutir qu'en concert. En effet, nous verrons que le rappeur procède à une recreation de son art par son interprétation, reconstruisant sur scène un réel qui a préalablement été fictionnalisé, déplacé et amplifié. Ce retour du réel au réel se fait par le biais du public, qui participe activement à la construction singulière collective de la *légende*.

III. MYTHIFICATION PAR LE RITUEL DU CONCERT

Dans ce dernier chapitre, nous verrons les différents procédés scéniques permettant l'émergence d'une mythologie autour de la figure du rappeur. En effet, le concert semble être la manifestation rituelle et physique d'une idéologie collective, impliquant la participation des spectateurs comme celle de l'interprète. Nous verrons les différents moyens et enjeux de cette création collective, afin notamment de déterminer les spécificités performatives du rappeur ainsi que son rapport au public.

Dans un premier temps, nous analyserons les différentes scénographies et mises en scène de la figure de l'*élu*, du héros mythique. Nous verrons que, tout comme ses textes, la performance du rappeur s'ancre dans un système référentiel mythologique et populaire. Réunissant dans le concert les iconographies sacrée et profane, anciennes et contemporaines, le rappeur se place, à l'instar du héros mythique dans ses textes, à cheval entre deux mondes.

Dès lors medium d'une mythologie inédite, patchwork de mythologies anciennes, sacrées, contemporaines, populaires, virtuelles, le rappeur prend simultanément les positions de héros du mythe et de Maître de Cérémonie. Le MC est alors responsable de la « fête civique »⁷⁶ qu'est le concert, et doit rendre possible sa propre transformation et celle du public. Nous verrons dans cette seconde partie que le concert comme fête implique une altération de la perception du temps par ses acteurs, similaire à la temporalité théâtrale, et met en jeu des procédés de distanciation provoquant une discontinuité de la fiction au profit d'un renforcement de l'effet authentique, l'effet de réel au sein de l'événement festif.

Enfin, nous verrons en quoi l'art du rappeur résulte d'une performance vocale et physique ostentatoire, incantatoire et symbolique, notamment par l'analyse de la gestuelle singulière des rappeurs. Nous verrons qu'ils se mettent dans un « équilibre extra-quotidien »⁷⁷ leur permettant à la fois de solidifier la réalité de leur technique performative, en montrant le risque de l'échec et l'authentique difficulté de l'exercice physique qu'est la scansion, tout en fictionnalisant et

⁷⁶ *op. cit.* BÉHAR Henri, « Le paradoxe sur le théâtre ».

⁷⁷ BARBA Eugenio, SAVARESE Nicolas, *L'Énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, L'Entretemps, traduit en français par DESCHAMPS-PRIA Éliane, 2008.

| mythifiant leur expérience et celle du spectateur, par un jeu d'acteur illustratif et amplifiant le réel.

|

1. ART DE LA RÉFÉRENCE ET ICONOGRAPHIE MYTHIQUE

À propos de la construction d'un imaginaire collectif au théâtre, Barbara Drennan écrit :

« En tant que spectacle, l'image subsume et signifie l'idéologie, que s'approprient les participants au théâtre, c'est-à-dire les acteurs et les spectateurs, sans qu'interviennent le didactique non déguisé et la polarisation de la propagande. »⁷⁸

Nous verrons donc en quoi l'iconographie créée par le rappeur sur scène, par l'intermédiaire des textes et des images projetées notamment, contribue à ce renforcement idéologique de la communauté et de l'individu en concert. Nous avons pu remarquer précédemment que les références à la culture *pop* sont nombreuses dans le rap. Ces dernières, couplées à des références aux mythologies anciennes et aux religions, permettent au rappeur d'ancrer son univers dans un système de symboles précis et accessible au public, libre d'interprétation. En effet, le fait de mêler des symboles actuels à une culture sacrée permet de transposer la réalité d'une époque contemporaine à l'auditeur au domaine du mythique. L'inter- et la transtextualité – citation, plagiat, allusion – créent une nouvelle tension entre réel et fiction : l'auteur écrit un personnage qui a les mêmes références que celles des auditeurs, mais ces références sont tantôt réelles, physiques – personnalités, marques, objets de la culture *pop* – tantôt immatérielles, virtuelles – mythologies, religions, univers des jeux vidéos, films et musique. L'auteur crée ainsi une communauté : en employant des codes propres à une certaine culture qui lui préexiste, il crée chez l'auditeur qui comprend ce langage un sentiment d'appartenance à un même groupe. Puis, l'auteur implante des termes et des personnages propres à son univers qui permettent l'élaboration d'un nouveau système symbolique, un nouveau langage, et donc une nouvelle mythologie, ancrée dans la temporalité de l'auditeur :

« Mais ce qu'il faut poser fortement dès le début, c'est que le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être

⁷⁸ *op. cit.* DRENNAN Barbara, « Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité ».

un objet, un concept, ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme. »⁷⁹

La forme du rap propose donc à l'auditeur de nouvelles relations entre sa réalité, celle du rappeur et les fondements sacrés de la culture occidentale, commune aux deux. OrelSan a notamment procédé à l'élaboration d'un tel système de communication dans « RaelSan », composé d'un couplet unique avec des références à la fois à la culture *pop*, à la mythologie gréco-romaine et à la religion chrétienne. Le nom du personnage RaelSan fait référence au mouvement raëlien, fondé en 1974 par le français Claude Vorilhon, dit Raël. Considérée comme une secte par les membres de la commission d'enquête parlementaire sur les sectes en France, la communauté raëlienne suit une doctrine fondée sur l'existence d'une civilisation extraterrestre techniquement avancée, qui aurait créé la vie sur Terre, le christianisme, le judaïsme et l'islam. Dès lors, RaelSan s'impose comme un médium entre des forces supérieures qui expliquent les enjeux de la réalité qu'il partage avec ses auditeurs :

J'porte un toast à la mort de l'industrie
Sortez les 8-6 : on vient fêter la fin du disque
Écouter la radio c'est devenu un supplice
Sauf que j'aime pas non plus les putains d'puristes
Musique rétro-futuriste
La bande originale des aventures d'Ulysse
J'habiterais dans les abysses, j'aurais pas plus de pression
Tout c'que j'veux : foutre le feu dans ma ville #Néron⁸⁰

Dans cette première partie du morceau, OrelSan tient un discours sur l'industrie musicale, dans lequel s'inscrit sa réalité en tant qu'artiste. On relève la présence de termes et de personnages liés à la mythologie gréco-romaine tels que « supplice », « Ulysse », « abysses » et « Néron ». Ici, les « aventures d'Ulysse » font à la fois écho à l'*Odyssée* d'Homère – tout comme le nom de l'album *Le Chant des sirènes*, désignant une des épreuves du héros mythique dans cette épopée, mais également à *Ulysse 31*, une série animée des années 80. Cette double signification permet à OrelSan d'assimiler son rap à un récit mythique mais également de renforcer son image d'éternel

⁷⁹ *op. cit.* BARTHES Roland, *Mythologies*, p. 211.

⁸⁰ Extrait de « RaelSan » dans : OrelSan, *Le Chant des sirènes* [album studio], label 3e bureau, 2011.

adolescent. Par cette dualité sémiologique, ce vers constitue à lui seul une forme de mythification du rappeur par le langage.

Skread m'a ordonné d'enfoncer l'clou, comme Ponce Pilate
Comme d'hab', Ablaye et Gringe font les backs
On est quatre, les Cavaliers d'Apocalypse : on débarque !
En l'An de Grâce "MJ + 1"
La moitié d'ma jeunesse est morte le 25 juin
J'continue d'faire du chemin pour devenir moi-même
Dans l'amour, dans la haine, dans la moyenne⁸¹

Dans la suite du morceau, OrelSan se met en fiction dans une variation *pop* du christianisme : Skread, producteur et compositeur d'OrelSan, devient Ponce Pilate, citoyen romain ayant ordonné la crucifixion de Jésus-Christ selon les *Évangiles* ; Ablaye et Gringe sont les deux *backeurs* d'OrelSan, et tous les quatre deviennent les Cavaliers de l'Apocalypse, personnages célestes et mystérieux mentionnés dans le *Nouveau Testament* ; Mickaël Jackson, déjà considéré comme le roi de la *pop*, obtient également le titre de Messie, en étant assimilé à Jésus-Christ par la formulation « MJ + 1 ». L'« An de Grâce » fait ici référence à l'Apocalypse mentionnée plus tôt : la mort de Michael Jackson correspond donc à la fin des temps. Chaque année suivant l'Apocalypse étant considérée comme une année de grâce accordée aux survivants, OrelSan est donc l'un de ces survivants, cependant la « moitié de [sa] jeunesse » – on notera que l'acronyme de cette expression donne également les lettres « M » et « J » – a été emportée en même temps que la star *pop*. En entrelaçant ces références *pop* et religieuses, OrelSan s'érige en intermédiaire entre le profane et le sacré, tout comme le prétendait le gourou Raël. Les nouvelles figures mythologiques qu'OrelSan nous présente naissent d'une fusion entre deux systèmes sémiologiques : celui déjà considéré comme mythique et celui que le rappeur souhaite mythifier, rattaché à sa réalité et à celle de son public.

Dans les deux derniers vers de la précédente citation, on comprend que le « chemin » que constitue l'œuvre du rappeur est une quête d'auto-connaissance et d'authenticité, pour ensuite

81 *idem*.

l'incarner, c'est ce qu'OrelSan entend par « devenir moi-même ». La démarche artistique se transforme dès lors en démarche spirituelle, dont l'objectif est la connaissance du *moi* du rappeur à travers l'écriture autofictionnelle. Or, nous pouvons voir que cet art de la référence qu'est le rap, s'étend également à sa forme scénique.

En effet, comme vu dans un précédent mémoire⁸², la scène, de théâtre ou de concert, constitue en elle-même un dispositif emphatique rendant *extra-ordinaire* tout ce qu'il s'y produit. Ce dispositif permet également le *spectaculaire*, qui, d'après Dominique Chateau, repose à la fois sur la saturation des sens – avec la lumière, la musique, la danse, les projections, etc. – ainsi que sur l'effet de gigantisme des acteurs et de la scénographie sur le public.

Outre le gigantisme, la création scénographique d'OrelSan et de Damso semble contribuer à la mythification de ces deux rappeurs. En effet, si les textes font eux-mêmes écho, par l'intertextualité, à d'autres mythes de l'imaginaire collectif, les projections, les lumières et les postures des rappeurs sont également caractéristiques et véhicules d'un imaginaire mythique populaire.

Le concert d'OrelSan, par exemple, commence avec une séquence projetée sur un cyclorama à l'avant-scène, présentant le rappeur et son équipe – *backeurs*, producteurs, *beatmaker* – comme des super-héros extraterrestres⁸³. Le visage d'OrelSan est filmé en gros plan, incrusté sur un arrière-plan représentant l'espace, masqué avec un loup rappelant les masques des super-héros de l'univers de Marvel⁸⁴. Le personnage à l'écran adresse alors au public le texte suivant, première intervention parlée, bien que pré-enregistrée, du rappeur :

« Il n'existe aucune coïncidence. Votre présence à cet endroit, à cet instant, en est la preuve. Analysez chaque événement vous ayant amené jusqu'ici : vous

82 *op. cit.* BOROLI Louana, *HIP-HOP IS THE NEW THEATRE : Dialogue(s) entre le théâtral et le concert populaire actuel*.

83 OrelSan, *Le Chant des sirènes* [captation du concert][en ligne], réal. GOETGHEBEUR François, 16 octobre 2012, Zénith de Paris, Paris : France 4, disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=aSB77Wwfo7k>> [consultée le 23/08/2020], time code 00:00:30.

84 Marvel est une maison d'édition de bande-dessinées, très ancrée dans la culture pop et à l'origine de nombreux personnages de super-héros, souvent inspirés de héros de la mythologie grecque et romaine.

trouverez la clé. Rappelez-vous du moment précis où vous vous êtes dit “personne ne changera le futur, il faudrait que je le fasse moi-même”.

Le processus est en marche.

A mon époque, la légende raconte les exploits d’un groupe d’humains dans les années 2000. Dans une période de doutes où les systèmes, les technologies surpassaient toute logique, où les complications les plus tortueuses supplantaient les choses simples, où l’on était prisonnier de l’espace et du temps. L’Univers dérivait, contrôlé par des puissances aléatoires indéfinissables.

Ce groupe d’humains s’est réuni dans le but de reprendre l’avenir en main. Ce groupe, c’est peut-être vous mes amis.

Mon équipage et moi traversons les multivers afin d’aider l’histoire à s’accomplir. Ce soir, nous avons la possibilité d’ouvrir une porte. Je vous parlerai de choses banales, de choses futiles, de choses graves, de choses stupides.

Vivez, abandonnez-vous, détestez, rêvez, criez, fêtez avec nous.

La moindre de vos molécules est indispensable pour que rien ne soit jamais comme avant. »⁸⁵

OrelSan annonce ici à la fois la création d’une *légende* par le public, dans un contexte *désenchanté*, ainsi qu’un « processus » de transformation du monde par la fête. De plus, il se présente comme omniscient, venant du futur pour accomplir la prophétie. À la fin de la séquence, l’écran tombe et dévoile OrelSan, portant une cape dotée d’une capuche qui, cette fois-ci, rappelle la tenue des Jedi de la célèbre saga populaire *Star Wars*⁸⁶. Son visage est dissimulé par la capuche et lorsqu’il l’enlève durant son premier morceau « RaelSan »⁸⁷, on découvre qu’il porte justement ce masque de super-héros extraterrestre, qu’il arbore également sur la pochette de son dernier album en date : *Le Chant des sirènes*. Dès son apparition sur scène, OrelSan présente donc tous les attributs, l’*attitude* et la posture de l’*élu*, s’assimilant à plusieurs héros d’une mythologie

85 Retranscription du texte introductif du concert d’OrelSan, de la tournée *Le Chant des sirènes*, 2012.

86 *Star Wars* est une saga cinématographique américaine du genre du *space opera* dont le premier volet est sorti en 1977. Composée de trois trilogies et de plusieurs films dérivés, la saga créée par George Lucas est aujourd’hui considérée comme culte dans la culture *pop*.

87 OrelSan, *Le Chant des sirènes* [captation du concert][en ligne], réal. GOETGHEBEUR François, 16 octobre 2012, Zénith de Paris, Paris : France 4, disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=aSB77Wwfo7k>> [consultée le 23/08/2020], time code 00:04:40.

contemporaine, elle-même imprégnée des récits mythiques anciens.



Illustration 5: Projection au début du concert d'OrelSan, de sa tournée *Le Chant des sirènes*, 2012



Illustration 6: Première apparition du rappeur sur scène

Damso démarre aussi son concert avec la projection d'un cercle sur un écran en fond de scène, accompagnée des voix d'un dialogue⁸⁸ entre deux scientifiques tentant de diagnostiquer un patient : « Monsieur Dems », autre pseudonyme du rappeur.

- Bonjour Docteur, comment se porte le Lithopédion ?
- Son état est assez (...)
- Administrez-lui un sédatif par injection (...)
- Trop dangereux Docteur, sa fréquence cardiaque au repos est de 138 pulsations par minute. Il marmonne une sorte de phrase incompréhensible depuis toute à l'heure.
- Monsieur Dems, vous m'entendez ?
- Dems marmonne
- Monsieur Dems ? Que dites-vous ?
- Feu de bois, jeu de voix, suis-moi, Je te veux pas, fuis-moi, je te veux toi...⁸⁹

Cette dernière phrase répétée comme un mantra par le rappeur est la première phrase du morceau « Feu de bois », premier morceau du concert. Ce genre de séquences de fiction apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre enregistrée de Damso : dans « une âme pour deux », dernier morceau de l'album *Ipséité* ainsi que dans « Introduction », premier titre de *Lithopédion*. *Lithopédion* s'inscrit donc dans la continuité de l'album précédent, et Damso semble être soumis à

88 Ce genre de dialogue introductif dans la musique hip-hop s'appelle un *skit*, il peut parfois être extrait d'un film.

89 Retranscription du texte introductif du concert de Damso, de la tournée *Lithopédion Tour*.

une expérience scientifique, comme s'il s'agissait d'un extra-terrestre, ou bien d'un mutant. Le cercle projeté, prenant toute la hauteur de la scène, représente à la fois une pupille dilatée dans un iris noir et une planète dans l'espace que l'on retrouve sur la pochette de *Lithopédion*. Contrairement à l'introduction d'OrelSan, celle de Damso ne s'adresse pas directement au public, tout comme les scientifiques ne s'adressent que très peu à Monsieur Dems, qui semble être dans un autre monde. Ainsi, le rappeur se place en dehors des situations concrètes, voire en dehors de sa propre communauté, différent de ceux qui l'entourent. Une fois cette séquence finie, Damso apparaît lentement sur l'introduction de son premier morceau « Feu de bois »⁹⁰, sa main levée vers le ciel et faisant le signe « V », qui signifie « Vie », le symbole de Damso. Lors de son entrée, le public lève également un « V » vers le ciel. On voit ici une communauté déjà établie rencontrant le représentant de leur mythologie : le rappeur.

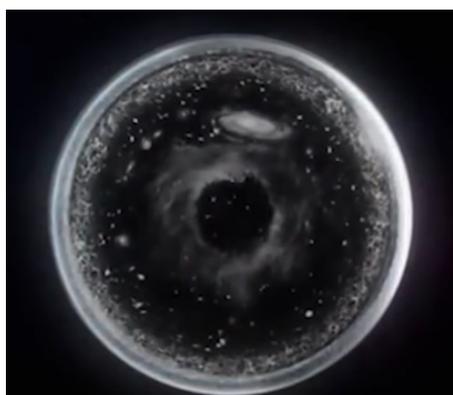


Illustration 7: Projection au début du concert de Damso, de sa tournée *Lithopédion Tour*, 2019



Illustration 8: Première apparition du rappeur sur scène

Contrairement à OrelSan, Damso n'a pas de costume de super-héros, il est vêtu d'une tenue a priori quotidienne : une veste blanche sur un t-shirt bleu avec un pantalon noir. Il porte des bijoux et une paire de lunettes de soleil qui cache son regard. Il arbore ici une tenue similaire à celle des rappeurs businessmen des années 90, elle évoque aussi la tenue d'une vedette du *star-system*, que les lunettes protégerait des flashes de photographes. Quoiqu'il en soit, les lunettes ont ici une fonction similaire à celle du masque d'OrelSan : elles camouflent et entourent le rappeur de mystère

⁹⁰ Damso, *Lithopédion Tour* [captation du concert][en ligne], 4 décembre 2018, AccorHotels Arena, Paris : France 2, diffusé le 21 octobre 2019, disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=svjivvTVuGR4>> [consultée le 23/08/2020], time code 00:01:40.

dès son entrée. L'identité du rappeur n'est pas immédiatement accessible, et, en ce qui concerne Damso, elle ne le sera jamais durant le concert.

De plus, Damso utilise l'*auto-tune* – correcteur de tonalité en temps réel – ce qui le distancie encore une fois du public, qui n'a pas accès à sa véritable voix. L'*auto-tune* était d'abord utilisé pour corriger la justesse de la voix, mais les rappeurs s'en sont emparé pour créer un effet de voix métallique, en poussant les réglages du logiciel à l'extrême. Le rappeur interprète également une grande partie de son œuvre éclairé avec des lumières en contre, ce qui ne permet au public de voir qu'une silhouette de l'artiste, et non son corps de manière distincte. Cela rappelle également l'Allégorie de la caverne qu'emploie Platon pour décrire la condition humaine dans *La République* : des prisonniers ligotés dans une caverne n'ayant accès qu'à une image, une projection de la réalité – son ombre. Par tous ces procédés de dissimulation et d'altération, Damso s'impose comme l'image de lui-même sur scène et entretient cette ambiguïté entre le réel et la fiction.

Dans son article « Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité », Barbara Drennan émet l'hypothèse que le théâtre postdramatique utilise l'ostentation du *moi* pour mettre en valeur sa multiplicité, son absence et présence simultanées :

« L'ostentation consciente du moi à travers l'image scénique, associée à la question philosophique de présence, a fait voler en éclats les idées reçues concernant la mimesis à la scène. L'idée d'un sujet unitaire au sein du paradigme du théâtre est remise en question par la fragmentation du sujet en rôle et personnage, faisant voir à travers l'interprétation un amalgame de nombreuses possibilités. La scène ne représente pas par le biais de la présence, elle présente la transformation par le biais de ses présence et absence qui sont marquées par des signes. Je suis ici sur le plateau comme si j'étais Camille; Camille est ici comme si elle était moi. Je ne suis pas Camille. Camille n'est pas moi. L'interprétation, comme nous la connaissons de nos jours, se rapproche davantage de la *poesis* que de la *mimesis*. »⁹¹

Le théâtre présenterait donc une transformation poétique du sujet, ce qui, en concert serait

91 *op. cit.* DRENNAN Barbara, « Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité ».

alors un nouveau procédé contribuant à la stratégie d'ambiguïté du rappeur. Le *moi* devenant fluide, insaisissable, l'ostentation scénique du *moi* a donc une fonction rituelle permettant au personnage du rappeur de ne pas être figé, mais de devenir au contraire une figure de « nombreuses possibilités » sur le plan de la réalité du spectateur.

Nous pouvons voir dans les deux cas présents que les rappeurs se présentent comme des êtres différents, *extra-ordinaires*, tels que peuvent l'être un extraterrestre ou un mutant doté de facultés supérieures à celles de l'être humain, voire de super-pouvoirs. Les deux rappeurs utilisent durant leur concert de nombreuses images de l'Univers et de planètes, et cela contribue au jeu d'échelle permettant le spectaculaire et mythifiant l'artiste. Omniscients, ils sont capables de voir la Terre depuis la galaxie et se place à l'extérieur, au-dessus des comportements humains dans la fiction, mais également dans la réalité puisqu'ils surplombent le public depuis la scène. Si OrelSan incarne une version raélienne de lui-même, affirmant venir de l'espace et venant délivrer un message céleste, Damso ne plonge pas aussi directement le public dans sa fiction. L'univers *extra-ordinaire* et extraterrestre de ce dernier, et sa présentation en tant qu'*élu* n'apparaît que dans des images mythiques succinctes, une iconographie silencieuse. A la toute fin de son concert, des points apparaissent sur l'écran en fond de scène, comme des étoiles, puis ceux-ci sont reliés pour en faire une constellation qui représente finalement une main faisant le signe « V ». Cette image prend la fonction de symbole ésotérique, unissant une dernière fois la communauté et le rappeur avant un retour à la vie quotidienne.

Cependant, nous pouvons voir dans les deux cas que d'autres images viennent contrebalancer cet effet de gigantisme, d'omniscience et de puissance du rappeur, montrant que l'épopée spatiale traduit finalement des tensions et des complexes intimes du rappeur. Christian Monnin remarque que ces procédés sont révélateurs d'une fracture de la figure moderne du héros :

« En d'autres termes, avec la modernité, la fracture métaphysique qui hissait le héros classique pratiquement au niveau de l'Olympe est devenue fracture psychologique au sein d'un être profondément divisé. Il faut alors envisager Star Wars comme la

projection à l'échelle d'une galaxie du conflit intérieur d'un individu. »⁹²

Par exemple, pour illustrer son complexe de médiocrité et d'immatunité omniprésente dans son œuvre, OrelSan interprète par la suite le morceau « Ils sont cools »⁹³, accompagné de Gringe, et tous deux sont vêtus de costumes de super-héros en plastique leur donnant des allures d'adolescents fans de science-fiction et de dessins animés fantastiques et non pas de réels super-héros. Malgré un duo d'*egotrip*, leurs costumes *cheap* – bon marché – contredisent leur discours sur-valorisant et créent un effet de décalage à la fois grotesque et humoristique.



Illustration 10: OrelSan et Gringe interprétant le titre « Ils sont cool »



Illustration 9: Extrait du clip vidéo du morceau « Ils sont cool » d'OrelSan et Gringe

Damso, quant à lui, n'a pas de démarche d'auto-dérision de la sorte et son dispositif reste le même du début à la fin du concert. Cependant, étant seul sur la scène, sans autre éléments scénographiques qu'un écran au lointain et une coupole d'écrans au-dessus de lui, les images projetées représentant l'infiniment grand peuvent également mettre en valeur une petitesse, une insignifiance de l'être humain. La coupole d'écran diffuse son image filmée en direct, il est comme piégé par sa propre image, tout en acquérant un certain don d'ubiquité, qui multiplie et fragmente son corps. Dans un même temps, son image logée dans la coupole, élément le plus haut d'un édifice religieux, est assimilée à celle d'un dieu.

⁹² *op. cit.* MONNIN Christian, « Aller héros ».

⁹³ Time code 01:06:13.



Illustration 11: Scénographie du concert de Damso, écrans et coupole

Ce renversement entre sacré et profane est d'autant plus explicite lorsque Damso interprète le dernier morceau du concert « Ipséité »⁹⁴, durant lequel est projeté la vue en hauteur d'une ville en travelling avant, avec sa projection symétrique horizontale : il y a donc deux villes identiques mais chacune est le ciel de l'autre. On note alors une tension iconographique entre l'authentique et le mythique, bouleversant la hiérarchie entre le sacré et le profane et accentuant la dualité du rappeur.



Illustration 12: Villes parallèles projetées lors du morceau « Ipséité » de Damso

Les représentations de la figure de l'*élu* sont donc récurrentes dans les deux concerts : OrelSan, lorsqu'il interprète « le Chant de sirènes »⁹⁵, avant-dernier morceau de son concert, est accompagné d'enregistrements de chœurs lyriques donnant à la scène un caractère sacré. Durant tout le morceau, le rappeur regarde vers le haut et non pas le public, comme aveuglé par la lumière

94 Time code 01:43:56.

95 Time code 01:55:26.

qui l'éclaire en face, tandis que le texte raconte l'aveuglement du rappeur par le succès. Après une phase de transe sur la partie instrumentale finale du morceau, OrelSan termine torse-nu, immobile face au public, les bras en croix, éclairé par des latéraux rasants. On remarque ici une référence biblique : le morceau décrit les aspects négatifs du vedettariat et la mise en scène assimile la starification d'OrelSan à la crucifixion de Jésus-Christ.



Illustration 13: Fin du morceau « Le Chant des sirènes » d'OrelSan, image christique

Pour l'avant-dernier morceau de son concert, « William »⁹⁶, Damso est placé sur un appendice de la scène, avançant dans le public mais le surplombant toujours. Il reste à cet endroit durant tout le morceau, et est éclairé d'une unique douche blanche. Ce morceau est un couplet unique que Damso a enregistré en une seule fois, il tente de faire un bilan de sa vie à travers ce texte. Une fois de plus, il finira son interprétation en levant le signe « V » vers le ciel, silencieux tandis que le public l'acclame. De nouveau, le rappeur se représente en *élu* divin, choisi par le ciel – d'où provient la lumière – et suivi par la communauté.

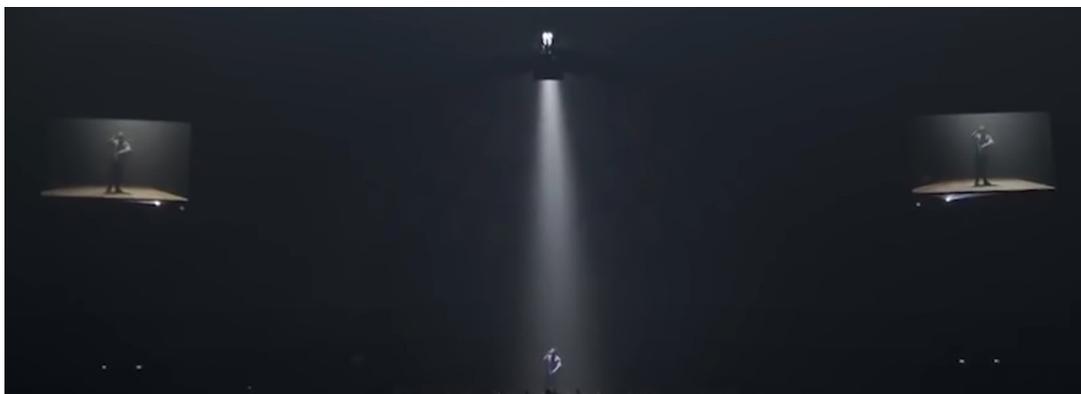


Illustration 14: Lumière douche blanche éclairant Damso lors de son morceau « William »

⁹⁶ Time code 01:41:17.

Nous voyons donc que le rap est un *art de la référence*, la musique hip-hop étant d'ailleurs, à l'origine, un assemblage d'échantillons préexistants – samples. Ces références apparaissent autant dans les textes qu'en concert, durant lequel les images construites par les projections, les postures du rappeur, les lumières et les costumes visent à rendre l'interprète *extra-ordinaire* et surhumain, tout en révélant les conflits internes qu'il subit. Ainsi, ces procédés scéniques suscitent à la fois l'admiration et l'empathie du spectateur. Au-delà de l'iconographie mythifiante du rappeur, nous pouvons nous pencher sur l'aspect festif du concert de rap et déterminer la position du rappeur quant à l'expérience réelle de l'espace et du temps du spectateur.

2. LE MC : GESTION D'UNE TEMPORALITÉ DE LA FÊTE

Afrika Bambaataa, considéré comme le créateur du mouvement hip-hop et le fondateur de la Zulu Nation, prônait le pacifisme et l'hédonisme de la fête. Le concert est un événement festif en cela qu'il constitue un moment de réjouissance collective, limité dans le temps. En revanche, sa temporalité interne est bouleversée, comme le décrit Jacques Dubois dans son article « Carnaval : fête, révolte, spectacle – Pour une histoire » :

« Ainsi, la fête a étroitement affaire au temps et, déjà en cela, elle est propre à séduire l'historien : ponctuellement, elle est en rupture avec la continuité et la monotonie temporelles ; à une autre échelle, elle est répétition et reprise, et pourrait révéler chez l'homme historique une conscience du passé. Mais, s'en tenir à cet aspect, c'est ne pas voir tout ce qui existe dans la répétition festive de volonté d'annuler le temps, de régresser vers un ailleurs mythique (cet ailleurs dont Mircea Eliade nous parle si volontiers). »⁹⁷

En effet, l'espace-temps vécu du concert n'est ni complètement celui du réel ni pleinement celui de la fiction, mais bien un équilibre entre les deux, devenant dès lors mythique. Dans le mémoire-crédation *Qui va là : création d'une dramaturgie temporelle du personnage*⁹⁸, Peter Bataklijev tente de définir et de mettre en pratique une dramaturgie du personnage fondée sur une temporalité qui lui est propre. Sa réflexion s'appuie d'abord sur une définition du temps théâtral à partir de la réflexion de plusieurs philosophes et spécialistes du théâtre. Tout d'abord, nous avons la définition d'Etienne Klein, qui considère qu'il existe deux temps : celui des horloges, le « temps physique », et celui perçu de manière subjective, « le temps psychologique ». Ce dernier ne « s'écoule pas uniformément. Il se déroule “en ligne brisée” avec une fluidité variable. La notion de durée n'a qu'une consistance très relative ». Aristote quant à lui a défini le temps comme « nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur ». Le temps vécu en concert dépendrait donc du

97 DUBOIS Jacques, « Carnaval : fête, révolte, spectacle — Pour une histoire » [en ligne], dans *Études françaises*, 15 (1-2), p. 15–34, 1979, disponible sur <<https://doi.org/10.7202/036678ar>> [consulté le 16 juillet 2020].

98 BATAKLIEV Peter, *Qui va là : création d'une dramaturgie temporelle du personnage* [en ligne], Mémoire, Montréal : Université du Québec, 2018, disponible sur <<https://archipel.uqam.ca/11428/1/M15486.pdf>> [consulté le 23 juillet 2020].

nombre de mouvements physiques et psychologiques perçus par le spectateur et de leur concentration sur une durée donnée.

De manière générale, si l'on se réfère à la théorie d'Aristote, la musique rap augmenterait la durée vécue par l'auditeur : elle constituerait un instrument de mesure du temps psychologique, les battements réguliers – le *beat* – et le débit de parole – le *flow* – seraient les unités de mesure de ce temps vécu par l'auditeur, les mouvements contenus dans un temps déterminé. Dès lors :

« Si, dans une période de temps donné, par exemple la durée d'une scène théâtrale, nous augmentons le nombre de changements subis par le personnage, cela pourrait créer la sensation d'une compression du temps au théâtre. »⁹⁹

OrelSan soumettrait son public dans la première partie de son concert à une compression du temps, puisqu'il crée et subit de nombreux changements psychiques et physiques — des métamorphoses – puis dilaterait le temps vécu dans la seconde moitié de l'événement, consacrée à la déchéance de son personnage. L'effet provoqué serait alors celui d'une chute interminable, faisant s'accroître la tension du public jusqu'au *suicide* du personnage dans le dernier morceau « Suicide Social », puisque celui-ci mime de se tirer une balle dans le crâne.

Damso quant à lui, ne modulerait que très peu la perception du temps de son public, puisqu'il ne marque quasiment aucune rupture entre ses morceaux. Il reste sur scène, constant dans sa voix et dans sa corporalité, c'est donc le tempo de la musique qui varie et influe sur l'expérience du temps en concert. Les événements qui viendraient bouleverser le temps psychologique sont suggérés dans les textes, et non incarnés par des changements physiques et psychiques du rappeur : le spectateur serait placé dans une dynamique contemplative. Cependant, les mouvements comme marqueurs de temporalité ne concerne pas uniquement l'action sur scène, mais également les changements d'état du spectateur. Le théâtre peut provoquer des changements psychiques et physiques chez ce dernier, ce qui bouleversera sa perception du temps. En concert de rap, non seulement les spectateurs procèdent à ces changements d'états, mais ils ont également l'opportunité

⁹⁹ *op. cit.* BATAKLIEV Peter, *Qui va là : création d'une dramaturgie temporelle du personnage.*

de les extérioriser à tout moment dans l'événement, à travers la danse, le chant, les cris, les applaudissements, le rire et parfois même les pleurs. Si l'on considère qu'à chaque changement d'état s'enclenche un processus d'extériorisation, cela double le nombre d'événements contenu dans un temps donné, ainsi le temps vécu du concert est d'autant plus compressé dans le temps physique de l'événement.

Anne Ubersfeld, spécialiste du théâtre, considère l'existence d'un nouveau temps : celui de la fiction. Elle établit d'abord le temps théâtral à partir des indications textuelles, elle précise cependant :

« Or, toutes les marques indicelles de l'histoire peuvent ne figurer nulle part. Leur absence indique un degré zéro de l'historicité, un cadre temporel abstrait. C'est le cas d'une série d'œuvres modernes, dans lesquelles l'absence de repères historiques renvoie non pas seulement au refus de l'histoire, mais plus précisément au temps présent »¹⁰⁰

Dans les textes d'OrelSan et de Damso, on note de nombreux marqueurs temporels pour situer le contexte d'événements rapportés. Cette temporalité fictive est contemporaine à la réalité du spectateur, puisque ces rappers ancrent leurs récits dans le présent réel de l'écriture, en fonction de leur passé et de leur futur. Cependant le temps de l'énonciation de ces récits n'est pas précisé, et le rappeur réactualise ses textes à chaque concert, ancrant dès lors son histoire à la fois dans le présent de la performance, à la fois dans une temporalité abstraite, selon A. Ubersfeld.

Comme vu précédemment, C. Béthune analyse cette recréation du rap par la performance de la manière suivante :

« dans l'immédiateté de son flow, le MC [Maître de Cérémonie] accomplit son travail de création à part entière, à chaque nouvelle scansion le rap est réinventé dans l'élan de la voix. Certes, toute interprétation [...] est aussi une façon de réinventer

¹⁰⁰UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, citée par *op. cit.* BATAKLIEV Peter, dans *Qui va là : création d'une dramaturgie temporelle du personnage*.

l'œuvre, mais le travail s'accomplit en l'occurrence au nom d'un être préalable, le texte rédigé, dont il s'agit à chaque fois de restituer au mieux l'essence déjà présente par un travail d'interprétation. Par son flow en revanche, le MC n'interprète rien, il invente le rap au fil de la diction, peu importe qu'un texte rédigé préexiste à la scansion. »¹⁰¹

Ainsi, nous voyons de nouveau que l'importance de la temporalité se porte davantage sur l'acte du rappeur que sur ses récits. Cette recreation par la scansion contribue au mythe du rappeur puisqu'il s'inscrit dans le présent du spectateur. De plus, le mythe du rappeur dépasse le concert puisque ce dernier continue de l'écrire et de le transmettre en dehors de l'événement du concert, en publiant des musiques et des clips vidéos en streaming, en disque et en intervenant sur les réseaux sociaux et médias traditionnels.

Le concert est donc une forme théâtrale singulière qui bouleverse le temps psychique du spectateur par la sollicitation intense du corps. La fiction prétexte de l'événement est contemporaine au spectateur et s'étend sur plusieurs représentations, sur plusieurs médias et sur plusieurs années. Ainsi, le rappeur mythifie son existence dans le présent psychique et physique de son public.

Ce bouleversement de la temporalité est redoublé de plusieurs procédés performatifs faisant référence à l'événement réel. Si le spectaculaire implique le spectateur et le rappeur dans la totalité de leur être, nous avons vu précédemment que le rappeur en concert « montre le faire »¹⁰² – ce qui est révélateur de la performativité selon Josette Féral, spécialiste du théâtre et de la performance – lorsqu'il scande ses textes et révèle, par ses interventions parlées entre les morceaux, la structure de l'événement. Or, comme l'explique Mladen Kozul dans son article « Fantasma théâtralisé et théâtre baroque » sur la codification du fantasme dans le théâtre érotique de Sade, le spectateur est en quête de la performativité et de la mise en abîme du théâtre :

« Si le théâtre dans le théâtre dit la vérité, cette vérité est celle de la mystification. Mystification au cœur de toute représentation, dans la mesure où elle est

101 *op. cit.* BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, p. 82.

102 FÉRAL Josette, « De la performance à la performativité », dans *Communications*, n°92 Performance - Le corps exposé, BIET Christian et ROQUES Sylvie (dir), pp. 205-218, 2013, disponible sur <<https://doi.org/10.3406/comm.2013.2704>> [consulté le 25 juillet 2020].

culturellement codée, mais mystification impérativement demandée par le spectateur, qui la désire, l'exige, l'impose parce qu'il s'y plaît. En y trouvant la preuve de la validité de sa vision du monde, il y trouve son plaisir même si, ou surtout si, ce plaisir est celui d'une illusion. »¹⁰³

Nous avons vu que le métalangage était omniprésent dans les textes des rappeurs, et ces derniers en concert vont également faire référence à l'événement en lui-même : en interpellant le public, ils vont souvent nommer la ville ou la salle de concert – Zénith ou l'Accorhotel Arena –, comparer l'ambiance immédiate à une ambiance meilleure qu'ils ont connue dans d'autres villes durant la tournée pour inciter le public à s'engager plus, exprimer leur plaisir d'être là, à cet instant. Si l'on considère que le rappeur construit un mythe en interprétant ses morceaux, avec une certaine corporalité, dans une certaine scénographie, on peut voir dans ce métadiscours une manière de montrer au spectateur la naissance du mythe, et de l'inclure dans le processus de mythification.

« La fête apaise en libérant une violence et un désir accumulés : elle consolide ainsi l'ordre. À cet ordre, elle apportera plus nettement son concours lorsque, dans son rituel, l'accent va se déplacer de l'aspect festif à l'aspect spectaculaire. Il ne faut sans doute pas négliger que le jeu des masques a été dès l'origine un spectacle donné par une communauté à elle-même. »¹⁰⁴

Si le « jeu des masques » permet ici à J. Dubois de définir le Carnaval, nous avons pu voir que la question du masque était présente dans les concerts d'OrelSan et de Damso également. Plus généralement, si l'on parle de masque social, nous pouvons considérer la fête comme toujours masquée, puisque la fête permettrait à ses participants de ne plus être eux-mêmes – le moi, ou de n'être justement qu'eux-mêmes – le ça. Le concert rassemble une communauté fondée autour de l'identité publique du rappeur. Dans cette idée de « spectacle donné par une communauté à elle-même », le spectateur participe alors activement à la création du mythe du rappeur.

Si l'on compare formellement le concert avec le *théâtre épique* de Bertolt Brecht, nous

103KOZUL Mladen, « Fantasma théâtralisé et théâtre baroque » [en ligne], dans *L'Annuaire théâtral*, (41), p. 40–49, 2007, disponible sur <<https://doi.org/10.7202/041669ar>> [consulté le 10 juillet 2020].

104op. cit. DUBOIS Jacques, « Carnaval : fête, révolte, spectacle — Pour une histoire ».

pourrions dire que cette forme scénique est une somme de scènes distanciées : les *song*¹⁰⁵, entrecoupées d'adresses directes au public.

« Le gestus général de l'acte de montrer, qui accompagne toujours le gestus particulier montré, est souligné par les adresses musicales au public dans les chansons. C'est pourquoi les comédiens ne devraient pas "passer insensiblement" au chant, mais le détacher nettement du reste, ce qui sera renforcé encore, au mieux, par des mesures spécifiquement théâtrales comme le changement de lumière ou l'indication d'un titre. »¹⁰⁶

Pour chaque morceau, il y a effectivement une création lumière différente, passant parfois par un noir complet de la salle, et l'indication du titre se fait davantage par l'introduction parlée du rappeur et par les nouvelles images qui apparaissent à l'écran. Cependant, si l'on considère que le concert est entièrement distancié, alors le spectateur ne peut pas ressentir le *Verfremdung Effekt* dans le sens où tout lui est présenté comme artificiel et *étranger* : le *Verfremdung Effekt* doit être un mouvement, *étrangéisant* le spectateur. Mais il semblerait que c'est justement en ce point que la mythification du rappeur s'effectue. En effet, si les personnages dans les morceaux du rappeur sont présentés comme fictifs et illusoire, la performance du rappeur, elle, est montrée et démontrée comme tout à fait réelle et maîtrisée.

Le théâtre dramatique et illusionniste recherche la continuité de la temporalité entre l'espace théâtral – du public – et l'espace scénique. Cette temporalité est celle de la fiction, par conséquent le spectateur est invité à s'immerger dans la temporalité fictive qui lui est proposée sur scène. Dans le *théâtre épique* de Brecht, ce qui est recherché est la discontinuité entre le public et la scène, par des effets de rupture entre le réel et la fiction. Ce qui semble être caractéristique au concert est davantage la continuité du temps réel entre l'espace théâtral et l'espace scénique – et donc l'apparition de la performance – et ainsi la fiction aurait une fonction révélatrice et amplificatrice du réel. Le mythe ne concerne dès lors plus le personnage, mais la figure du rappeur lui-même, qui

105BRECHT Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, 1948, L'Arche, Paris, traduit en français par TAILLEUR Jean, 2014.

106*ibid.*

entretient ce *Verfremdung Effekt* par l'ambiguïté entre ce qu'il dévoile comme authentique et ce qu'il présente comme mythique. La question de vérité n'a plus lieu d'être en ce qui concerne les différents personnages incarnés par OrelSan par exemple, mais se porte sur OrelSan lui-même, et son degré d'authenticité par rapport à Aurélien Cotentin.

Dans son analyse de la fête, J. Dubois décrit un jeu de renversement engendrant le grotesque :

« C'est aussi que le procès de la mort-naissance passe par ce renversement plaisant et parodique qui veut que le haut se transforme en bas, le noble en trivial, le spirituel en matériel, etc. Tel est le principe du grotesque. (...) Aussitôt le rire jaillit : le roi détrôné est un pantin, bouffon de lui-même. On songe ici à toute la tradition théâtrale qui, de Shakespeare à Ghelderode, a repris cette veine parodique et grotesque de l'inversion des rôles et du retournement du roi en bouffon. »¹⁰⁷

La « mort-naissance » est omniprésente dans l'œuvre de Damso, notamment dans son album *Lithopédion*, dont le nom contient en lui-même le cycle de la vie, bien qu'interrompu. On note également que le troisième titre interprété est « Noob Saïbot », avatar de Damso, et que les deux derniers titres du concert sont « William » et « Ipséité » : le rappeur suit un chemin vers *soi*, de sa représentation héroïque fictive – le personnage de jeu vidéo – vers ce qu'il présente comme son identité authentique et irréductible – son prénom William et son ipséité, soit ce qui fait de lui quelqu'un d'unique. Le personnage disparaît au profit de la figure du rappeur. Le « renversement » opère dans le concert de Damso grâce à la dualité des images, représentant l'Univers et l'Homme ; la Nature et la technologie ; les bustes antiques en marbre et les bustes de femmes évoquant la chair ; et plus particulièrement les deux villes identiques, l'une ciel de l'autre. L'altérité entre également en jeu avec l'*auto-tune* et les lunettes de soleil : Damso est « déguisé », et ce durant tout le concert. Il ne procède à aucune métamorphose, incarne la constance de l'oracle, déjà double en soi puisqu'il se place entre le monde des dieux et celui des humains.

107op. cit. DUBOIS Jacques, « Carnaval : fête, révolte, spectacle — Pour une histoire ».

OrelSan quant à lui, ne cesse de se métamorphoser, par le costume notamment. Super-héros, gangster, adolescent, humain immoral, rappeur des années 90, ces figures qui meurent et naissent dans un registre parodique et ludique sont des altérations de l'identité et s'accompagnent à chaque fois d'un changement de costume.

Selon E. Barba, le costume agit comme une « prothèse » qui, dans un échange entre le corps et le vêtement, se métamorphose et permet la métamorphose de l'interprète :

« on attache énormément d'intérêt et de soin aux effets que peut engendrer le costume : il devient alors une "prothèse" (l'expression est de Grotowski dans les premières années du Teatr Laboratorium) qui aide le corps de l'acteur, le dilate et le cache en le transformant constamment. Alors l'effet de puissance et d'énergie que l'acteur est susceptible de mettre en œuvre, se trouve renforcé et ravivé par les métamorphoses du costume lui-même dans une relation d'échange réciproque entre l'acteur-corps, l'acteur-costume, l'acteur dans le costume. »¹⁰⁸

Le costume, tout comme le masque, est donc altératif. Dans son concert, on constate que les métamorphoses d'OrelSan par le costume interviennent uniquement dans la première partie de son spectacle. Par la suite, le rappeur s'engage dans un univers plus sombre et plus intime et ne change plus de costume, la déchéance de son personnage commence notamment à partir du titre « Finir mal ». Ici encore, le personnage du rappeur semble mourir pour laisser place au rappeur lui-même, a priori dépouillé de fiction. Il entame l'aspect rituel du processus de la fête, célébrant une période transitoire dans un cycle de mort et de renaissance. A la fin de son concert¹⁰⁹, OrelSan se suicide avec un geste-icône : il forme un pistolet avec sa main et le porte à sa bouche. Le morceau « Suicide Social » se termine, dans l'œuvre enregistrée également, par un coup de feu. OrelSan vient illustrer ce suicide avec son pistolet factice, il tombe et une projection de sang avec l'inscription « Adieu !!! » apparaît sur l'écran en fond de scène. Le texte repose sur l'anaphore de ce terme « Adieu », qui rythme la diction, dévoile la mort comme une obsession du rappeur, appuie l'énumération des catégories sociales qu'OrelSan rejette – toutes en réalité, et crée une incantation

108 *op. cit.* BARBA Eugenio, SAVARESE Nicolas, *L'Énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*.

109 Time code 02:02:00.

lui permettant de transgresser les lois de la réalité, et de s'extraire finalement de la vie.



Illustration 15: Projections de sang à la fin du morceau « Suicide Social », du concert d'OrelSan

Malgré ces nombreux changements d'état, le rappeur revient cependant, entre les morceaux notamment, à sa posture de Maître de Cérémonie. Ce rôle catalyseur de la fête était le rôle originel du rappeur dans l'histoire du hip-hop. Au début de ce mouvement, dans les années 70 et 80, le rappeur était à la *block party* ce que Monsieur Loyal est au cirque : organisateur, présentateur des numéros – les *battles* – et des différents artistes – danseurs et DJ, gardien du bon déroulement festif.

En effet, Monsieur Loyal – maître de cérémonie du cirque – portait cette double fonction de directeur et de présentateur des numéros. Sur scène, il jouait son propre rôle, souvent tyrannique envers les clowns, attribuant au verbe – rare dans le cirque – une fonction de faire-valoir : des formules emphatiques, hyperboliques, sont utilisées pour annoncer un numéro, pour le vendre.

« Peut-être, en effet, le verbe est-il, au cirque plus qu'ailleurs, chargé de créer ou d'entretenir un contact plutôt que de transmettre un message. C'est au cirque, peut-être, que la fonction phatique du langage est la plus évidente.

C'est, à proprement parler, une conception orale du message. L'orateur s'écoute parler, se sent parler, en même temps qu'il mesure l'effet de sa parole sur le public. »¹¹⁰

Le rappeur, entre chaque morceau, semble adopter cette posture à la fois de faire-valoir de sa propre œuvre, mais également de gestionnaire de l'énergie du public. Ses interventions visent à conditionner le spectateur pour une réception optimale, rituelle de sa musique. Cette parole peut

¹¹⁰HOTIER Hugues, « Le verbe au cirque » [en ligne], *Jeu*, (28), p. 40–55, 1983, disponible sur <https://id.erudit.org/iderudit/28393ac> [consulté le 5 juillet 2020].

également être didactique, comme Damso qui, avant d'interpréter « Baltringue », contextualise en quelques mots la situation du morceau : « 2008, Station Montgomery, y'avait embrouille et t'as pris la fuite » ; ou encore OreISan, qui introduit également son morceau « Pour le pire », en narrant sa rencontre fictive avec sa petite amie.

Cette « gestion de l'énergie » implique plusieurs procédés scéniques, pour la plupart basés sur la frustration du public. En effet, le MC, en interrompant un morceau pour le recommencer – principe du *Pull up the needle*¹¹¹, parfois pour reprendre un couplet raté et le plus souvent sous prétexte que le public n'est pas assez investi, assoit son autorité et sa maîtrise sur l'événement et incite le public à s'engager plus physiquement, par les cris et la danse. Il peut également prétendre ne rien entendre des acclamations du public, et parfois même entamer un dialogue avec le *backeur* ou le DJ en parlant du public sans le considérer. Cette frustration se solde généralement par une nouvelle vague d'acclamations du public, plus forte, puis par une récompense que le rappeur donne en retour : il commencera et finira la chanson, lui-même plus investi et plus énergique grâce aux acclamations. Cette frustration engendrée volontairement par les interventions parlées entre les morceaux n'est pas simplement une sorte de chantage faite au public pour qu'il puisse accéder à l'œuvre de l'artiste, mais plutôt un échange et une synchronisation d'énergie qui impactera à la fois la performance du rappeur et l'expérience du public.

Cette synergie des acteurs de l'événement permet également de faire communauté par l'intermédiaire des corps, puisque les spectateurs ne peuvent répondre aux injonctions du rappeur de manière individuelle et intelligible. Bien que doté de la parole et d'un microphone pouvant la faire parvenir au public, le rappeur répond également par le corps. En effet, il semble dès lors pertinent de s'intéresser à la corporalité du rappeur, qui dans son art de la scansion fait appel à différentes techniques performatives de pré-expressivité et de mise en tension du spectateur.

¹¹¹ vient de l'expression *pull up the needle*, qui signifie « lève l'aiguille », évoquant l'aiguille du tourne-disque utilisé par les DJ. Indication utilisée en live, quand le rappeur demande à son DJ de couper le son. Les raisons d'un pull-up sont variées : l'artiste rate son live, un problème survient et l'artiste doit couper son morceau, etc.

3. SCANSION ET ATTITUDE, LE MYTHIQUE PAR LE CORPS ET LA VOIX

Dans l'ouvrage *Vers une théorie des objets-chansons*, Jean-Nicolas de Surmont considère que la performance du chanteur rassemble divers procédés de théâtralisation :

« La performance, dont le concept d'origine est initialement propre à la dramaturgie, concerne l'ensemble des éléments participant à la mise en scène de l'objet-chanson et ne relevant pas nécessairement de l'activité du chanteur et de l'*interprétation* qui, elle, concerne l'activité proprement dite du chanteur, poète ou chansonnier. Cette dimension de la chanson met en jeu les procédés de théâtralisation que sont les comportements communicatifs : vocaux, kinesthésiques (dont on connaît l'importance chez Jacques Brel), tactiles, vestimentaires (...) et corporels (comme chez Joséphine Baker). Toutes "ces composantes sociocorporelles de la forme" (Zumthor 1987, p.15) sont sous-entendues dans la construction syntagmatique *mener une chanson*, attestée au Québec depuis 1916. »¹¹²

On voit donc que le chanteur, lorsqu'il « mène une chanson », en vient à modifier sa corporalité dans un but de communication théâtrale. Zumthor écrit également, à propos de ce qu'il appelle la *voix vive* :

« (...) c'est la matérialisation (la "concrétisation" disent les Allemands) d'un message poétique par le moyen de la voix humaine et de ce qui l'accompagne, le geste ou même la tonalité des mouvements corporels. »¹¹³

Nous pouvons dès lors admettre qu'au même titre que l'acteur de théâtre, le rappeur-chanteur se conditionne physiquement à l'interprétation de sa musique. Le travail corporel de la scansion et du chant implique une certaine posture, mais le rappeur peut l'accompagner de ces comportements théâtraux impliquant une dynamique corporelle interprétative, afin de transmettre une émotion, une sensation, et plus généralement de mettre le spectateur en tension, tel que

112 *op. cit.* DE SURMONT Jean-Nicolas, *Vers une théorie des objets-chansons*.

113 ZUMTHOR Paul, *Performance, Réception, Lecture*, cité par *op. cit.* DE SURMONT Jean-Nicolas, *Vers une théorie des objets-chansons*.

l'explique le metteur en scène Eugenio Barba :

« Créer la vie dramatique c'est non seulement tresser les actions et les tensions du spectacle, mais c'est aussi "monter" l'attention du spectateur, les rythmes et les tensions de cette attention, sans chercher à lui imposer une interprétation.

D'une part l'attention du spectateur est attirée par la complexité, par la présence de l'action, d'autre part elle est continuellement sollicitée à évaluer cette présence et cette action en fonction de la connaissance de ce qui vient de se passer et en fonction de la prévision (ou supposition) de la suite. »¹¹⁴

Dans *L'énergie qui danse*, le metteur en scène Eugenio Barba tente de définir le théâtre de manière ontologique, à partir d'analyses anthropologiques de l'être humain en situation de représentation. Il constate qu'à travers les âges et les cultures, la « vie dramatique » naît d'une dynamique de l'attention et du corps. Si l'on a vu plus tôt que le rappeur maîtrise cette mise en tension du public, il crée également cette dynamique à l'intérieur de lui-même, lors de sa performance.

En effet, dans les textes de rap, le corps est omniprésent : glorifié – force, violence du combat, blessé – marques du passé, altéré – alcool et drogues, non décidé – pulsions, désirs sexuels. Selon C. Béthune, le rap implique dès l'écriture la scansion du rappeur, puisqu'il est écrit pour la voix et constituerait une « danse phonétique ». En effet, cette écriture implique le corps car, libre vis-à-vis de la hauteur des notes, le rappeur doit être capable de dire un certain nombre de mots, en rythme et de manière fluide. C'est ce qu'on appelle le *flow*, intervenant lors de la scansion du rappeur :

« (...) le flow se veut le moyen par lequel le sujet manifeste sa présence et affirme son identité. Alors que le moi de l'acteur est censé s'effacer derrière le texte qu'il sert, se résorber sous l'écriture de l'œuvre, c'est sans doute par la qualité de son flow que le rappeur affirme sa position irréductible de sujet par rapport au texte qu'il scande »¹¹⁵

114 *op. cit.* BARBA Eugenio, SAVARESE Nicolas, *L'énergie qui danse: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*.

115 *op. cit.* BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, p. 82.

Ainsi, le rappeur affirme sa présence lors de son interprétation, par la maîtrise de sa diction et sa liberté de vocalisation. C. Béthune émet l'hypothèse que la philosophie hip-hop réactualise la dimension orale de l'acte de penser, révélant ainsi une « volonté de n'évincer le corps dans aucune des pratiques humaines »¹¹⁶. La voix est soumise à la matérialité du corps, et sa modulation devient un élément propre à l'individu, résultant de son état physique et psychique au moment où il scande. Elle est également révélatrice d'une personnalité ancrée dans une culture : on devine par la scansion d'OrelSan que le rappeur est normand, par celle des rappeurs d'IAM, qu'ils viennent de Marseille. Ces altérations de la diction ne sont pas camouflées, neutralisées car elles servent l'ambiguïté entre le rappeur et son personnage.

De plus, à l'instar des procédés de distanciation du *théâtre épique* de Brecht, la technicité de la scansion du rappeur est révélée au public, par l'implication du corps davantage au service de l'exécution en elle-même qu'au service du sens de ce qui est raconté. OrelSan et Damso adoptent en concert des postures physiques permettant de faire sortir la voix de manière percutante tout en gardant le rythme soutenu du texte, et ne sont pas toujours dans une corporalité liée à la situation ou à la psychologie du personnage qu'ils incarnent. C. Béthune ira jusqu'à dire que « dans la mesure où la maîtrise du flow est plus corporelle que cérébrale, les rappeurs œuvrent un peu comme des sportifs de la parole »¹¹⁷.

Roland Barthes décrit justement la singularité physique de la parole quand il parle d'« écriture à haute voix » :

« (...) portée, non par les inflexions dramatiques, les intonations malignes, les accents complaisants, mais par le grain de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage, et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art : l'art de conduire son corps (d'où son importance dans les théâtres extrême-orientaux).

(...) son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels,

116 *idem.* p. 143.

117 *idem.* p. 88.

c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage.

Il s'agit de faire éprouver des intensités à travers un travail du langage en prise directe sur le corps. Le personnage fétiche n'existe plus ; à sa place, quelqu'un parle, son discours n'est ni récit ni conversation mais plutôt la traversée d'expériences diverses mais toutes liées étroitement au corps : affectives, sensorielles, métaboliques. »¹¹⁸

Ici, Barthes prône la physicalité et l'organicité de la parole théâtrale, unique car provenant d'un corps unique. Cette « prise directe » de la parole sur le corps de l'interprète nous évoque le théâtre d'Antonin Artaud, qui prônait une interprétation physique, impliquant à la fois le corps de l'interprète et celui des spectateurs. Dans son article « Théâtralités contemporaines de l'incantation », Arnaud Maïsetti décrit les fonctions et les formes de l'incantation sur les scènes théâtrales contemporaines :

« Ainsi l'incantation est-elle l'espace et l'enjeu d'un théâtre politique pour notre temps : porter et entendre une parole autre que celle de l'universel et quotidien reportage, bien souvent le prête-nom d'une aliénation plus grande ; mais aussi — et surtout — produire des forces, conquérir des territoires intimes insoupçonnables et inconnus ; enfin, faire œuvre et preuve d'une expérience de la transformation — renouer avec le geste incantatoire qui postule que le chant peut modifier celui et ce qui l'écoute : considérer en somme que le théâtre peut affecter son dehors et qu'il a à voir avec le monde. »¹¹⁹

Dès lors, nous pouvons supposer que la scansion, ayant parfois une valeur incantatoire, qu'elle provienne du public ou du rappeur, permet aux acteurs du concert de « conquérir des territoires intimes » par le corps et par sa transformation. L'incantation est alors un outil oral pour

118 BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p.104

119 MAÏSETTI Arnaud, « Théâtralités contemporaines de l'incantation : Du corps vibrant à l'inquiétude du monde » [en ligne], dans *Une littérature « comme incantatoire » : Aspects et échos de l'incantation en littérature (XIXe-XXIe siècle)*, THÉRIAULT Patrick (dir), PUF de Toronto, 2018, disponible sur <<https://www.erudit.org/fr/livres/hors-collection/litterature-comme-incantatoire-aspects-echos-lincantation-en-litterature-xixe--978-2-9817251-0-3/000282li/>> [consulté le 10 juillet 2020].

l'interprète qui devient véhicule de forces invisibles, tel un médium. Plutôt que d'être à l'origine de la parole, le corps du rappeur semble dès lors traversé par les émotions durant sa performance. Si parfois ils illustrent physiquement les textes qu'ils scandent, les rappeurs sont la plupart du temps dans une *attitude* démonstrative de la performance physique. Tout comme la réception du spectateur est conditionnée par les cris et la danse, le rappeur se prépare à la transe en modifiant son état de corps et son équilibre. OrelSan, par exemple, lorsqu'il interprète « Des Trous dans la tête » – morceau qui raconte un lendemain de soirée alcoolisée – est d'abord allongé au sol, puis il se relève et titube sur une scène plongée dans la pénombre. Bien qu'il maîtrise ce déséquilibre en tant qu'interprète, il est soumis, comme le public, à une sollicitation totale des sens : lui aussi reçoit physiquement les flashes de lumière et l'intensité de la musique. Nous pouvons émettre l'hypothèse que, en plus de ces *stimuli* réels, le rappeur tout comme l'acteur en crée des fictifs durant sa performance :

« Les principes pré-expressifs de la vie de l'acteur ne sont pas non plus quelque chose de froid qui concerne la physiologie et la mécanique du corps. Ils se basent eux aussi sur un réseau de fictions de “si” magiques qui concernent les forces physiques qui meuvent le corps. Dans ce cas, ce que l'acteur cherche, c'est un *corps fictif*, non pas une personnalité fictive. Pour rompre les automatismes du comportement/changement de page/quotidien, chaque geste du corps est [...] dramatisé ; on imagine qu'on pousse quelque chose, qu'on soulève des objets de formes et de dimensions déterminées.[...] Pour trouver la technique extra-quotidienne du corps, l'acteur n'étudie pas la physiologie, mais il crée un réseau de stimulations externes auxquelles il réagit par des actions physiques. »¹²⁰

Ainsi, le rappeur se façonnerait un « corps fictif », influant sur la voix et rendant dramatique chacun de ses gestes. Eugenio Barba conceptualise également l'équilibre de l'interprète comme un équilibre « de luxe », « extra-quotidien » et volontairement précaire afin d'engendrer une tension dynamique qui rend l'interprète vivant avant même qu'il ne s'exprime à travers les mots. Si cette dynamique est particulièrement visible dans la performance d'OrelSan, celle de Damso est moins évidente, voire inexistante si l'on fait attention à ses déplacements sur scène.

120 *op. cit.* BARBA Eugenio, SAVARESE Nicolas, *L'énergie qui danse: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*.

En effet, Damso semble se « déplacer » sur scène, tel que l'entend Eugenio Barba :

« Enfin, il est indispensable à l'art du danseur et de l'acteur, que la dynamique visuelle soit bien plus distincte de la simple locomotion. J'ai noté plus haut que le mouvement semble mort quand on a simplement l'impression d'un déplacement. »¹²¹

S'il est difficile d'affirmer que Damso a conscience de cette absence de dynamisme en scène, on peut en revanche émettre l'hypothèse d'un *effet de quotidien* provoqué par cette inertie. En effet, par cette « simple locomotion », le rappeur se présente au public comme l'un des leurs, comme s'ils étaient dans une fête entre amis, comme s'il était davantage son *moi social* que son *moi spectaculaire*. Apparaissant dès lors comme ordinaire et donc vulnérable, Damso s'authentifie, ou se *démythifie*. Cependant, l'absence de dynamisme peut également nous apparaître comme un choix de l'interprète de ne pas se mettre en équilibre précaire, et donc de ne pas faire d'effort : Damso adopte alors davantage une *attitude* désinvolte que vulnérable. En effet, l'*attitude* est une manière d'être physique particulière découlant d'un état d'esprit, d'une intention et qui, selon C. Béthune, hérite de l'expression *to have an attitude* qui désignait l'insolence des esclaves aux yeux des maîtres, le fait de ne pas rester à sa place. L'*attitude* serait alors une « maîtrise de l'intériorité par le style »¹²², une réappropriation du regard péjoratif d'autrui, afin de reprendre le pouvoir sur sa place sociale. Selon R. Barthes, la désinvolture, si elle s'inscrit dans un événement spectaculaire, contribue au mytique. En effet, dans son ouvrage *Mythologies*, le sémiologue énonce :

« Dans les films de Série noire, on est arrivé maintenant à un bon gestuaire de la désinvolture (...). Cet univers de la litote, qui est toujours construit comme une décision glacée du mélodrame, est aussi, on le sait, le dernier univers de la féerie. L'exiguïté du geste décisif a toute une tradition mythologique, depuis le *numen* des dieux antiques, faisant d'un mouvement de tête basculer la destinée des hommes, jusqu'au coup de baguette de la fée ou du prestidigitateur. »¹²³

Dès lors signe de puissance et d'aisance, l'*attitude* désinvolte du rappeur est décisive et

121 *ibid.*

122 *op. cit.* BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, p. 45.

123 *op. cit.* BARTHES Roland, *Mythologies*, pp. 77–78.

mythique. Elle témoigne d'un sang-froid, que R. Barthes attribue d'ailleurs aux gangsters des séries noires. De plus, la gestuelle des mains du rappeur intervient, pour Damso notamment, comme une litote, symbole d'un univers plus grand. Enfin, ce « déplacement » entre également en résonance avec le thème de l'album de Damso : la mort. En effet, le lithopédion est un fœtus mort dans le ventre de la mère, et Damso se situera dans de nombreux textes entre l'Enfer et le Paradis. Corps mort dans un corps vivant, la démarche de Damso accentue la noirceur de son univers, puisqu'il entre, selon les termes de Barba, dans un « mouvement [qui] semble mort »¹²⁴.

Si nous avons déjà évoqué l'importance de la gestuelle dans le hip-hop dans un mémoire précédent, nous pouvons ici lui donner une nouvelle importance, dans un procédé de mythification notamment. En effet, la signature corporelle de Jul, Nekfeu, PNL, et dans le cas présent Damso, contribue à la création d'une iconographie propre au mythe du rappeur. E. Barba écrit à propos de la gestuelle de la main :

« La main donc agit, et en agissant, elle parle. Ce parler peut être littéral comme un mot qui représente quelque chose, ou n'être qu'une sonorité, un simple dynamisme vocal provoqué par le changement continu de tensions et d'articulations de l'appareil vocal (lèvres, langue, cordes vocales). Dans ce dernier cas la main fonctionne comme un son qui "ne peut pas dire" littéralement. »¹²⁵



Illustration 16: Signe du rappeur Jul, représentant les lettres de son pseudonyme



Illustration 17: Signe du rappeur Nekfeu, représentant le nom de son ancien groupe « S-Crew »

124 *op. cit.* BARBA Eugenio, SAVARESE Nicolas, *L'énergie qui danse: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, p. 91.

125 *idem.* p. 134.



Illustration 18: Signe du rappeur Booba, représentant le « 92i », désignant à la fois son quartier et son collectif



Illustration 19: Signe des rappeurs de PNL, représentant le mot « Zoo », désignant le contexte dans lequel ils ont grandi

Damso et OrelSan utilisent sur scène les différentes fonctions du geste : la fonction rythmique, avec le geste-battement ; la fonction déictique, qui contextualise le propos avec des gestes-indices ; une fonction commentaire avec des gestes-icônes représentant des objets concrets ; une fonction symbolique à travers des gestes-symboles qui ne s'interprètent qu'à condition d'une convention collective entre le rappeur et le public. En levant le signe « V » vers le ciel, Damso attribue à son geste cette dernière fonction, ajoutant une couche sémantique supplémentaire à son interprétation, voire plus généralement à sa présence. Ce signe est similaire au salut vulcain de l'univers de *Star Trek*¹²⁶, souhaitant « longue vie et prospérité » à la personne à qui il est adressé. Le salut vulcain est lui-même inspiré du geste religieux du *cohen*, prêtre du dieu d'Israël. De l'iconographie sacrée à l'iconographie *pop*, Damso inscrit son geste dans une démarche de mythification, ne l'accompagnant, lors de son exécution, d'aucune parole, comme symbole d'un principe de vie qui transparaît dans de nombreux textes : « BruxellesVie », « Quedelavie », « B. #QuedusaalVie », « P. NwaarVie », pour n'en citer que quelques-uns.



Illustration 20: Une main en « V », symbole du rappeur Damso, signifiant « Vie »

¹²⁶ *Star Trek* est un univers de science-fiction, créé par Gene Roddenberry en 1966, qui regroupe sept séries télévisées qui comptabilisent 759 épisodes, treize longs métrages, des centaines de romans, de bandes-dessinées et des dizaines de jeux vidéo, ainsi qu'une fanfiction importante. C'est une référence importante de la pop culture.

Dans l'article « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », le chercheur Jean-Frédéric Chevallier définit le rôle du « symbole » au théâtre en retraçant l'origine du terme, permettant la réunion d'une communauté composée des spectateurs et de l'interprète :

« Dans la Grèce antique, le *symbolon* était un morceau de terre cuite ou un bout de bois préalablement cassé en deux et dont la réunion servait de signe de reconnaissance. Rassembler les morceaux et constater la parfaite coïncidence entre les deux parties permettait à deux individus, qui ne se connaissaient préalablement pas, de s'assurer, selon les cas, qu'ils étaient membres de la même corporation, de la même armée ou de la même famille. “Le *symbolon*, note Jean-Luc Nancy, est brisure autant que réunion : il est brisure-pour-la-réunion. [...] Le secret du symbolique consiste exactement dans son partage. Celui-ci n'est donc évidemment rien qui soit à partager, et il est chaque fois obvie de tout partage” (1993 : 208-209). Pour ce qui est de l'acte théâtral, le recours à la notion de “symbolique” permet d'insister sur le fait qu'il s'agit d'un échange entre des étants dont la rencontre est, chaque fois, un événement inédit producteur d'inédit. Il y a quelque chose d'un “secret” qui ne peut poindre que lorsque les deux sous-groupes (acteurs et spectateurs) sont réunis – et la réunion équivaut ici à une mise en partage. »¹²⁷

Nous pouvons déduire que le « V » de Damso constitue ce *symbolon* antique, partagé entre lui et sa communauté de spectateurs et qui, une fois ceux-ci réunis, fait émerger une cohésion secrète permettant la reconnaissance. Si le symbole aujourd'hui fait référence à un signe partagé par les individus d'une même culture, la naissance du symbole reste mystérieuse et semble dépendante de nombreux paramètres historiques et sociologiques, qui sélectionnent et hiérarchisent les symboles au fil du temps. Dans le cas de Damso, le symbole est créé et « brisé » – dans le sens « partagé » – par le rappeur pour former sa communauté, ce qui l'érige en maître de la temporalité de son histoire et de sa mythologie.

OrelSan, quant à lui, emploie davantage le geste comme commentaire et emphase de ses

127 CHEVALLIER Jean-Frédéric, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles » [en ligne], dans *L'Annuaire théâtral*, (36), p. 27–43, 2004, disponible sur <<https://doi.org/10.7202/041574ar>> [consulté le 24 juillet 2020].

textes. Par exemple, dans son interprétation du titre « Des trous dans la tête », il retrace physiquement le parcours du personnage en lendemain de soirée. Ce texte est éminemment corporel :

Réveil, stress, panique, gueule sèche, aride
Douleur tête, poitrine, remontées acides
Putain, on est déjà demain : faut qu'j'm'active, j'm'habille
J'boirais bien deux-trois litres, j' me traîne jusqu'à la salle de bain
J'ai des flashes de la veille¹²⁸

Durant tout le morceau, OrelSan effectue des traversées en illustrant la douleur que lui cause sa gueule de bois. Cette gestuelle illustrative a une fonction emphatique par rapport au texte et à la situation présentée, que l'on pourrait étudier sous le prisme du mythique, tel que l'a fait R. Barthes à propos du catch :

« Les catcheurs, hommes de grande expérience, savent parfaitement infléchir les épisodes spontanés du combat vers l'image que le public se fait des grands thèmes merveilleux de sa mythologie. Un catcheur peut irriter ou dégoûter, jamais il ne déçoit, car il accomplit toujours jusqu'au bout, par une solidification progressive des signes, ce que le public attend de lui. (...) Cette emphase n'est rien d'autre que l'image populaire et ancestrale de l'intelligibilité parfaite du réel. (...) Lorsque le héros ou le salaud du drame, (...) grandi jusqu'à la taille d'une sorte de signe métaphysique, quitte la salle de catch, impassible, anonyme, (...) nul ne peut douter que le catch détient le pouvoir de transmutation qui est propre au Spectacle et au Culte. »¹²⁹

Nous pouvons voir dans le concert de rap une forme s'apparentant au catch : événement divertissant et spectaculaire représentant une compétition fictive, physique et théâtrale, qui dépasse l'événement, création de personnages-types dont le passé nous est expliqué et dont on peut suivre l'évolution d'une représentation à l'autre. Ainsi, l'interprétation physique emphatique du rap, comme le catch, implique une transmutation du rappeur, un changement d'état de corps net, qui est rendue visible et évidente pour le spectateur. Obtenant ce qu'il attendait du rappeur, le public a la

128 Extrait « Des Trous dans la tête » dans : OrelSan, *Le Chant des sirènes* [album studio], label 3e bureau, 2011.

129 *op. cit.* BARTHES Roland, *Mythologies*, pp. 24–25.

satisfaction de ressentir les enjeux corporels de ce qu'il se passe sur scène, et entre physiquement en communion avec le rappeur. De plus, le spectateur qui connaît le texte d'OrelSan par cœur est capable d'anticiper les mouvements du rappeur, ce qui le met dans une dynamique d'attente et le maintient en tension.

Enfin, nous pouvons dire que la performance du rappeur, tant corporelle que vocale, contribue à sa mythification et implique le spectateur dans la création artistique. Tantôt emphatique et illustrative, tantôt distanciée, son interprétation révèle l'artificialité de son récit ainsi que l'authenticité du cadre spectaculaire dans lequel il le déploie.

CONCLUSION

En somme, la présente analyse a ainsi démontré que le concert de rap, dans sa forme majoritaire actuelle, consiste en une mythification inachevée du rappeur par différents procédés littéraires et théâtraux, de l'écriture à la performance scénique. Par son caractère rituel, cette forme scénique populaire constitue un terrain propice à la création de la *légende* du rappeur : engendrant une temporalité et des présences physiques et psychiques *extra-quotidiennes*, à cheval entre réalité et fiction, l'événement rap se construit avant tout sur l'immédiateté du présent et son expérience et garde un ancrage textuel et performatif dans l'extrême contemporanéité de l'interprète et du public.

En effet, le mythe comme construction imaginaire collective à visée universelle et morale n'est jamais atteint dans l'œuvre rap, puisque la valeur du présent et de l'authentique y est primordiale. Héritiers des origines agonistiques et narcissiques du rap, les rappeurs actuels restent attachés à la réalité des faits et de l'affect, soit à la réalité de l'expérience du monde et de l'action dans/sur ce monde, qu'ils transmettent en concert dans un rapport direct et physique au public.

Proche des formes rituelles de l'Antiquité, le concert soutient les phénomènes d'intertextualité présents dans les paroles de rap, qui édifient un univers *extra-ordinaire* et mythique dans lequel se développe l'intime du rappeur. Dans un premier mouvement, l'authentique est au service du mythique, dans le sens où l'intime, le *moi* passionné – vulnérable, insaisissable, obsédé, révolté, immoral – du rappeur contribue à la construction d'une personnalité forte et complexe dans un monde *désenchanté*, assumée comme telle sur scène. Puis, le mythique intervient au service de l'authentique, et dès lors l'apparition d'une iconographie qui dépeint un monde à la fois universel et introspectif et faisant référence à la religion, aux diverses mythologies anciennes et contemporaines et aux technologies, permet au rappeur et aux spectateurs de questionner leur identité et leur rapport aux autres individus.

De ce dialogue entre authenticité et mythe naît la *légende*, non pas du personnage textuel du rappeur, mais de la figure du rappeur elle-même. En effet, le rappeur, au-delà de son œuvre

autofictionnelle, entretient un rapport ambigu avec la réalité à travers ses différentes fonctions théâtrales. À la fois auteur, metteur en scène, acteur, chanteur, danseur, maître de cérémonie, le rappeur obtient une omnipotence sur la création de l'œuvre et sa transmission. En revanche, ce qui fait de lui une *légende* est le fait qu'il délègue au public plusieurs responsabilités et pouvoirs : le premier est de s'approprier une « dramaturgie du vrai-faux » en acceptant la fusion du réel et de l'imaginaire comme une expérience de pensée en quête de *soi* ; le second est la prise de position vis-à-vis de l'immoralité, celle du personnage du rappeur comme celles du spectateur ou de la société ; le troisième est la contribution à la fête et à la recreation artistique, pour permettre le rite à la fois communautaire et individuel ; le quatrième étant la création de multiples versions de l'expérience de l'œuvre rap en concert et la prolifération de ces versions au-delà de l'événement festif. Si la mythification du personnage et du vécu du rappeur permet de réunir une communauté autour d'une idéologie en amont du concert, le concert tend à réancrer le discours mythique dans une réalité contemporaine, ce qui permet au public de ne pas uniquement recevoir le récit, mais d'en faire l'expérience et d'y participer.

Par l'écriture autofictionnelle, les rappeurs construisent un ou plusieurs personnages provenant d'une réalité amplifiée, déplacée et reconstruite. Ces personnages et ces récits contribuent à l'ambiguïté de la figure du rappeur, la rendant multiple et héroïque. Cette fictionnalisation de *soi* fait du rap une quête identitaire, passant par la naissance, la glorification puis la déchéance du héros, de son intime, de la communauté qu'il représente et enfin de la société dans laquelle il évolue. À la fois en quête d'universalité et d'ipséité, la figure du rappeur intègre naturellement l'aporisme du théâtre, et le concert instaure un nouveau rapport théâtral à la communauté qui fait spectacle ensemble, à la fois émancipateur, altérateur et unificateur.

Rappelons le paradoxe de l'interprète hip-hop que nous cherchions à définir : en concert, le rappeur procéderait à un dévoilement de l'intime dans un cadre ostentatoire et collectif, fictionnalisant son vécu réel. Ce paradoxe est justifié par la complémentarité nécessaire de l'authentique et du mythique dans la performance, car le personnage fictif permet justement une expression émancipée de l'intime réel et sa réappropriation par la communauté du rappeur. Le

personnage est alors une image de l'affect dévoilant et protégeant simultanément la figure du rappeur, et sa crédibilité naît du fait qu'il montre la construction maîtrisée de son autofiction, par une mise en scène distanciée notamment.

Le concert de rap permet en effet au spectateur d'être conscient et de percevoir physiquement le cadre réel dans lequel s'épanouit la fiction. En effet, le spectateur de concert ne peut oublier la salle, la scène, la technique, la présence d'autres spectateurs, en somme le processus même de la création théâtrale, souvent dissimulé au théâtre, puisque le rappeur lui rappelle constamment ce cadre réel, authentique. Par ses interventions parlées entre les morceaux, ses adresses directes au public et sa liberté de modifier ou d'interrompre le déroulement du concert, le rappeur procède à une distanciation de la fiction et montre l'artificialité du mythe raconté. Un va-et-vient s'opère alors entre l'artifice spectaculaire, mythique de son œuvre – écrite, musicale et corporelle – et l'authenticité de l'événement, de sa pratique et de sa performance.

Dans un contexte festif où tout participant devient acteur – bien qu'il reste une hiérarchie entre le rappeur et le public, l'apparition d'une figure mythifiée semble nécessaire. En effet, dans son article « Les ritualités contemporaines », Denis Jeffrey définit le rituel de la manière suivante :

« C'est que le rituel [...] témoigne d'une mémoire des interdits, des limites qui distinguent l'humanité de la divinité et de l'animalité, qui contient la violence excessive, qui confirme l'identité individuelle et collective, et qui permet l'acquisition, en se répétant, de la maîtrise symbolique de soi, d'autrui et du monde ambiant. »¹³⁰

Nous voyons dès lors que le rituel implique une découverte, une expérience des frontières séparant l'humain du dieu et de l'animal, ce qui justifierait de nouveau la coprésence et les interactions entre authentique et mythique, afin notamment de déceler les particularités de l'être humain par la stimulation sensorielle, le *spectaculaire*. L'*autofiction* dans le rap apparaît dès lors comme une écriture rituelle, puisqu'elle s'épanouit dans le cadre collectif du concert et permet cette

130 DENIS Jeffrey, « Les ritualités contemporaines », dans *L'étude de la religion au Québec*, LAROUCHE Jean-Marc et MÉNARD Guy (dir), Les Presses de l'Université Laval, Laval, 2001.

identification et cette « maîtrise symbolique » du *moi* et du *moi* dans le monde.

De plus, le concert est un événement cyclique : tout comme au théâtre, les artistes hip-hop partent en « tournée » et rejouent leur spectacle de nombreuses fois. Cependant, à la différence du théâtre, le mythe raconté ainsi que le parcours artistique et intime du rappeur s'étend au-delà de l'événement scénique, ce qui permet aux spectateurs de suivre une continuité du réel et de la fiction, et de revivre le rituel, toujours nouveau, fondé sur une unique *légende* en perpétuelle création et recréation.

Le mouvement hip-hop est né de la différence et de la dissidence d'une communauté vis-à-vis d'une culture légitime, dominante. Son caractère collectif et rituel s'est renforcé en réaction à la décrédibilisation qu'il a longtemps subi. Cela a conféré au rap une esthétique de la lutte et de la rupture sociale. Provenant à l'origine des classes socio-culturelles issues de l'immigration, négligées voire méprisées par les politiques urbaines et la culture dominante, le rap est art symptomatique de la nécessité de se réapproprier l'Histoire, voire de la créer. Or, le mythe est un véhicule des mémoires et des valeurs d'une communauté et a de tout temps été fondateur de l'Histoire des hommes et des femmes et de leurs sociétés.

Aujourd'hui, le rap s'est démocratisé, provenant et s'épanouissant au sein de classes socio-culturelles variées. Le hip-hop, le plus souvent étudié d'un point de vue sociologique, a dû prouver sa légitimité en tant que mouvement artistique littéraire, musical, cinématographique et performatif, et revendiquer ses particularités esthétiques.

« Ainsi, grâce aux efforts acharnés de ses acteurs, le hip-hop a finalement réussi à s'imposer en tant que culture. [...] Or, ce qui fait précisément problème avec le rap, ce n'est pas tant la nature provocatrice du contenu acoustique ou verbal de ses réalisations, mais plutôt l'insistance performative – déjà relevée par Richard Shusterman (1992) – avec laquelle les rappeurs s'efforcent de pénétrer à l'intérieur du bastion âprement défendu de l'art. »¹³¹

131 *op. cit.* BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, p. 15.

En effet, si le hip-hop est maintenant reconnu comme une culture, créer une mythologie autour du rappeur permet cette réévaluation artistique, ancrant le rap dans la société actuelle, permettant sa démocratisation et sa considération par les médias. Le rap comme art performatif de la référence permet à ses acteurs d'exister de manière considérable dans le paysage médiatique et académique de l'art, dans l'exaltation de leur identité propre, assimilée aux grandes figures mythologiques. Cependant, comme le soulève C. Béthune dans son ouvrage *Pour une esthétique du rap*, le rap comme art subversif de la rupture sociale – comme l'était le jazz à son apparition – se confronte à l'institutionnalisation et à une forme de récupération académique :

« Mais prétendre pénétrer le site de l'art, fût-ce par effraction, comme le prétendent les rappeurs, c'est courir le risque d'exposer le hip-hop à un discours académique, avec ses mises en perspectives conceptuelles, ses analyses savantes – ou prétendues telles – et ses références érudites (...). Mais prétendre soutenir ce genre de propos [académiques] concernant une expression qui se veut rebelle et sans compromis, n'est-ce pas une forme insidieuse de dévoilement et de récupération, ou, plus dérisoire, n'est-ce pas la marque d'une inadéquation rédhibitoire du propos à son objet ? Les écueils sont réels, et les risques ne sont pas exclus. »¹³²

C. Béthune explique ici la difficulté de tenir un discours académique et esthétique sur le rap. Cependant, il semblerait que cet art résiste à la récupération. En effet, bien que le rap se soit démocratisé et donne aujourd'hui naissance à de nouveaux succès commerciaux et populaires, *a priori* dépourvu de revendications sociales, la majorité des rappeurs, par leur conscience des enjeux économiques de l'industrie musicale parviennent finalement à rester intègres, dans le sens où, au sein du *rap-game*, le succès financier, la reconnaissance et la célébrité sont des objectifs explicites, apparaissant directement dans les textes de rap. Ainsi, la démocratisation et l'institutionnalisation du rap contribuent à la *legendification* du rappeur, obtenant dès lors ce qu'il désire – désir qu'il a préalablement annoncé dans son œuvre. Les rappeurs restent ainsi maîtres de leur art et de leur œuvre, ayant également la possibilité d'exposer leur avidité et leur culpabilité, comme le fait OrelSan dans le morceau « Le Chant des sirènes » par exemple.

132 *ibid.*

Dès lors, il serait intéressant d'étudier comment le rappeur construit sa *légende* en dehors de son œuvre artistique, notamment dans ses apparitions médiatiques. Nous pourrions analyser la continuité des *attitudes* – devenant alors l'*ethos* rhétorique – des rappeurs dans le cadre de leur promotion sur les réseaux sociaux et médias traditionnels. En effet, ces interventions font partie intégrante de la *légende*, dans les cas où les rappeurs comme OrelSan ou Youssoupha par exemple subissent des accusations et obtiennent une couverture médiatique créant un contenu supplémentaire de réel, qui impactera nécessairement la réception de l'œuvre autofictionnelle.

Aujourd'hui, les rappeurs ne publient quasiment plus leurs morceaux sans clip, assimilant dès la première diffusion leur musique à une certaine iconographie, que l'on retrouve le plus souvent en concert. La démocratisation du rap étant en grande partie due à la prolifération et à la diffusion massive des clips vidéo sur YouTube, nous pourrions également analyser le rap dans sa dimension cinématographique, en tenant compte des enjeux de mythification et d'authentification à travers le rituel, le performatif et le spectaculaire au sein de l'image.

Enfin, il semble primordial de considérer l'émergence de nouvelles figures mythiques du rap : femmes et queer notamment. Les mouvements queer et féministes sont révélateurs de nouvelles prises de conscience de ruptures sociales jusqu'ici moins médiatisées. Des rappeur•euse•s portent aujourd'hui ces mouvements et leurs revendications propres jusqu'à la scène rap, devenant alors un lieu d'expression de *toutes* les luttes. En France, grâce au média *Madame Rap* notamment, consacré aux femmes et aux LGBT+ dans le milieu hip-hop, nous remarquons la nouvelle place accordée aux rappeur•euse•s comme par exemple l'artiste Illustre, se définissant comme non-binaire. Nous pouvons nous demander comment ces nouvelles figures du rap créent leur mythologie singulière, et si leur authentification et mythification se construit en accord ou en opposition à celles des rappeurs majoritaires, souvent accusés d'homophobie et de sexisme.

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

BARBA Eugenio, SAVARESE Nicolas, *L'Énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, L'Entretemps, traduit en français par DESCHAMPS-PRIA Éliane, 2008.

BARRET Julien, « Rap Contenders ou l'art de la battle hip-hop a cappella » [en ligne], *Slate*, dernière mise à jour le 16 novembre 2013, <<http://www.slate.fr/story/79556/rap-contenders-battle-hip-hop-cappella>> [consulté le 2 août 2020].

BARTHES Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957.

BATAKLIEV Peter, *Qui va là : création d'une dramaturgie temporelle du personnage* [en ligne], Mémoire, Montréal : Université du Québec, 2018, disponible sur <<https://archipel.uqam.ca/11428/1/M15486.pdf>> [consulté le 23 juillet 2020].

BÉHAR Henri, « Le paradoxe sur le théâtre » [en ligne], dans *Études françaises*, 8 (1), p. 63–74, 1972, disponible sur <<https://doi.org/10.7202/036508ar>> [consulté le 23 juillet 2020].

BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, Editions Klincksieck, Paris, 2004.

BOROLI Louana, *HIP-HOP IS THE NEW THEATRE : Dialogue(s) entre le théâtral et le concert populaire actuel*, sous la direction de Julie Valéro, Mémoire de master 1, Grenoble : Université Grenoble-Alpes, 2019.

BRECHT Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, 1948, L'Arche, Paris, traduit en français par TAILLEUR Jean, 2014.

CATHUS Olivier, *L'âme-sueur, le funk et les musiques populaires du XXe siècle*, Desclée de Brouwer, Paris, 1998.

CHATEAU Dominique, « Pour une esthétique spectaculaire », dans *Le spectaculaire*, HAMON-SIREJOLS Christine et GARDIES André (dir), Cahiers du GRITEC, Lyon : Aléas, 1997.

CHEVALLIER Jean-Frédéric, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles » [en ligne], dans *L'Annuaire théâtral*, (36), p. 27–43, 2004, disponible sur <<https://doi.org/10.7202/041574ar>> [consulté le 24 juillet 2020].

DELECROIX Vincent, *Petite bibliothèque du chanteur*, Flammarion, Paris, 2012.

DENIS Jeffrey, « Les ritualités contemporaines », dans *L'étude de la religion au Québec*, LAROUCHE Jean-Marc et MÉNARD Guy (dir), Les Presses de l'Université Laval, Laval, 2001.

- DE SURMONT Jean-Nicolas, *Vers une théorie des objets-chansons*, ENS Éditions, Lyon, 2011.
- DIAMANTAKOU-AGATHOU Kaiti, « Le voyage de Dionysos dans la Grèce après 1975 ou Les épigones modernes de la dramaturgie grecque ancienne » [en ligne], dans *L'Annuaire théâtral*, (48), p. 45–56, 2010, disponible sur <<https://doi.org/10.7202/1007839ar>> [consulté le 30 juin 2020].
- DRENNAN Barbara, « Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité », dans *L'Annuaire théâtral*, (12), p. 41–51, 1992, disponible sur <<https://doi.org/10.7202/041174ar>> [consulté le 5 juillet 2020].
- DUBOIS Jacques, « Carnaval : fête, révolte, spectacle — Pour une histoire » [en ligne], dans *Études françaises*, 15 (1-2), p. 15–34, 1979, disponible sur <<https://doi.org/10.7202/036678ar>> [consulté le 16 juillet 2020].
- FÉRAL Josette, « De la performance à la performativité » , dans *Communications*, n°92 Performance - Le corps exposé, BIET Christian et ROQUES Sylvie (dir), pp. 205-218, 2013, disponible sur <<https://doi.org/10.3406/comm.2013.2704>> [consulté le 25 juillet 2020].
- FÉRAL Josette, « Qu'est la performance devenue ? » [en ligne], *Jeu*, n° 94, pp. 157-164, 2000, disponible sur <<https://id.erudit.org/iderudit/25839ac>> [consulté le 25 juillet 2020].
- GADET Steve, *La culture hip-hop dans tous ses états*, L'Harmatta, Paris, 2010.
- GASPARINI Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 2008.
- GUIBERT Gérard, *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?*, Mélanie Seteun, Nantes, 1998.
- HOTIER Hugues, « Le verbe au cirque » [en ligne], *Jeu*, (28), p. 40–55, 1983, disponible sur <<https://id.erudit.org/iderudit/28393ac>> [consulté le 5 juillet 2020].
- JUBINVILLE Yves, Compte rendu de [“Dramaturgies du vrai-faux”] [en ligne], *Jeu*, (78), p. 250–252, 1996, disponible sur <<https://id.erudit.org/iderudit/27203ac>> [consulté le 26 juillet 2020].
- KATTENBELT Chiel, « Intermediality in Theatre and Performance : Definitions, Perceptions and Medial Relationships », *Culture, language and representation*, Vol. VI, pp. 19-29, 2008.
- KOZUL Mladen, « Fantasma théâtralisé et théâtre baroque » [en ligne], dans *L'Annuaire théâtral*, (41), p. 40–49, 2007, disponible sur <<https://doi.org/10.7202/041669ar>> [consulté le 10 juillet 2020].
- LAZARIDÈS Alexandre, « La vision de Dionysos : L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur » [e n l i g n e], *Jeu*, (94), p. 142–145, 2000, disponible sur

<https://id.erudit.org/iderudit/25835ac> [consulté le 8 juillet 2020].

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

MAÏSETTI Arnaud, « Théâtralités contemporaines de l'incantation : Du corps vibrant à l'inquiétude du monde » [en ligne], dans *Une littérature « comme incantatoire » : Aspects et échos de l'incantation en littérature (XIXe-XXIe siècle)*, THÉRIAULT Patrick (dir), PUF de Toronto, 2018, disponible sur <https://www.erudit.org/fr/livres/hors-collection/litterature-comme-incantatoire-aspects-echos-lincantation-en-litterature-xixe--978-2-9817251-0-3/000282li/> [consulté le 10 juillet 2020].

MONNIN Christian, « Aller héros » [en ligne], *Liberté*, 42 (2), p. 40–58, 2000, disponible sur <https://id.erudit.org/iderudit/32657ac> [consulté le 10 juillet 2020].

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008.

RENARD Jean-Bruno, « Entre faits divers et mythes : les légendes urbaines » [en ligne], *Religiologiques*, n° 10, pp. 101–109, 1994, disponible sur <http://www.religiologiques.uqam.ca/no10/renar.pdf> [consulté le 12 juillet 2020].

WOLFF Nadège, « Les références à l'Antiquité dans le rap : entre affirmation et ambiguïté identitaire » [en ligne], dans *Antiquipop : La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, MOM Éditions, Lyon, 2018, disponible sur Internet : <https://doi.org/10.4000/books.momeditions.3344> [consulté le 17 juillet 2020].

RESSOURCES VIDÉO

Clique TV : Viens voir les docteurs, Peut-on séparer l'homme de l'artiste ? [émission de télévision] [en ligne], animé par Clément Viktorovitch, diffusé le 31 mai 2020, Paris : Canal +, disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=WXuAuCaPOgY>> [consulté le 5 juin 2020].

Nekfeu, « On verra » [captation live] [en ligne], aux *Victoires de la Musique 2016* [émission de télévision], diffusé le 12 février 2016, Paris : France 2, disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=UE2FCap9vls>> [consulté le 25 juillet 2020].

Laylow, Tournée de *Trinity* [vidéo amateur] [en ligne], concert du 6 mars 2020, Olympia, Paris, disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=v8ZDrP1jy30&t=96s>> [consultée le 25 juillet 2020].

OrelSan, *Le Chant des sirènes* [captation du concert][en ligne], réal. GOETGHEBEUR François, 16 octobre 2012, Zénith de Paris, Paris : France 4, disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=aSB77Wwfo7k>> [consultée le 23/08/2020].

Damso, *Lithopédion Tour* [captation du concert][en ligne], 4 décembre 2018, AccorHotels Arena, Paris : France 2, diffusé le 21 octobre 2019, disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=svivvTVuGR4>> [consultée le 23/08/2020].

DISCOGRAPHIE

OrelSan, *Perdu d'avance* [album studio], label 3e bureau, Wagram Music, 2009.

OrelSan, *Le Chant des sirènes* [album studio], label 3e bureau, 2011.

OrelSan, *La fête est finie* [album studio], label 3e bureau, Wagram Music, 2017.

OrelSan, *Épilogue* [album studio], label 3e bureau, 2011.

Damso, *Batterie faible* [album studio], 92i, Capitol Music France, Universal, 2016.

Damso, *Ipséité* [album studio], 92i, Capitol Music France, Universal, 2017.

Damso, *Lithopédion* [album studio], 92i, Capitol Music France, Universal, 2018.

Laylow, *Trinity* [album studio], Digital Mundo, 2020.

Nekfeu, *Cyborg* [album studio], Seine Zoo, Polydor, Universal, 2016.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1: Image de battle de rap extraite du film 8 Mile, réalisé par Curtis Hanson inspiré du parcours d'Eminem, 2002.....	19
Illustration 2: Platon et Aristote devisant. Détail de la fresque de Raphaël L'École d'Athènes, 1509 - 1511.....	19
Illustration 3: Photo du concert de Kanye West de la tournée Saint Pablo Tour, 2016.....	21
Illustration 4: Dessin représentant Deus ex Machina.....	21
Illustration 5: Projection au début du concert d'OrelSan, de sa tournée Le Chant des sirènes, 2012	78
Illustration 6: Première apparition du rappeur sur scène.....	78
Illustration 7: Projection au début du concert de Damso, de sa tournée Lithopédion Tour, 2019.....	79
Illustration 8: Première apparition du rappeur sur scène.....	79
Illustration 9: Extrait du clip vidéo du morceau « Ils sont cool » d'OrelSan et Gringe.....	82
Illustration 10: OrelSan et Gringe interprétant le titre « Ils sont cool ».....	82
Illustration 11: Scénographie du concert de Damso, écrans et coupole.....	83
Illustration 12: Villes parallèles projetées lors du morceau « Ipséité » de Damso.....	83
Illustration 13: Fin du morceau « Le Chant des sirènes » d'OrelSan, image christique.....	84
Illustration 14: Lumière douche blanche éclairant Damso lors de son morceau « William ».....	84
Illustration 15: Projections de sang à la fin du morceau « Suicide Social », du concert d'OrelSan...	94
Illustration 16: Signe du rappeur Jul, représentant les lettres de son pseudonyme.....	102
Illustration 17: Signe du rappeur Nekfeu, représentant le nom de son ancien groupe « S-Crew »..	102
Illustration 18: Signe du rappeur Booba, représentant le « 92i », désignant à la fois son quartier et son collectif.....	103
Illustration 19: Signe des rappeurs de PNL, représentant le mot « Zoo », désignant le contexte dans lequel ils ont grandi.....	103
Illustration 20: Une main en « V », symbole du rappeur Damso, signifiant « Vie ».....	103

LEXIQUE DU RAP ET DU HIP-HOP

Auto-Tune : Auto-Tune est un logiciel correcteur de tonalité élaboré par la société Antares Audio Technologies en 1997, mais créé auparavant à la fin 1996 par Andy Hildebrand, un ingénieur américain travaillant dans l'industrie pétrolière. Initialement, l'Auto-Tune est un logiciel correcteur de voix permettant de chanter juste. Mais, quand on pousse les réglages à l'extrême, le traitement, jusqu'ici transparent et naturel, prend un caractère artificiel, donnant à la voix un aspect « métallique ».

Attitude : dans le hip-hop, comportements et codes stylisés, propres à une communauté, à un état d'esprit le plus souvent en réaction à la critique ou à l'affront.

Backeur : Le backeur, dont le nom est tiré du verbe anglais *to back* (supporter, en version française), est le premier soutien vocal du rappeur lors des concerts. Grâce à sa maîtrise du répertoire du rappeur, le backeur (qui est très souvent un rappeur lui-même) est en première ligne en cas de perte de souffle ou d'incident technique de l'artiste sur scène.

Battle : littéralement, « bataille » ; confrontation verbale entre deux rappeurs ou breakers.

Beat : désigne la pulsation sur laquelle est rythmée la chanson ou plus généralement l'instrumental.

Beatmaker : concepteur rythmique, compositeur de morceaux instrumentaux pour rap, hip-hop ou RnB contemporain.

Block party : littéralement « fête de quartier ». Endroit où venaient se réunir tous les acteurs du hip-hop pour se défier dans la bonne humeur. La rue était fermée par des barricades pour empêcher les voitures de passer, et le DJ se branchait sur l'éclairage public.

Break dance : danse enchaînant des figures acrobatiques et des pas de danse.

Clash : confrontation verbale et musicale entre deux rappeurs, par morceaux interposés.

DJ : abréviation de Disc-Jockey. Il manipule les disques sur ses platines.

Egotrip : style de morceau de rap dans lequel le rappeur se met en valeur (au plan musical, financier, sexuel...) et cherche à se distinguer des autres MCs.

EP : un « extended play » est un format musical plus long qu'un single mais plus court qu'un album. Il s'oppose au LP ou « long playing », qui correspond au format d'un album complet.

Featuring : Le terme *featuring* (anglais, au sens de « figurer »), souvent abrégé en feat, feat., ft, ft.,

f ou encore f., est souvent utilisé dans l'industrie musicale pour indiquer la participation d'un artiste sur un titre ou l'album de quelqu'un d'autre, que cette participation soit importante comme le chant d'un couplet ou d'un refrain, ou plus discrète comme la reprise ou le remix d'un de ses *samples*.

Flow : façon dont un MC pose les syllabes par rapport au rythme, la qualité d'élocution et le groove qui requiert une certaine écriture et récitation en vers et donc une structure métrique. La trop grande constance dans le flow nuit au groove, au principe de renouvellement et à la musicalité à laquelle s'attache le MCing. Le flow est à différencier du style, bien que la nuance entre les deux puisse être ambiguë. Simple mot passe-partout que beaucoup utilisent sans vraiment savoir le définir, le flow est en réalité le pilier de la musicalité du MCing et un art à part entière.

Freestyle : à l'origine un texte de rap, dans lequel l'artiste n'a aucun thème précis à respecter. Sert aujourd'hui couramment à désigner une improvisation d'un MC (sur une beatbox, une version instrumentale donnée où même a cappella).

Game (rap) : le Rap Game désigne la compétition fictive et interminable menant au titre de boss du Rap Game. Le but d'un rappeur dans le game est de vendre un maximum et d'être le maître de l'egotrip.

Gangsta rap : littéralement « rap gangster » ; composante du rap originaire de Californie alliant textes violents et musique funk, lancée par le groupe NWA (Ice Cube, Dr. Dre, Eazy-E, MC Ren) originaire de Compton (Los Angeles) (Tupac Shakur, Snoop Dogg, Tha Dogg Pound). Ce sous-genre du rap se développera ensuite rapidement à travers le pays (New York : The Notorious B.I.G., Houston : Geto Boys, etc.), les lyrics restant généralement les mêmes (gangs, drogues, sexe...) mais la musique étant différente selon la région. Si le gangsta rap a explosé à Los Angeles (NWA, Ice-T), c'est néanmoins le rappeur de Philadelphie, Schoolly D, qui a le premier fait entrer les gangs dans le rap.

Graffiti : inscription calligraphiée ou dessin, tracé, peint ou gravé sur un support qui n'est normalement pas prévu à cet effet.

Hardcore (rap) : tendance dure et violente du rap aussi bien dans les textes que dans la musique (Public Enemy, Wu-Tang Clan, Kaaris, etc.).

Hip-hop : regroupement de manifestations artistiques très liées entre elles autant sur le plan musical (rap), chorégraphique (break dance) ou graphique (tags, fresques,...) et formant un mode de vie à part entière.

MC : abréviation de Master of Ceremony, en français on utilise parfois « Maître de cérémonie ». Le

MC est, au sens strict, un animateur de spectacle, c'est-à-dire la personne qui dirige une ou des cérémonies, une fête, une soirée ou un spectacle. Dans le milieu du rap et du hip-hop, ce terme désigne le chanteur (ou rappeur). Le plus souvent, seules les initiales « MC » sont utilisées. Le MC peut également désigner un rappeur. On le retrouve dans le pseudonyme du rappeur français MC Solaar par exemple, ou en initiales dans le nom du groupe Milk, Coffee and Sugar (MCs).

New Old School : la new old school est un nouveau courant de rap qui a fait son apparition mi-2011 avec l'envie de certains rappeurs de la new school de faire du son comme à l'époque old school, avec des beats d'époque, des lyrics d'époque. Ils veulent donc créer une musique actuelle, mais avec les bases du hip-hop old-school.

New School : pour le rap américain : deuxième génération de rappeurs (fin des années 1980) venue après la vague pop commerciale. Pour le rap français, elle apparaît au début des années 2000 avec le gangsta-rap et se popularise avec la pop-rap, la trap...

Old School : pour le rap américain, première génération de MC (années 1980 et même milieu des années 1970). Pour le rap français, elle désigne les rappeurs de fin des années 80 à début des années 2000 (avec l'apparition du gangsta-rap en France).

Phase : une ligne de texte.

Pull-up the needle ou **Pull-up** : vient de l'expression *pull up the needle*, qui signifie « lève l'aiguille », évoquant l'aiguille du tourne-disque utilisé par les DJ. Indication utilisée en live, quand le rappeur demande à son DJ de couper le son. Les raisons d'un pull-up sont variées : l'artiste rate son live, un problème survient et l'artiste doit couper son morceau, etc.

Punchline : une punchline c'est littéralement une « phrase coup de poing », le genre de phrase bien formulée qui laisse sans voix, souvent de belles métaphores, ou des jeux de mots grinçants. Elles peuvent se trouver partout : dans les BD's, dans les films, etc.

Puriste : amateur de rap dit "à l'ancienne", préférant le fond et les textes travaillés que la forme, détestant le rap actuel, l'Auto-Tune et le Game.

Rap : texte scandé, improvisé ou non, souvent rythmé par les platines du DJ.

Rap politique ou **rap conscient** : un rap conscient est un rap qui parle de problèmes politiques et/ou de société, un rap engagé en somme.

Sample : échantillon sonore emprunté à un disque ou tout autre bande sonore pour être incorporé à une nouvelle composition. Le procédé est le *sampling* et la machine est le *sampler*.

Scratch : onomatopée, bruitage effectué par le DJ grâce à la manipulation en avant et en arrière du disque vinyle.

Skit : intermède entre deux morceaux, souvent constitué de dialogues, parfois extraits de films.

Street credibility ou street cred : littéralement, « crédibilité de rue », au sens étroit, il s'agit d'un mouvement d'adhésion à la culture de rue. Au sens large, elle renvoie à la crédibilité conférée par la rue en raison d'une attitude, d'un style vestimentaire, d'un langage et tous autres codes reconnus comme étant le fait de la culture de rue.

Verlan : forme d'argot français qui consiste en l'inversion des syllabes d'un mot, parfois accompagnée d'« élision », un type d'apocope, afin d'éviter certaines impossibilités phonologiques. C'est en inversant les syllabes de la locution adverbiale (à) l'envers que le terme de verlan a été créé. On parle de formes verlanisées pour caractériser les vocables du verlan.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	5
RÉSUMÉ.....	7
INTRODUCTION.....	8
I. DU THÉÂTRE ANTIQUE AU CONCERT ACTUEL : RELAIS MYTHIQUE.....	15
1. Concert actuel et rituel dionysiaque.....	18
2. La communauté rap.....	25
3. Le rappeur : figure théâtrale omnipotente, intermédiaire et paradoxale.....	31
II. AUTHENTIFICATION DU MOI ET DE SON RAPPORT AU MONDE.....	37
1. Traditions du rap : désenchanté, agonistique et narcissique.....	40
2. Le rap comme œuvre autofictionnelle.....	51
3. Les technologies au service de la légende urbaine.....	61
III. MYTHIFICATION PAR LE RITUEL DU CONCERT.....	70
1. Art de la référence et iconographie mythique.....	73
2. Le MC : gestion d'une temporalité de la fête.....	86
3. Scansion et attitude, le mythique par le corps et la voix.....	96
CONCLUSION.....	107
ANNEXES.....	113
Bibliographie.....	113
Ressources vidéo.....	116
Discographie.....	116
Table des illustrations.....	117
Lexique du rap et du hip-hop.....	118
TABLE DES MATIÈRES.....	122