



HAL
open science

Ethos discursif dans le rap français : approche comparative et littéraire

Hugo Bondet

► **To cite this version:**

Hugo Bondet. Ethos discursif dans le rap français : approche comparative et littéraire. Littératures. 2020. dumas-03122599

HAL Id: dumas-03122599

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03122599>

Submitted on 27 Jan 2021

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.

MÉMOIRE DE MASTER
UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Collège SSH
Département de Lettres

Hugo BONDET

Sous la direction de Isabelle CHOL

**ETHOS DISCURSIF DANS LE RAP FRANÇAIS :
APPROCHE COMPARATIVE ET LITTÉRAIRE**

Année universitaire 2020-2021
Mémoire de master 2
Spécialité : Poétique et Histoire littéraire

RÉSUMÉ

Si le rap français fait, depuis plusieurs années maintenant, l'objet de nombreuses recherches d'ordre sociologiques, nous nous proposons d'en étudier les textes d'un point de vue à la fois rhétorique et littéraire en n'oubliant pas que le rap, avant d'être un témoignage social, demeure une forme d'expression artistique consacrant au langage une place cruciale. Remarquant l'omniprésence du sujet « je » au sein des textes de rap, nous nous questionnons sur les diverses manières dont ce sujet peut être représenté, et le lien que peuvent entretenir ces représentations avec le succès toujours croissant de ce genre musical. Ainsi, nous observons dans un large corpus de morceaux des figures-types récurrentes, comme celle du rappeur fort, celle du rappeur engagé ou celle, qui tend à se répandre, d'un rappeur qui chercherait avant tout à se présenter comme « authentique ». Pour autant, loin d'établir une classification catégorique dans un genre où un artiste peut tour à tour vanter ses qualités d'écriture, avouer ses faiblesses et se faire porte-parole d'une jeunesse désœuvrée, il s'agit avant tout pour nous d'établir comment les rappeurs parviennent à se constituer un ethos spécifique tout en s'inscrivant dans une forme de tradition. A cette fin, nous nous fondons à la fois sur des travaux portant sur la question de l'ethos, sur le rap, mais aussi sur la poésie, convaincus de la pertinence ponctuelle d'une analyse comparatiste avec ce genre dont le rap revendique, par étymologie, l'héritage.

REMERCIEMENTS

Arrivés au terme de ce travail, nos remerciements vont en premier lieu à Isabelle Chol qui, par ses retours, nous a permis de l'enrichir aussi bien sur le fond que la forme. Merci à elle également pour nous avoir accordé sa confiance en nous permettant d'étudier ce sujet encore assez peu orthodoxe qu'est le rap, et de nous avoir laissé la liberté nécessaire à le mener à bien.

Plus largement, merci à toutes celles et ceux qui, par leurs encouragements, par les sessions de travail et les discussions intéressantes menées avec eux, nous aurons donné la motivation d'aller jusqu'au bout.

AVANT-PROPOS

Le rap est-il la poésie des temps modernes ?

Voilà une question à laquelle nous ne répondrons pas. D'autres s'y sont essayés avant nous¹, et mieux sans doute que nous ne pourrions le faire ici. Par ailleurs, consacrer deux cent pages à s'efforcer de prouver qu'un texte de rap peut être étudié comme une œuvre littéraire, c'est précisément consacrer deux cent pages à ne pas l'étudier comme telle. Laissons donc de côté cette épineuse question et bornons nous à un constat : la poésie n'est, hors le cadre scolaire, plus aussi lue qu'autrefois, tandis que le rap semble rencontrer un succès toujours croissant. Est-ce parce qu'il s'agit d'un genre encore jeune ? Parce qu'il adopte une forme plus accessible, faisant intervenir, comme le préconisait Verlaine, « de la musique en toutes choses » ? Sans doute pour ces deux raisons à la fois. Mais s'il y en avait également une troisième, plus purement textuelle ?

Durant nos recherches préalables, nous avons un temps éprouvé le désir de travailler sur un corpus poétique le plus diversifié possible, et à cette fin nous nous sommes intéressés, entre autres, à la poésie contemporaine. L'ambition n'était pas d'en brosser un tableau complet, ce qui serait en soi un travail bien trop conséquent pour notre présente étude, mais plutôt d'en choisir un représentant afin de voir comment la poésie française continuait d'exister « à côté » pour ainsi dire, du rap. Un peu au hasard il faut l'avouer, c'est vers le recueil *Albâtre*, de Gérard Titus-Carmel, que nous nous sommes dirigés. Nous intéressant particulièrement à la notion d'*ethos* dans le rap, nous avons entamé dans le recueil de Titus-Carmel une traque quasi-systématique des marques grammaticales du sujet, espérant trouver des motifs de rapprochement entre cette œuvre et certains morceaux de rap. Quelle surprise lorsque nous avons constaté que ce sujet, ce simple « je » fondement de la poésie lyrique traditionnelle, mettait cinq poèmes à apparaître pour la première fois ! Nous avons rapidement établi que si l'œuvre de Titus-Carmel était loin d'être dénuée d'intérêt, elle tombait assez loin de notre propos : le poète y est une figure évanescence, fugitive et éphémère, presque une ombre de passage et qui cherche pourtant, par les mots, à « témoigner de [sa] présence »², une figure sans visage donc, seulement prétexte à un ressenti, à une rêverie face à la statue immortelle du dieu égyptien Sobek. Non pas qu'il n'y ait absolument aucun *ethos* ici : cette confrontation entre le vivant et l'inerte, la chair destinée à devenir os et l'albâtre inaltéré, est mise en scène,

1 Nous pensons notamment à la thèse de Bettina Ghio, *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire*, soutenue en 2012, que nous évoquerons à nouveau.

2 Titus-Carmel Gérard, II, 24 in *Albâtre*, Fata Morgana, 2013.

personnifiée même et trouve son paroxysme « au cœur tendre de la matière insensible »³.

Mais ces figures-là semblent bien différentes de celles que l'on rencontre dans le rap et leur caractérisation, toute métaphorique, est minimale.

Cette étude néanmoins n'a pas été tout à fait vaine : lors d'une discussion avec Isabelle Chol, qui a dirigé ce mémoire, nous sommes parvenus, nous semble-t-il, à mettre le doigt sur cette différence fondamentale entre la poésie de Titus-Carmel et le rap. Bien plus que de fond, il s'agit d'une différence de médiation : Titus-Carmel ne construit pas à proprement parler une figure de poète, il n'est qu'un « je » qui développe une rêverie face à l'Art, comme pourrait le faire le lecteur en se heurtant lui-même à la beauté parfois hermétique de certains de ses vers⁴. Le rappeur, bien souvent, prend la peine de construire cette figure médiatrice, plus effacée en poésie, qui est la sienne. Contrairement à Titus-Carmel, figure de spectateur face à l'œuvre d'art, le rappeur est un intermédiaire humanisé entre l'œuvre et l'auditeur⁵, un liant qui donne une cohérence quasi-narrative aux images qu'il développe, et rend ainsi sensibles, par un mécanisme d'empathie. Et si la clef de l'accessibilité, et donc du succès du rap résidait ici, dans cette médiation méticuleusement mise en place qui, disant « je », implique spontanément le « tu » du destinataire ?

A ce stade, on pressent déjà l'importance de la question de l'ethos dans le rap : la comprendre, c'est peut-être comprendre, non seulement ce que le public recherche aujourd'hui, mais au-delà, comment la poésie peut continuer de s'adresser à lui.

Un travail en deux ans

Le travail que nous proposons ici est un mémoire réalisé en deux ans. Nous avons d'abord songé, pour des raisons d'intérêt personnel, à mener une étude comparatiste rapprochant *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, et l'album *Relapse* (2009), du rappeur américain Eminem. C'est la barrière de la langue, l'idée qu'un étudiant américain menant une étude semblable puisse appréhender avec beaucoup plus de précision et de justesse les textes du rappeur qui nous ont décidé à envisager

3 *Ibid*, I, 17.

4 Encore qu'à cela, pourrait-on objecter qu'il y a bien là une forme de tradition poétique, et donc de figure d'artiste, celle du contemplateur qui admire l'Art dans une forme d'élégie d'une Beauté idéale, inatteignable (nous pensons notamment au Parnasse). Cette figure est donc bien, à sa manière, médiatrice, puisqu'elle porte un regard, mais cette médiation est bien plus discrète, moins explicite, que celle dont il sera question par la suite.

5 Outre Atlantique, une figure incontournable pour ce qui est de la construction d'un ethos est celle du rappeur Eminem, dont on pourrait évoquer ici « 25 to life » (in *Recovery*, 2010). Tout au long de ce morceau, le rappeur semble apostropher une femme, mais la *volta*, qui intervient dans les tous derniers vers, révèle qu'il s'agit en fait d'une adresse à la musique elle-même. Cette personnification crée les conditions d'un dialogue précisément en ramenant la musique sur un plan humain.

plutôt un travail sur un corpus purement francophone. Deux sujets ont à ce stade retenu notre attention : l'un s'intéressait aux morceaux-fleuves, longs morceaux de rap ne comprenant pas de refrain, mais les comparaisons envisageables avec la tradition poétique nous ont paru peu porteuses. Aussi avons-nous retenu l'autre, qui a abouti au présent travail de recherche, à l'exception près qu'il devait initialement également traiter de l'*ethos* des poètes. Les contraintes de temps et de format nous ont incité à revoir nos ambitions à la baisse, en particulier parce que nous étions également désireux – nous y reviendrons – d'étudier un corpus de rap aussi large que possible. Ce projet initial explique la présence de nombreux travaux consacrés spécifiquement à la poésie dans notre corpus, que nous avons choisis de conserver parce qu'ils ont nous semblé également pertinents – dans une certaine mesure – pour appréhender le rap. Partant de là, nous ne nous sommes dirigés que plus tardivement vers les travaux consacrés au rap, et avons assez vite établi un plan très proche de celui que nous proposons finalement, simplement en nous basant sur nos connaissances préalables du genre musical. Au fur et à mesure de nos recherches, nous avons collecté des éléments qu'il s'est ensuite pour nous agi d'organiser par parties et sous-parties. Les sous-sous-parties quant à elles, dernier échelon de l'organisation de notre travail, sont enfin venues au fil de la rédaction.

Table des matières

AVANT-PROPOS	4
INTRODUCTION.....	8
Pour une approche littéraire.....	8
De l'ethos	11
Ethè de conventions, ethè en réaction	14
Sur le corpus et les sources	17
I. Une figure conventionnelle du rappeur : celle du rappeur fort	19
1) L'egotrip	20
A. Un genre codifié.....	20
B. Le biais de la tradition poétique	27
C. Convaincre ou passer pour ?	33
2) Le maître du langage	42
A. Du doute identitaire à la culture nouvelle.....	42
B. Le langage comme fondement du groupe	48
C. Le rappeur, un rêveur virtuose	53
3) Le séducteur	59
A. Posséder l'autre, ou être vaincu	59
B. Cet autre qui n'est pas moi	65
C. Le rappeur, un irresponsable ?	71
II. Des figures traditionnelles alternatives : celles du rappeur conscient.....	78
1) Le témoin.....	78
A. JE témoigne.....	78
B. ... par nécessité.....	87
C. ... dans la langue d'une « peinture parlante »	99
2) Le moraliste	109
A. Le rap, un genre réactionnaire ?	110
B. Pouvoir de la parole, responsabilité morale.....	117
C. Le changement par l'exemple.....	122
3) Le narrateur	131
A. Le récit comme parti pris.....	131
B. ... de l'« auto-ethnographie »... ..	139
C. ... à la singularisation de soi	145
III. Des figures en réaction : quand l'auditeur devient rappeur	149
1) L'authentique	149
A. Récit de soi, ethos de récit.....	149
B. Le rappeur vulnérable	154
C. Rappeur sincère, rappeur menteur	164
2) Le moqueur	174
A. Le rappeur désacralisé.....	174
B. L'amoral et le feignant.....	184
3) La rappeuse, une figure perpétuellement en formation.....	192
A. Un ethos de genre ?.....	192
B. De la réappropriation langagière au discours autodéfinitoire	198
CONCLUSION	204
BIBLIOGRAPHIE	209

INTRODUCTION

Pour une approche littéraire

Qu'il soit français ou états-unien, le rap est un phénomène musical encore relativement moderne. Ses premières figures apparaissent à la fin des années soixante-dix, mais c'est véritablement à partir du début des années quatre-vingt-dix qu'il commence à se démocratiser. Cette relative modernité en fait un objet d'étude toujours en mutation, intéressant du point de vue de la recherche : des travaux sur le rap existent, sur lesquels il est possible de s'appuyer, mais tout n'est pas encore fait, loin s'en faut. En fait, si la plupart de ces travaux – dont les premiers remontent aux années quatre-vingt-dix en France – relèvent de la sociologie, ils sont encore trop peu nombreux à y préférer une approche purement littéraire. Non pas que le rap soit – reconnaissons-le – un genre purement textuel. N'en déplaise à certains, il demeure musical en premier lieu et pourtant, la dimension textuelle y est importante, au point que Mathias Vicherat prêche dans son ouvrage « *Pour une analyse textuelle du rap français* »⁶.

Pourquoi alors cette préférence donnée à sa dimension sociologique ? Si le rap est un si bel objet d'étude dans le domaine, c'est qu'il est un excellent biais pour aborder les populations, modestes et métissées d'origines, qui en sont à la fois les productrices et consommatrices dans un premier temps, parce qu'il apparaît comme une spécificité culturelle étant pourtant parvenue à s'exporter hors de ces milieux. Manon Labourie l'observe dans son ouvrage de philosophie : « c'est d'abord la provenance des voix qu'il fait retentir qui a attiré l'attention et provoqué le débat sur le rap ; l'intérêt qu'il a suscité lui a initialement été extérieur : il s'est adressé à la réalité qu'il reflète, à la singularité de son origine. »⁷ Il ne nous appartient pas de questionner la légitimité de cette approche. En revanche, il est de notre ressort de la compléter, de signaler surtout qu'elle ne nous semble pas suffisante pour saisir tout l'intérêt et la complexité du rap. Laissons donc de côté cet aspect, déjà suffisamment traité, ainsi que sa dimension musicale (bien que celle-ci, à quelques exceptions comme celle de Jean-Marie Jacono sur « Je danse le mia »⁸ près, demeure elle aussi un

6 Vicherat Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, 2001. Bien que cet ouvrage propose un parti pris évident, ne prétende pas à l'objectivité, et que ses références soient (déjà) quelque peu datées, il nous sera d'un grand intérêt dans nos recherches, dans la mesure où il établit un panorama assez complet des thématiques abordées par le rap à son époque.

7 Labourie Manon, *Le rap comme poétique du langage ordinaire*, Philosophie, 2017, page 10.

8 Jacono Jean-Marie, « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de « Je Danse le Mia »

terreau d'études nouveau et sans doute fertile pour l'avenir), pour nous concentrer sur ce qui relève de notre domaine de compétence : la dimension littéraire des textes de rap. Si l'on considère exclusivement les clichés qui entourent le rap, cette dimension peut sembler surprenante et pourtant, il s'agit là d'une filiation inscrite dans l'ADN même du rap : en anglais, RAP est en fait un acronyme signifiant « *Rythm And Poetry* », et qui place donc texte et musicalité au même rang. Mais cette dimension, non contente d'exister dans le rap américain, serait plus exacerbée encore dans celui de l'hexagone, doté d'un héritage culturel propre : G. Lapassade et P. Rousselot estiment ainsi que le rap français s'inscrit non seulement dans un certain héritage socio-historique, mais aussi « dans une tradition littéraire où avant les rappeurs, il y avait, par exemple, la poésie glaciale et désabusée de François Villon ou la poésie folle de colère d'Agrippa d'Aubigné »⁹. Manuel Boucher lui, choisit l'axe de la musique revendicative, dimension importante historiquement dans le rap, pour le rattacher à la tradition des troubadours, estimant qu'« en Europe, à l'époque médiévale notamment, la chanson apparaît comme le moyen le plus efficace pour faire passer des messages »¹⁰. Il ne s'agit pas pour nous de prouver que les rappeurs auraient pu lire ces poètes, ou qu'ils pourraient leur faire référence dans leurs propres œuvres¹¹ : il ne nous est pas possible – et ce ne serait sans doute pas préférable – de connaître les intentions des rappeurs, aussi ne leur en prêterons-nous pas. Nous croyons fermement en revanche qu'un texte de rap, comme tout objet littéraire, c'est-à-dire doté d'une dimension non purement utilitaire, mais également esthétique, est porteur d'une certaine richesse intrinsèque qui échappe même, dans une certaine mesure, à son créateur ; et c'est bien cette richesse intrinsèque qu'il s'agit pour nous d'étudier. Partant du postulat que peuvent exister des points communs entre les postures discursives des poètes et celles des rappeurs, nous espérons qu'un rapprochement entre elles sera susceptible de nous permettre de mieux percevoir ces différentes postures, par leur récurrence ou à l'inverse leur caractère unique (pour des œuvres relevant davantage de l'hapax littéraire sur ce plan), et de mieux cerner les motivations de ces artistes. Ainsi que deux poèmes de sujets divers, mais traités par deux énonciateurs construisant le même ethos partagent quelque chose, deux poèmes de même sujet, mais abordé par deux énonciateurs dont la posture n'est pas la même, sont eux aussi distingués par « quelque chose ». Un « quelque chose » qui, plus encore que le seul sujet ou la seule forme de

d'IAM », *Volume !* [En ligne], 3 : 2 | 2004, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 24 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1951>

9 Lapassade G. et Rousselot P., *Le rap ou la fureur de dire*, éditions Loris Talmart, Paris, 1990, p 123.

10 Boucher Manuel, *Le rap, expression des lascars*, L'Harmattan, 1998, page 97.

11 C'était là en revanche une partie du propos de la thèse de Bettina Ghio, *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire*, soutenue en 2012. Malgré ses quelques défauts, cette thèse proposait une approche hybride, socio-littéraire, du rap, et s'enrichissait d'une dimension comparatiste qui convoquait également des œuvres littéraires, suivant une méthode assez voisine de la nôtre.

l'œuvre, est susceptible d'en livrer le sens, et qui est donc assez digne d'intérêt, à notre sens, pour motiver une étude s'autorisant un « grand écart » littéraire comme le nôtre.

Manon Labourie l'écrit très justement (quoique nous conservions cette même réserve sur la dimension « volontaire » du dit) :

commencer à comprendre le rap, c'est tenter de comprendre ce qu'*un* rappeur *veut dire* ; le cantonner à un rôle auquel il ne prétend pas, entendre ses mots et sa musique sous le seul prisme des dynamiques sociales établies, ça n'est donc pas l'écouter, mais en faire l'instrument de ces dynamiques sociales, le priver de sa voix.¹²

Considérer la dimension poétique du rap sans la traiter nécessairement comme un héritage, c'est donc donner la primeur au texte sur une étude d'ordre historique. Ainsi, nous emploierons occasionnellement la poésie au cours de nos recherches, mais le ferons à des fins comparatives destinées à nous permettre d'éclairer les textes de rap, plus qu'à prouver que les rappeurs pourraient avoir lu ces poètes qui leur préexistent. Citons une nouvelle fois le travail de M. Labourie : convoquant la notion de formes de vie pour désigner les différentes cultures, religions et langues qui peuvent coexister dans un espace comme celui des quartiers et y former des communautés distinctes, elle écrit que « [...] le langage du rap apparaît comme une émanation, à la fois sensible et intelligible, de ces formes de vie : il est la représentation fidèle, non seulement de la manière dont les rappeurs parlent ensemble, mais également de la façon dont ils vivent ensemble »¹³. M. Labourie a raison de remarquer que le rap dispose d'un langage qui lui est propre, qu'il rend « sensible » et « intelligible » quelque chose et qu'il relève de la représentation. Son propos est moins convaincant en revanche lorsqu'elle prête une valeur non seulement de témoignage, mais au-delà même, de vérité absolue et conforme à ces représentations. C'est croire les rappeurs naïfs que de penser leur langage comme une simple « émanation » de la façon dont « ils parlent ensemble », alors même que ce langage repose précisément sur une esthétisation, ne serait-ce que parce qu'il est versifié et répond à des contraintes. Il est naïf encore de croire que cette représentation de la façon dont « ils vivent ensemble » est *nécessairement* « fidèle ». Rien en effet dans un texte de rap n'est un gage absolu de vérité, pas même la parole du rappeur qui prétendrait l'avoir vu ou vécu. La chercheuse commet là une erreur commune en assimilant, comme le font souvent des élèves pour la poésie lyrique, le « je » du rappeur-locuteur à celui de la personne à l'origine du texte. Mais à sa décharge, si une telle confusion existe, c'est précisément parce qu'elle est entretenue.

12 Labourie Manon, *Ibid.*

13 Labourie Manon, *Ibid.*, pages 54-55.

De l'ethos

L'ethos est une notion apparue et théorisée dès la Grèce antique, où elle désignait déjà l'image de lui-même construite par l'énonciateur d'un discours dans celui-ci. Cette notion, longtemps restée pertinente pour l'étude de discours – en particulier lorsque l'énonciateur dit « je » – nous a semblé porteuse pour une forme de discours tout à fait contemporaine, le morceau de rap. Où en effet peut-on trouver davantage d'occurrences du « je »¹⁴, davantage de construction d'une certaine image de soi, répondant souvent à des codes construits par la tradition, ou à l'inverse tachant de s'en distinguer, voire de les subvertir ? Si l'ethos de la Grèce antique est dans un premier temps un outil employé à des fins politiques ou judiciaires, afin d'influencer un auditoire par la conviction ou la persuasion, il nous est apparu qu'il était possible de l'étendre à toute forme de texte littéraire, dans la mesure où tout texte littéraire est énoncé (produit par un énonciateur) et tout énoncé est destiné à un énonciataire – l'auditeur du morceau de rap dans le cas qui nous occupe. La construction d'un ethos, dans un discours politique comme un texte de rap ou un poème, est donc toujours motivée, plus ou moins consciemment et il sera alors utile d'en étudier la visée, puisqu'elle ne sera ici pas tout à fait celle d'un discours de Cicéron par exemple.

Pour mieux comprendre cette visée, sans doute est-il également pertinent d'avoir en tête quelques éléments factuels concernant l'énonciateur du discours. Il s'agira moins ici, bien entendu, de restituer sa complète biographie que de mettre en perspective des faits objectifs le concernant et l'ethos qu'il tente de construire de lui-même, le décalage plus ou moins conséquent entre les deux étant susceptible d'être en lui-même porteur d'éléments susceptibles d'enrichir notre compréhension du sujet. On peut ainsi constater dans certains journaux intimes du début du vingtième siècle un style particulièrement travaillé, ampoulé dirait-on même¹⁵. Se borner à ce seul constat ne serait pas tout à fait dépourvu d'intérêt, mais le mettre en perspective avec la encore récente démocratisation de l'enseignement public, ainsi que l'extraction sociale modeste de l'énonciateur du journal, afin d'en déduire une volonté de « s'élever » par l'écriture, de démontrer

14 Il faudrait préciser ici que l'*ethos* n'est pas seulement construit *via* des occurrences de « je », mais qu'il s'agit pour nous d'un point de départ, dans la mesure où ces marques de mise en place d'un *ethos* sont probablement les plus évidentes.

15 « Et puis *il y avait* la rainette, verte et luisante qui n'avait pas peur, *non !* Elle se garait du chien mais sautillait autour de l'enfant, pour les miettes de pain qui tombaient de la tartine *longtemps* » par exemple, dans Dassé Marguerite, *Mémoires d'une enfant de gemmeur au début du vingtième siècle dans la forêt landaise*, Éditions Jacques Bremond, 1999. Nous soulignons les effets d'emphase : présentatif, insistance par l'incise et placement dans un ordre non-canonique des syntagmes.

sa maîtrise technique, en a davantage. Et cette comparaison n'est pas hors de propos en ce qui concerne le rap : genre musical encore jeune au regard de l'Histoire, issu d'abord de milieux défavorisés, il lui reste encore pour ainsi dire « tout à prouver », et cela s'observe également à un niveau plus individuel, chez des artistes qui glorifient bien souvent – si l'on s'en tient aux images d'Épinal du moins – l'argent roi et une ascension sociale fulgurante. Est-ce là pure vanité, ou plutôt une forme de revanche poétique sur la vie, par la réécriture, la remise en perspective de celle-ci par l'opération d'un renversement des valeurs, et/ou d'une inscription dans un système de valeurs alternatif ? La rappeuse Keny Arkana propose sa propre réponse à la question, optant pour le second choix : « Vos lois sont immorales, ma délinquance a des principes » écrit-elle dans « J'me barre »¹⁶. Le parallélisme de construction, mis en évidence par la juxtaposition des deux propositions, ainsi que l'opposition entre un pluriel (« vos ») et un singulier (« ma ») sont autant de moyens littéraires de s'autonomiser, et, au-delà d'une simple démonstration de soi, d'incarner ainsi des principes qui ne sont pas ceux de la norme.

A ce stade, il nous semble pertinent de revenir quelque peu en arrière afin de mieux cerner les origines de cette notion d'ethos. Chez Aristote, l'ethos est l'une des « preuves » fournies par l'art de la parole ; elle dépend des « mœurs de l'orateur », repose sur sa capacité à instaurer une relation personnelle de confiance, « car l'homme honnête [...] persuade mieux »¹⁷. Il s'agit donc d'un outil qui relève de la rhétorique. Françoise Desbordes propose une définition de cette dernière notion : « La rhétorique est un élément essentiel de la culture antique, grecque et latine. Se définissant elle-même comme un art de persuader, elle naît en Grèce pour répondre aux besoins d'une société où la parole joue le plus grand rôle. »¹⁸. Si on la transposait au rap, cette définition pourrait donner du crédit à l'approche sociologique de ce genre musical : comme la rhétorique, l'art de persuader est inscrit dans la société grecque et répond plus à un besoin sociétal qu'à une aspiration esthétique désintéressée, et de même, le rap émerge d'abord dans un milieu social particulier. Pourtant il a su peu à peu s'en détacher, au point qu'il touche aujourd'hui presque toutes les classes de la population. Il existe en effet une différence de notions entre l'ethos tel qu'il était pratiqué dans les discours de l'Antiquité et celui qui nous intéresse à présent dans les textes de rap. Le premier était un ethos rhétorique, construit le plus souvent dans un cadre judiciaire ou législatif, et reposait non seulement sur le contenu du discours mais également, entre autres, sur le ton, la posture et même l'apparence du locuteur ; le second, traité dans le cadre d'une étude littéraire, est plus

16 in *Entre ciment et belle étoile*, 2006.

17 Aristote, *La Rhétorique*, traduction de Norbert Bonafous de 1856, p 15, consulté en ligne le 25/6/19 à cette adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6342639k/f37.image.texteImage>

18 Desbordes F., *La Rhétorique Antique : l'art de persuader*, éditions Hachette supérieur, 1996.

spécifiquement discursif. Par là il faut comprendre que nous choisissons de borner notre étude de l'ethos des artistes à leur seul discours, en l'occurrence le texte de rap, d'abord parce que le temps nous manque pour étudier plus largement d'autres biais de construction de l'ethos, ensuite parce que le texte est ce qui relève plus spécifiquement de notre champ d'expertise. Lorsqu'il est question de rap pourtant – et il nous faut bien le signaler, puisque nous ne le traiterons pas –, l'ethos est également établi par la posture sur scène, par le choix d'un style vestimentaire, d'une esthétique dans les clips, le ton ou le débit de voix¹⁹. Un exemple éloquent pour illustrer cette idée est celui du rappeur JoeyStarr, membre du groupe NTM. Bien que les exemples que nous fournirons plus tard dans notre étude se borneront à ses textes, la figure de JoeyStarr ne se construit pas qu'à travers eux, mais également dans sa façon de se tenir lors des interviews, dans le fait qu'il porte toujours – ou presque – des lunettes de soleil et surtout dans sa façon, presque bestiale de clamer ses textes avec un timbre si particulier. On le voit bien ici, l'ethos est un ensemble qui ne peut fonctionner (c'est-à-dire faire effet sur le destinataire du discours) qu'à condition qu'il soit cohérent. Les textes de JoeyStarr impressionnent parce qu'il impressionne sur scène, et ses interviews contribuent également à construire l'image d'un personnage peu avenant. Mais si ses clips (par exemple) donnaient une image discordante de lui, c'est l'ensemble de la représentation façonnée qui s'effondrerait, la cohérence étant alors rompue.

Cet ethos est donc complexifié – si on le rapporte à la poésie – par la dimension orale du rap, mais aussi, puisqu'il est représentable sur une scène lors d'un concert, ou sous la forme d'un clip vidéo, par sa dimension visuelle. Si ces deux dimensions (qui renouent à leur manière avec l'orateur Cicéron, qui déclame et met corporellement en scène son discours) donnent plus de poids encore à l'ethos, c'est précisément parce qu'elles contribuent à l'incarnation du discours. Elles donnent au texte une voix, un visage et un corps qui sont tout aussi illusoire, construits, que le texte, bien que leur matière ne soit pas les mots. Tous ces éléments de caractérisation de soi demeurent pourtant essentiels au rap du fait de son caractère populaire : comme le rap est par essence un genre qui peut être pratiqué par tous, même sans connaissances musicales particulières, et qu'il a rencontré un succès croissant au cours des dernières décennies, la scène française de rap est aujourd'hui très vaste et les rappeurs sont nombreux. Pour être entendus, il leur faut donc attirer l'attention, susciter

19 A partir des années 80, des chercheurs comme R. Amossy (*Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*), F. Desbordes (*La Rhétorique Antique : l'art de persuader*) et D. Maingueneau (*Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*) se sont particulièrement intéressés à cette notion d'ethos. Leurs travaux nous ont été précieux pour nos recherches. Dans *La Rhétorique Antique*, F. Desbordes expose la notion d'ethos prédiscursif, un ensemble de représentations construite par le public destinataire avant même que l'énonciateur ne prenne la parole. Quoique cet ethos soit à distinguer de l'ethos discursif, qui nous préoccupe plus spécifiquement, il en conditionne d'emblée la réception. Dans le cas de JoeyStarr par exemple, sa façon de se tenir, son habillement, les connaissances préalables que l'on peut avoir de lui relèvent de cet ethos prédiscursif.

l'intérêt en se démarquant des autres, ce qui peut passer par une tenue particulière (les lunettes de Maître Gims, les masques de Stupeflip ou encore le bonnet de Lino) par exemple.

Ethè de conventions, ethè en réaction

De cette volonté de se démarquer émergent non seulement une, mais une multitude de figures du rappeur. En fait, il y a autant d'ethè de rappeurs qu'il y a d'artistes. Pourtant, dans l'imagerie populaire, en particulier dans celle des milieux peu connaisseurs du rap, cette multitude s'estompe souvent au profit d'une image d'Épinal unique. Cette figure est celle d'un rappeur violent et incitant à la violence²⁰, issu d'un milieu défavorisé²¹. Cet artiste fantasmé fait l'apologie des armes, de la drogue et du sexe, que l'on trouve à foison dans ses clips, où la femme est volontiers objectivée. Si cette image du rap relève pour beaucoup du cliché et d'une méconnaissance de la diversité du genre, elle n'est pas complètement dépourvue de fondement et il faut admettre que bien des rappeurs la véhiculent, soit qu'ils en soient à l'origine, soit qu'ils en héritent ou en jouent pour s'en détacher par l'ironie, ou bien se moquer de ceux qui la véhiculent :

Tu dis qu'j'suis « trop ghetto », « trop frime », « trop fringues » et « trop fric » ?
J't'emmerde !
Trop « Boum Boum tchak », qu'on pige rien à la putain d'zique ?
J't'emmerde !
Tu crois qu'du crime, du sexe on fait l'apologie ?
J't'emmerde !
Et tous mes gars aussi

Cet extrait du refrain d'un morceau du groupe Ärsenik²² illustre assez bien la complexité de la question. En prêtant la parole à ceux qui les critiquent, les rappeurs ne confirment ni n'infirmement tout à fait les propos de ces détracteurs, transformant ce pour quoi on les critique en revendications par la violence et la brièveté de la phrase récurrente « J't'emmerde ! ». A l'échelle de ce refrain,

20 En 2005, le groupe Sniper était relaxé suite à une accusation d'« incitation à blesser et tuer les représentants de l'État », dont plusieurs députés de droite étaient à l'origine. Étaient incriminées des paroles datant de 2001 : « On est pas dupes, en plus on est tous chauds /Pour mission, exterminer les ministres et les fachos » (« La France » in *Du rire aux larmes*).

21 Dans son article « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? », K. Hammou questionne la croyance selon laquelle le rap serait nécessairement issu d'un milieu de banlieues populaire et destiné à ce même milieu, idée à l'origine de nombreux travaux sociologiques, montrant ainsi que la recherche elle-même n'est pas épargnée par ces préjugés, dont les fondements lui paraissent incertains : « Dans leur grande majorité, les recherches de cette époque [les années 90 et la première moitié des années 2000] demeurent grevées par l'affirmation circulaire de l'appartenance des rappeurs à la jeunesse des banlieues et de l'identification de la jeunesse des banlieues au rap. Cette analogie est peu ou pas démontrée, le caractère du rap comme expression des banlieues étant tenu pour évident ».

22 Ärsenik, « J't'emmerde » in *Quelque chose a survécu...*, 2002.

Ärsenik ne prend pas le temps d'argumenter contre ces idées, enterrant toute possibilité de dialogue par la vulgarité de l'exclamative. Quelque part entre la violence effective du propos qui devrait s'en dédouaner et le doute imprimé sur les propos rapportés par la modalisation d'un « tu crois », l'ambiguïté persiste quant au positionnement réel des deux artistes. Si l'on s'en tient à ce seul extrait du texte du moins. Car un moyen de lever cette ambiguïté est une connaissance plus complète de l'œuvre, des artistes et de leur propos d'ensemble. Ce que le titre du morceau semble alors signifier n'est pas tant l'impossibilité d'un dialogue clair entre le locuteur et son destinataire, que sa possibilité conditionnée seulement par une connaissance préalable de certaines clefs de lecture donnant légitimité à l'auditeur du morceau, c'est-à-dire construisant une figure de l'auditeur modèle²³. En décrétant ainsi l'existence de clefs de lecture nécessaires à la compréhension du rap, les artistes élèvent le genre relativement à la *doxa*, en allant contre l'idée selon laquelle le rap serait non pas un genre musical codifié, doté de ses propres pratiques et références, mais « un véritable dégueulis verbal d'une violence extrême »²⁴.

Les éthè de rappeurs sont donc non seulement multiples mais ils tendent, nous l'avons dit, vers davantage encore de multiplicité. Et pourtant, quelque chose les unifie d'une façon suffisamment sensible pour que quelqu'un qui est ignorant du rap, quelqu'un même qui n'en aurait jamais entendu, puisse avoir une idée de ce que c'est, mais aussi pour qu'il puisse exister des clefs de lecture accessibles à tout auditeur de rap, pourvu qu'il ait suffisamment formé son oreille et dispose des bonnes références socio-culturelles. Voici en apparence un premier paradoxe. Peut-être pourrait-on y formuler une première réponse par l'idée selon laquelle le rap part d'un socle commun très défini, celui qu'ont pu observer les travaux de recherches s'intéressant à son Histoire (aux États-Unis, des artistes Noirs dans un certain type de milieux défavorisés, et avec un certain héritage musical)²⁵ permettant à chaque artiste d'en proposer sa propre déclinaison : un tel représentera tel quartier, un autre se caractérisera par sa petite taille etc. Mais à la longue, la démocratisation du rap serait allée de pair avec une extension – ou du moins des évolutions – de ce socle de départ, autorisant une plus grande diversité de déclinaisons pour éviter une redite qui aurait pu être fatale au genre. Reste une question en suspens néanmoins : si l'on considère l'ethos

23 Nous faisons ici référence à la célèbre théorie du lecteur modèle d'U. Eco, théorisée dans son *Lector in fabula*, traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset, 1979.

24 Alain Finkelkraut cité par le rappeur Médine dans « Reboot » in *Démineur*, 2015.

25 En France, L. Béru s'efforce ainsi d'expliquer l'évolution du rap par son rapport à la grande Histoire dans son article « Le rap français, un produit musical postcolonial ? ». Aux États-Unis, on peut citer parmi d'autres l'ouvrage *African American Jazz and Rap: Social and Philosophical Examinations of Black Expressive Behavior* (édité par J. L. Conyers, 2000) ou encore l'article de T. Rose « Orality and technology: Rap music and Afro-American cultural resistance » in *Popular Music and Society* volume 13 (1989) p 35-44.

comme l'adoption d'une posture codifiée en cela qu'elle s'inscrit nécessairement dans ou contre une certaine tradition (à commencer par les codes formels du genre), comment le concilier avec la création de quelque chose d'unique, de propre à chaque artiste ? Cet outil, pourtant si crucial au genre selon notre hypothèse, ne risque-t-il pas tout simplement de l'asphyxier en y interdisant jusqu'à la moindre once de créativité propre aux artistes ? Voilà en quelques mots la problématique qui nous occupera dans ce travail, et à laquelle nous tâcherons d'apporter une réponse satisfaisante. A cette fin, et puisqu'il est question de diversités des approches et des postures, nous avons choisi d'adopter un plan qui privilégiera à l'approche historique une approche thématique, et traitera en premier lieu d'une figure conventionnelle du genre : celle d'un rappeur fort. Notre porte d'entrée dans le sujet sera le sous-genre de l'*egotrip*, parce qu'il est très fréquemment représenté dans le rap, et parce qu'il est sans doute celui qui se conforme le plus aux préconçus que l'on peut avoir à l'égard du genre, préconçus dont il ne faut pas négliger l'importance, en considérant que ces représentations sont la matière même du travail de construction d'un ethos par le rappeur. Puisque le texte de rap est un espace purement langagier, la force du rappeur s'exerce en premier lieu par sa maîtrise des mots, et c'est sur cette idée d'un rappeur maître du langage que nos recherches se porteront en suivant, avant de se consacrer à celle d'un rappeur « séducteur », qui exprime sa puissance par son rapport aux femmes, dans un genre historiquement très masculin. La deuxième partie de notre étude s'intéressera à d'autres figures traditionnelles, que nous pourrions qualifier d'alternatives, relativement à celle du rappeur fort. Même s'il se place apparemment moins au cœur de son récit, et que les sujets de première personne sont moins présents dans ses textes, le rappeur « témoin » se construit un rôle, et une légitimité de témoin du passage du temps et de gardien d'une certaine forme de culture. En raison de cette posture particulière et de l'image qu'il donne de son vécu, le rappeur peut également être amené à faire la morale au destinataire de son discours, construisant une toute autre forme de relation avec lui. Toujours en employant le langage, ce rappeur savant choisira parfois de recourir à la narration pour faire passer une idée et par là, il se rapprochera un peu plus encore du journaliste observateur de son siècle tel que l'envisageait Zola. Enfin, la dernière partie de notre étude s'attardera sur des figures moins étudiées, et construites en réaction à ces traditions bien ancrées. L'une d'elle est celle d'un rappeur authentique, qui déplore l'uniformité des discours des autres et tente de se dire lui-même sans travestissement, de la façon la plus sincère possible. Une autre choisit une réponse différente à ces approches très codifiées : c'est la figure du rappeur moqueur, qui parodie volontiers les attendus, et en joue pour les tourner en dérision. Pour finir, nous dirons quelques mots d'une figure en formation constante, celle de la

rappeuse.

Pour un travail de cette ampleur, la construction d'un plan organisé apparaît indispensable. Difficile pour autant d'en trouver un qui réponde pleinement aux attentes et si celui-ci a ses avantages, il a aussi ses faiblesses. La force de notre approche est qu'elle permet d'aborder une grande diversité de raps, dont certains ont été totalement écartés de la recherche au cours des dernières années, parce qu'ils n'étaient pas jugés assez satisfaisants du point de vue sociologique²⁶. Sa faiblesse, reconnaissons-le, est qu'il est très rare qu'un rappeur n'adopte que l'une de ces figures-types au cours de sa carrière, voire même à l'échelle d'un morceau ou d'un seul vers, et qu'il est tout à fait possible de rencontrer des propos « conscients » au milieu d'un *egotrip*²⁷. Plutôt qu'une catégorisation stricte des rappeurs, cette recherche est alors à lire comme une tentative de comprendre les spécificités de certains d'entre eux, choisis comme témoins, en les confrontant à une grille de lecture établie.

Sur le corpus et les sources

Un travail à l'échelle d'un mémoire, même réalisé sur deux ans, suppose une certaine restriction du champ d'étude. Sans doute aurions-nous pu choisir de ne nous concentrer que sur un artiste, ou du moins sur une certaine période ou un certain sous-genre du rap français. Au vu de notre sujet pourtant, une telle approche nous aurait semblé préjudiciable : Gilles Yovan a parfaitement raison lorsqu'il écrit qu'« il faudrait parler des raps plutôt que *du* rap puisque parler du rap fait conner en vain des voix multiples »²⁸, puisqu'il existe – nous y reviendrons plus loin – un véritable dialogue entre ces multiples voix, parfois contradictoires, chacune porteuse de sa propre vision du genre et du rôle du rappeur. Comment en effet rendre compte de cette diversité de figures, d'ethè, et plus encore de la manière dont cette diversité dialogue, agit sur les postures de chaque artiste, en ne traitant qu'un seul artiste ? Comment comprendre les artistes qui construisent leur ethos en réaction sans connaître ceux par rapport auxquels ils se positionnent ? Et surtout, comment prétendre parler de rap sans en donner une idée fautive, seulement partielle, en ne parlant en fait

26 Nous pensons ici, par exemple, au « rap de blancs » tel que le pratique Orelsan ou Vald, un rap venu de villes peu reconnues sur la scène rap ou de banlieues pavillonnaires de classe moyenne, « de nulle part » en somme, détaché des connotations sociales habituelles du ghetto métissé.

27 Par exemple : « Une autre a de l'amour pour deux, je fais pas d'effort, elle serait prête à tout /Même à se tatouer la tête de Marine Le Pen sur les fesses pour que je lui claque très fort » (Nekfeu, « Risibles amours » in *Feu*, 2015) où le rappeur se met en valeur en exprimant son influence sur les filles, tout en suggérant son opposition à l'extrême-droite.

28 Yovan Gilles, « Rap et techno, pathos et politique », *Esprit*, juin 1998, p 175.

que d'un certain rap ?

C'est pourquoi nous avons choisi de traiter la diversité, nous efforçant d'envisager la multitude sans occulter le particulier et ce, même s'il est évidemment impossible, comme l'observe M. Vicherat²⁹, de prétendre à l'exhaustivité. Les artistes et œuvres que nous avons retenu pour composer notre corpus ont alors été sélectionnés davantage selon leur caractère exemplaire, ou au contraire parce qu'ils déploient un ethos hautement spécifique, que suivant des critères de littéarité. Puisque notre étude se veut littéraire, elle repose sur le postulat que tout texte de rap relève dans une certaine mesure au moins de la littérature, et nous estimons qu'il ne nous appartient pas de juger si une œuvre est « meilleure » ou « plus littéraire » qu'une autre. Évidemment, certains de ces textes déploient des registres plus élevés, un vocabulaire plus rare et plus varié que d'autres. Mais est-ce là vraiment les seuls véritables critères objectifs ? Certainement pas. Efforçons-nous, dans la mesure du possible, de parler de rap sans prendre position³⁰.

Lorsqu'il est question de rap, la diversité existe aussi dans les approches du genre : musicale, sociologique ou encore littéraire. Difficile alors de saisir l'ensemble sans l'aborder selon autant de grilles de lecture qu'a d'aspects ce genre hybride, où texte et musique se partagent la place. En choisissant d'adopter la notion d'ethos par ailleurs, nous lions rap et rhétorique. Aussi était-il inenvisageable de n'étudier lors de notre phase de recherches que des ouvrages traitant directement de rap. Parce que nous sommes persuadés du caractère littéraire des textes de rap, et parce que la poésie, par la versification de nombre de poèmes, l'importance essentielle donnée au langage comme espace ludique, enchaînement de sonorités qui ramène la voix à un rôle d'instrument, et par la prépondérance du « je » dans une certaine poésie, nous est apparu être le genre littéraire qui s'en rapprochait le plus, nous avons opté pour une approche ponctuellement comparatiste, convoquant non systématiquement, mais au besoin, des poètes, ou des propos d'ouvrages critiques tenus au sujet de la poésie, convaincus qu'ils peuvent avoir leur pertinence lorsqu'il s'agit de rap. Le lecteur sera donc peut-être étonné de constater la pluralité de nos sources, tantôt traitant de rap, tantôt de poésie, de philosophie ou de sociologie. Peut-être sera-t-il étonné encore de constater qu'il nous arrive de mentionner des artistes des années quatre-vingt-dix comme des albums sortis l'année même de la rédaction de ce travail, de rapprocher des textes de rap à des poèmes médiévaux. Mais c'est peut-être ce qu'il faut pour parler véritablement du rap.

29 Vicherat Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, 2001, p 9.

30 Par référence au célèbre vers d'Årsenik, « Qui peut prétendre faire du rap sans prendre position ? » in « Boxe avec les mots », *Quelques gouttes suffisent*, 1998.

I. Une figure conventionnelle du rappeur : celle du rappeur fort

A l'écoute de la plupart des morceaux de rap, une chose apparaît d'emblée : le « je » est à la fois omniprésent et sur-caractérisé par des comparaisons souvent violentes et mélioratives qui construisent de lui une image d'individu fort. Cette mise en scène de la toute puissance de soi n'est pas une simple preuve d'un orgueil démesuré partagé par les rappeurs ; elle relève d'un sous-genre de rap d'abord américain, l'*egotrip*. Puisqu'il consiste en une caractérisation explicite du rappeur, c'est en toute logique par lui que nous entamerons nos recherches. Comme tout genre artistique, l'*egotrip* suit ses propres codes, aussi les étudierons-nous, avant d'oser un détour comparatiste rapprochant notamment Booba et Damso³¹, pratiquants réguliers de l'*egotrip*, du poète François Villon, afin de mieux cerner les poétiques que soutiennent les constructions de soi dans le sous-genre. La poursuite de ce questionnement nous amènera à nous demander si, comme dans la rhétorique antique, l'ethos déployé dans les textes de rap proposant une figure du rappeur fort a bien pour but d'être convaincant. Dans cette mise en scène de soi, l'esthétisation en effet, nous semble également occuper un rôle crucial. Le langage est l'un de ses outils essentiels, celui qui nous occupera en suivant. Nous verrons comment il permet à la fois au rappeur qui s'en fait maître de s'affirmer en tant qu'individu et de prendre part à une communauté socio-linguistique. Nous verrons aussi comment, en se réappropriant ce langage, le rappeur peut prendre les traits d'un rêveur qui esthétise le monde. En envisageant le rapport personnel que peuvent établir ces artistes avec la langue, nous en viendrons à questionner celui qu'ils entretiennent avec les femmes. Ces dernières peuvent -selon les artistes et les morceaux- aussi bien être un moyen parmi d'autres d'édification des rappeurs, qu'un signe de leur difficulté à établir des rapports équilibrés, sereins, avec autrui. Liée à cette question de la place du rappeur – pas seulement en tant qu'artiste, mais aussi et surtout en tant qu'individu – dans la société, viendra enfin celle de sa responsabilité morale.

31 Précisions, par souci d'exactitude, que si nous avons à plusieurs reprises convoqués Damso dans ce travail, il relève en fait du rap francophone, et non français, étant de nationalité belge.

1) L'egotrip

A. Un genre codifié

Lorsqu'il explique la théorie d'Oswald Ducrot (1984), D. Maingueneau estime que « l'ethos se montre dans l'acte d'énonciation, il ne se dit pas dans l'énoncé »³² c'est-à-dire qu'il est destiné à être perçu, évidemment, mais ne fait pas en tant que tel l'objet du discours³³. Ducrot craint en outre pour l'énonciateur qui recourrait trop explicitement à des « affirmations flatteuses » sur « sa propre personne » que ces affirmations ne risquent de produire l'effet inverse, et au contraire de « heurter » son auditoire. On pourrait cependant lui opposer sur ce point un contre-exemple de taille en pensant au rap : le sous-genre très largement représenté de l'egotrip, qui n'est rien d'autre qu'une explicite et élogieuse mise en scène d'un soi construit. Dans ce cas de figure alors, l'ethos du rappeur se fait précisément l'objet du discours³⁴ et bien qu'une bonne partie de l'auditoire de tels morceaux y sera effectivement hermétique, reste que l'egotrip bénéficie d'un public suffisamment conséquent pour persister en dépit du passage des décennies, au point que la quasi-totalité des artistes de rap s'y soient essayé au moins une fois³⁵. Nous l'avons mentionné dès l'introduction, il arrive fréquemment que l'egotrip se trouve mêlé à d'autres sous-genres de rap et apparaisse ponctuellement au sein de morceaux dont le propos, par ailleurs, est tout autre. Considérant alors le caractère diffus et parfois très sporadique de cette pratique, au sein même de morceaux dits « conscients »³⁶ par exemple (et alors même que tout semble opposer ces deux sous-genres que sont le rap conscient et l'egotrip), peut-être faudrait-il, plutôt que de traiter l'egotrip comme un sous-genre délimité, parler de « coloration discursive » dans les cas où il intervient ponctuellement au sein d'un morceau qui ne lui est pas tout entier consacré. Quoi qu'il en soit, deux hypothèses pourraient expliquer ce succès de l'egotrip :

-D'une part, le public du rap est traditionnellement un public jeune, pour l'essentiel, et donc en

32 Maingueneau Dominique, « Problèmes d'ethos », in *Pratiques*, 2002, p 58.

33 Ducrot n'exclut pas que le locuteur puisse se qualifier explicitement dans l'énoncé mais, selon sa conception, cela ne relèverait alors pas de l'ethos, qui réside non dans l'énoncé, mais dans l'énonciation.

34 Ne tombons pas pour autant dans le piège de croire qu'il n'est nulle part ailleurs : si dans le rap, l'ethos est construit en partie -et d'une façon très visible- par le dit, il l'est également en partie par (le choix et la façon de) le dire.

35 A noter encore que l'opposition considérée entre les préconisations de Ducrot et la pratique effective des rappeurs n'invalide pas pour autant sa théorie. Ducrot recommandait d'éviter de « heurter » son auditoire, et peut-être y a-t-il bien une forme de heurt dans la réception de la pratique des rappeurs, ne serait-ce que vis-à-vis des conventions sociales, qui préfèrent la modestie à la vantardise. Ce rapport à la norme procède après tout d'une posture, aussi nous faudra-t-il y revenir par la suite.

36 Dans le rap dit « conscient », l'artiste se sent investi d'une mission de transmission d'un message social et/ou politique. Nous aurons l'occasion d'y revenir plus loin dans cette étude.

recherche de sa propre identité. L'affirmation d'un « je » puissant, mis en scène, permet alors, si l'on considère cette lecture au premier degré des textes, une identification valorisante pour l'auditeur du morceau de rap. Il suffit de s'adresser à un tel public pour s'en convaincre : les personnages forts, puissants (à entendre au sens littéral du terme, c'est-à-dire capables d'action sur eux et leur environnement) sont souvent perçus comme plus plaisants à suivre que des personnages ordinaires. Dans une interview donnée au journal *The Truth*, le rappeur Rocé répond à une question :

Si tu ne t'en fais pas [de la place pour l'egotrip], les gens ne t'écoutent pas. S'ils considèrent le rappeur qu'ils écoutent comme étant en-dessous d'eux, pourquoi l'écouteraient-ils ?³⁷.

Il faudrait pourtant mentionner, dès à présent, qu'une tendance contraire existe, qui s'est développée en particulier au cours des deux dernières décennies dans le rap français : celle d'un rap « ordinaire », celui d'un Monsieur-tout-le-monde qui prend le contre-pied de figures fantasmées comme celles du gangster. Le duo constitué par Bigflo et Oli constitue un exemple de cette tendance qui procède par réappropriation socio-culturelle d'un genre musical d'abord issu de milieux très modestes, eux-mêmes produits de l'immigration. Cette réappropriation n'est pas seulement celle de nouveaux rappeurs, blancs et issus de la classe moyenne, mais également d'un public qui va en s'élargissant, et se montre avide de références plus proches de lui-même, et donc dans lesquelles il pourra plus aisément se reconnaître. Les deux frères, qui titrent leur deuxième album studio *La Vraie Vie*³⁸ (2017), rappent dans le premier couplet de « Gangsta » (2014) :

J'ai rien d'un gangsta, j'ai pas d'shit, j'ai pas d'coc', ni d'héro'
J'ai pas d'crew, j'traîne pas, faut qu'j'bosse mon interro
En soirée, mes potes se la jouent bière et vodka
Hé, Bigflo, sers-moi un grand verre de Coca
Si tu m'files un flingue, j'saurais même pas m'en servir
J'fais quoi d'une Ferrari ? J'ai toujours pas mon permis

Dans ces quelques vers, Oli (le plus jeune des deux frères) énumère tous les composants et stéréotypes habituels du morceau canonique de *gangsta-rap*, ce sous-genre où le rappeur apparaît comme un hors-la-loi et fait l'étalage de ses richesses illégalement acquises : la drogue (« shit », « coc » et « héro »), le « crew » (cet ensemble de pairs que la proximité dans l'illégal rapproche du

37 *The Truth*, numéro 6-7, 2000, cité par M. Vicherat.

38 Un titre à comprendre par opposition à une fausse vie, fantasmée, qui serait celle des soi-disant gangsters du rap, mettant en scène une opulence factice, loin de la vie quotidienne de leur public, ou même de leur véritable quotidien.

gang), le rapport au travail (Oli, inscrit dans les réalités de la vie, n'a pas le temps de « traîner » ou de zoner comme les autres rappers peuvent prétendre le faire, il doit travailler en vue d'une « interro », qui acquiert d'autant plus de réalité par l'emploi du déterminant possessif), aux alcools forts (le rappeur ironise en parodiant une formule topique tout en y substituant le coca à l'alcool), aux armes et marques d'opulence, voitures de luxe en tête. Il s'attire la sympathie de l'auditeur en le prenant à parti par la question rhétorique (« J'fais quoi d'une Ferrari ? ») et en mettant l'accent sur son jeune âge et les difficultés, toutes prosaïques, qu'il peut rencontrer comme lui.

-D'autre part, il s'agirait également de ne pas sous-estimer la compréhension par les auditeurs de rap de la dimension fictive de ces égotrips, qui sont alors à considérer, du fait de leur caractère hautement normé, comme de véritables exercices de style dans lesquels, plus encore que la figure construite du rappeur, c'est en fait la pure langue, la dimension poétique du texte, qui est le véritable sujet. Une formation littéraire n'est pas nécessaire pour deviner qu'un artiste comme Booba procède par hyperbole lorsqu'il affirme que

Les rappers m'envient sont tous en galère
Un jour de mon salaire c'est leur assurance vie³⁹.

Lui-même a d'ailleurs dans « Ma Définition » (2002) cette formule conclusive difficilement égalable pour ce qui est de la compréhension de cet exercice :

Ou j'te fais jouir ou j'te fais mal, c'est très simple
Ma définition avec des textes à prendre à 1 degré 5⁴⁰

L'hermétisme de ses textes est assumé par l'auteur, qui ne s'adresse donc qu'à ceux qui sauront aller au-delà de leur violence pour les apprécier. Et Booba en effet, joue constamment sur l'ambiguïté entre sens littéral et sens figuré, comme l'observe très finement Anthony Pecqueux⁴¹, dont voici l'un des exemples qu'il cite :

J'suis pas né dans l'ghetto, j'suis né à l'hosto⁴²

Ici, pour paraphraser Pecqueux, Booba surprend en semblant construire une image très visuelle, donnant l'impression qu'il parle au figuré dans la première partie du vers, pour infirmer cette

39 Booba, « Boulbi » in *Ouest side*, 2006.

40 Booba, « Ma définition » in *Temps mort*, 2002.

41 Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chanssonnières*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, page 178. Consulté en ligne le 14/4/19 à cette adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00126138v2/document>

42 Booba dans Lunatic, « Avertisseurs » in *Mauvais œil*, 2000.

impression par une chute au sens littéral, très concret, dans la seconde partie. L'ensemble donne une certaine puissance au vers, et incite à questionner plus en avant une lecture de l'egotrip au premier degré, qui pourrait être un peu hâtive.

Dans son article « Problèmes d'ethos », Maingueneau traite lui-même l'ethos comme notion « discursive », c'est-à-dire que « ce n'est pas une "image" du locuteur extérieure à la parole » mais au contraire, cet ethos se construit seulement par elle, à la fois dans son énoncé et l'acte d'énonciation qui le produit. Il rappelle encore que cette notion est « intégrée dans une conjoncture socio-historique déterminée », ce qui semble particulièrement pertinent lorsqu'il est question de rap, un genre très fortement ancré dans le temps et l'espace, et aux origines sociales nettement marquées. Maingueneau propose alors une étude de l'ethos dans les genres qu'il qualifie d'« institués » par opposition aux genres « conversationnels ». Bien qu'il ne soit pas à proprement parler un genre littéraire mais musical, le rap se classe dans la première catégorie. Dans ces genres, « les partenaires viennent occuper des rôles préétablis » qui suivent des « routines » : bien qu'il ne s'agisse pas d'une conversation, l'interaction reste cruciale comme en témoigne le choix du terme de « partenaires », suggérant que la place de destinataire (l'auditeur) est tout aussi codifiée que celle du locuteur (le rappeur). En citant quelques lignes de l'ouvrage de Cioran, *Le Chute dans le temps*, l'auteur note également que l'ethos peut n'avoir d'existence qu'« intertextuelle » : par son ton, le contenu de son discours, il renverrait à des références – littéraires en l'occurrence –, une tradition avec laquelle il peut jouer.

Le propos d'un egotrip est donc à percevoir non seulement *dans* le texte mais aussi *entre* les textes et la codification qui autorise cette lecture intertextuelle commence avant même le premier mot du morceau, par son titre. De même que lorsque « La Jeune Parque »⁴³ donne une indication sur l'énonciateur du discours, le titre d'un morceau peut déjà orienter et annoncer la réception de l'ethos qui y sera déployé : un titre faisant référence au rappeur avec un article défini de troisième personne l'inscrit ainsi presque toujours dans le genre de l'egotrip, comme c'est le cas pour « Le Khan » de Médine⁴⁴. Le détour via Valéry est éloquent à cet égard, car s'il livre une clef de compréhension du texte en disant qui parle, il est évident que cette « Jeune Parque » n'est pas l'auteur du texte. Lorsque Médine intitule son morceau « Le Khan », il ne se compare pas à un chef mongol, mais indique qu'il va, dans l'espace textuel et musical délimité de ce morceau, construire un personnage, un ethos, qui sera celui du khan. Ainsi, lorsque Ducrot préconisait que l'ethos ne soit pas apparent dans un texte, sous peine de perdre son effet, il peut être dans le rap,

43 Valéry Paul, « La Jeune Parque », première publication en 1917.

44 Médine, « Le Khan » in *Prose Élite*, 2017.

non seulement explicite, mais explicité : « ça d'vient cool de s'dire foutu »⁴⁵. C'est ainsi que Vald analyse l'évolution du comportement des jeunes de son quartier mais aussi, par extension celui des rappers qu'ils imitent, et qui ont leur part de responsabilité à cet égard. De cette manière, il met en évidence un fait : dans l'egotrip, l'intérêt n'est pas seulement porté vers le fort, mais également vers l'interdit, faisant du texte, de l'expression du rappeur un espace de liberté par la transgression des normes sociales et morales. Il s'agit alors de raconter une bonne histoire, et le « je », support de construction de l'ethos, n'en est rien d'autre que le principal protagoniste. Deux cas de figure se présentent alors fréquemment : la puissance revendiquée par le rappeur peut prendre des figures tyranniques :

Si j'te fume c'est pour ton bien
C'est pour qu'tu n'recommences pas
J'ai fait du game une dictature
Pour ça qu'on me récompense pas⁴⁶

Ou des figures de révolte, comme celle des rappers d'IAM lorsqu'ils font montre d'un « Mental de Viet-cong »⁴⁷, ayant « gardé l'goût [de la boue] dans la bouche » et poursuivant pourtant leur combat. En poésie on trouvait déjà chez Victor Hugo cette figure, romantique, de l'artiste révolté, en minorité et pourtant du côté de ce qui est juste :

Devant les trahisons et les têtes courbées,
Je croiserai les bras, indigné, mais serein.
[...]
J'accepte l'âpre exil, n'eût-il ni fin ni terme,
Sans chercher à savoir et sans considérer
Si quelqu'un a plié qu'on aurait cru plus ferme,
Et si plusieurs s'en vont qui devraient demeurer.

Si l'on n'est plus que mille, eh bien, j'en suis ! Si même
Ils ne sont plus que cent, je brave encor Sylla ;
S'il en demeure dix, je serai le dixième ;
Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là !⁴⁸

Ici, la dramatisation de la situation du poète et de sa posture est rendue apparente par les procédés de redoublement par binôme synonymique (« ni fin ni terme »), parallélismes (« sans chercher à

45 Vald, « Aulnay-sous-bois » in *NQNT*, 2014.

46 Booba, « Pinocchio » in *Nero Nemesis*, 2016.

47 IAM, « Mental de Viet-cong » in *Revoir un printemps*, 2004.

48 Hugo Victor, « Ultima uerba » in *Les Châtiments*, édition Hetzel-Quantin, 1882, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Ch%C3%A2timents

savoir et sans considérer ») et gradation de son isolement, jusqu'à une mise en avant finale du « je ». Cette fiction d'un « outsider » triomphant, on la trouve ailleurs encore, comme lorsque, dans la partie « Misères » de ses *Tragiques*, d'Aubigné annonce son entreprise en se comparant à Hannibal qui « Se fendit un passage aux Alpes embazez »⁴⁹ :

Mon courage de feu, mon humeur aigre et forte,
Au travers des sept monts fait breche au lieu de porte.

Et l'on pense alors, pour en revenir au rap, à Lino qui « même avec les clés d'la réussite [...] casse des portes »⁵⁰, témoignant du caractère démesuré (au sens strict) de cette – non seulement mise en avant mais surtout – mise en récit de soi. Dans sa *Continuation du discours des misères de ce temps*, Ronsard dit vouloir écrire « D'une plume de fer sur un papier d'acier »⁵¹ expression très frappante qui trouvera bien des échos, également martiaux, dans le rap :

Si les hommes naissent pour mourir, mes requiems sont des berceuses
Les flammes j'les nourris, j'écris des missives à tête chercheuse
Prêt à faire feu, le disque est sur la rampe de lancement
Un beat nerveux, un sample comme au commencement
Mon nom sur le missile [...] ⁵².

Dans cet extrait, l'isotopie de la guerre est omniprésente : « mourir », « flammes », « missives à tête chercheuse », « faire feu », « rampe de lancement », « missile ». Lino présente son disque comme un objet dangereux, susceptible de déclencher des guerres. Le choix d'un lexique violent, d'un registre familier voire vulgaire font partie intégrante de la construction de cet ethos d'un artiste à la fois dangereux et engagé, qui n'a visiblement pas peur de « heurter » son destinataire, adressant parfois des menaces à un « tu » qui n'est que rarement explicitement défini, et qui pourrait aussi bien être l'auditeur du morceau qu'une figure opposée au rappeur et construite dans l'espace discursif. A cet égard, la subtilité peut être que, lorsque cette figure opposée est celle d'un auditeur critiquant la production de l'artiste, elle se confond naturellement avec le destinataire réel du morceau, l'auditeur, si celui-ci s'en offusque, signe d'une méconnaissance de l'œuvre et plus largement, du genre. A l'inverse, un auditeur initié, qui n'aura pas le sentiment d'être ciblé par le morceau, et se placera plutôt du côté de l'artiste, ne sera effectivement pas l'objet de ses attaques. Sofiane nous livre un exemple de cette posture menaçante vis-à-vis du destinataire :

49 d'Aubigné Agrippa, *Les Tragiques*, édition numérique établie par Samizdat, Québec, 2013 et consultable à cette adresse : http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/LesTragiques_AD.pdf

50 Lino, « Suicide commercial » in *Requiem*, 2015.

51 Ronsard Pierre de, *Continuation du discours des misères de ce temps*, 1562.

52 Lino, « Wolfgang » in *Requiem*, 2015.

Parle moi pas d'***

Tu crois qu'les mecs de cité écoutent les putes comme ***⁵³

Les « *** » font ici référence à des noms propres que l'on choisit de passer sous silence, tout en suggérant – puisqu'il est nécessaire de les taire – qu'ils renvoient à des personnes bien réelles⁵⁴. L'autocensure montrée dans ces vers tient davantage de la litote que de l'euphémisme : elle ne cherche pas véritablement à réduire la violence du propos, mais l'amplifie au contraire par un non-dit qui dit l'outrage, met en scène un dépassement des bornes du raisonnable. A. Pecqueux écrit à propos de l'autocensure :

De fait ces précautions visent moins à prévenir effectivement de la virulence des propos qu'à revendiquer pour soi une certaine attitude, entière, qui peut passer par la violence verbale, surtout oblige à l'incorrection : à ne pas respecter les protocoles de la bienséance, qui correspondent à l'artificialité de contraintes sociales⁵⁵.

Cette violence est présentée comme obligatoire, faisant partie de l'ADN même du rap, mais aussi du rappeur, par son propre patrimoine, ce qui le lie à son art :

J'ai hérité d'la violence ça afflue sur mes compositions
Qui prétend faire du rap sans prendre position ?!⁵⁶

Cette expression de la violence, comme celle de la transgression, exerce un attrait : Shusterman⁵⁷ rappelle le fort succès commercial de l'album de Snoop Doggy Dog après son inculpation pour meurtre, et celui de l'album posthume de Notorious Big, paru seulement deux semaines après son assassinat. Néanmoins l'intérêt pour la violence ne nous paraît pas seulement cathartique, mais également « narrativiste » : si l'album de Biggie a tant de succès, c'est sans doute en partie parce qu'il a ce caractère fascinant car prophétique, celui d'un album qui parle sans cesse de la mort future d'un artiste qui ne pourra le voir paraître de son vivant. Dans ce cas de figure, l'ethos déployé en discours fait le lien entre l'œuvre et la personne réelle, et raconte une histoire d'ensemble qui tient à la fois de l'histoire personnelle, vécue, et de l'histoire narrée, mise en scène

53 Sofiane, « Banlieue Nord » in *La vie de cauchemar*, 2009.

54 Ce procédé n'est pas nouveau, puisqu'on le rencontrait déjà dans les romans à clé du XVIIIème siècle notamment. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de « faire vrai », mais pas tout à fait pour les mêmes effets.

55 Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, page 229. Consulté en ligne le 14/4/19 à cette adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00126138v2/document>

56 Ärsenik, « « Boxe avec les mots » in *Quelques gouttes suffisent...*, 1998.

57 Shusterman Richard, « Pragmatisme, art et violence : le cas du rap » (traduction de Nicolas Vieillecazes) in *Mouvements*, 2003 /2 n°26, consulté en ligne le 27/5/19 à cette adresse : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2003-2-page-116.htm>

par le rappeur. Notre hypothèse est que c'est cette histoire d'ensemble, celle d'un personnage semi-fictif, qui conserve néanmoins un pied dans le réel, qui explique en partie la fascination exercée par l'egotrip.

B. Le biais de la tradition poétique

Nous l'avons vu auparavant, l'egotrip est un sous-genre du rap hautement codifié ; s'il construit sa propre forme de tradition au fil des morceaux et des revendications des artistes, il n'est pas déconnecté de toute tradition antérieure pour autant. Un biais porteur pour notre étude nous a alors semblé être celui d'une approche comparatiste faisant intervenir, un peu surprenamment peut-être, le poète français du quinzième siècle François Villon, et plus particulièrement son *Lais*, notamment en raison de son propre rapport à la tradition littéraire, et de la manière dont il a su lui-même se constituer, bien avant les rappeurs, une figure de poète. Cette figure de l'artiste construite par Villon peut à bien des égards être rapprochée de celle des rappeurs. Villon « a élaboré une *persona* pathétique et complexe, celle du *povre Villon*, victime de la justice des hommes, de la malice des femmes, de la misère [...] »⁵⁸. Et en effet, le rappeur se présente fréquemment comme un hors-la-loi par nécessité, parce que les lois sont iniques et qu'il n'a autrement d'autre alternative que la misère. Il met aussi souvent en scène la trahison, le vice des femmes. L'ouvrage dirigé par M. Jarrety insiste également sur le caractère « saisissant » des images de pauvres mendiant nus de Villon, sur sa manipulation des « registres langagiers », sur ses « règlements de comptes », autant d'éléments qui pourraient tout aussi bien être valables pour le rap. Comme beaucoup à son époque, Villon est un poète chrétien et les huitains de son lai le rappellent fréquemment :

Premierement, ou nom du Pere,
Du Filz et du Saint Esperit,
Et de sa glorieuse Mere
Par qui grace riens ne perit⁵⁹.

Mortellement touché par un amour qui ne lui est pas rendu par la dame, il prend le temps de rédiger son testament, listant les legs qu'il remet à tous ses amis et ses connaissances. Ce lai s'inscrit dans la tradition en investissant le topos de l'amour à sens unique, éprouvant pour le poète, mais il présente aussi une originalité dans son traitement de ce topos. François Villon ne consacre finalement qu'une part très faible à l'amour impossible à proprement parler (sur les 40 huitains du

58 Jarrety Michel (sous la direction de), *La poésie française du Moyen Âge au XXe siècle*, PUF, 2017, p 60.

59 Villon François, *Le Lais* in *Œuvres complètes*, éditions de La Pléiade, 2014, huitain 9.

lai, seuls les 8 premiers en fait) loin d'en faire, comme Ronsard plus tard, le sujet principal d'un recueil complet. L'impossibilité de cet amour semble acceptée d'emblée, et constitue davantage le point de départ du poème que sa fin : au sixième huitain, le poète estime

Pour obvier a ces dangers,
Mon mieulx est, se croy, de fouïr.
A Dieu ! Je m'en vois à Angers,
Puis qu'el ne me veult impartir
Sa grace, il me convient partir.

Le corps du lai, les huitains 9 à 34, sont alors consacrés au legs et procèdent d'une façon surprenante, après l'écriture poétique « traditionnelle » et les figures attendues du début du poème, à un recours au concret, aux *realia*, signe que le poète ne craint pas de se mêler au réel et s'inscrit bien dans un monde quotidien :

Item, je laisse aux Mendians,
Aux Filles Dieu et aux Beguines,
Savoureux morceaulx et fryans,
Chappons, flaons, grasses gelines

Cette idée est porteuse dans notre étude, parce que si la tradition de la supplique amoureuse (à noter qu'ici, il ne s'agit pas d'une supplique à proprement parler, dans la mesure où le poète ne s'adresse pas une fois à la dame et n'attend plus rien d'elle), pourtant indissociable de siècles de poésie, se trouve assez peu illustrée dans le rap, l'énumération d'éléments concrets, de richesses, y est fréquente. On pourra citer :

Larges baies vitrées, bureaux, phones, secrétaires
Équivaut réussite urbaine sur la Terre⁶⁰

Comme Damso le met en avant, la nature de ces richesses, critères de réussite sociale, est réactualisée sans cesse par l'époque, si bien que si ce sont les viandes qui symbolisent l'opulence à l'époque de François Villon, les richesses matérielles sont désormais plus volontiers associés aux valeurs du travail. Non content de se borner à ce simple constat, il est intéressant pour comprendre l'image que ces deux artistes veulent construire d'eux à travers, pour l'un son poème, pour l'autre son morceau de rap, d'en questionner le sens en contexte. Dans le texte de Villon, la morale est indiquée dès le premier huitain, procédé semblable à celui qu'emploiera occasionnellement La Fontaine pour ses *Fables* :

60 Damso, « Mosaïque solitaire » in *Lithopédion*, 2018.

Considerant, de sens rassis,
Le frain aux dens, franc au collier,
Qu'on doit ses euvres conseillier.

Comme peuvent le faire les rappeurs désireux d'obtenir une reconnaissance littéraire, Villon convoque des *auctorita*, figures d'autorité antérieures, antiques, afin de défendre cette morale :

Comme Vegece le racompte,
Saige Rommain, grant conseillier

On le comprend, les énumérations de Villon n'ont rien de la simple démonstration de richesse et d'opulence⁶¹ mais à l'inverse sont supposées faire contraste avec la manière dont il gère ces richesses, avec modération de son vivant pour ensuite les consacrer aux autres :

Par le bien renommé Villon,
Qui ne menge figue ne datte,
Sec et noir comme escouvillon ;
Il n'a tente ne pavillon
Qu'il n'ait lessié a ses amis,
Et n'a mais qu'un peu de billon
Qui sera tantost a fin mis

L'ethos construit par Villon, assez proche de celui qu'adoptera plus tard Montaigne⁶², est donc un ethos de retenue, de modération, de piété et de charité. Connaissant les clichés attachés au rap, ceux d'une démonstration permanente de force passant entre autres par l'exhibition des richesses (et il est vrai que certains clips les confirment assez bien, pensons à la Bugatti de celui de « 92i Veyron » de Booba⁶³ par exemple), l'on pourrait être tenté de considérer la morale et l'ethos établis par Villon comme contraires à ceux du morceau de Damso précédemment cité. Le sens de ce dernier semble cependant plus incertain que ce qu'en laisserait entendre une première lecture trop hâtive. Loin d'un simple éloge de la richesse, « Mosaïque solitaire » est un texte résolument

61 Et d'ailleurs, suivant Gaston Pairs, A.J.A. Van Zoest observe en p10 de ses *Structures de deux testaments fictionnels : le Lais et la Testament de François Villon* que certains de ces legs sont « facétieux » -avec des legs factices, comme « le gré du seigneur » dans le huitain 20, ce qui indique que leur motivation n'est pas aussi premier degré que ce à quoi l'on aurait pu s'attendre au début du texte, et davantage encore en ignorant son caractère fictionnel, puisqu'il s'agit en l'occurrence d'amuser le lecteur ; à noter que c'est particulièrement sur cette lecture humoristique et parodique qu'insiste Van Zoest, bien que nous n'ayons pas choisi de mettre l'accent sur elle pour notre propre analyse.

62 Un ouvrage de V. M. Dionne, *Montaigne, écrivain de la conciliation* (Paris, Classiques Garnier, « Etudes montaignistes » 63, 2014) évoque la question en la rattachant au contexte politique instable de l'époque de Montaigne. Confronté aux nombreuses guerres de son temps, ce dernier adopterait un ethos d'honnêteté, de simplicité, de conciliation et de « docte ignorance » (p 177), suivant la certitude socratique que l'on ne sait pas.

63 Booba, « 92i Veyron » in *Nero Nemesis*, 2016.

sombre par son relativisme moral :

Vu du ciel, l'Enfer est comme le Paradis
"Crève dans ta merde, t'auras pas un radis"
C'est à peu près ce que le daron m'a dit

Si François Villon nomme dans son lai ses nombreux « amis », Damso se présente comme un solitaire : « Batterie faible [son précédent album] m'a fait perdre beaucoup d'amis ». Villon laisse d'ailleurs à ses amis une multitude de legs, faisant ainsi preuve d'abnégation, s'affamant pratiquement (à l'en croire) puisqu'il « ne mange figue ne datte », signe de tempérance. Mais il va plus loin encore, en faisant également des dons aux pauvres et aux mendiants, signe d'une autre des vertus catholiques essentielles, la charité. Ce qui distingue donc essentiellement Damso de Villon, c'est que le premier ne se place pas du côté de la morale : « Diplômé, riche et après ? J'regrette la cour de récré », mais considère l'accumulation des richesses comme une nécessité (ce qui est autre chose qu'un devoir) logique : « Je suis donc j'aurai, suite logique des auxiliaires ». Cette nécessité est commandée par des causes extérieures : le passé modeste du rappeur et l'idéal de vie d'une société occidentale contemporaine. Alors que des rappeurs comme Booba perçoivent leur richesse comme une forme de revanche prise sur la vie et la société, un « « pied de nez » à la misère »⁶⁴ (pensons à « Misère » d'IAM⁶⁵), adoptant avec impertinence une posture du *self-made-man* à l'américaine (« Nouveau riche, ma Lamborghini a pris quelques dos-d'âne »⁶⁶), celle de Damso tient sans doute davantage de l'ironie : l'artiste est conscient de s'inscrire dans un système de valeurs dont il doute, puisque ce n'est pas pour lui qu'il accumule ces richesses, mais parce qu'elles « [équivalent] à réussite urbaine sur la Terre » (et l'anacolithe, ainsi que le choix du verbe, donne à cette assertion des airs d'équation mathématique) ; et pourtant il ne tente pas de renverser ce système de valeurs ou d'aller contre lui. Booba se présente comme le fondateur d'un système de valeurs alternatif à celui du travail « conventionnel » qui réussit aux Blancs favorisés, fondé sur le succès personnel : il se veut autodéterministe. Damso est conscient de n'être que le produit de ce système de valeurs : il se dit déterminé, comme a pu le faire, plus explicitement Médine :

J'suis plus le fils de mon contexte que le fils de mes deux parents⁶⁷

64 L'expression est de M. Vicherat, in *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan, page 51.

65 IAM, « Misère » in *Arts martiens*, 2013. La misère est y allégorisée et apostrophée par les rappeurs, décrite comme une menace de chaque instant, susceptible de faire des « plus sages » « les plus fous ». Il s'agit toujours de l'éviter, même pour celui qui aurait réussi à s'en sortir par la musique, mais ce ne peut être fait qu'au détriment de la morale : « Tu pries pour qu'on revienne à genoux vers toi /Et c'est vrai ce serait grave, pas pour le statut /Mais les valeurs qu'on doit renier pour échapper à l'emprise de tes bras /Misère ».

66 Booba, « 92i Veyron » in *Nero Nemesis*, 2016.

67 Médine, « Nature morte » in *Storyteller*, 2018.

Cette ironie déployée par Damso, voire cette critique d'un rap qui ferait l'étalage d'une opulence financière construite par l'énonciateur, est plus lisible encore dans d'autres textes, sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir plus loin dans notre étude. Pour ce qui est de l'ironie d'ailleurs, elle n'est sans doute pas complètement absente de l'œuvre de Villon non plus : dans le cas du *Lais*, une première lecture aurait pu lui donner des airs de testament réel, une seconde d'étalage de richesses, une troisième d'un exemple de morale chrétienne. Qui nous dit alors qu'il n'y en a pas une quatrième ? A propos du *Testament*, Grace Frank attaque l'idée de certains selon laquelle Villon y serait une figure de pécheur repentant : « s'il se repent [traduit van Zoest], ce n'est pas de ses forfaits, mais de son échec social »⁶⁸ (Frank parle d' « a man who knew what was right but impenitently did what was wrong [...], a man who regretted punishment rather than crime »⁶⁹).

Toujours dans le *Testament*, D. Kuhn distingue un « volet sacré » et un « volet séculier » de l'œuvre⁷⁰ qui participent de cette ambivalence en faisant coexister, comme parfois dans le rap, le plus prosaïque et le plus sacré. Cette forme d'outrage crée une complicité avec le lecteur par une ironie moqueuse, comme lorsque, aux huitains 25 et 26 du *Lais*, de « pauvres orphelins » sont nommés légataires, qui étaient en vérité des prêteurs sur gage⁷¹. Van Zoest observe⁷² à propos du *Testament* que, malgré le pessimisme dont fait part Villon concernant la nature humaine (en représentant des figures de lâches, de libidineux et d'individualistes), il choisit la moquerie plutôt qu'une critique plus virulente (comme le fera plus tard Lautréamont, pourrait-on ajouter). Il avance deux hypothèses : « La première consisterait à se rendre compte que, d'aucune façon, le testateur ne tente de se singulariser par rapport aux hommes qui l'entourent. Si, eux, ils sont lâches, cruels, "matérialistes", libidineux, rancuniers, buveurs, gourmands, voleurs, lui aussi il a des défauts comparables, et il les avoue [...] »⁷³ : « De tous suis le plus imparfait » (vers 261). « Une deuxième explication [...] se laisserait déduire de sa préoccupation fondamentale avec la condition humaine [...] A une réflexion sur la condition humaine s'associe une réflexion sur la condition du pauvre ». Et l'auteur de noter à ce propos que Villon « a sans doute été pauvre lui-même ; il a parlé de ce qu'il a connu ». Chez Villon, les pauvres « n'ont, en principe d'autres aspirations » que de prendre la place des riches aussi, « le pauvre n'a d'autre recours, pour améliorer sa condition, que

68 Van Zoest A.J.A., *Structures de deux testaments fictionnels : le Lais et la Testament de François Villon*, éd. Par Walter de Gruyer, 1974, p 15.

69 Frank Grace, « The Impenitence of François Villon » in *Romanic Review*, 1946, p 234, citée par A.J.A. Van Zoest.

70 Kuhn David, *La poétique de François Villon*, éd. Armand Colin, 1967, cité par Van Zoest.

71 Van Zoest A.J.A., *Structures de deux testaments fictionnels : le Lais et la Testament de François Villon*, éd. Par Walter de Gruyer, 1974, p 262.

72 *Ibid*, p 286-287.

73 *Ibid*.

des moyens malhonnêtes ». Ce qui soulève « le problème de la relation entre la condition de l'homme et son comportement moral » :

Et saichiez qu'en grant povreté,
– Ce mot se dit communement –
Ne gist pas grande loyauté.⁷⁴

Van Zoest parle à cet égard d'« esclavage aux instincts » et il aurait tout aussi bien pu l'écrire en parlant d'un rappeur comme Seth Gueko :

J'ai un cerveau et une queue mais pas assez d'sang pour alimenter les deux en même temps⁷⁵

L'artiste pourrait réfléchir, mais chez lui il l'avoue, ce sont les pulsions qui commandent et restent les plus fortes. D'autre part, la posture anticipative de Villon dans ces deux testaments fictifs (qui au-delà d'une simple prévision de l'avenir, se place du point de vue de celui qu'il sera dans l'avenir pour prendre la plume) peut également, tout comme son ambivalence sur le plan moral, trouver un écho dans celle de certains morceaux de rap. Le morceau-fleuve de Rohff, « Testament »⁷⁶, en est sans doute l'exemple le plus évident, ne serait-ce que parce que son nom autorise immédiatement la comparaison. Son format également : long de plus de huit minutes, il ne comprend aucun refrain et prend la forme d'un vaste egotrip justifiant les choix et positionnements artistiques du rappeur. Ce format dit déjà quelque chose du point de vue de l'ethos : par lui, l'artiste se dote d'un ton solennel ; il ne se contente pas de réaliser un morceau de bravoure, il nous le montre. Dans « Testament », les événements vécus sont énumérés par l'artiste dans un passé composé liant présent de l'écriture et rétrospective :

J'ai marché aussi loin que j'ai pu, j'suis devenu ce que j'ai pu

Ce vécu lui donne une légitimité qui l'autorise à étendre son bilan personnel à des considérations plus générales (ici à l'aide du pronom indéfini et de l'antithèse structurant le vers) :

On n'est pas maître de sa mort mais on est maître de son vécu⁷⁷

Un autre biais de valorisation y est, comme chez Villon, la concession :

74 Villon François, *Le Testament* in *Œuvres complètes*, éditions de La Pléiade, 2014, p 39.

75 Seth Gueko, « Sur le cœur » in *Destroy*, 2019.

76 Rohff, « Testament » in *Le Code de l'horreur*, 2008.

77 Ici l'usage du présent de vérité générale prête au rappeur un ethos de sagesse en donnant à son vers un ton proche de celui de la maxime ; il fonctionne également comme procédé de mise en scène du « vécu » de l'artiste, comme dans : « On ne sort jamais indemne de la réussite ou de la tess' » (Diam's, « Si c'était le dernier » in *S.O.S.*, 2009).

J'ai fait des fautes que le Sheïtan a sifflé
J'ai fornicué, j'ai fumé, j'ai bu, mais jamais sniffé

Mais ce morceau de Rohff n'est pas le seul exemple de texte de rap écrit en anticipant un point de vue rétrospectif. Certains se présentent comme une passation de relais, et sont donc prétexte, par l'adresse à un apprenant, à une énumération des valeurs et une valorisation de la parole du locuteur. Ils peuvent être adressés à un enfant de l'artiste :

Sois pas parano sur qui sont tes vrais amis
Y a qu'un seul moyen d'le savoir : laisse le temps faire le tri⁷⁸

... ou, en l'occurrence, à un petit-fils :

Et j'ai fait au mieux pour que ton père vive mieux
Je lui ai appris la valeur de l'argent
Parce que dans ma famille un franc, c'était un franc gagné durement⁷⁹

Ce deuxième exemple est intéressant, parce qu'en se constituant un personnage de grand-père, Shurik'n marque particulièrement la mise à distance de ce personnage vis-à-vis du lui réel, alors encore jeune et donc le fait que l'intention est ailleurs. A leur manière, ces morceaux servent donc au rappeur de testament, non seulement en tant qu'individu, pour la dimension personnelle de son héritage, mais aussi en tant qu'artiste, parce que le morceau, par un artifice, est en fait surtout adressé au public, et non au destinataire direct – intradiégétique pourrait-on dire – du texte, qu'il sert donc de bilan, de testament littéraire. Van Zoest écrit que le *Testament* « comprend douze poèmes qui peuvent être considérés comme des biens légués » (p259) ; mais *in fine*, il faudrait ajouter que le *Testament* lui-même est, dans son ensemble, un legs à la postérité. Et de même dans ces textes de rap, le legs poétique n'est pas intégré au morceau, il *est* le morceau.

C. Convaincre ou passer pour ?

Une fois établies l'importance de la tradition et l'ambivalence de la morale dans l'egotrip, il nous reste encore à déterminer quelle est précisément la volonté qui préside cette mise en exergue de soi, dans un genre qui place l'ethos au cœur de son propos. Remontons plus loin encore dans la tradition littéraire.

78 Orelsan, « Notes pour trop tard » in *La Fête est finie*, 2017.

79 Shurik'n, « Lettre » in *Où je vis*, 1998.

Nous l'avons dit, avant d'être étudié en discours, l'ethos était d'abord, dans l'Antiquité, une notion rhétorique. Maingueneau note⁸⁰ à son propos qu'Aristote « entend présenter une *technè* qui vise à examiner non pas ce qui est persuasif pour tel ou tel individu, mais pour tel ou tel type d'individus »⁸¹, c'est-à-dire que le locuteur ne cible pas une personne en particulier avec son discours (même s'il peut choisir d'en donner l'impression), mais un ensemble d'individus partageant des valeurs, expériences, caractéristiques et/ou références communes (un « type d'individus »). Chez Aristote l'ethos visé est un outil d'argumentation aux côtés du logos et du pathos. Il s'agit donc pour l'énonciateur de gagner la confiance de l'auditoire, qui doit « attribuer certaines propriétés » à celui-ci en retour. Aristote emploie le terme *epieikeia*, que Dufour⁸² traduit par « honnêteté » et qui témoigne de la place essentielle de cette notion dans la construction de l'ethos persuasif. Quant à R. Amossy, elle rappelle que chez Aristote⁸³ « Les orateurs inspirent confiance a) si leurs arguments et leurs conseils sont *compétents, raisonnables et délibérés*, b) s'ils sont *sincères, honnêtes et équitables* et c) s'ils montrent de la *solidarité, de l'obligance* et de *l'amabilité* envers leurs auditeurs » (souligné dans le texte). Pour un rappeur qui se voudrait convaincant, il s'agit donc de dire la vérité tout en paraissant compétent quant aux sujets traités, ce qui suppose donc un « vécu », et de le faire en étant à la fois solidaire et aimable vis-à-vis de l'auditeur (ce qui n'est, nous l'avons vu avec le ton menaçant adopté par Sofiane, pas toujours le cas) : tout cela paraît d'emblée difficilement conciliable avec l'ethos construit par les rappeurs dans le cadre d'un egotrip. Poursuivons néanmoins.

D'après Declercq (1992)⁸⁴, l'image que donne l'orateur a une dimension « sociologique », et cette dimension est porteuse dans notre cas de figure. D. Maingueneau paraphrase ainsi Aristote : « c'est en fonction de son auditoire que l'orateur se construira une image conforme à ce qui considéré comme vertu » (page 57). Dans le cas du rap, le locuteur envisage donc sa posture relativement à un destinataire particulier, l'auditeur historique de rap, celui qui est issu des quartiers et ce, même si – nous y reviendrons par la suite – cet auditeur historique n'est plus nécessairement, aujourd'hui, représentatif de l'ensemble du public du rap. Mais s'il adapte sa posture, le rappeur ne cesse-t-il pas d'être honnête ? Ne perd-il pas alors son pouvoir de persuasion ? F. Desbordes écrit : « L'auditeur est ou se croit capable de calculer à l'avance ses effets, en se référant à un schéma du discours

80 Maingueneau Dominique, « Problèmes d'ethos », in *Pratiques*, 2002, p 56.

81 Aristote, *Poétique*, 1356b, 32-33, dans la traduction de M. Dufour, Les Belles Lettres, 1931.

82 Amossy Ruth (sous la direction de), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, éditions Delachaux et Niestlé, 1999, p 31. Pour une définition plus complète de l'ethos classique, se reporter à cet ouvrage.

83 Ruth Amossy traduisant *Rhétorique II*, 1378a 6 d'Aristote dans *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, éditions Delachaux et Niestlé, 1999, p 41.

84 Cité par Maingueneau dans « Problèmes d'ethos », in *Pratiques*, 2002.

idéal »⁸⁵, et de même dans le rap, le modèle des prédécesseurs permet d'anticiper la réaction de l'auditeur, d'où le fait qu'une originalité (dans le propos, la posture) représente une prise de risques, car l'inédit ne saurait reposer sur aucun pré-établi traditionnel. Le problème de la possibilité de créer dans un cadre fermé, celui des attentes du public et de la tradition instaurée par les pairs, est alors réactivé et, à la faveur des textes de rap étudiés, on pourrait dire que la rhétorique est moins un « parler bien » qu'un « parler comme » (le modèle, l'auditeur...).

A ce stade, l'on peut commencer à douter sérieusement du fait que l'egotrip cherche à convaincre véritablement de son propos apparent, et estimer qu'il tient davantage du moyen d'obtenir une reconnaissance non seulement des pairs artistes, mais plus encore des destinataires, dont il s'agit d'obtenir l'approbation. Si l'on établit alors qu'il s'agit d'un exercice de rhétorique, l'egotrip pourrait être classé, comme éloge ou blâme, du côté de l'épidictique, l'un des « trois genres de la parole publique reconnus par les rhéteurs »⁸⁶. Il ne suppose pas d'action occasionnée, « sa réussite ou son échec relèvent de l'esthétique ». Alors il « se préoccupe de la forme plus que de l'argumentation » et de fait, puisque le véritable but n'est pas de convaincre de la véracité du dit du rappeur, le vrai est moins nécessaire que le vraisemblable (*eikos*). D'ailleurs, comme le remarque Boileau, « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable »⁸⁷ et mieux vaut pour le rappeur dire ce que la tradition lui suggère sur le « ghetto », et qui sera alors perçu comme vraisemblable, car avéré, que de prendre le risque de dévoiler des anecdotes trop personnelles, qui pourraient ne pas parler à l'auditeur et, paradoxalement, lui sembler plus fausses que le faux répété par tous. Roland Barthes souligne d'ailleurs que l'ethos « Ce sont les traits de caractère que l'orateur doit *montrer* à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression »⁸⁸ (nous soulignons). La question, apparemment si cruciale, de savoir si le rappeur a véritablement ou non fait ce qu'il prétend avoir fait dans ses textes, ne devrait donc pas l'être autant, pas plus qu'il ne faudrait accorder tant de valeur à ce qui est vrai par rapport à ce qui ne l'est pas dans ces textes.

Lorsque le rappeur fait son propre éloge en tant qu'artiste, sa parole se fait performative : s'il est celui qui dit le mieux qu'il est le meilleur rappeur, puisque l'art du rappeur consiste – en l'occurrence – à dire le mieux possible, alors il le devient tout en l'affirmant.

Outre l'honnêteté, une autre notion était, on s'en rappelle, importante chez Aristote, celle que Maingueneau traduisait par le terme de « vertu », lorsque l'orateur devait se construire « une image conforme à ce qui est considéré comme vertu ». Celle-ci semble tout aussi mise à mal par le rap :

85 Desbordes F., *La Rhétorique Antique : l'art de persuader*, éditions Hachette supérieur, 1996, p 12.

86 *Ibid*, p 18.

87 Boileau Nicolas, *L'Art poétique*, Chant III, Imprimerie générale, 1872, Volumes 1 et 2.

88 Barthes Roland, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n°16, 1966, page 212.

s'il ne s'agit pas pour Aristote d'être vertueux, mais conforme à ce que la doxa considère comme vertueux, le rappeur s'efforce souvent précisément d'aller contre cette image sociétale de vertu :

C'est un état d'esprit, ne plie que si les pissenlits j'bouffe
Ne reçois d'ordres ni des keufs, ni des profs
Haineux, de chez nous vient le mot vénéneux
La rue conseille, la juge te console souvent⁸⁹

L'insoumission à l'ordre (personnifié par le juge, les « keufs »...), dans ces vers, va de pair avec une insoumission à la morale (le rappeur et ses pairs sont « haineux », « vénéneux »), qui en est un fondement et un support. Elle fait partie de l'essence du personnage construit par l'artiste, l'accompagnant de sa jeunesse (puisqu'il refusait déjà d'obéir aux professeurs) à la mort (lorsqu'il « bouffe[ra] les pissenlits »). L'artiste se construit ainsi une sorte de « contre-ethos »⁹⁰, souhaitant passer pour hors-la-loi ou pour haïssable et ce, afin de subvertir des valeurs perçues comme étant celles de l'ordre en place, ennemi car défavorable au milieu d'extraction, souvent modeste, des rappeurs, ou bien afin de choquer sans proposer d'alternative réelle à ce bouleversement. Un sous-genre du rap, par son extrême subvertissement de la morale et sa mise en scène d'une violence exacerbée et incarnée par le personnage du rappeur, vise en particulier cet effet : l'*horrorcore*. Avec ses paroles violentes et ses ambiances musicales inquiétantes, l'*horrorcore* s'inspire de l'imagerie des films d'horreur et met souvent en scène les artistes qui le pratiquent sous les traits d'un tueur en série, qui se place donc, si ce n'est contre, hors de la morale :

Il fait froid, je me réchauffe dans les flammes de l'enfer
Si la mort vient, je l'accueille avec la queue en l'air
J'en ai marre de m'en faire, marre des cafards
T'as bien vu mon discours il est blasphématoire⁹¹

Dans « Le baiser du vampire », Swift Guad multiplie ainsi les références au vampire de Stocker, dont l'isotopie court dans tout le morceau. Les valeurs y sont volontairement subverties : le « je » du rappeur se « réchauffe dans les flammes de l'enfer » et sur-explicite le performatif de sa parole, qualifiant son propre discours de « blasphématoire », comme s'il jouait (à faire) le mal. La Rumeur emploie cet ethos du tueur pour appuyer la narration de son morceau « Je connais tes cauchemars » :

89 Booba, « Ma définition » in *Temps mort*, 2002.

90 Il est important ici de préciser qu'il s'agit toujours bien d'un ethos, c'est-à-dire d'une image construite de soi. L'opposition en fait porte davantage sur les valeurs et les vertus traditionnellement associées à l'ethos telles qu'Aristote les a théorisées (on peut penser à la modestie ou la bienveillance par exemple) et sur l'effet visé (puisqu'il s'agit ici d'apparaître haïssable, et non « honnête homme ») que sur la notion d'ethos en elle-même.

91 Swift Guad, « Le baiser du vampire » in *La chute des corps*, 2014.

Je connais tes cauchemars au plus sombre du soir
Quand ils rampent droit sous le voile froid de tes draps de soie
Sans préavis, dès que la nuit leur a souri
Y a des griffes noires qui se marrent au bord de ton plumard
Elles aiguisent leurs dents grises sur ta nuque, ta chère blanche perruque⁹²

Il est ici question d'un magistrat capturé par les personnages campés par les membres du groupe, décidés à lui faire payer ses verdicts injustes. La prise à parti d'un « tu », le choix d'une scénographie⁹³ nocturne, l'emploi d'un lexique des sensations (« sombre », « froid », « soie »...) et l'accent mis sur un élément inquiétant (les griffes noires, comme filmées en gros plan par la locution impersonnelle présentative « y a... qui ») contribuent à la dimension visuelle, filmique de la scène, et donc à l'implication de l'auditeur, que le « je » a pour effet d'accentuer en créant un rapport de menace plus direct que n'en aurait produit une troisième personne. En poésie française, l'un des ouvrages qui se rapprochent le plus de l'*horrorcore* est probablement celui du Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*. Dès le premier chant, le narrateur met en garde son lecteur, comme peuvent le faire les rappers *horrorcore*, contre l'œuvre qu'il a sous les yeux :

à moins qu'il [le lecteur] n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger.⁹⁴

Mais ces mises en garde, comme dans le rap, relèvent davantage de l'hyperbole, et donc de la posture, que de précautions véritables. Puisque la menace (dans un cas comme dans l'autre) n'est pas réelle, elle ne peut résider que dans son expression. Et alors, peu sans doute interrompront aussitôt leur lecture des *Chants*, car le lecteur est poussé, précisément par la mise en garde qui prétend l'en dissuader, à poursuivre la lecture, et ainsi à s'inscrire parmi les quelques privilégiés, destinataires véritables de l'œuvre, qui oseront poursuivre la lecture de « ce fruit amer ». La proximité ainsi créée entre locuteur et destinataire est dérangeante et ajoute, comme nous l'avons observé chez La Rumeur, à l'effet produit, parce que Maldoror joue comme le rappeur *horrorcore* sur les fantasmes inavoués, le mal présent en chacun qui n'ose pas se dire :

Ensuite, on boit le sang en léchant les blessures ; et, pendant ce temps, qui devrait durer autant que l'éternité dure, l'enfant pleure. Rien n'est si bon que son sang, extrait

92 La Rumeur, « Je connais tes cauchemars » in *L'Ombre sur la mesure*, 2002.

93 Une notion sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus en détails par la suite.

94 Ducasse Isidore, *Les Chants de Maldoror*, première publication en 1869, p 2, version consultée en ligne le 3/6/19 à cette adresse : https://www.poetes.com/textes/lau_mal.pdf

comme je viens de le dire, et tout chaud encore, si ce ne sont ses larmes, amères comme le sel. Homme, n'as-tu jamais goûté de ton sang, quand par hasard tu t'es coupé le doigt ? Comme il est bon, n'est-ce pas ; car, il n'a aucun goût.⁹⁵

Et si alors, plutôt qu'une opposition à la morale, plutôt que la mise en place d'une morale alternative, cette amoralité de l'œuvre, et les valeurs nouvelles qui s'en dégageraient n'étaient tout simplement à aller chercher du côté de l'esthétique pure, comme Baudelaire semblait le proposer avec ses *Fleurs du Mal* ?⁹⁶

Dans leurs études sur l'intégrité discursive, Christmann, Schreier et Groeben⁹⁷ établissent un certain nombre de standards qu'il est important de ne pas braver si l'on espère demeurer convaincant. Parmi eux, « abstiens toi de discréditer intentionnellement ou à la légère d'autres participants » et « abstiens toi de traiter intentionnellement ton adversaire comme un ennemi personnel ». Nous l'avons vu, le morceau d'*egotrip* n'a pas pour vocation d'être moral. Mais il va également contre ces préconisations, en attaquant d'autres individus ou rappeurs :

Ils disent : « Disiz, c'est du rap intello », eux ne font qu'des jeux de mots
Les initiales « MC » chez eux ça veut dire « Maître Capello »
Des punchlines Carambar, tous convaincus que c'est bien
Avec vos jeux de mots tout nazes, des MC Patrick Sébastien⁹⁸

Il procède pour cela en donnant à ces attaques un ton parfois tout à fait personnel notamment, comme ici, lorsqu'elles entrent dans le cadre d'un morceau clash, ou *diss track*, répondant aux attaques d'un autre rappeur :

Mon casier judiciaire sur le net résonne
A part B2O j'ai violé personne⁹⁹

95 *Ibid*, p 5.

96 On peut penser aux figures ambivalentes adoptées par le Beau chez le poète, comme celle, froide, impassible de « La Beauté », celle, cruelle, de Lady Macbeth dans « L'Idéal » ou encore celle, restée fameuse, d'« Une charogne ». Si ce Beau n'y est pas, comme l'affirme Kant dans sa « Critique du jugement », « symbole du Bien moral », on pourrait oser néanmoins qu'il y porte sans doute, par nature, sa propre justification morale : chez Baudelaire, ce qui est dit avec beauté devient beau, et gagne par là le droit moral d'être dit.

97 Christmann, Schreier, Groeben, « War das Absicht? Indikatoren subjektiver Intentionalitätszustände bei der ethischen Bewertung von Argumentationsbeiträgen » in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, volume 26, mars 1996, p 70-113. La traduction est de R. Amossy.

98 Disiz La Peste, « Rap Genius » in *Transe-Lucide*, 2014. Ici on le voit, la critique porte autant sur le fond que la forme de ce « mauvais rap » que Disiz peut se permettre de critiquer du fait de son ancienneté dans le milieu.

99 Dans « Autopsie 5 » (2013), La Fouine répond aux accusations de pédophilie faites par le rappeur Booba dans un *diss track* précédent, « A.C. Milan ». Le caractère rhétorique de cette réponse est particulièrement lisible si l'on considère le morceau dans son ensemble, La Fouine citant et démontant un à un les vers de Booba en les discréditant par un ton moqueur.

Nous l'avions pressenti, l'*egotrip* n'a pas davantage pour vocation de convaincre son auditeur (comme l'importance de la notion d'ethos dans ce sous-genre nous aurait pu le suggérer dans un premier temps) que d'avoir une valeur morale, si ce n'est peut-être de le convaincre de sa supériorité sur le plan esthétique. Si l'on suit Christmann, Schreier et Groeben en effet, la violence constitutive de l'*egotrip* lui ôte définitivement toute possibilité de convaincre. Pour la comprendre, et pour comprendre la prépondérance de l'*egotrip* dans le rap, français comme américain, il faut le replacer dans un contexte historique : à l'origine du rap, il y a entre autres la tradition des *battles*, duels d'improvisation où il s'agit de faire son propre éloge tout en rabaissant verbalement l'adversaire. Cette tradition, qualifiée d'« agonistique » par Christian Béthune¹⁰⁰, relève du rituel et est encadrée par des règles précises. Rien de ce qui est dit lors d'un *battle* par ailleurs n'est à prendre au premier degré : quelle que soit la violence des propos échangés, les deux compétiteurs achèvent leur duel par une accolade, afin de confirmer ce cloisonnement du propos dans un cadre de performance, et le caractère impersonnel de celui-ci.

L'agressivité n'est pas motivée ici par la haine de l'autre : l'autre est, au contraire, le partenaire d'un jeu qui est combat. L'adversaire n'est pas celui qu'il faut abattre, c'est celui qu'il faut éblouir¹⁰¹.

Dans l'*egotrip* comme dans un *battle*, il ne s'agit pas d'être bon, il s'agit d'être meilleur, d'où un constant mouvement de va-et-vient dans l'évocation d'autres artistes, nommés ou qualifiés dans leur ensemble (« les rappers », « les MC », comme dans « Ok, ok, fumer mes confrères, je n'ai que ça à faire /Les humilier, balayer, ravager, tabasser, voyager en classe affaire »¹⁰²). S'il s'agissait simplement de produire une performance vocale et textuelle isolée, sans concurrence, le rappeur pourrait se contenter de faire montre de son caractère littéraire sans le montrer explicitement mais, puisqu'il hérite de cette tradition, il se place nécessairement dans une forme de compétition artistique, et ne peut donc faire autrement que de dire cette supériorité. Voilà qui explique cette hyper-définition du sujet dans le rap : il se définit toujours par rapport à d'autres sujets, « le game », la concurrence et éprouve donc le besoin de se caractériser, de s'individualiser¹⁰³.

100Béthune Christian, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Autrement, 1999, page 67.

101Yovan Gilles, « Rap et techno : pathos et politique », *Esprit*, juin 1998, pages 180-181, cité par M. Vicherat page 6

102 Booba, « Le Duc de Boulogne » in *Ouest Side*, 2006.

103 Il s'agit là d'ailleurs d'un principe existant bien au-delà du rap, celui selon lequel toute individualité se constitue nécessairement relativement aux autres (les parents, les pairs, les citoyens d'autres nationalités ou bien les maîtres par exemple), mais il est ici exacerbé, si bien que l'expression de l'individualité qui en résulte y est plus forte qu'ailleurs.

Paradoxalement, ce besoin est donc un besoin grégaire : il regarde plus vers les autres – y compris ceux qu'il décrie – que vers soi-même¹⁰⁴.

La mise en concurrence des artistes qui en résulte est dès lors mise en scène par eux et présente la particularité de n'être présentée objectivement que dans des titres en *featuring*, où plusieurs artistes interviennent tour à tour. Dans le reste des cas, chacun présente le discours des autres par le prisme du sien et afin, justement, de construire une certaine image de soi. Selon les cas, cette image pourra reposer sur un discours des autres moqué, décrédibilisé ou parodié, comme La Fouine l'a fait pour Booba dans son « Autopsie 5 » (nous aurons plus tard l'occasion de revenir sur l'ethos particulier qui se construit ainsi), ou à l'inverse sur la citation, la pratique de dédicaces, permettant de se construire l'image d'un artiste *fair-play*, respectueux des autres :

Gamin on m'avait dit : « Dans ce rap, tu tiendras vingt secondes »
Comme dirait l'autre : « Ça fait vingt ans que ça fait vingt secondes »¹⁰⁵

ou encore :

J'vais transformer en S dollar le S du S-Crew [...]
Après 1995, il me semble qu'il manque un K [...]
Hugz, t'es en feu sur celle-là !¹⁰⁶

L'importance de la concurrence, non seulement comme cadre contraignant, mais comme vecteur de création dans le rap est explicitement mise en scène par certains artistes, comme :

J'entre dans l'arène, juste pour tes beaux yeux, je vais les faire crier [...]
J'entre dans l'arène, juste pour tes beaux yeux, je vais les faire briller¹⁰⁷

Ici la métaphore est intéressante, parce qu'elle apparente *in absentia* le rappeur à un gladiateur (par la mention de l'arène). Or le gladiateur n'est pas un mercenaire ou un soldat, il est celui qui combat pour le spectacle, qui esthétise sa lutte, qui – précisément – la met en scène. Dans le combat du gladiateur, ce qui compte, plus que l'issue, c'est la théâtralisation et ici de même, les deux vers adoptent une structure identique, et ne se distinguent que par leur chute, qui dit

104 Et ce, même lorsqu'il demande, comme Youssoupha qu'on ne le compare pas aux autres car la revendication de cette impossibilité de rapprochement est en soi une revendication de supériorité (dans « Ne compare pas » in *Street Lourd II*, 2009).

105 Pour la citation ; Youssoupha (« Le jour où j'ai arrêté le rap » in *Polaroid Experience*, 2018) fait ici référence au vers de son ami Médine (« Arabospiritual » in *Arabian Panther*, 2008), qu'il réactualise après dix ans : « Les médisants disaient que ça se terminerait dans deux ans / Au final ça fait dix ans que ça doit faire deux ans ».

106 Pour la dédicace ; à la fin de « Martin Eden », morceau liminaire de *Feu* (2015), Nekfeu adresse une dédicace à ses deux groupes, S-Crew, et 1995 (qu'il rapproche par un jeu de mot à la supernova 1995K), puis au producteur du morceau (celui qui a signé l'instrumentalisation), Hugz, un régulier de son label.

107 Scylla, « Ronaldo 9 », 2019.

précisément ce passage de la violence (« crier ») à l'esthétique (« briller ») tout en mettant également en scène la raison, la motivation du « combat » : le destinataire (« juste pour tes beaux yeux »). Lorsqu'il s'agit d'*egotrip*, la lecture au premier degré, comme le suggérait Booba, ne suffit pas. Ce que l'artiste dit de lui donne également (ou plutôt) son état d'esprit : il est évident que lorsque Hugo affirme dans « Ibo » :

Je n'ai pas peur de la nuée
Je suis oiseau¹⁰⁸

il ne cherche pas à nous faire effectivement croire qu'il est un oiseau. Ce « je suis » est alors à entendre en « je suis comme », c'est-à-dire en métaphore. Envisageons alors l'*egotrip* comme une tentative de se montrer sur-humain : ce qui est important dans cette idée, c'est bien le mot de « tentative ». Le rappeur Nekfeu nomme son second album solo *Cyborg*, par référence, dans la science-fiction, à l'« être humain amélioré par la technique »¹⁰⁹. Le *cyborg* c'est donc plus qu'un homme, c'est un homme amélioré par la machine... à moins que ce ne soit un homme privé d'humanité par la machine, un « fantôme dans la coquille », pour faire référence au manga célèbre de Masamune Shirow¹¹⁰. Sur la pochette de son album, le visage de Nekfeu disparaît derrière les crédits et la *tracklist* (liste des morceaux figurant sur l'album), dont la forme évoque celle d'une carte mère : l'humain est relégué dans l'ombre par la machine, disparaît peu à peu. D'où un album à mi-chemin entre *egotrip* (le *cyborg* est un surhomme) et interrogation métaphysique (le *cyborg* est un homme privé de sensibilité, qui devient machine, à l'inverse de la statue devenant femme de Pygmalion, cette sensibilité précisément qui est le propre de l'artiste). Le dernier morceau de *Feu*, son album précédent, nommé «Être humain », questionnait déjà sur la nature de celui-ci : un être humain justement défini par sa souffrance, ses doutes, ses croyances (« J'ai arrêté mon Dieu... »), c'est-à-dire sa sensibilité. Mais au début de *Cyborg*, cet être humain n'est déjà plus qu'un « Humanoïde », marquant la première étape d'un processus de réification, puisqu'une chose humanoïde ressemble à un être humain sans en être un. Alors que la poésie lyrique romantique nous propose un poète super-sensible, l'artiste est ici le premier témoin, et témoignage, d'une perte de sensibilité généralisée à la société toute entière.

108 Hugo Victor, « Ibo » in *Les Contemplations*, édition Nelson, 1911, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations

109 Cette définition est celle proposée par le site internet Futura sciences consulté en ligne le 4/6/19 à cette adresse : <https://www.futura-sciences.com/tech/definitions/robotique-cyborg-8458/>

110 Masamune Shirow, *Ghost in the shell*, première prépublication en 1989, dans le *Young Magazine*.

Y. Vadé observe¹¹¹ que chez Hugo – pour en revenir à son exemple –, les métamorphoses ne sont que des incarnations, et le poète ne cesse jamais tout à fait d'être humain. De même dans le rap, c'est d'une profonde humanité que témoigne l'aspiration (prétendue ou sincère) au sur-humain. Il s'agit de lire en creux dans l'ethos construit car, ainsi que pour Verlaine, chez les artistes pratiquant l'egotrip « L'inquiétude d'une vie livrée à la bohème, l'abandon à l'alcool, ont pour envers une aspiration à la stabilité, voire à la réussite sociale »¹¹². Cet « artiste en paria » dont le poète, comme les rappers, dresse le portrait dans *Les Poètes maudits*¹¹³, n'est-il pas, d'après R. Robert, « la figure par excellence du poète » ?

2) Le maître du langage

A. Du doute identitaire à la culture nouvelle

Nous l'avons constaté dans l'egotrip, le rappeur est celui qui dit le mieux, et donc, un personnage entièrement constitué pour et par son esthétique. Le premier support, la matière de cette esthétique est langagière. En se faisant maître du langage, le rappeur se fait aussi maître de son identité. Maingueneau note que « la question de l'ethos est liée à celle de la construction de l'identité »¹¹⁴. Dire « je suis », ou encore « j'ai » comme on peut souvent le trouver dans un *egotrip*, est la forme la plus explicite d'expression d'une certaine identité, d'abord celle d'un narrateur-énonciateur-personnage, mais également, au-delà, celle – dans une certaine mesure, vis-à-vis de laquelle nous préférons rester prudents – de l'artiste. Dans son ouvrage de philosophie portant sur *La véracité*, Lardreau consacre plusieurs pages à étudier ce rapport entretenu par le sujet à la langue, essentielle dans la constitution de celui-ci¹¹⁵, au point qu'il en vienne à « Reconnaître la langue, donc, comme sujet ultime de la constitution »¹¹⁶. On commence ainsi à mesurer les enjeux liés à cette maîtrise du langage et sa mise en scène, dans un genre où la question de l'identité, et plus encore de l'individualité, est aussi cruciale. Idée porteuse lorsque l'on parle d'ethos (entendu comme un

111 Rabaté D., de Sermet J. et Vadé Y. (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, édition des Presses Universitaires de Bordeaux, collection Modernités 8, 1996, p 99.

112 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 187.

113 Verlaine Paul, *Les Poètes maudits*, première publication en 1884.

114 Maingueneau Dominique, « Problèmes d'ethos », in *Pratiques*, 2002, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2002_num_113_1_1945

115 Lardreau Guy, *La véracité : essai d'une philosophie négative*, éditions Verdier, 1993, pp 35-37.

116 *Ibid*, p 50.

double de soi construit par le style), Robert observe de la poésie de Rimbaud que « l'esthétique [s'y] fait le moyen de recherche et d'accomplissement de l'être »¹¹⁷. Mais est-ce qu'un être fictif, construit, pourrait alors altérer l'être réel ? « Voulant mieux nous comprendre, nous finissons par nous créer »¹¹⁸ écrit C. Larmore, comme pour apporter une réponse à notre question¹¹⁹. A propos de la poésie contemporaine, E. Deguy constate : « la *différence* "post-moderne" (l' "intéressant" pour les contemporains) ne passe plus entre être et paraître mais entre deux *paraître* -pour : entre "mon image" pour l'*autre* [...] et "mon image" pour moi [...] » où « le "problème" pour les contemporains est l'accord entre les deux sphères. Il faut que je passe pour ce que je ne suis pas »¹²⁰. Puisque l'autre me voit comme je ne me verrai jamais, je dois m'efforcer, sans avoir cette image à l'esprit, de demeurer semblable à elle pour paraître constant à ses yeux, mais aussi, m'efforcer de faire coïncider ces deux images pour conserver une image de moi qui me paraisse satisfaisante. Si ce problème, presque plus philosophique que littéraire, se pose au quotidien pour tout un chacun, sans doute est-il exacerbé dans un poème ou un texte de rap où l'artiste s'efforce de construire une image de lui qui peut différer de celle qu'il se fait de lui-même... sans avoir à l'esprit une idée précise et objective de sa réception auprès des destinataires. Puisque expression et identité sont liées, à travers sa parole, le locuteur permet donc bien à l'interprète de mettre en péril sa maîtrise sur elle¹²¹ et c'est alors d'une instabilité, d'une perte de contrôle que témoigne cette volonté d'affirmation, cette construction aussi marquée d'un ethos dans le rap ; à cet égard A. Auchlin parle même de « stratégies de protection »¹²² mises en place jusque dans la vie courante tant notre identification (au sens fort) par notre rapport au langage est forte (et c'est particulièrement vrai pour un artiste qui travaille le langage). Cette instabilité de l'individu créateur contamine son art, et en premier lieu la figure qu'il s'y construit. Si l'on pense à la poésie romantique ou à celle des « poètes maudits » de la fin du dix-neuvième siècle, on les associe bien souvent à un certain malaise de l'artiste, à une incertitude concernant sa place et son rôle dans une société changeante. C'est d'abord le « mal du siècle », puis celui du poète funambule, inutile de

117 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001.

118 Larmore Charles, *Les pratiques du moi*, PUF, 2004, p 11.

119 Et nous aurons l'occasion de mentionner à nouveau cette intéressante question qui est celle de l'action de l'œuvre sur l'artiste par la suite.

120 Rabaté D., de Sermet J. et Vadé Y. (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, édition des Presses Universitaires de Bordeaux, collection Modernités 8, 1996, p 290 (souligné dans le texte).

121 Nous empruntons, en la reformulant, cette idée à Dominique Maingueneau, « Problèmes d'ethos », in *Pratiques*, 2002, p 66.

122 Auchlin Antoine, « Ethos et expérience du discours : quelques remarques » in *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle*, M. Wauthion et A.C. Simon (éds.), Louvain, Peeters, 2001, page 93

Banville. « La corde roide » illustre, comme le cyborg de Nekfeu, la perte de considération de l'art et de son pouvoir dans une société devenue matérialiste :

Du temps que j'en étais épris,
Les lauriers valaient bien leur prix.

... qui pousse le poète à se faire « saltimbanque », moquant les postures romantiques passées¹²³ :

En vain les accords de sa voix
Ont charmé les monstres ; parfois
Loin des flots sacrés il émigre,
Las, sinon guéri de prêcher
L'amour aux côtes du rocher
Et la douceur aux dents du tigre.

... car sa seule réponse peut alors être l'ironie :

Et, voulant protester du moins
Devant les immortels témoins
En faveur des Dieux qu'on renie,
Quoique son âme soit ailleurs,
Il te prend tes masques railleurs
Et ton rire, ô sainte Ironie !

Alors, sur son triste haillon
Il coud des morceaux de paillon,
Pour que dans ce siècle profane,
Fût-ce en manière de jouet,
On lui permette encor le fouet
De son aïeul Aristophane.¹²⁴

Le ton profane de l'artiste lui est alors imposé par une société qui ne considère plus les choses spirituelles. Proche de cette figure de funambule, Mysa rappe :

J'vis comme un acrobate, et pas comme un prophète¹²⁵

En constatant son impuissance à agir sur le monde, le poète tente de se redéfinir en envisageant l'espace littéraire comme un lieu fait de purs mots, où il serait encore capable d'agir, mais surtout

123 Avec l'évocation du lyrisme par les « accords de sa voix », du ton (« prêcher »), des lieux (les « flots sacrés », les « côtes du rocher ») et sujets (« l'amour ») topiques du romantisme.

124 de Banville Théodore, « La corde roide » in *Odes funambulesques*, édition d'Alphonse Lemerre, 1874, consultée le 25/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Odes_funambulesques/1874

125 Mysa, « Piqûre de rap », 2018.

d'être. De la même manière dans le rap, l'omniprésence de l'affirmation de soi pourrait être lue, à rebours, comme le signe d'une incertitude qui va au-delà de la seule construction artistique, mais plutôt celle d'un individu, comme Orelsan, en besoin constant de redéfinition. Dans *La distinction*, Bourdieu parle d'une « esthétique dominante »¹²⁶ qui favoriserait l'hégémonie culturelle du « grand art » s'imposant comme légitime, par opposition à un art populaire dénigré, ou du moins dédaigné, ici sur le plan musical, ailleurs sur le plan littéraire :

J'me demande ce qu'on réprimande à mes bandes
Acousticien qui a du mal à se faire musicien
On se refuse à m'accorder ce titre j'entends bien
Les critiques frappent que ça bave
Est-elle si grave ma façon de lancer des syllabes ?¹²⁷

A ce propos, M. Vicherat (*Pour une analyse textuelle du rap français*, p 16) cite un ouvrage de Louis Bollioud de Mermet au titre évocateur, *De la corruption du goût dans la musique française* (1746). Cette prééminence de censeurs autoproclamés, encore de nos jours, participe sans doute à expliquer le besoin de légitimation fondamentalement ancré dans le rap. Pour le rappeur, la disproportion de l'ego dans ses morceaux en « je » est une preuve d'incertitude de soi, au même titre que le miroir de la sorcière de Blanche Neige :

Fallait qu'ça pète un jour, ma carrière sent le sans-plomb
Miroir, miroir, dis-moi qui est le champion¹²⁸

Manuel Boucher constate : « être égocentrique, c'est, en premier lieu, se prouver à soi et aux autres que l'on existe »¹²⁹. Puisqu'il est production d'un individu, d'un sujet, le rap met nécessairement en scène un rapport à soi puisque « jusque dans nos pensées les plus insignifiantes s'inscrit un rapport à soi incontournable, car ces pensées ne sauraient être réputées nôtres si ce n'était que nous nous exprimions en elles »¹³⁰. J.-C. Mathieu (qui travaille sur Jaccottet) écrit :

le sujet lyrique se compose d'une suite d'états affectifs fluctuants, si bien que de l'être qui sous-tend ces tonalités fugitives, ces atmosphères évanescences, l'identité est moins affirmée que quêtée¹³¹.

126 Bourdieu Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Minuit, 1979.

127 Harcèlement Textuel, « Poum-Poum-Tchac 2 (antithèse) », Logilo production, 2000.

128 Sofiane, « Lettre à un jeune rappeur » in *Blacklist 2*, 2013.

129 Boucher Manuel, *Le rap, expression des lascars*, L'Harmattan, 1998, page 403, cité par M. Vicherat (page 60).

130 Larmore Charles, *Les pratiques du moi*, PUF, 2004, p 5.

131 Rabaté D., De Sermet J. et Vadé Y. (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, collection Modernités 8, page 205.

Et l'ouvrage dirigé par D. Rabaté de conclure :

Le sujet lyrique se crée dans et par le poème [...] le « sujet lyrique » n'existe pas, il se crée¹³².

Ce qui motive R. Robert à décrire le recueil poétique de Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, comme « une sorte d'autobiographie spirituelle » où « l'exploration du moi touche à son terme dans une désagrégation de la nécessité d'écrire »¹³³. Les fondements de cette incertitude, dans le rap, sont donc partiellement historiques : le rap est d'abord une forme d'expression populaire, celle d'individus qui, ne disposant pas nécessairement d'une culture littéraire conséquente, se montrent désireux de s'en façonner une, nouvelle, qui leur soit propre. Déjà étudiées précédemment, les citations et dédicaces à d'autres artistes participent à la constitution, au fil des morceaux et des années, de cette culture commune de référence, anoblissant le discours rapporté en le dotant d'une assise proche de celle d'une œuvre littéraire qui aurait été, *a posteriori*, validée par l'académie. Le *sample*, échantillon musical extrait d'un morceau et intégré dans un autre sous forme de boucle, participe également de ce processus de rétro-validation des œuvres ayant influencé un artiste : d'abord pratiqué sur d'autres genres musicaux, il peut ensuite l'être sur des morceaux de rap pré-existants, construisant ainsi une surprenante continuité musicale. Ces procédés ne sont pas inédits dans la littérature, et l'on peut penser, hormis les nombreux cas d'intertextualités plus ou moins évidents, à la manière dont, par exemple, Marot éditera l'œuvre de Villon en 1533¹³⁴. En validant ses sources, en s'inscrivant dans l'héritage de rappeurs « à l'ancienne », un artiste contribue également à sa propre validation, se dote d'une plus grande légitimité. Citons :

On a nos propres références
Les tiennes, on se les octroie
Ta philosophe de France
Moi mon Socrate habite le 93
Mon psychiatre le Plan d'Aou
Depuis "le son des bandits", boy¹³⁵

Médine met ici bien en évidence l'opposition théorisée par Bourdieu entre une esthétique dominante (celle du « tu » auquel il s'adresse et de sa « philosophe de France ») et une minoritaire, qu'il rapproche néanmoins, par bravade, en reprenant ses termes institutionnalisés. Ainsi, le

132 Rabaté Dominique (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, PUF, Paris, 1996, page 63.

133 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001

134 Comme évoqué dans l'ouvrage sous la direction de Michel Jarrety, *La poésie française du Moyen Âge au XXe siècle*, PUF, 2017, page 87.

135 Médine, « Prose Élite » in *Prose Élite*, 2017.

rappeur a son propre Socrate, Socrate Petteng, alias le rappeur Mac Tyer, et le psychiatre qu'il évoque est en fait un groupe de rap marseillais, celui des Psy 4 de la Rime, notamment connus pour leur morceau « Le son des bandits »¹³⁶. En faisant montre de cette connaissance des œuvres antérieures, en apostrophant son auditeur par le vocatif « boy », le rappeur se dote de l'ethos de l'aîné enseignant aux plus jeunes, ignorants. Quant à la virulence de l'apostrophe, établie par la dislocation anaphorique (« les tiennes on se les octroie »), elle indique une aspiration à une forme d'élitisme alternatif de cette nouvelle culture qui est celle partagée par les rappeurs et leur public : s'il n'a pas les bonnes « références », les bonnes clefs de lecture permettant de décrypter ces marques d'intertextualité, il ne peut apprécier le rap, signe qu'il s'agit bien d'un art à part entière. Mais deux autres formes d'intertextualité existent encore dans le rap¹³⁷, internes à l'œuvre d'un artiste : l'autocitation et l'autoréférencement.

Pour dénoncer atrocités, j'attends pas que ça passe à la télé
Ma life est d'humeur palestinienne bien avant toi, depuis "Destinée"¹³⁸

Booba fait ici explicitement référence à l'un de ses titres, « Destinée », écrit plus de dix ans auparavant. L'intérêt de cette autoréférence est pour lui multiple. D'une part, il lui donne l'assise suffisante, en rappelant son engagement politique antérieur, pour répondre à des critiques qui lui ont été adressées suite à un tweet polémique sur le sujet israélo-palestinien. D'autre part, en rappelant qu'il était le premier à le faire, il revalorise son morceau précédent, et profite de la reconnaissance dont celui-ci jouit pour faire un clin d'œil à son public de l'époque, tout en dirigeant son nouveau public, qui pourrait ne pas le connaître, vers ce morceau plus ancien. Enfin, il lui permet d'établir un ethos de constance, de témoigner d'une continuité dans sa propre œuvre tout en rappelant les raisons de son succès présent.

D'un manque à combler en termes de reconnaissance par le grand public et les médias témoignent les désirs d'inscription littéraire¹³⁹ fréquents dans les textes de ce genre musical : faire montre par intertextualité de façon récurrente, non seulement d'autres textes de rap, mais également d'une forme de culture littéraire plus conventionnelle, c'est un peu admettre, en creux, un désir de reconnaissance typique de la démocratisation en cours d'un genre encore assez neuf, qui s'institutionnalise peu à peu, au point que l'on commence à trouver des mémoires, comme celui-ci,

136 Psy 4 de la Rime, « Le son des bandits » in *Block Party*, 2002.

137 Il y aurait bien entendu matière à creuser davantage cette notion d'intertextualité dans le rap, mais étant donnée la large extension du sujet qui nous préoccupe, le format nous commande d'aller à l'essentiel.

138 Booba, « 3G » in *D.U.C.*, 2015, par référence à Booba, « Destinée » in *Temps mort*, 2002.

139 Notamment observés par Bettina Ghio dans sa thèse soutenue en 2012, *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire*.

qui s'efforcent de traiter le sujet. Ainsi, au rayon des références littéraires à des œuvres bien établies dans le rap, Médine, déjà cité précédemment, constitue un bon exemple. Sur la couverture de son album *Prose Élite* (2017) – dont le titre revendique explicitement le caractère littéraire visé par celui-ci – l'artiste aurait superposé sous la forme d'affiches placardées sa propre photographie à celle de Victor Hugo, en signe de filiation. L'année suivante, il propose avec son morceau « Clash royal » une relecture burlesque (et donc transgressive, dans la lignée d'un Scarron) de la crise passionnelle ayant amené Verlaine à tirer sur « maître Rimbaud ». La volonté ici est double : d'une part, il s'agit pour le rappeur de ramener une histoire institutionnalisée, faite mythe, à la portée de n'importe quel auditeur, en choisissant volontairement un lexique oral, pétri d'emprunts et de termes propres au rap, voire familier pour la raconter (nous soulignons) :

Deux *new-comers* dans le *game*
Veulent devenir l'*fleuron* culturel
L'un est *maqué* à sa *bourgeoise*
L'autre vient des *tier-quar* de Gaulois¹⁴⁰

D'autre part, il s'agit d'élever le rap comme art noble, au même niveau que ces références. Dans « Chopin », où Scylla sample la Polonaise du fameux compositeur, le rappeur adopte un propos *horrorcore* en menaçant de tuer son passager à bord, jusqu'à ce qu'il nous dévoile qu'il s'adresse en fait à sa « prod », son instrumentalisation. Dans le rap, « tuer sa prod », revient à réaliser une performance vocale et textuelle particulièrement adéquate à celle-ci. Mais en l'occurrence, par le choix du sample, la « prod » dont il est question acquiert une symbolique particulière, celle de l'art institutionnalisé, reconnu. Après que Scylla a affirmé qu'il n'arrêtera que quand « Chopin se retournera dans sa tombe », son confrère B-Lel rappe :

On a mis à Chopin une veste en cuir, une paire de Nike¹⁴¹

Ainsi paradoxalement, le rappeur tue le classique... tout en le ressuscitant par le sample.

B. Le langage comme fondement du groupe

Le langage nous l'avons dit, est un fondement essentiel de l'individu, et plus particulièrement encore du rappeur en tant qu'artiste. Dans l'obscurité des doutes quant à son identité, il trouve à travers ce langage une flamme qui ne brillera pas que pour lui mais profitera également à ses

140 Médine, « Clash royal » in *Storyteller*, 2018.

141 Scylla, « Chopin » in *Masque de chair*, 2017.

auditeurs : le rap est alors comme la poésie qui doit « éclairer la nuit humaine », se faire « prométhéenne »¹⁴².

« Que peut la poésie ? » s'interroge Richard Robert. D'après lui, cette question apparaît véritablement au dix-neuvième siècle, avant quoi le poète était proche de l'« artisan ». Il était « celui qui donne de la beauté à une idée, à une vision, en l'exprimant dans une forme parfaite ». Le poète romantique à l'inverse « reprend à son compte la mission éducative des Lumières » d'où une « insatisfaction du monde » et la « quête d'un monde meilleur ». Le poète devient alors « guide spirituel et politique » mais aussi, autour de 1830, « intermédiaire entre Dieu et les hommes » avec l'image d'une « poésie inspirée » : dans les *Nuits* de Musset (1835-1837), le poète est visité par sa muse. Pourtant, même dans la poésie romantique « la poésie tend vers la prophétie, mais ne l'atteint pas »¹⁴³, et l'artiste demeure un homme parmi les hommes, figure de Prométhée, celui qui prend sa part de la création :

J'suis pas le bienvenu, mais j'suis là
Reprends c'qu'on m'a enlevé, j'suis venu manger et chier là
Plongé dans la tourmente quand les fonds manquent
A force de m'plaindre, j'attends plus l'argent, j'vais l'prendre¹⁴⁴

La violence verbale dont fait montre Booba dans cet extrait (avec le terme « chier » par exemple) est liée au décalage entre ses revendications (« j'suis là ») et la place que lui accorde la société (« j'suis pas le bienvenu »). Si cette violence apparaît d'abord illégitime, ces revendications la légitiment, car cette violence est présentée comme n'étant qu'une réaction nécessaire à la survie d'un individu soumis à une autre forme de violence, de dépossession, dans un premier temps : il ne fait alors que reprendre ce qu'on lui a enlevé, comme Prométhée ne fait que prendre ce qui est nécessaire aux hommes pour vivre. Si le rappeur se constitue individu par son langage, s'il a un pouvoir de guide, il lui est alors possible de s'inscrire dans un groupe par ce même moyen. Cette appartenance est marquée à la fois par le niveau de langue, par des expressions liées à un lieu ou un certain niveau de vie, et par des emprunts à d'autres langues (formant un lexique métissé, plurilingue, comme on peut en trouver dans des quartiers où les origines se mêlent) permettant de mettre en évidence ses origines, et donc sa fidélité à elles :

C'est la nostalgie du pays, ces liens qui nous rattachent
Je pense à Pépé quand il a vu New-York par l'écoutille

142 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 25.

143 *Ibid*, p 37.

144 Booba, « Ma Définition » in *Temps mort*, 2002.

Et qu'il a fini sa vie à Brooklyn
Oriundi !¹⁴⁵

Dans « Oriundi », Akhenaton fait l'éloge des *oriundi*, ces italiens qui, comme son grand-père, ont émigré aux quatre coins du monde. Il fait alors de la langue italienne à la fois l'objet et le moyen de son éloge. L'ethos construit par tous ces procédés d'identification repose sur un échange à double sens : il ne s'agit pas seulement pour le locuteur de faire en sorte d'obtenir l'adhésion de son destinataire à la figure qu'il se construit, mais également d'adhérer à un certain groupe de destinataires, déterminé et donc tout aussi construit par le discours. Selon M. Bakhtine :

Toute évaluation, pour insignifiante qu'elle soit, /.../ fait entendre, en même temps, un défi aux ennemis et un appel aux amis. Telle est déjà l'intonation la plus élémentaire de la voix humaine¹⁴⁶.

Ainsi, « l'actant émetteur [...] s'adresse à un actant récepteur en puissance, « le marché des lecteurs potentiels » »¹⁴⁷. Lorsqu'il s'efforce de définir le discours¹⁴⁸, Maingueneau note entre autres que « toute énonciation [...] est un échange, explicite ou implicite avec d'autres locuteurs, virtuels ou réels ». Il note aussi que « le discours est orienté [...] conçu en fonction d'une visée du locuteur » et « se construit [...] en fonction d'une fin ». Ce discours « contribue à définir son contexte », il est « pris en charge » et « régi par des normes [...] partagées par les participants de l'activité de parole ». Maingueneau observe l'existence de « *communautés discursives* qui partagent un ensemble de rites et de normes »¹⁴⁹. Un discours émerge toujours, même s'il se prétend de portée globale, de l'une de ces communautés, localement donc et c'est l'existence même de cette communauté aux normes et valeurs communes qui permet la réception du discours. Ainsi, certains rappeurs construisent artificiellement leur lexique pour être admis dans cet ensemble, bien qu'ils n'en soient pas issus eux-mêmes. Dans « Millionaire », Chilla met particulièrement en évidence ce langage, d'adoption pour elle, par la critique de ceux qui l'emploient (nous employons l'italique dans l'extrait) alors que leur réalité est en inadéquation avec lui. A chaque souhait émis pour ces destinataires intradiégétiques, la rappeuse répond aussitôt par un constat contraire (nous soulignons dans l'extrait) :

145 Akhenaton, « Oriundi » in *Je suis en vie*, 2014.

146 Todorov Tristan, *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique*, édition Seuil, 1981, expliquant la théorie de Bakhtine pp. 270-271.

147 Monte Michèle, « Auteur, locuteur, ethos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie » (2010). Article consulté en ligne le 14/4/19 : <https://books.openedition.org/pur/40092?lang=fr>

148 Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004, pages 31 et suivantes.

149 *Ibid*, p 53.

Tu voudrais *brasser des mille* ouais
Mais tu n'as que le SMIC (hein)
T'aimerais *choper des MILF* non non ?
Mais tu n'as pas le titre
Tu t'imagines tous les jours à bord d'*une putain de Bentley*
*Chill*¹⁵⁰ avec *bender*¹⁵¹ devant la *bando*¹⁵²
Tu joues le bandit¹⁵³

Mais pour d'autres, ce qui ressemble en premier lieu à une revendication sociale tend à devenir un piège qu'il vaut mieux éviter, sous peine de nourrir les clichés à son égard et de s'ostraciser :

Après ils pleurent quand perdus on revient aux racines
Ils ont caricaturé nos discours radicaux
Et les ont résumés par "wesh wesh" ou "yo yo" !
Nous, complexés, si peu sûrs de soi
On s'interpelle entre nous, comme rital, rebeu ou renoi¹⁵⁴

Dans cet extrait, « ils » désigne les médias et politiciens, et renvoie aux discours qu'ils tiennent sur les quartiers sans les connaître. Cette volonté de fondement d'un groupe, ce communautarisme par le langage apparaît comme un moyen de défense, de survie même, nécessaire, comme la caractérisation de soi pouvait l'être à l'échelle de l'individu. Mais l'incertitude de soi des jeunes issus des quartiers est employée par ces discours opposés, et retourne contre eux leurs revendications communautaires, ce qui aboutit à un éclatement de ces groupes, déploré par l'artiste, ainsi qu'à une perte de contrôle sur leur propre langage, qui se charge de connotations qui leur échappent. Parce qu'il s'adresse à d'autres, mais aussi parce qu'il répond à des contre-discours, le langage du rappeur est toujours plus ou moins fortement inscrit dans son temps, ne serait-ce que parce que la langue parlée est plus instable que celle écrite. De cette « écriture de la voix »¹⁵⁵, particulière, témoignent de nombreux effets d'oralité, comme dans :

J'ai pas d'son là, monte un peu l'son là
Ouais, ouais, tu le sais, c'est ça, ouais, ah ouais¹⁵⁶

150 Anglicisme : « chiller » signifie « vivre à la cool », se détendre.

151 Emprunt à l'anglais : période de forte consommation d'alcool.

152 Argot : squat abandonné employé pour la vente de drogue.

153 Chilla, « Millionnaire » in *Karma*, 2017.

154 Akhenaton, « La fin de leur monde » in *Soldats de fortune* 2006.

155 L'expression est empruntée à Christophe Rubin, « Le texte de rap : une écriture de la voix », *Actes du 22e Colloque d'Albi « Langages et significations »* : « L'oralité dans l'écrit et réciproquement » (9-12 juillet 2001), CALS/CPST, 2002, p. 267-276, cité par l'article de C. Béthune, « Sur les traces du rap », *Poétique*, 2011/2 (n° 166), p. 185-201, consulté en ligne le 26/6/19 à cette adresse : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-2-page-185.htm>

156 IAM, « Tu le sais » in *Saison 5*, 2007.

La prise à parti de l'auditeur par l'incidente (« tu le sais »), la répétition de « ouais » ou encore l'éliision des voyelles des déterminants (« d'son » et « l'son ») sont quelques uns de ces procédés, ici plus spécifiquement mêlés à une forme de métalepse mettant en scène la conception du morceau (« monte un peu l'son ») au sein même du morceau fini. Ce procédé, évidemment artificiel, nous permet de remarquer à quel point le sont également ces effets d'oralité – qui deviennent intéressants à cet égard –, puisque le texte est d'abord écrit. Ils permettent au rappeur de construire un rapport à son destinataire différent de celui induit par un texte dont la forme témoignerait davantage du caractère écrit, qui semblerait alors plus solennel. En évitant par un procédé (artificiel donc) de donner l'impression d'une artificialité qui est celle du langage écrit, l'artiste favorise la prise à parti, l'impression d'un échange direct, présent (temporellement comme spatialement) avec l'auditeur. Pourtant, et malgré ces effets, le choix fait est celui de la versification rimée, scandée, et parfois même d'une versification qui vise au virtuose. Virtuosité elle aussi mise en scène par le rappeur, soit qu'il se présente comme un travailleur acharné (par opposition à ceux dont l'écriture est faible et facile) soit qu'il prétende au contraire que cette écriture lui vient naturellement, signe de sa domination technique sur les autres :

Pas avare de mots, j'ai jamais su finir mes textes à seize
J'écris des titres trop bavards, comme si j'avais peur d'pas en dire assez¹⁵⁷

De là parfois une dimension transcendante de la création artistique :

Je réveille Tupac, j'fais des séances de spiritisme
Écriture automatique possédé par l'démon du lyricisme¹⁵⁸

Ici, cette écriture inspirée, où l'artiste (possédé en l'occurrence) perd le contrôle, fait écho aux pratiques surréalistes (« écriture automatique », « spiritisme ») mais la posture du rappeur s'en distingue en cela que ses capacités créatrices font de lui un être exceptionnel, un « lyriciste », anglicisme qui met en avant la virtuosité de son expression et la place essentielle qu'il accorde au texte (en anglais, *lyrics* signifie « paroles »). Cette figure du rappeur a cependant un autre point commun avec les surréalistes : son attrait pour le rêve.

157 Lino, « Requiem » in *Requiem*, 2015.

158 Lino, « Suicide commercial » in *Requiem*, 2015.

C. Le rappeur, un rêveur virtuose

Le rappeur est celui qui emploie le langage des autres et se l'approprie, ou plutôt se le réapproprie, à la fois pour se construire en tant qu'artiste et pour contribuer, à travers lui, à constituer une culture commune. R. Champigny écrit : « Dans le poème, le mot peut avoir besoin d'un ancrage pour soutenir la tension : le pont poétique doit être planté en sol prosaïque »¹⁵⁹ : si la poésie « s'élève » du « sol prosaïque », elle y prend bien racine, ne serait-ce que parce que les mots qu'elle emploie sont issus d'un langage d'abord quotidien, ou du moins, concret, fait souvent revendiqué par les rappeurs :

Et c'est normal si ça t'impressionne
Car j'utilise les mots de tout le monde
Mais moi j'écris comme personne¹⁶⁰

C'est donc précisément la virtuosité du rappeur qui fait de lui un guide. Cette virtuosité mise en scène, on la trouve déjà, plusieurs siècles auparavant, dans la poésie française que pratiquaient, dans la deuxième moitié du quinzième siècle, ceux que l'on a nommés *a posteriori* les « grands rhétoriciens ». Des poètes tels que Jean Molinet recherchent ainsi la paronomase et la rime équivoquée. Marot s'en fera l'héritier (nous soulignons) :

En m'ébattant je fais rondeaulx *en rime*,
Et *en rimant* bien souvent je m'*enrime* ;
Bref, c'est pitié d'entre nous *rimailleurs*,
Car vous trouvez assez de *rime ailleurs*¹⁶¹

Dans le rap, nous pensons à cet égard à (nous soulignons) :

Je mène pas une vie *hyper saine*, même *si j'ai percé*
J'aperçois des *personnes* derrière les *persiennes*
Seule dans mon *appartement sale*, ma sœur révisait un *partiel*
Y a pas d'*loi impartiale* à part *l'Ciel*¹⁶²

Ici, la paronomase, appuyée par l'allitération en « s » sur le troisième vers, permet un glissement progressif des sons qui donne une fluidité à l'enchaînement des vers, et met en scène, dès le début

159 Champigny Robert, *Le Genre poétique*, Regain, 1963, p 19, cité par D. Combe dans *Poésie et récit une rhétorique des genres*, éd José Corti, 1989, p 25.

160 Youssoupha, « Poids plume » in *En noir et blanc : En attendant Noir Désir*, 2011.

161 Marot Clément, « Petite épître au roi », supposément 1518, texte consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : <http://www.wikipoemes.com/poemes/clement-marot/petite-epitre-au-roi.php>

162 Nekfeu, « Tempête » in *Feu*, 2015.

du morceau, la grande maîtrise linguistique du rappeur, comme en signe d'avertissement¹⁶³. Voilà sans doute le genre d'exemples qui poussent certains, comme S. Zegnani, à estimer que le rappeur « dispose d'un rapport lettré à la langue »¹⁶⁴. Les revendications esthétiques sont fréquentes dans le rap, et l'on peut penser à un groupe comme celui des Sages Poètes de la rue, dont le nom à lui seul témoigne d'une volonté de filiation avec une forme de littérature plus conventionnelle, d'une volonté de construire un ethos loin de celui du *gangster* et du rappeur violent :

Des starlettes bourrées d'fric, des grosses fesses dans des strings
Y'a qu'un message que j'véhicule : pas d'grosses caisses dans mes clips¹⁶⁵

Lors de sa « Mise au poing », Davodka recourt à de nombreux jeux de mots (à commencer par celui du titre), comme dans le second vers, où le message véhiculé est opposé à la vacuité des « grosses caisses » (associées à un certain rap, celui du bling-bling, du « fric » et des « grosses fesses ») par l'écho entre « véhicule » et « caisses ». Ces jeux de mots, manifestations d'un rapport ludique à la matérialité de la langue, rappellent notamment, en poésie, les contrepèteries proposées par Desnos dans « Rose Sélavy », personnage fictif emprunté à Duchamp :

4. La solution d'un sage est-elle la pollution d'un page ?¹⁶⁶

Des morceaux comme « Insomnie » se font alors l'application de l'idée de Valéry selon laquelle « Un poème doit être la fête de l'intellect » :

Les valises que j'ai sous les yeux feraient démissionner un bagagiste
J'suis insomniaque, j'voulais l'cacher mais je crois que mes parents l'savent
Je rêve de dormir à poings fermés pour coucher le marchand de sable¹⁶⁷

L'artiste y joue sur les mots par l'antanaclase (valises /bagagiste), la paronomase implicite (l'cacher /l'cachet), la re-sémantisation d'expressions passées en langue (« dormir à poings fermés ») et les champs sémantiques (celui du sommeil ici, avec « dormir », « coucher » et « marchand de sable »). Le contenu paraît alors moins important que la forme et dans ce cas de figure, le rappeur

163 Bien qu'il n'entre pas directement dans notre sujet, qui s'en tient au texte, il faudrait également remarquer que le *flow*, c'est-à-dire le rythme et le ton d'élocution, très rapide ici, du rappeur contribue à amplifier cet effet de virtuosité.

164 Zegnani Sami, « Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés » in *Langage et société*, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004 /4 n°110, p 83. Consulté en ligne le 25/5/19 à cette adresse : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2004-4-page-65.htm>

165 Davodka, « La Mise au poing » in *La Mise au poing*, 2015.

166 Desnos Robert, « Rose Sélavy » in *Corps et biens*, édition de la bibliothèque numérique romande (2016) consultée en ligne le 26/6/19 à cette adresse : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/desnos_corps_et_biens.pdf

167 Davodka, « Insomnie », in *Accusé de réflexion*, 2017.

n'a pas besoin de dire sa supériorité technique pour la montrer. Mais paradoxalement, alors qu'il vise constamment au plus virtuose, au plus technique, ce genre de rap semble aller contre une recherche de l'originalité, tant il s'inscrit explicitement dans une tradition et revendique des codes formels, ainsi qu'Akhenaton numérotant une à une ses seize mesures dans « Rap classic »¹⁶⁸. Il peut alors se faire réactionnaire (du point de vue artistique), lorsque, parmi ceux qui déploient le plus cette volonté d'une richesse lexicale et linguistique, certains en font un cheval de bataille contre ceux dont ils estiment qu'ils utilisent pauvrement la langue, et par là ne sont pas de bons rappers (selon leurs critères) :

J'suis pas trop intelligent, c'est juste toi qu'est trop te-bê [verlan : bête]
Ils disent Disiz c'est du rap intello, eux ne font qu'des jeux de mots¹⁶⁹

Par ces lignes, Disiz indique que son style nécessite une certaine érudition pour être compris. Par là, il fait son propre éloge tout en opérant une *captatio benevolentiae* du public qui se range de son avis, qualifié comme jouissant de cette érudition qui le distingue d'autres auditeurs de rap. Mais il adopte également, dans le même temps, l'ethos de l'artiste travailleur, méritant de son succès, en suggérant qu'il aurait pu, comme les rappers évoqués par le pronom « ils », choisir la facilité. Si Disiz se sent ici obligé d'anticiper sur certaines critiques qui pourraient lui être adressées, c'est qu'il a sans doute compris qu'« Un excès d'éloquence peut [...] être un signe de faiblesse »¹⁷⁰, ou du moins être perçu comme tel. Nous évoquons plus tôt les effets d'oralité employés par de nombreux rappers pour construire un rapport plus direct à l'auditeur. Pour cause,

La rhétorique prétend qu'il est possible de produire toutes les apparences de la véritable improvisation – c'est même le sommet de l'art que de pouvoir faire croire au plus complet naturel. Elle enseigne donc qu'il faut écrire comme on parle, c'est-à-dire que tous les tours et effets du parlé doivent et peuvent être prévus dès l'écrit¹⁷¹.

168 Seth Gueko, « Rap classic » in *Destroy*, 2019. Dans le rap, la mesure est une unité de division d'un morceau en parties d'égale durée. Dans l'immense majorité des cas, ces mesures correspondent également aux vers. Traditionnellement, la plupart des couplets comportent seize mesures, si bien qu'un couplet est fréquemment appelé « seize » dans le rap. Dans son couplet, Akhenaton montre son attachement aux traditions formelles du rap en intégrant dans chacun de ses vers le numéro de la mesure. Par exemple : « J'ai fendu la mer rouge avec *un* stylo, vingt chicots et *un* micro /Les rappers se sentent forts dès qu'ils baladent avec *deux* nigauds /Comme Trump : vingt mots, *trois* pipeaux ». L'artiste met ainsi en scène la structure du morceau, quitte à en découvrir l'artificialité, comme si celui-ci se construisait en temps réel sous les yeux de l'auditeur, amplifiant ainsi l'impression de performance qui en résulte.

169 Disiz La Peste, « Rap Genius » in *Transe-Lucide*, 2014. Nous avons déjà eu l'occasion de citer ce morceau auparavant au sujet de la question de la violence dans l'expression du rap.

170 Desbordes F., *La Rhétorique Antique : l'art de persuader*, éditions Hachette supérieur, 1996, p 27.

171 *Ibid*, p 40.

On est souvent tenté de croire que la seule raison qui explique l'attrait du public pour un style simple et direct, peu littéraire, est un manque de discernement artistique, de bon goût mais à vrai dire, là réside peut-être une autre explication. La figure construite de l'artiste a – nous l'avons dit – pour effet d'induire un rapport plus direct avec le destinataire, mais ce que nous n'avons pas dit encore, est que ce rapport immédiat serait partiellement perdu par un travail trop littéraire (niveau de langue trop élevé, vocabulaire trop fouillé), qui réintroduirait une distance non seulement culturelle, mais plutôt physique, affective (aussi le public peut-il se sentir moins éloigné de Booba lorsqu'il se prétend surhomme que d'un Dooz Kawa qui ferait preuve de modestie avec une écriture élitiste). Là est une différence majeure de posture entre le rap et la poésie romantique : dans cette dernière, le poète « vit une expérience qui ne saurait se dire dans le langage humble et logique de la prose, mais demande au contraire à être dévoilée tout en restant voilée, dite sans être dite. L'obscurité s'impose comme l'exigence majeure de l'écriture poétique »¹⁷², à l'inverse d'un rap au langage plus populaire, aux images plus immédiates et donc d'un rappeur s'inscrivant dans un rapport plus direct avec son auditeur, proximité intensifiée par le biais de la voix, plus vivante que les mots couchés sur le papier par une machine à écrire. Dans *La doctrine chrétienne* (4. 3.), Saint-Augustin fait l'éloge d'une simplicité du cœur qui peut rendre éloquent contre « l'ornement superflu »¹⁷³. L'orateur alors « s'identifiera lui-même à ce dont il parle et offrira le spectacle d'une âme impressionnée par la vérité », suscitant, par empathie, une réaction semblable à celle qu'il affecte.

En dépit de cette différence pourtant, rap et poésie romantique peuvent être rapprochés sur bien des aspects. Didier Phillipot rappelle dans son avant-propos d'un ouvrage consacré à Hugo « combien le romantisme a pu contester les frontières artificielles imposées au réel – comme les limites imposées à la réalité de l'homme – en célébrant, soit dit schématiquement, les prestiges de « l'irréel » »¹⁷⁴. Nous l'avons évoqué, ce rappeur maître du langage se sent investi d'une mission prométhéenne et, comme le poète romantique, il libère les esprits tout en libérant le langage d'un réel désenchanté :

J'observe ces hommes en costume
Noyés dans cette masse informe

Par ces deux vers, les deux premiers de « Avant tu riais », Nekfeu se place en position de témoin

172 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 36.

173 L'expression est employée à ce sujet par F. Desbordes, à la page 68 de *La Rhétorique Antique*.

174 Phillipot Didier, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible - Essai sur l'ontologie romantique*, Paris, Classiques Garnier, Coll. Études romantiques et dix-neuviémistes, n° 71, 2017.

de la perte d'identité par l'uniformisation des individus, mis à distance du « je » du narrateur, et dont la négativité est indiquée par les connotations péjoratives des termes « noyés », « masse » et « informe ». Il oppose ces figures dépersonnifiées à celle d'une femme qui s'efforce encore d'avoir de l'espoir :

Avant qu'elle devienne un vrai squelette
Et qu'on la perde au sens large, un vrai squelette
Que l'on exhibe en sciences nat' pendant l'aprem
Un sourire éternel qui traîne en elle
Comme si cette vie n'était qu'une triste blague
Alors ils l'exhibent pour que l'on apprenne de force
Que le règne de l'homme se trouve dans la science
Et que la magie n'existe pas, mais on résistera¹⁷⁵

Au caractère éphémère de l'homme, Nekfeu oppose l'éternel qui le dépasse et dépasse la raison, la science qui voudrait supprimer « la magie », ne faire plus de l'individu qu'un objet utile à la société du « ils », opposé au « on » unificateur. Ce désenchantement du monde, l'Isle-Adam le déplore lui aussi dans *L'Eve future* lorsqu'il écrit que « Dieu s'est retiré du chant ! »¹⁷⁶, tandis que chez lui aussi, l'inhumain qui l'imite est associé à la mort : l'androïde Hadaly est transportée dans un cercueil, et son « Éden » se trouve sous la terre. P. Didier écrit qu'« Au commencement est l'imagination, selon la conviction de Novalis :

L'imagination *est venue au monde ou est devenue le monde* avec plus de facilité et en premier – *la raison sans doute en dernier* [Novalis, *Le Brouillon général*, éd. Olivier Schefer, Éditions Allia, 2000, 70, p. 33-34.].

Mais l'imagination n'est pas, ou pas seulement, psychologique ; elle est cosmique, elle est le *trait d'union* entre le moi et le monde, la force transpersonnelle qui nous relie au Tout. » D'où un sentiment de jouissance du verbe, de toute puissance dans ce nouveau monde (ou cet autre monde) façonnable par l'imagination qu'ont en commun les poètes romantiques et certains rappeurs, dépossédés d'abord de leur langage, incertains de leur identité dans le réel. « L'œuvre de Hugo offre à toutes les pages des exemples remarquables de ce *continuum* du réel où, selon le chiasme magnifique des *Misérables*, les "réalités" (terme souvent employé au pluriel) sont "pleines de spectres" et les "fantasmagories pleines de réalité" ». De même, le rappeur peut être celui qui rêve le réel, l'esthétise par son regard :

175 Nekfeu, « Avant tu riais » in *Cyborg*, 2016.

176 Villiers de l'Isle-Adam Auguste de, *L'Eve future*, GF, 2008, p 237.

Où sont passés les rois, les reines qui naguère
Fabriquaient des cendriers pour la fête des pères ?
Pourquoi ai-je perdu le sourire, avec un air si triste
Pour des amis qui se sont trompés de piste ?
L'enfant qui sommeillait en moi s'est évaporé
Et malgré, je désire rester
Au fin fond d'une contrée par les vents battus
Je suis le roi fou désuet, souverain d'un peuple de statues
Ils ont tous quitté mes rêves, et moi je me souviens¹⁷⁷

Dans « Au fin fond d'une contrée », Akhenaton se présente comme celui qui n'a pas vieilli mentalement, qui continue de rêver, regrettant la perte d'innocence et l'évolution négative connue par ses amis d'enfance, devenus des « ombres » comme les spectres qui hantent les réalités hugoliennes d'après P. Didier. S'il n'a aucune prise sur le réel, y étant « désuet », le rappeur peut encore préserver sa propre innocence en maintenant le lien entre rêve et réalité, ici par le souvenir. Ce paradoxe entre rêveur puissant dans son Art et être humain impuissant dans la vie est tout entier porté par l'oxymore (« roi désuet ») juxtaposé à l'antithèse (« souverain d'un peuple de statues »). En effet, « l'homme moderne est d'abord un rêveur »¹⁷⁸, et ce rêve, comme chez les poètes surréalistes, est pour certains rappeurs un espace de liberté :

Elle a besoin de plus qu'un anti-dépresseur assez puissant
Mais si elle laissait libre court à ses pulsions
En vrai ce qu'elle ferait, c'est qu'elle peindrait
Sur une fresque élevée, ses séquelles¹⁷⁹

Nekfeu présente ainsi l'art comme une échappatoire au réel, au quotidien morne de son personnage. En s'appuyant sur R. Shusterman, M. Vicherat, n'hésitant pas à rapprocher cette idée du fameux mal du siècle des romantiques, qualifie les rappeurs contemporains de « vecteurs d'une vision du monde à la fois désespérée et circonstanciée »¹⁸⁰. Si elle est bien circonstanciée (dans l'espace, dans le temps), le désespoir de cette vision du monde explique peut-être la violence dont peut s'habiller son expression. Cette violence-là est dirigée directement contre la langue, elle est celle de l'emprise d'un virtuose qui peut lui faire faire ce qu'il veut, et va de pair avec une certaine forme d'*egotrip*. La langue, le rap, la musique, adoptent alors fréquemment des figures féminines par la personnification, construisant un rapport personnel, direct, entre elle et l'artiste. Akhenaton se présente dans « Chez le mac » comme celui à qui obéit la langue, par le biais d'une métaphore

177 Akhenaton, « Au fin fond d'une contrée » in *Métèque et mat*, 1995.

178 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 52.

179 Nekfeu, « Avant tu riais » in *Cyborg*, 2016.

180 Vicherat Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan, page 38.

filée (nous soulignons) :

J'ai mis les mots au *tapin* pour la sensation
Au *trottoir* les syllabes, *prostitué* la diction¹⁸¹

3) Le séducteur

A. Posséder l'autre, ou être vaincu

La violence du rappeur (dans ses thèmes, les relations qu'il met en scène) est une échappatoire, une réaction à une autre violence, réelle, vécue par l'individu (ou du moins, mise en scène comme telle par l'artiste). Si cette violence peut s'exercer sur la langue en lui donnant une figure féminine, il peut apparaître pertinent de systématiser la recherche de sens de la violence dans le rap lorsqu'elle s'exerce – apparemment – envers les femmes. Souvent vivement décriée par les médias, partis politiques et associations féministes (entre autres), cette violence – verbale rappelons-le –, est presque trop fréquente dans les textes de rap pour qu'il soit vraiment nécessaire d'en donner des exemples, mais trop fréquente aussi pour que l'on puisse passer tout à fait à côté, et éluder simplement la question en disant qu'elle est le produit d'individus personnellement misogynes :

J'déteste les petites putes genre Paris Hilton
Les meufs qui sucent des queues de la taille de celle de Lexington
T'es juste bonne à te faire péter le rectum
Même si tu disais des trucs intelligents t'aurais l'air conne¹⁸²

Ces quelques vers ne sont qu'un échantillon représentatif de l'extrême violence du morceau « Sale pute » (2007), objet d'une vive polémique et même de procès jusqu'en 2016, neuf ans après sa parution initiale. Cette violence verbale est particulièrement topique : elle est explicite (« petites putes »), mise en scène comme engageant personnellement le rappeur (« j'déteste ») et repose sur une hyper-sexualisation des femmes (« T'es juste bonne à te faire péter le rectum ») qui les réduit à ce seul rôle (« Même si tu disais des trucs intelligents t'aurais l'air conne »). Alors le rap rendrait-il misogynes les rappeurs, ou est-ce une simple coïncidence si autant artistes misogynes se tournent vers cette forme d'art ? Nous pressentons qu'il y a là quelque chose de plus profond, de plus complexe que cette apparente alternative, qui demeure évidemment insatisfaisante. Pour notre

181 IAM, « Chez le mac », *L'école du micro d'argent*, 1997.

182 Orelsan, « Sale pute », 2007.

exemple, il nous faut nous permettre un léger écart en allant un peu au-delà du texte pour obtenir un élément de réponse.

Si l'on s'intéresse à la ligne de défense déployée par Orelsan durant son procès, on constate qu'il recourt à une recontextualisation du texte qui n'avait pas été opérée par ses détracteurs : à l'origine de cette violente charge, adressée à une femme en particulier (celle désignée par la deuxième personne du singulier) avant de se généraliser à toutes, il y a son adultère. Dans le clip du morceau, Orelsan en lance les paroles, complètement saoul, ce qui ôte beaucoup du crédit que l'auditeur pourrait accorder à une lecture premier degré du morceau. Nous comprenons alors que la situation est non seulement fictive (puisque'il s'agit seulement d'un morceau de rap), mais montrée comme telle (puisque Orelsan incarne un personnage dont il se met lui-même à distance, tout en adoptant son discours défaillant) et que le propos du morceau est plus l'expression de la colère d'un individu (dont le sexe importe finalement assez peu) victime d'adultère qu'une critique généralisée de la gent féminine¹⁸³. Un indice de mise à distance du propos existe d'ailleurs dans le texte, qui vient confirmer cette idée. Au milieu du morceau est intégré un vers, dit par une voix féminine, prêté à sa destinataire intradiégétique :

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

Ce vers, aussitôt interrompu par le rappeur (« Oh je m'en bats les couilles c'était de la faute à qui ») montre à lui seul que le propos tenu par le personnage du rappeur n'a pas une valeur générale, mais demeure l'expression d'une frustration mêlée de mauvaise foi. Cette frustration résulte d'une impuissance, d'une incapacité à posséder toute entière cette autre qui est la femme. Elle montre que s'il existe une violence dans les rapports entre homme et femme, elle n'est pas créée par les rappeurs, mais seulement mise en scène et amplifiée par eux. Cette violence est celle d'un rapport de force : soit le rappeur domine, possède l'autre, soit il est dominé, vaincu par lui, victime de son propre désir. Ce qui peut dérouter avec le rap, c'est qu'il raconte le plus souvent une victoire du rappeur sur la femme, lorsque la tradition poétique fait presque toujours du poète une figure en demande.

Dans la tradition poétique apparaissent régulièrement des poétiques de l'amour traversées, « d'une époque à l'autre et d'un poème à l'autre, par la question de la trace, de l'empreinte, de l'esquisse. Dessin presque évanoui de ce qui fut une présence, de ce qui fut peut-être un amour avant d'être de

183 A noter que les nombreux topoï employés par le texte, à commencer par la situation (celle d'un homme en colère trompé par sa compagne), déjà observés auparavant, témoignent eux aussi du caractère fictif, artificiel, et non vécu, de l'histoire rapportée et donc du fait que le sens est bien moins personnel que ne le suggère le texte *a priori*.

la poésie »¹⁸⁴. Verlaine parle d'une « fugitive » dans « Mon rêve familial »¹⁸⁵ et si cette fugitive a disparu (soit qu'elle se soit éloignée personnellement du poète, soit qu'elle en ait été séparée par la mort, ou qu'elle soit destinée – créature mortelle – à mourir) elle est pourtant aussi celle qui demeure, continue d'exister au-delà de son existence matérielle, au sein même du poème. Ces poètes de la « déploration » transforment des figures de femmes en pur objet poétique, allant bien au-delà d'une simple mise en scène de relation amoureuse défaillante. Et d'ailleurs, si cette mise en scène est aussi ancrée dans la tradition, ce n'est sans doute pas seulement qu'il s'agit là d'un thème universel et intemporel, celui de l'amour déçu, mais aussi parce que ces poètes disent « en cherchant [leur] voies à travers d'autres voix »¹⁸⁶, une figure du poète amoureux qui serait donc, plus qu'ipséité, composite et se chercherait dans cet assemblage. En décorporant la figure féminine pour en faire un objet poétique, ils se constituent eux-mêmes en tant que sujets poètes. Ce malheur du poète, cette volonté de s'inscrire dans un éternel, de laisser une empreinte, lui vient d'après Claude Jamain de « l'expérience fondatrice » de « la découverte de la mort »¹⁸⁷. Plus loin, il écrit encore :

A la fin de leur vie, les poètes tentent de saisir ce qui a été le principe de leur existence : dire ce que fut le « je » qu'ils ont habité [...] tentative d'être présent pour rompre l'incertitude [...] ; l'idée naïve que les vers seront éternels n'est qu'un motif repris de l'antique

et l'auteur de citer :

Nos quoque per totum pariter cantabimur orbem, Iunctaque semper erunt nomina nostra tuis [mes vers aussi, on les chantera par toute la terre, et toujours mon nom sera uni au tien]¹⁸⁸.

Ce rapport de l'artiste à l'éternel emploie, dans la tradition pétrarquiste notamment, la femme et l'amour terrestre qui lui est porté comme un intermédiaire, un biais d'élévation vers un amour plus pur, porté vers Dieu. Avant le maître italien déjà, l'on trouvait chez Villon :

Au fort, je suys amant martir,
Du nombre des amoureux sains¹⁸⁹

184 Haddad-Wotling Karen (sous la direction de), *Poètes de l'amour : L'agrégation de lettres. Littérature comparée*, éd. Armand Colin, 2004, Avant-propos.

185 Verlaine Paul, « Mon rêve familial » in *Poèmes saturniens*, première publication en 1866.

186 Haddad-Wotling Karen (sous la direction de), *Poètes de l'amour : L'agrégation de lettres. Littérature comparée*, éd. Armand Colin, 2004, p 3.

187 *Ibid*, p 5 puis 6-7.

188 Ovide, *Amores*, édition Les Belles Lettres 2002, I, 3 vers 25-26.

189 Villon François, *Le Lais in Œuvres complètes*, éditions de La Pléiade, 2014, sixième huitain. Le champ

Mais selon Claude Jamain, pour qui « l'idée naïve que les vers seront éternels n'est qu'un motif repris de l'antique », ce qui compte pour ces poètes est davantage qu'une aspiration annoncée à l'éternel, une hantise identitaire, volonté de trouver ce qui a fait l'unité de leur être. Dans ses « Préludes autobiographiques », Laforgue dit très bien cette difficulté :

Dilemme à deux sentiers vers l'Éden des Élus :
Me laisser éponger mon Moi par l'Absolu ?
Ou bien, élixirer l'Absolu en moi-même ?¹⁹⁰

L'artiste alors, doit-il tendre vers l'Absolu pour toucher au plus près à l'Art, à la justesse de l'expression, quitte à disparaître en tant qu'individu propre, ou au contraire tâcher de trouver ce qui en lui relève de l'Absolu et pourrait être étendu au-delà de lui-même, et ainsi toucher d'autres individus ? Dans le rap comme dans la poésie, ce qui ressemble de prime abord à un rapport à une femme est en fait bien souvent un rapport à l'Art, et donc, pour l'artiste, un rapport à soi-même, mis en scène par la création d'un double qui serait la femme. Si les exemples de suppliques amoureuses sont rares dans le rap, ils n'en sont pas complètement absents pour autant. Dans « Leticia », Jazzy Bazz s'adresse à la femme aimée pour lui faire part d'un amour à sens unique de façon très explicite :

Leticia, j't'en supplie
Accorde-moi juste une nuit
J'empêcherai le jour de se lever juste le temps d'une vie¹⁹¹

Alternant entre apostrophe sur les couplets et récit à la troisième personne sur les refrains (« Elle concentre l'attention »), Jazzy Bazz met en scène la double-énonciation de son discours, qui s'adresse aussi bien à la femme convoitée qu'aux témoins de son amour malheureux, les auditeurs d'un morceau au fil duquel son ton se fait de plus en plus suppliant, jusqu'aux trois ultimes vers cités précédemment. Le dernier d'entre eux évoque le mythe grec de Zeus et Alcène où, après avoir pris la forme de son mari Amphitryon pour la séduire, le maître de l'Olympe prolongeait la nuit à deux reprises pour passer davantage de temps en sa compagnie. Ce parallèle n'est pas hors de propos lorsqu'il s'agit de questionner le rapport entretenu par le rappeur avec les femmes : dans l'espace de son morceau, l'artiste est doté d'un pouvoir quasi-démiurgique, pouvant empêcher le jour de se lever pour toute une vie. Et pourtant ce pouvoir ne saurait à lui seul, comme pour Zeus,

sémantique du sacré (« martir », « sains ») y est mêlé au profane de l'amour terrestre, celui des amants.

190 Laforgue Jules, « Préludes autobiographique » in *Complaintes*, 1885, édition du Mercure de France, 1922.

191 Jazzy Bazz, « Leticia » in *Nuit*, 2018.

contraint d'adopter l'apparence d'un autre, lui permettre de séduire la femme désirée, le plaçant constamment dans une position de demande, de dépendance. On saisit mieux alors le fantasme de puissance déployé par d'autres rappeurs, un fantasme qui s'exerce sur des femmes fictionnalisées, mises à distance par le choix des termes des « vraies » femmes, objet de respect même dans les textes de rap les plus extrêmes. Des artistes comme Dooz Kawa ou Nekfeu font dans leurs morceaux la démonstration de leur pouvoir de séduction :

*J'effeuille la marguerite, la dénude de ses pétales
J'oublie ma peine et mes problèmes, pas la peine d'faire des poèmes
Quand j'embrasse son bouton d'or, j'ai les moustaches pleines de pollen
J'ai vu la couleur d'sa corolle quand elle s'est penchée en avant
Polliniser c'est notre rôle et rester tout nu dans le vent
Y a comme un parfum d'nénuphar, on est nus car mon but inné
C'est de lui lécher son nectar, et toute la nuit la butiner¹⁹²*

Tout au long de « Mauvaise graine » (où le titre qualifie le rappeur), Dooz Kawa développe une isotopie végétale qu'il associe ici à la sexualité (nous soulignons). Ceci participe par la même à la constitution d'une figure du « bad boy » qui séduit (la femme, comme le public) par l'illicite qu'il représente :

*Une marque de luxe m'a dit : « On veut pas de rap »
Tu connais les ches-ri [verlan : riches]
J'ai dit : « Tant pis, tranquille, moi, je parle ap' » [verlan : pas]
Le lendemain je me suis tapé leur égérie¹⁹³*

Il ne faut pas alors surestimer la part de machisme au détriment de celle de provocation : la brutalité en amour revendiquée par certains rappeurs est aussi contre-modèle de la galanterie héritée de la tradition poétique depuis le Moyen Âge. Ici, le rapport homme-femme tel qu'il est mis en scène par Nekfeu n'est pas égalitaire : dans le dernier vers cité, il est sujet, elle est objet (sur le plan grammatical même). Pour autant, rien ici ne généralise ce rapport pour en faire un modèle de relation homme-femme ; il s'agit en fait davantage d'un rapport de force présentant le rappeur sous un angle avantageux, car il y est celui qui domine.

Par ailleurs, cette domination a une fonction bien particulière, participant à la concrétisation d'une revanche sociale (il « se tape » l'égérie parce que la marque de luxe lui a fermé ses portes, et ce faisant, il progresse socialement, comme Julien Sorel, de son propre fait) dans laquelle le rappeur n'est pas le seul impliqué : en recourant au verlan et au procédé de l'apostrophe pour prendre à

192 Dooz Kawa, « Mauvaise graine » in *Contes cruels*, 2017.

193 Nekfeu, « Égérie » in *Feu*, 2015.

parti son public, Nekfeu s'adresse à un modèle de destinataire particulier, son cœur-de-cible, qui, comme lui est issu d'un milieu social modeste. Il construit ainsi une relation de connivence avec ce destinataire, et du fait de cette relation, son accomplissement social (celui d'avoir fréquenté l'égérie d'une marque de luxe) devient un exploit qu'il revendique pour toute une catégorie de la population et ce, car cette figure féminine en particulier est une égérie, c'est-à-dire qu'elle représente autre chose au-delà d'elle-même. Construite comme celle du rappeur/poète, la figure féminine dit ainsi quelque chose de lui, tantôt idéalisée et inaccessible suivant la tradition pétrarquiste, tantôt rabaissée et hyper-sexualisée, symbole de puissance du rappeur, ou bien d'un vice qu'il s'efforce de combattre sur le plan moral, femme alors « ravalée au rang d'animal »¹⁹⁴. Baudelaire dans « Sed non satiata » – par référence à Juvénal – (in *Les Fleurs du Mal*) maintient – comme souvent – cette ambivalence :

Hélas, et je ne puis, Mégère libertine,
Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
Dans l'Enfer de ton lit devenir Proserpine !¹⁹⁵

Ici le poète met en scène par des références mythologiques son impuissance, son incapacité à satisfaire une femme excessive en sensualité. Mais ailleurs chez Baudelaire, le poète peut tout à fait se faire lui aussi amant froid et dominateur :

Quand viendra le matin livide,
Tu trouveras ma place vide,
Où jusqu'au soir il fera froid.

Comme d'autres par la tendresse,
Sur ta vie et sur ta jeunesse,
Moi, je veux régner par l'effroi.¹⁹⁶

Le poète est ici maître de son désir, mais également de celui de l'autre, et la domine ainsi avec une cruauté dont témoigne un champ sémantique de la mort (« livide », « vide », « froid », « effroi ») d'autant plus percutant qu'il est systématiquement placé à la rime. Apollinaire fait quant à lui l'expérience de « l'impossibilité de l'amour, voire de toute compréhension entre homme et femme ». Chez lui alors « la création permet au poète de maîtriser le temps et l'amour ». En cela il se rapproche de la figure fondatrice d'Orphée, évoquée par l'ouvrage de R. Robert : « En disant la perte, [la voix du poète] ressuscite » et se charge donc d'un pouvoir quasi-démiurgique, bien loin

194 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, page 100.

195 Baudelaire Charles, « Sed non satiata » in *Les Fleurs du Mal*, première publication en 1857.

196 Baudelaire Charles, « Le revenant » in *Les Fleurs du Mal*, première publication en 1857.

de n'être vouée qu'à dire « le deuil et la douleur »¹⁹⁷. B. Conort dit à propos des *Regrets*, qui « témoignent d'un échec existentiel que compenserait une réussite scripturale » que le sujet lyrique y serait « régent de l'écriture mais régi par le réel, sujet dans le double sens du terme »¹⁹⁸. Ainsi, même s'il y a succès dans la littérature, ce succès porte en lui la trace de l'échec dans la vie, et plus tragique encore, le divorce entre l'un et l'autre.

B. Cet autre qui n'est pas moi

Si l'autre demeure, hors de l'Art, toujours insaisissable, il peut néanmoins devenir pour le rappeur un moyen de se définir en tant qu'artiste. En s'arrêtant sur quelques textes de rap, on note la forte présence des femmes, régulièrement associées à la sexualité par le choix de termes souvent vulgaires pour les désigner : « chiennes », « go », « putes », « tassé » ou encore « bitch » peut-on trouver chez Booba par exemple. Cette misogynie des textes de rap, de même qu'une homophobie également répandue, est pourtant – davantage qu'un moyen de rabaisser les femmes – un moyen de s'affirmer en creux, par opposition, en tant qu'homme viril. Cette figure de l'homme viril est particulièrement importante dans le rap pour des raisons sociologiques, car elle correspond à une partie des valeurs du public traditionnel du rap, celui des cités¹⁹⁹. Se présenter comme homme viril tient pour le rappeur quasiment de la nécessité s'il espère que sa parole demeurera crédible aux yeux de ce public, mais aussi, par une extension liée à la tradition musicale construite au fil des années, à un public plus large, habitué à écouter des rappeurs déployant cet ethos. Cette nécessité de demeurer en phase avec la rue, cruciale dans le rap, est appelée « *street credibility* » :

Mon son récité par les voix des HLM, j'crois
Ceux qui traitent les meufs de chiennes et veulent des M3²⁰⁰

Issus de « HLM3 », ces deux vers de Booba sont particulièrement éloquents à ce sujet : l'anacoluthie et la juxtaposition du premier vers mettent à la fois en évidence le rapport logique qui existe pour l'artiste entre sa production, son public et ceux qui ont pu l'influencer lui-même, mais aussi le caractère défaillant de cette logique. Booba ne dit pas que les « meufs » sont des

197 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, page 27.

198 Rabaté D., de Sermet J. et Vadé Y. (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, collection Modernités 8, page 254.

199 Et encore pourrait-on dire que l'attrait pour cette figure, loin d'être cloisonné à un milieu social, existe plus largement, dans une moindre mesure peut-être, ou plutôt sous d'autres formes, dans le reste de notre société.

200 Lunatic, « HLM3 » in *Mauvais œil*, 2000.

« chiennes », ni qu'il croit qu'elles le sont (ce qui constituerait déjà un premier degré, pour ainsi dire, de mise à distance). Il ne dit pas même qu'il croit ceux qui pensent qu'elles le sont (ce qui serait encore un degré supplémentaire de mise à distance vis-à-vis du propos), mais qu'il croit ceux qui les « traitent » de chiennes (et il se situe donc à trois degrés, si l'on suit notre raisonnement, de mise à distance vis-à-vis de ce discours). En formulant ainsi son propos, l'artiste montre, bien plus qu'une misogynie dont nous pourrions même nous risquer à dire qu'elle est ainsi questionnée, sa détermination sociale, ainsi que celle de « ceux qui traitent les meufs de chiennes et veulent des M3 » (des armes). En effet, leur comportement et leurs motivations sont connus, mais aucunement les origines de ce fonctionnement, ce qui suggère qu'eux-mêmes, tout comme l'artiste et « les voix des HLM » qui le « récitent », se contentent de répéter un discours et une ambition qui ne leur est pas propre, et dont ils ne saisissent pas véritablement le sens.

A travers l'exemple d'un autre vers de Lunatic, Anthony Pecqueux montre comment la violence verbale (homophobe en l'occurrence) entre en fait davantage dans un processus de construction de son ethos que dans un discours argumenté à valeur généralisante (le rappeur se définit autant en disant « moi je » qu'en disant « eux ils ») :

le groupe Lunatic rappe « Mon destin écrit sur du P.Q. anti-pédés pages entières / Pour une mort violente garantie frère » [2000, « Le son qui met la pression »] : on voit le caractère isolé et non-argumenté de la charge, en même temps que sa violence. Ce caractère isolé montre en outre qu'elle est non-marquée énonciativement : puisqu'on se doute que ce n'est pas le « P.Q. » qui est « anti-pédés », et que par contre « pages entières » concerne le « P.Q. », la charge constitue une parenthèse énonciative, marque de ponctuation intonative que d'aucuns retranscriraient graphiquement par des virgules [cf. chapitre quatre, pp. 184-192]. Dans ce contexte, l'attitude à l'égard de l'injure comme des « pages entières », etc., est nonchalante, périphérique, alors que l'accent est placé sur « mon destin ». Cette attitude est égocentree, de même que la perspective : il ne s'agit pas tant d'une critique sociale à valeur généralisante que d'une affirmation de soi, en tant qu'homophobe [...] C'est toute la différence entre « JE désigne une cible » et « je désigne une CIBLE » (les majuscules marquent l'accentuation). Et puisqu'une dévalorisation ne reste que rarement sans s'accompagner d'une valorisation concomitante, dire son homophobie dans ce cadre peut servir avant tout à clamer sa virilité, comme ici :

« Peux-tu tolérer l'interdit accepter Freddy Mercury [chanteur homosexuel] ?
Que des pur-sang accros d'juments dans mon écurie » [Rohff, 2001, « Rap info »].²⁰¹

La figure du rappeur se construit explicitement par le biais de formules du type « j'aime /j'aime pas ». A nouveau issu du répertoire de Lunatic, « Si tu kiffes pas » est un morceau reposant sur

201 Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, page 144. Consulté en ligne le 14/4/19 à cette adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00126138v2/document>

l'anaphore de ces deux formules :

Je suis content quand j'ai du bon shit ou de la bonne zeb
Avec les shnecks, j'aime être défoncé quand je baise
Et quand mes frères sortent de taule, nique les tragédies pour 10G
En cage du vendredi au jeudi
Textes au zetla
J'aime voir des CRS morts, dégoûté quand mes ennemis restent là²⁰²

Ici, le rappeur aime la drogue (cannabis en résine, « shit », ou herbe, « zeb ») et le sexe. Il n'aime pas en revanche les figures d'autorité (CRS et ceux qui ont mis ses « frères » en « taule ») et exprime sa solidarité vis-à-vis de ceux qu'elles oppriment (« Et quand mes frères sortent de taule »). Mais s'il est particulièrement illustré dans ces quelques vers, ce portrait du rappeur n'a pourtant rien de spécifique et ressemble à de très nombreux autres. Pour cause, il n'est pas personnel, pas propre à l'artiste et c'est, comme souvent, une figure stéréotypée du rappeur qui est construite par des goûts très codifiés : (traditionnellement) le rappeur n'aime pas l'extrême-droite (« J'aime voir du sang sur le FN » rappe plus loin Booba), il n'aime pas les homosexuels, il aime les armes et la drogue par exemple. Lorsqu'il dit cela, un artiste s'identifie donc plus comme rappeur (et plus spécifiquement dans une certaine veine de rap) qu'il ne prend position personnellement : il n'y a ici pour lui aucune prise de risque véritable vis-à-vis de son public. Il est rare d'ailleurs de trouver un discours uniforme construit dans une seule direction dans des textes de rap, qui passent plus volontiers, le plus souvent, d'un sujet à l'autre en l'espace de quelques vers. Lorsque Booba enchaîne ses goûts et dégoûts, il ne construit pas de période oratoire, ne se donne pas le temps d'essayer de convaincre son auditeur qu'il faut haïr le FN, signe que son ambition est ailleurs. A propos du *Quichotte* de Cervantès, D. Maingueneau parle dans *Le discours littéraire* d'une « légitimation oblique du garant » par le biais de « repoussoirs »²⁰³, personnages excessifs auxquels son propre ethos s'oppose, et c'est à un phénomène très analogue que l'on assiste ici. Les rappeurs en sont d'ailleurs conscients, et Nekfeu de rapper :

C'est pas attaquer les homos qui t'rendra ta virilité²⁰⁴

Le rappeur adopte ainsi une position réactive par rapport à cette tradition de rap, s'adressant implicitement aux artistes qui la perpétuent et usent de ces repoussoirs pour se valoriser. Nous

202 Lunatic, « Si tu kiffes pas » in *Mauvais œil*, 2000.

203 Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004, p 212.

204 Nekfeu et Alpha Wann, « Monsieur Sable » in *En Sous-Marin*, 2011.

l'avons dit, s'il est pertinent d'étudier cette question pour nous, c'est que dans le rap, le rapport à l'autre est avant tout un moyen d'édification de soi :

Qui va m'faire des leçons ? Je suis devenu un homme à 15 ans
Rien d'épatant, j'ai déjà rêvé d'femmes de l'âge de ma mère
J'assume ma perversion, mes gars c'est pareil
On veut plus s'épargner, on s'livre, on s'fait mal
Moi j'ai découvert l'amour dans une cage d'escalier²⁰⁵

Georgio nous rappelle ici que la première confrontation du rappeur à une femme qui n'est pas sa mère est le moment clef de son dépucelement, moment du passage à l'âge adulte. Ici ces femmes passent au second plan, disparaissant totalement derrière le rappeur pour devenir clairement ce qu'elles sont partout ailleurs dans le rap : des personnages construits qui interagissent avec celui de l'artiste, l'expliquant sans nécessairement le justifier. Georgio assume ici son caractère immoral, sa « perversion », qui s'explique par un défaut d'amour généralisé autour de lui. Le point culminant en est la litote du dernier vers cité (« découvrir l'amour »), dont la puissance repose sur le contraste ironique entre l'emploi du terme « amour » et le lieu, connoté péjorativement, qu'est la cage d'escalier, contre-*locus amoenus* des temps modernes. Puisque dans l'espace du texte, l'autre n'est qu'un personnage construit en vue d'une fin, et dont le discours (même lorsqu'il pourrait apparaître) ne peut être que rapporté par le locuteur premier qu'est le rappeur, toute adresse à un personnage intradiégétique dans un morceau de rap est nécessairement illusoire. Même lorsqu'un morceau paraît adressé à un autre, il ne suppose en fait pas de réponse et la posture du rappeur n'est jamais remise en cause, car c'est, comme dans le cas des discours pré-écrits des débuts de la République romaine, une posture de monologue et non de dialogue qui est en fait adoptée²⁰⁶. Françoise Desbordes écrit à ce propos :

Écriture et discours ont le même caractère de communication à sens unique, incompatible avec le dialogue. Ni l'une ni l'autre ne s'adresse à un individu déterminé, ni l'une ni l'autre n'admet la discussion [...] L'auteur ou l'orateur, inaccessible, signifie d'avance que lui, il ne changera pas d'avis – et cette assurance même peut en imposer.²⁰⁷

Mais si l'ethos construit dans la plupart des morceaux de rap repose sur l'incapacité du destinataire à être interlocuteur, à répondre en direct au rappeur, il peut être ponctuellement remis en cause par

205 Georgio, « Bleu noir » in *Bleu noir*, 2015.

206 On pourrait dire à cet égard que si l'Histoire est traditionnellement écrite par les vainqueurs, dans le rap, c'est celui qui écrit l'Histoire qui s'en fait normalement vainqueur, car étant le seul à avoir la parole, il a tout le loisir de se présenter sous un jour favorable, et qu'il se connaît probablement mieux qu'il ne connaît les autres protagonistes.

207 Desbordes F., *La Rhétorique Antique : l'art de persuader*, éditions Hachette supérieur, 1996, page 43.

le dialogue. Certains jouent alors sur cette possibilité d'une remise en cause du discours, et donc d'un ethos que le destinataire-public ne peut d'ordinaire que (et décide d'ailleurs volontairement de) croire sur parole. On peut citer « Silence » de Damso, où le rappeur paraît établir des vérités générales indiscutables :

Vous les femmes, c'est toujours pareil, quand le drame s'abat, vous pleurez²⁰⁸

Jusqu'à ce qu'Angèle lui donne la réplique :

Ta vérité n'est pas la mienne

Cette réponse, brève, ne permet pas véritablement de connaître la vérité alternative qui est celle de l'autre, mais elle surprend, car intervient tardivement dans le morceau, remettant en cause – et donc en perspective – l'objectivité du dit et de la posture du narrateur-locuteur dans son ensemble. Elle met aussi en lumière l'impossibilité de l'expression d'une altérité dans ce contexte : « le poète parle aussi dans son langage à lui de ce qui lui est étranger »²⁰⁹ en assimilant la parole de l'autre à son discours, en l'utilisant. Bien que Ducrot (1984) établisse une distinction entre le sujet empirique et le locuteur, il persiste une « confusion entre locuteur et auteur [qui] résulte du dispositif lui-même »²¹⁰ ; cette confusion serait particulièrement forte dans la poésie. Dès l'introduction²¹¹ de son mémoire, Cynthia Clé remarque que le premier réflexe d'un lecteur confronté à un « je » est bien souvent de l'associer spontanément au poète. C'est si vrai d'ailleurs que cela s'applique également au rap, d'où une certaine confusion parfois entre ethos construit et personne réelle. Jazzy Bazz par exemple en joue dans son morceau « Trompes de Fallope »²¹² : le « je » du morceau est celui d'un homme frustré, revanchard car trompé par sa moitié.

J'ai vu ma moitié me tromper avec un tiers
La cachottière se tapait la terre entière
Qui faut-il que j'cogne ? L'un de ces hommes qui l'adulèrent
Ou cette tchoin²¹³ qui commit l'adultère ?

208 Damso, « Silence » in *Lithopédion*, 2018.

209 Combe Dominique, *Poésie et récit une rhétorique des genres*, éd José Corti, 1989, p 183.

210 Monte Michèle, « Auteur, locuteur, ethos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie » (2010). Article consulté en ligne le 14/4/19 : <https://books.openedition.org/pur/40092?lang=fr>

211 Clé Cynthia, *Le statut du sujet dans Une Saison en Enfer d'Arthur Rimbaud* (mémoire sous la direction d'Aline Mura), 2004.

212 Jazzy Bazz, « Trompes de Fallope » in *P-Town*, 2016.

213 Insulte adressée à une femme aux mœurs légères.

Spontanément, l'auditeur semble appelé à adhérer au propos du locuteur, puisque ce dernier est le seul dont il connaisse la version, et que son emploi du pronom « je » favorise l'empathie à son égard. Mais le renversement, la *volta* du morceau n'apparaît qu'au dernier vers du troisième couplet, lorsqu'il nous apprend que le rappeur n'était pas lui, mais celui avec lequel sa compagne lui était infidèle :

Je vais tuer celui qui t'mettait en extase
Je vais tuer celui qu'on appelle Jazzy Bazz

Jazzy Bazz joue ainsi sur une adhésion spontanée, car consentie et tacite, de l'auditeur à la parole du « je ». Mais ce texte n'est pas le seul exemple intéressant d'un sujet trompeur, ou ambigu, dans le rap français. Dans « M'en aller », Youssoupha explique les raisons qui l'ont poussé à se séparer d'une femme :

M'en aller, m'en aller, j'ai préféré m'en aller
Je préfère moi-même m'écarter avant que ça vienne éclater²¹⁴

C'est du moins ce que l'on est poussé à croire durant l'écoute du morceau, jusqu'à ce qu'il ajoute finalement, arrivé à son terme :

Toujours la même, avec les hommes

A mesure que ce vers est répété, comme pour appuyer la chute qu'il représente pour le morceau, une voix féminine se superpose à celle de l'artiste, et l'auditeur comprend qu'il a été berné : en se fiant au « je » et à la voix du rappeur, même l'auditeur qui aurait su faire le distinguo entre vécu réel et texte de rap a spontanément considéré que le morceau adoptait un point de vue masculin, et s'adressait à une femme. Par ce renversement, calculé (comme le confirme le rire de Youssoupha, qui s'amuse d'avoir ainsi trompé son auditeur), l'artiste ne dit pas seulement qu'il s'agissait en fait du point de vue d'une femme, il montre, par l'ambivalence de son discours, que ce point de vue peut être celui d'un homme comme d'une femme, et qu'ils ne sont donc pas si différents pour ce qui est des sentiments. Un procédé voisin est employé par Dinos. Dans « Helsinki »²¹⁵, il parle du point de vue de son ex-compagne, qui lui ferait part de sa souffrance suite à leur rupture. Il est intéressant de constater que dans cet exemple, le locuteur ne s'adresse pas directement au personnage du rappeur, laissant plutôt des messages sur sa boîte vocale, comme l'indique l'introduction du morceau :

214 Youssoupha, « M'en aller » in *Polaroid Experience*, 2018.

215 Dinos, « Helsinki » in *Imany*, 2018.

T'es bien sur la messagerie de Jules, j'suis pas là pour le moment. Laisse-moi un message, même si j'les écoute jamais...

Et encore annonce-t-il d'emblée que, puisqu'il ne les écoute pas, non seulement la parole du locuteur mis en scène par le texte ne rencontrera pas d'interlocuteur, mais elle ne rencontrera pas même son destinataire direct, découvrant l'impossibilité d'un échange qui n'est plus adressé qu'au public²¹⁶.

C. Le rappeur, un irresponsable ?

Dans le rap, nous nous sommes efforcés de le montrer, la relation à la femme, et par extension à l'autre, est une relation problématique, aussi bien parce qu'elle questionne en creux sa propre identité, sa propre individualité, que parce qu'elle dévoile une impossibilité de communication avec lui, d'accomplissement de l'artiste sur le plan social d'une manière qui ne serait pas conflictuelle. Dans « Elle me regarde », Vald manifeste cette incapacité à s'inscrire dans des rapports (amoureux en l'occurrence) ordinaires, en premier lieu par le caractère descriptif du texte. Au lieu de construire un simulacre d'échange en s'adressant à sa destinataire, il parle essentiellement d'elle à la troisième personne, extrapolant ses pensées tout en nous décrivant les pulsions morbides qu'elle lui inspire :

Elle m'regarde en s'demandant juste pourquoi
Sournois, j'ai passé tout l'soir à rester courtois
Pour moi, c'est logique de faire semblant
D'être un mec sans plan derrière la tête²¹⁷

La femme évoquée par le rappeur n'est pas ici une interlocutrice, mais une altérité corporisée qui pourrait être, à en croire le refrain du morceau, sa propre innocence passée :

J'ai laissé au temps mon air innocent
J'ai laissé du sang sur tous les rideaux blancs

Cette altérité n'a pas de voix, seulement un regard, sans doute chez l'autre l'élément qui renvoie le plus à *soi*. Le rappeur se fait l'âme monstrueuse, c'est-à-dire étrangère à lui-même, comme le

216 Pour ce morceau, Dinos a admis s'être inspiré d'un rappeur américain, Kendrick Lamar, dont l'œuvre est particulièrement intéressante du point de vue du discours rapporté et de la polyphonie. Mais nous aurons l'occasion d'y revenir plus tard.

217 Vald, « Elle me regarde » in *NQNT*, 2014.

préconisait Rimbaud dans sa fameuse lettre à Paul Demeny²¹⁸. Il développe une rêverie où s'entremêlent souvenirs au passé et retours au présent tout en semblant s'en étonner et de ce fait, s'il ne peut se comprendre lui-même, comment pourrait-il être sincère avec les autres, les comprendre véritablement ? Il ne peut alors que construire une façade, « faire semblant » sans pouvoir vraiment l'expliquer autrement que parce que ça lui paraît « logique », suivant un modèle de rapports sociaux qui lui est étranger, et qu'il pervertit donc dans l'espace du texte, en changeant ce qui passe d'abord pour une scène de tête-à-tête romantique en scène de crime :

Eh, les yeux ouverts, toujours aussi bonne
J'lui sors des blagues pas si folichonnes
Alors j'l'ai prise avant qu'le commissaire n's'pointe
Me sermonne, me surnomme salaud d'porc ignoble

Le personnage de Vald n'anticipe pas tant sur la sentence suivant le crime perpétré, que les remontrances qu'il s'apprête à subir. S'il ne semble pas établir de hiérarchie dans la gravité de ses actes, c'est qu'il est dépourvu, figure de psychopathe, de capacité d'empathie, et donc de compréhension réelle de l'autre et des rapports humains. Sa folie explique alors son acte, et il n'est rien d'autre qu'un irresponsable. R. Richard rappelle²¹⁹ que Platon, taxant d'irresponsabilité le poète, le voulait hors de sa République. De même certains rappers doutent de leur place, d'avoir un rôle à jouer dans la société²²⁰, voire s'affirment volontiers comme hors de (ou contre) la société, embrassant la figure du gangster dans la veine du *gangsta rap* américain :

Je suis bon qu'à militer contre le système
Faire outrage aux autorités, m'faire embarquer, menotter sous les sirènes²²¹

La tournure restrictive de Rohff semble même suggérer que c'est là la seule fonction du rappeur, sa seule capacité d'action que d'être, presque malgré lui, une sorte de coupable idéal dont le parcours logique, après l'opposition, est la sanction pénale, idée dont témoigne la gradation du premier à la fin du second vers. La figure du psychopathe déployée par Vald est alors plus facile à comprendre, n'étant autre chose qu'une forme supplémentaire de provocation, d'outrage vis-à-vis de la société, à l'origine d'un autre sous-genre de rap déjà évoqué précédemment, l'*horrorcore* :

218 « Lettre de Rimbaud à Paul Demeny » dite « Lettre du voyant » du 15 mai 1871, consultable en ligne à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Paul_Demeny_-_15_mai_1871 le 26/6/19.

219 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 48.

220 Nous reviendrons plus tard plus en détails sur cette idée d'un rappeur impuissant sur le plan sociétal, notamment en citant ces vers d'Akhenaton : « Quelle sorte d'espoir places-tu en moi ? /J'suis pas celui qui changera le ciel ou allégera le fardeau » (in « A vouloir toucher Dieu », *Black album*, 2002).

221 Rohff, « Testament » in *Le Code de l'horreur*, 2008.

À l'abdomen, je plante le décor direct
Je dévore, viscère et force ma migraine à descendre
Sérieux, c'était pour ça qu'j'ai gâché mes nuits
Eh, les tripes à l'air, t'as l'air assez débile²²²

L'isotopie de l'horreur est ici appuyée par des jeux de sonorités aux tonalités agressives (notamment les [R] sur les deux premiers vers avec « décor », « direct », « dévore », « viscère », « force », « migraine » et « descendre »). Mais l'outrage repose véritablement sur le décalage entre cette violence mise en scène et la légèreté du ton adopté simultanément par le rappeur, commentant son propre meurtre avec une forme très noire d'humour.

Revenons plutôt au morceau de Rohff précédemment cité, où l'on trouve ces deux vers intéressants :

Ma vie une métaphore, ne mords pas la main qui t'a nourri
Ne me juge pas et prends le bon côté d'un fruit pourri

Pour l'individu qu'est le rappeur dans sa vie réelle, celle-ci est concrète. Mais pour son public, qui n'en perçoit qu'une version romancée, mise en scène et traitée par le prisme du regard de l'artiste sur lui-même, elle s'oriente en direction d'un sens, et se fait donc métaphore, puisqu'elle adopte une signification au-delà d'elle-même. Bien qu'il se présente, par le récit de son vécu, en individu violent ayant souvent côtoyé l'illégal, le rappeur ne s'érige pas ici en modèle sur le plan moral, et incite son auditeur à ne prendre de lui que le bon côté, c'est-à-dire la production artistique qui résulte de ce vécu chargé de choix discutables. Et pour cause, cette observation que fait R. Richard à propos de la responsabilité du poète quant à sa parole peut aussi tout à fait s'appliquer au rap, qu'« irresponsable et inconscient [sont] alors des quasi-synonymes »²²³. A ceux qui l'accusent d'influencer en mal la jeunesse, Lino répond en émettant des doutes sur sa capacité, en tant qu'artiste, à avoir encore une influence :

Les Marianne raturent nos thèses
Moi, j'ai l'impression qu'nos raps sont qu'des pansements sur une prothèse²²⁴

La parole du rappeur est-elle alors performative ? Peut-elle avoir une influence sur le monde ? Voilà un autre point de désaccord dans le rap. R. Richard écrit sur la question du rapport au monde :

222 Vald, « Elle me regarde » in *NQNT*, 2014.

223 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 49.

224 Lino, « Fautes de français » in *Requiem*, 2015.

De fait ce dialogue avec son âme enferme le poète dans une dimension schizoïde -l'impossibilité de coïncider avec soi-même- que la parole semble être en charge de guérir [...]²²⁵.

L'artiste doit alors parvenir à s'adresser au monde par le langage, moyen même de son enfermement sur lui-même, à coïncider donc – dans une certaine mesure – avec ce monde dont il fait partie alors qu'il lui est impossible de coïncider avec lui-même. Voilà un paradoxe au cœur des questionnements qui sont les nôtres : comment une parole aussi personnelle, un personnage aussi défini que celui du « je » du rappeur peut-il s'adresser à tant d'auditeurs, comment peuvent-ils dans cet autre trouver un écho de leurs propres expériences ? Peut-être justement parce que ce « je » est construit, parce qu'il n'est pas une personnelle réelle, celle de l'artiste, mais plutôt une sorte de terrain neuf que chacun peut réinvestir à sa manière parce qu'il met en évidence ce qu'il y a de commun entre lui et l'auditeur. C'est le cas par exemple lorsque les rappeurs s'affirmant issus du « ghetto » mettent en scène la vie des quartiers :

Seul dans ta sère-mi, seul dans tes ennuis, seul dans tes habits, tes amis des zombies
Souvent dans les coins les plus pétés de Paris centre à patauger dans l'froid puis
papoter tout simplement du permis
Les jours se répètent en gros y'a rien d'fantastique, le sourire aux lèvres juste quand ça
parle de tass-pé
JB, Coca, Heineken, teille-bou de Désépé, p'tit t'as 16 piges wow t'es de-spee !
J'aime pas la rue c'est elle qui m'aime elle me fait mal, un arrêt de bus est tatoué sur
mon omoplate

Dans « Routine »²²⁶, les rappeurs de la Sexion d'assaut parlent d'un quotidien des jeunes de quartier dominé par l'ennui et la monotonie. Bien qu'un « je » apparaisse dans le dernier vers ici cité et semble faire référence à l'expérience personnelle du rappeur comme garant de légitimité, le fait qu'il s'agisse d'un morceau de groupe est déjà pour nous un premier indice du caractère impersonnel de ce propos, du fait que cette expérience est en fait construite afin d'être à la fois compréhensible et éloquente pour le destinataire du morceau. Dans les vers précédents, ce destinataire est pris à parti par un recourt au « tu » qui a l'habileté de mettre en évidence le caractère générique de la description fournie, tout en semblant désigner un individu en particulier. Les traits caractéristiques indiqués (les amis semblables à des zombies, l'habitude de « traîner » et de « papoter » de sujets ordinaires, ou encore le goût pour l'alcool) s'avèrent assez vagues pour concerner un large panel d'auditeurs et d'ailleurs, même la mention précise de l'âge (« t'as 16 piges ») s'avère être un trompe l'œil, dans la mesure où, si tous les auditeurs du morceau n'ont pas

²²⁵ Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 81.

²²⁶ Sexion d'assaut, « Routine » in *L'Écrasement de têtes*, 2009.

seize ans, beaucoup correspondaient au portrait-type établi par lui lorsqu'ils avaient cet âge. Pour le dire plus simplement, ce morceau semble s'adresser à tout auditeur personnellement, en ne s'adressant véritablement qu'à une figure construite, générique, de l'auditeur.

Mais tous les artistes, poètes et rappeurs, ne procèdent pas ainsi. « Lautréamont choisit l'imprécation, la voix prophétique s'indignant du monde et trouvant refuge dans la construction d'un univers imaginaire violent et halluciné »²²⁷. Lorsque cette parole indignée quitte l'espace imaginaire pour se porter vers le réel, se fait ainsi performative au sein du texte de rap, elle témoigne d'une volonté de donner une image assurée de soi, contribuant à construire un ethos du rappeur puissant (au sens littéral, c'est-à-dire capable d'agir) ou tout du moins utile : « J'arrive pour formuler *nos* intentions »²²⁸ (nous soulignons), par exemple. Car si pour un rappeur, adopter une posture consciente c'est croire au moins dans une certaine mesure à sa responsabilité, à sa capacité à influencer les autres en bien, adopter une posture qui ne l'est pas ne suppose pas nécessairement de croire que la responsabilité de l'artiste est nulle. A plusieurs reprises, des rappeurs ont été mis en procès pour « incitation à la haine », ce de quoi Youssoupha se défend dans « Menace de mort » :

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 couilles, c'est
Un nouveau record de polémique : on dit qu'je chante le mal
Je vous l'avais dit qu'il y a des indics, ladies and gentleman
Et dans leur bêtise, ils confondent "crime" et "Islam"
Ils m'auraient trouvé plus gentil si je ne faisais que du slam...
Coupable idéal, MC mercenaire²²⁹

L'artiste oppose ainsi une figure acceptée par l'Art dominant, celle du slameur, jugé « plus gentil », à une figure, libre, qui est celle du rappeur, mettant ainsi en avant une défense de la liberté d'expression, reposant sur l'idée que l'auditeur est capable de faire la part des choses entre les paroles – même violentes – d'une chanson et la réalité. Et de même, on pourrait dire en lisant :

HARMODIUS

Quoi ! le frapper, la nuit, rentrant dans sa maison !
Quoi ! devant ce ciel noir, devant ces mers sans borne !
Le poignarder, devant ce gouffre obscur et morne,
En présence de l'ombre et de l'immensité !

LA CONSCIENCE

227 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 83.

228 Médine, « Don't panik » in *Arabian Panther*, 2008.

229 Youssoupha, « Menace de mort » in *Noir désir*, 2011.

Tu peux tuer cet homme avec tranquillité.

que c'est également une incitation au meurtre que semble faire la conscience d'Harmonius à l'égard du tyran, quand elle lui assure qu'il peut l'abattre en toute tranquillité. L'artiste revient pourtant sur cette idée au poème suivant, « Non »²³⁰, moins du fait – il est vrai – d'un cas de conscience que d'une volonté d'être homme meilleur que le tyran. Ainsi que le poète offusqué de Victor Hugo, tous les rappers ne sont pas des figures d'irresponsables dont l'incapacité à être en société justifie une parole libérée de toute morale. Du côté des rappers donnant conseil aux jeunes en tirant profit de leur propre expérience, des avatars plus « sages » que Rohff existent, en particulier chez des rappers devenus plus âgés :

Petit frère a déserté les terrains de jeux
Il marche à peine et veut des bottes de sept lieues
Petit frère veut grandir trop vite
Mais il a oublié que rien ne sert de courir, petit frère²³¹

En désignant les jeunes déviants comme « petits frères », le rappeur se dote d'une position d'autorité sur eux, celle d'un grand frère qui n'est ni le père, souvent absent, de ces jeunes, ni les professeurs, qu'ils n'écoutent plus, mais un plus expérimenté, et qui partage pourtant leur vécu et est donc susceptible d'avoir leur oreille. Les rappers d'IAM ne négligent pas l'influence d'une certaine imagerie, notamment véhiculée par une partie des rappers, sur les jeunes :

Soucieux du regard des gens
Malgré son jeune âge, petit frère fume pour paraître plus grand

Et si le regard des autres est si déterminant pour « petit frère », s'il peut accorder du crédit à la parole du rappeur, c'est que celle-ci peut déterminer s'il reviendra ou non dans le droit chemin, signe que pour IAM, le rappeur est bien chargé d'une responsabilité, et doit par conséquent se construire une figure qui soit capable de la porter.

230 Hugo Victor, « Le Bord de la mer » et « Non » in *Les Châtiments*, édition Hetzel-Quantin, 1882, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Ch%C3%A2timents

231 IAM, « Petit frère » in *L'école du micro d'argent*, 1997.

Conclusion partielle

Puisque notre travail s'intéresse à l'*ethos* construit par les artistes, les représentations que s'en font les auditeurs y ont une place cruciale, si bien qu'il nous a semblé pertinent de commencer par ce qui paraît correspondre le plus à ces représentations, l'*egotrip*. Nous avons ainsi pu questionner à la fois les raisons qui pouvaient pousser des artistes à construire ces images d'eux, la nature de ces images, leurs effets (supposés et/ou effectifs) sur le public et les procédés par lesquels les rappeurs pouvaient les mettre en place. Si l'*ethos* est d'abord une notion rhétorique, nous avons pu constater qu'il ne s'agissait pas toujours (ou pas seulement) pour ces artistes de convaincre de leur dit, mais plutôt de créer une relation particulière à l'auditeur de leur morceau. Pour ce faire, le langage est le matériau privilégié du rappeur, qui s'en sert aussi bien afin de se constituer en tant qu'individu, d'atteindre d'autres individus pour prendre part à la constitution d'une communauté, et de créer un nouvel univers de référence dans lequel il serait tout puissant. La tradition poétique a été révélatrice en cela : l'artiste cherche ainsi bien souvent à combler une difficulté à atteindre les autres, à s'inscrire dans des rapports équilibrés avec eux dans le réel. La représentation féminine, *a priori* plutôt négative dans le rap, s'est alors avérée faire signe vers autre chose : une souffrance liée à l'incapacité à se faire maître de l'autre et même, plus largement, de l'appréhender tout à fait. Cette incapacité sociale du rappeur nous a amenés dans un dernier temps à nous questionner sur sa responsabilité, notamment sur le plan social et moral. Si la plupart des figures que nous avons eues l'occasion d'évoquer jusqu'alors semblent plutôt des figures d'irresponsables, il nous est apparu que des figures alternatives peuvent exister, qui se font précisément un devoir de témoigner, de restaurer cette morale, parce qu'elles considèrent que le rappeur a une responsabilité sur ce plan vis-à-vis de son auditeur. Nous aurons l'occasion d'évoquer ces autres figures, ainsi que celles, apparues plus tardivement en réaction à ces diverses tendances, dans la suite de nos recherches.

II. Des figures traditionnelles alternatives : celles du rappeur conscient

Le premier temps de notre réflexion, consacré à la figure conventionnelle d'un rappeur tout puissant, a fini par nous amener à en questionner la responsabilité sur le plan moral. Loin de n'être condamné qu'à un perpétuel éloge de soi, le rappeur peut faire le choix de s'engager par ses textes, dans un sous-genre qualifié de « rap conscient ».

Ce rap conscient, parfois pratiqué ponctuellement par ces mêmes artistes adeptes de l'egotrip, d'autres fois par des artistes qui en ont fait une posture de prédilection, n'est pas seulement une réaction à cet autre rap, mais était présent, comme l'hyper-valorisation de soi et la dévaluation de ses opposants, dès les origines, américaines, même du mouvement. S'il semble souvent animé par la colère c'est que d'emblée, le rap apparaissait comme un mouvement contestataire, une forme d'expression populaire qui se proposait de rendre la parole à ceux qui s'en étaient sentis privés.

Le rappeur conscient tire donc, en premier lieu, sa légitimité de l'observation méticuleuse de ce qui l'entoure, ce milieu soit décrié par les médias, soit oublié d'eux, sur lequel il livrera son propre contre-témoignage, celui d'un habitant de l'intérieur. Ce témoignage se distingue donc d'un constat froid et distant, purement factuel : il est et se dit, influencé, produit par le milieu dont il parle ; il est le récit d'une expérience individuelle qui peut se faire, par là, exemplaire ou contre-exemplaire. Si sa légitimité est reconnue par son destinataire, ce discours peut se fonder en préceptes moraux, déployant un ethos de sagesse et d'autorité tiré de cette expérience du vécu. Produisant un récit qui peut être le sien, comme celui des autres, ce rappeur peut être ponctuellement appelé à jouer le rôle d'un narrateur, dont la pertinence repose toujours sur un équilibre précaire, entre tentative vers une polyphonie qui ferait de lui un véritable porte-parole, et volonté de singularisation de sa propre expérience.

1) Le témoin

A. JE témoigne...

Si, comme nous l'avons vu, l'egotrip domine très nettement le champ du rap quantitativement (au point même de « contaminer » des morceaux dont le propos premier n'est pas l'éloge de soi), il correspond à une approche du rap qui ne fait pas l'unanimité. Pour d'autres artistes au contraire, le rappeur a une mission plus importante et n'est pertinent que s'il dit quelque chose de « vrai ».

On ne peut parler que d soi quand on connaît rien de la vie²³²

Par ce vers, Koma critique ceux qui pratiquent l'egotrip et « ne disent jamais rien dans leurs textes », mais au-delà de cette critique, il met le doigt sur un phénomène intéressant. Dans le rap, « je » est un sujet (d'étude) privilégié pour des artistes d'abord peu éduqués, aux références modestes, si bien que l'on pourrait l'envisager comme un point de départ historique, qui se serait généralisé peu à peu par la pratique. Même lorsque la mise en scène de soi n'est pas le propos premier d'un morceau de rap, elle y joue un rôle important, car en tant qu'énonciateur de son discours, le rappeur est le premier prisme par lequel le regard (ou plutôt l'oreille) du récepteur y est conditionné : entre deux morceaux traitant de la consommation de drogue dans les quartiers, les différences de ton, de propos relativement à deux sous-types de rap (le rap conscient d'IAM²³³ et le rap parodique de Vald²³⁴ par exemple) sont amplifiées davantage encore par l'image construite par leurs énonciateurs, à la fois pendant (ethos discursif) et même avant (ethos préalable) le discours. Médine anticipe ainsi sur la puissance de son ethos préalable :

Ce que je suis parle tellement fort, qu'on en oubliera ce que je dis²³⁵

Alice Hendschel²³⁶ mentionne l'idée de Goethe selon laquelle l'art de masse doit être un miroir et non une peinture :

Le rap, en ce sens, peut être compris comme miroir déformant des représentations sociales communément admises de ce qu'est la réalité des banlieues françaises.

C'est-à-dire que l'ethos préalable du rappeur (tel que perçu) correspond aux attentes d'un large auditoire concernant les banlieues, plutôt qu'à leur réalité concrète et quotidienne. Avant même qu'il ne prenne la parole pour témoigner, le rappeur est déjà un premier témoignage, déterminé, de son milieu, ce qui peut, comme il le remarque ici, lui porter préjudice, en substituant au discours

232 Koma, « Réalité rap » in *Tout est calculé*, 1997.

233 Nous pensons à « Sachet blanc » in *Ombre est lumière*, 1993. Le propos y est moral et condamne clairement les ravages de la cocaïne dans les quartiers.

234 Nous pensons par exemple à « Taga » in *NQNT2*, 2015, et plus particulièrement à sa seconde partie cachée, *hidden track* mimant l'atmosphère d'un trip au cannabis avec une même succession de vers répétés sans cesse (avec de légères variations au fil du couplet unique, comme sous l'effet d'une aliénation des sens) et le recours à la métaphore filée du poisson, reposant sur l'expression « faire l'aquarium dans la bagnole », par référence à la fumée emplissant le véhicule lorsque ses vitres sont fermées.

235 Médine, « Speaker corner » in *Démineur*, 2015.

236 Hendschel Alice, *La narration de soi dans le rap français contemporain : se raconter comme corps social et comme voix proférée*, 2019, p 97.

qu'il choisit de tenir un autre, sur lequel il n'a pas d'emprise, qui serait celui de son apparence et de ses origines. Et ceci au point qu'il incarne ce milieu et s'en fasse personnification :

J'suis macaque avec une plume
Ne sent plus la douleur et leur tumeur à la couleur de c'que je fume
Mon régime à la résine ; j'te résume, j'suis l'bitume avec une plume²³⁷

Cette conception anti-auto-déterministe suppose à la fois que le rappeur ne peut pas choisir (volontairement) de tenir un discours politique, et que la raison en est que tout discours qu'il tiendra sera nécessairement politique, car produit d'un individu qui est lui-même le produit d'un système²³⁸. Cette conception n'exclut pas qu'un tel individu puisse « s'élever » hors de son milieu mais suppose, fatalement, qu'il ne sera qu'un « rappeur qui a changé de milieu ». Ce déterminisme chargé de pessimisme – que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer dans la partie consacrée à l'egotrip – dicterait non seulement la posture du rappeur mais au-delà même, sa nature profonde. Au point de pousser Booba à se questionner :

Comment ne pas être un pitbull quand la vie est une chienne ?²³⁹

Par l'animalisation, le rappeur se présente comme un être de pulsions, d'instinct plus que de raison et ce, paradoxalement, par le biais d'une métaphore, c'est-à-dire d'un procédé d'esthétisation²⁴⁰.

Booba est de ces chiens « que chacun écarte, comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés, et le poète qui les regarde d'un œil fraternel »²⁴¹. L'œuvre est alors indissociable de l'artiste, même si, comme le déplore Médine à propos d'un certain public²⁴², « ils

237 Booba, « Le bitume avec une plume » in *Temps mort*, 2002.

238 Aussi faudrait-il distinguer cette posture d'une autre, qu'on aura pu, au terme de notre première partie, qualifier (par hypothèse) d'« inconsciente » : celle-ci ne nie pas que le discours puisse avoir un effet, mais considère davantage le rappeur comme un produit (et donc un témoignage) de discours qui lui sont préalables et contemporains, que comme un producteur de discours efficace (et donc un témoin), d'où une certaine déresponsabilisation de l'artiste.

239 Booba, « Pitbull » in *Ouest side*, 2006.

240 Ce point précis distingue l'artiste d'autres choisissant également de recourir à ce motif de l'animalisation, mais en le faisant coïncider avec la forme, comme lorsque Ademo recourt à l'onomatopée « Oungawawawawa » (par référence au *Livre de la jungle*) dans son titre « Mowgli » (2014). Alice Hendschel étudie (*La narration de soi dans le rap français contemporain : se raconter comme corps social et comme voix proférée*, pp 54-56) ce lieu topique de la « jungle urbaine » et la dimension animale du personnage du rappeur qui en résulte comme produit de son environnement – un environnement qu'il produit lui-même, notons-le, en choisissant de le définir ainsi. Si le rappeur se présente ainsi comme un primitif, ce peut être également par provocation, faisant de la reprise hyperbolique de discours racistes à son égard une revendication exacerbée de ses origines.

241 Baudelaire Charles, *Petits poèmes en prose*, p360 in *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, édition Claude Pichois, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

242 Jugé illégitime, ce public -reflet négatif d'un auditeur modèle- correspond à une appropriation tardive du mouvement, telle que celle opérée par les journalistes « suivant la tendance ».

veulent l'œuvre sans l'homme »²⁴³. Car l'homme dérange et ce, en partie car ce qu'il est ne relève pas d'un inné, mais d'une transformation, d'une corruption qui est celle de la société, du milieu dans lequel grandit l'artiste :

Tout commence dans la cour de récréation
Malabar, Choco BN, "sale noir !", ma génération
Enfant seul, sans problème sauf à la maison
J'ai pris la vie par derrière sans m'poser d'questions²⁴⁴

On peut encore citer :

J'écris mes poésies jusqu'à c'que la mort rappe mes atomes
Ou que mes feuilles brûlent sous le déluge de mille mégatonnes
Archive ces heures qu'mes gars paument
J'tiens le livre de ceux qui meurent jeunes au sein d'une immense mégapole
Demain ça tient du reflet de flammes
Endoctriné on remet les maux sur les femmes
Chaque putain de jour j'dois dire pourquoi ces mots dans mes phrases
Qu'ils aillent mourir, suffirait qu'ils prennent tous nos problèmes à la base
On était tous des anges à l'école, le diable est apparu en cherchant du taf
*Quand on a serré la pogne à Éole*²⁴⁵

Dans « Mauvais sang »²⁴⁶, « le vice » du poète lui est de même venu avec l'âge, « a poussé ses racines de souffrance à [son] côté, dès l'âge de raison ». Le poète se dit « brute », solitaire (« Pas même un compagnon ») incompris dans son opposition aux institutions, une opposition plus de nature que de principe :

Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice.

Il réécrit son Histoire, s'assimile aux colonisés :

Les blancs débarquent. Le canon ! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler

Il se fait porte-parole de la jeunesse :

Mon innocence ferait pleurer.

Autant d'éléments que l'on retrouvera chez certains rappers. Dans le rap d'ailleurs, cette idée de corruption s'appuie souvent sur le récit d'une enfance innocente qui dédouane le rappeur,

243 Médine, « Ali X » in *Démineur*, 2015.

244 Booba, « Pitbull » in *Ouest Side*, 2006.

245 Où serrer la pogne à Éole signifie « se prendre un vent » (n'essuyer que des refus) du monde professionnel, voir ses démarches infructueuses. Akhenaton, « Mon texte le savon part II » in *Black Album*, 2002. Nous soulignons.

246 Rimbaud Arthur, *Une Saison en Enfer*, 1873, version du texte consultée en ligne le 17/11/2018 :

<https://www.atramenta.net/lire/oeuvre28232-alternative.html>

davantage corrompu que corrupteur : Mathias Vicherat observe que cette enfance « est généralement présentée sous un angle heureux » et ajoute que « L'enfance, comme âge d'insouciance, est vécue par tout un chacun comme une « ère » de bien-être, au contraire de l'âge adulte qui implique une prise de responsabilité et l'affrontement des réalités »²⁴⁷. Une position qu'il est sans doute possible de rattacher à la jeunesse de la plupart des rappeurs, qui trouve un écho dans celle du destinataire ciblé.

Vis-à-vis de la société instituée et plus profondément du corps social, l'adolescent est « par essence » décalé, en porte-à-faux.²⁴⁸

Et l'auteur de parler encore d'« effraction pulsionnelle », expliquant par des facteurs quasi-biologiques la friction existant entre les générations.

L'école républicaine, qui s'adresse à tous et doit donner des chances égales, aurait dû permettre à ces jeunes de s'élever, culturellement et socialement, mais échoue à les préserver des mauvaises influences de leur milieu et à leur donner l'opportunité de s'en extraire. L'école est alors régulièrement critiquée par les rappeurs, présentée comme un lieu de formatage, tandis qu'une éducation alternative, autodidacte et favorable au développement de l'esprit critique, lui est préférée. Ainsi, beaucoup se déclarent, à l'instar de MC Solaar, « autodidacte[s] du rap »²⁴⁹. Pour nous, cette critique de l'école est particulièrement intéressante, car elle constitue le point de bascule (ou d'équilibre, selon les cas) entre un artiste qui témoigne par ce qu'il est, et un – parfois le même – qui témoigne par ce qu'il dit. Citée par M. Vicherat, la sociologue Anne-Marie Green explique :

Le rap, par ses caractéristiques sociologiques est une musique pratiquée principalement par des autodidactes, qui ne sont ni artistes ni musiciens au départ [...] Ainsi, il n'existe pas d'apprentissage véritable du rap, pas de structures spécialisées, pas d'école²⁵⁰

247 Vicherat Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan, pages 34-35.

248 Corcos M., Sabouret E. et Bochereau D., « Sublimations à l'adolescence « De bruit et de fureur » », *Adolescence* 2007/3, Tome 25, p. 593. L'article dans son ensemble est contestable pour bien des raisons, mais cette idée précise nous a été utile.

249 MC Solaar, « A temps partiel » in *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polygram, 1990.

250 Green Anne-Marie, *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*, L'Harmattan, 1997, p 178. Cette idée mériterait d'être quelque peu nuancée : si le contre-exemple le plus évident (dont on pourra accorder à la chercheuse qu'il est tout récent, et n'existait donc pas au moment où elle écrivait ces lignes) est celui d'Artistiquement Riche – une école de rap fondée en 2019 à Gentilly –, des structures à niveau local valorisent et regroupent de jeunes artistes du milieu hip-hop (danse, rap et street-art) – dont certains peuvent servir de mentors pour les autres – depuis plusieurs années déjà.

Souvent privés d'une formation scolaire avancée, les rappeurs déploient une autre forme d'intelligence, forme de débrouille plus proche de la fameuse *mètis* – terme de la Grèce Antique servant à qualifier la ruse, notamment associée au personnage d'Ulysse – :

sans un enseignement plus poussé que celui que chacun, en France ou aux Etats-Unis, reçoit à l'école, et par l'ingéniosité – la *mètis* – qu'ils cultivent seuls, les rappeurs se font des virtuoses autodidactes du langage, des artisans indépendants de la poésie urbaine.²⁵¹

De même, à propos des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, J.-P. Moussaron écrit que le poète « aiguisant ici sa perception de la terrible réalité sociale qui ne cesse d'engendrer des exclus, devient une manière de *poète-chiffonnier* [souligné dans le texte] : soit un narrateur recueillant en ses mots, pour le décrire au plus près, le déchet humain de la ville moderne »²⁵². Et de citer Walter Benjamin en parlant de « l'expérience et la poétique du choc »²⁵³ « qui entrent, on le sait, dans la conception baudelairienne du poète comme *héros moderne* » (souligné dans le texte). Le poète, le rappeur sont relégués, comme les modestes, dans la saleté, celle de leur condition et celle de leur espace de vie, la ville. C'est alors par le travail que le rappeur peut, contrairement au poète, aspirer à une reconquête de la richesse accaparée d'emblée par les dominants. Mais cette quête semble, injustement, vouée à l'échec tant la méritocratie du travail apparaît aussi illusoire que celle de l'école :

Nous taffons, nous taffons, nous taffons
La rage qui nous porte vient des bas-fonds
On roule dans la ville, musique à fond
Le sol de leurs chiottes c'est nos plafonds²⁵⁴

La structure ternaire, reposant sur la répétition d'un enchaînement sujet/verbe minimal dans le premier vers, marque la lassitude d'un effort constant, dont la vanité est mise en exergue par l'antithèse du dernier vers : le parallélisme possible (dans le vers comme dans l'imaginaire) entre les deux mondes n'est que de façade et la crudité de l'hyperbole (il s'agit non seulement du sol, mais de celui « de leurs chiottes ») est là pour le rappeler. Mais si la plupart des rappeurs prône le « vécu » – comprenons par là dans la « réalité » de la rue, par opposition aux bancs d'une école perçue avec méfiance –, d'autres propose un discours aux antipodes :

251 Labourie Manon, *Le rap comme poétique du langage ordinaire*, Philosophie, 2017, page 107.

252 D. Rabaté, J. de Sermet et Y. Vadé (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, collection Modernités 8, page 104.

253 Benjamin Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Petite Bibliothèque Payot, 1982.

254 S. Pri Noir, « Highlander » in *Masque blanc*, 2018.

Même tu verras que tes dix putains d'années de vécu bien dur
Valent à peine et tout juste, quelques bonnes années de lecture
C'est juste que personne n'a eu les tripes de le penser
Que cartable, stylo et l'air curieux changent à ravir ton allure²⁵⁵

Étonnamment, cet éloge de l'enseignement scolaire permet à Rocé d'adopter des airs de résistant vis-à-vis d'un discours anti-scolaire devenu topique, et par là même, un ethos d'artiste courageux qui n'a pas peur de dire ce qu'il faut dire aux jeunes, quand bien même ce discours ne correspondrait pas à celui qu'ils voudraient entendre (et donc celui qui fait vendre). A l'opposé du rappeur qui s'animalise, cette posture est celle d'un littéraire, voire d'un historien pour lequel, comme pour Dooz Kawa, « Le savoir est une arme »²⁵⁶ dans une guerre idéologique qui oppose les libres penseurs (parmi lesquels s'inscrit le rappeur) au discours trompeur des puissants qui auraient, selon l'adage, écrit l'Histoire en s'en faisant les vainqueurs :

Alors du coup j'cace-dédi ce track aux vrais contre-pouvoirs... merci à la police aux gendarmes [par ironie]... éteins ta télé lis un livre... [...] on soutient les esprits libres... Snowden, Assange, Wikileaks, Stéphane Hessel, Charlie Hebdo, Bradley Manning... Rémi Garnier... Anonymous, les prisonniers politiques du monde entier. Depuis l'antiquité tu sais rien n'a vraiment changé, on assassine toujours les messagers...

Cette posture est souvent perçue comme nécessaire pour raconter une histoire alternative, plus vraie que celle enseignée à l'école, suivant la volonté d'une élite politique jugée menteuse et manipulatrice (notamment sur la question des colonies). Pour ces rappeurs, leur œuvre aurait valeur testamentaire au sens étymologique – que nous rappelle Van Zoest²⁵⁷ – c'est-à-dire de « témoignage ».

Les fenêtres de ma poésie sont grand'ouvertes sur les boulevards et dans ses vitrines
Brillent
Les pierreries de la lumière²⁵⁸

Comme la poésie de Cendrars, dont les fenêtres sont « grand'ouvertes », le rap, même s'il n'est pas le monde, n'est pas non plus un espace à part de lui. La source de légitimité du rappeur est l'observation méticuleuse de ce qui advient quotidiennement autour de lui, et que peut confirmer le

255 Rocé, « Appris par cœur » in *Identité en crescendo*, 2006.

256 Titre d'un morceau de son EP *Narcozik 2* (2014).

257 Van Zoest A.J.A., *Structures de deux testaments fictionnels : le Lais et la Testament de François Villon*, éd. Par Walter de Gruyter, 1974, p 293.

258 Cendrars Blaise, « Contrastes », première publication en 1919. Consulté en ligne le 31/5/19 à cette adresse : <http://www.wikipoemes.com/poemes/blaise-cendrars/contrastes.php>

cœur-de-cible de son audimat, celui qui est également issu des quartiers. Dans une interview donnée à *L'humanité* le 28 mars 1997, le rappeur Shurik'n décrit sa démarche comme une « ballade dans la rue, dans la vie avec une caméra, en essayant d'être très *descriptif* »²⁵⁹ (nous soulignons). Puisque le rappeur est celui qui sait – parce qu'il a observé le monde, a appris par ses propres moyens –, il a pour mission d'être aussi celui qui enseigne :

J'suis pas MC, j'suis un prof d'Histoire²⁶⁰

Si la légitimité d'un tel rappeur est en partie assise par le savoir qu'il transmet, elle repose également sur le langage dans lequel il le fait²⁶¹ et le caractère personnel du rapport qu'il peut entretenir avec ces savoirs. Le rappeur se constitue par une langue complexe, qui témoigne d'un vécu linguistique métissé, et peut passer par l'usage de xénismes, voire de couplets ou de morceaux entiers dans la langue du pays d'origine de l'artiste, comme c'est le cas du titre « Niama Na Yo »²⁶², écrit en langue lingala. Manon Labourie s'intéresse à la manière dont cette hybridation des langues forge le langage du rappeur :

La cité est un décor particulièrement intéressant où examiner ce dynamisme constitutif du langage, et d'une langue ; plutôt que la langue à proprement parler, c'est précisément le langage du rap qui est caractéristique : en élaborant de nouveaux usages, en mêlant diverses langues, un rappeur façonne un langage qui lui est propre, et qui est le reflet à la fois des formes de vie dans lesquelles il évolue et de la multitude des influences qui se rejoignent dans la sienne propre : son langage, c'est donc sa forme de vie²⁶³

Cet hétérolinguisme permet à la fois aux artistes de s'affirmer comme partiellement issus de cette culture autre, d'appuyer leur authenticité par la continuité qu'ils marquent avec leurs origines, de témoigner d'une réalité de vie (en France) effectivement métissée dans les quartiers, mais également de prendre – comme Du Bellay avait pu le faire plusieurs siècles auparavant pour la langue française – la défense de cette autre langue. Il s'adresse à la fois à un auditeur capable de le comprendre, avec lequel il crée une relation de connivence plus forte, basée sur des origines et référents culturels communs, et à un auditeur qui n'en est pas capable mais en saisira tout de même

259 « Le rap c'est encore la seule musique qui ait un contenu politique » in *L'humanité*, 28 mars 1997.

260 Seth Gueko, « Sur le cœur » in *Destroy*, 2019.

261 Si ce langage n'est pas le bon, s'il ne « parle pas » à son auditeur, ou lui paraît trop étranger, il prend le risque d'être classé lui aussi du côté de l'élite qu'il critique, également caractérisée par sa maîtrise d'un langage savant.

262 Titre de Youssoupha extrait de *Polaroïd Experience*, 2018. Le lingala est la langue majoritaire au Congo, pays d'origine du rappeur.

263 Labourie Manon, *Le rap comme poésie du langage ordinaire*, Philosophie, 2017. Pour rappel, nous avons déjà convoqué cette notion de « formes de vie » -également sous le patronage de Manon Labourie- pour désigner les différentes cultures, religions et langues qui peuvent coexister dans un espace comme celui des quartiers et y former des communautés distinctes.

l'intention. Puisque ces pays d'origine, qu'ils soient africains ou arabes, sont bien souvent d'anciennes colonies françaises, il agit aussi comme un moyen d'affirmer un rapport personnel à l'Histoire, qui légitime le discours sur elle. Bettina Ghio écrit :

Ainsi, la façon dont ces textes abordent l'histoire de la colonisation et de l'esclavage s'éloigne du récit national. Ils établissent alors un rapport à l'histoire qui n'est pas seulement du côté du jugement mais principalement du côté du souvenir.²⁶⁴

La chercheuse mentionne également²⁶⁵ des revendications identitaires reposant non seulement sur le langage, mais aussi sur le contenu du discours, comme dans « Le texte "Chez moi"²⁶⁶ (2006) de Casey [qui] rend bien compte de ce "trauma" colonial en revisitant les origines culturelles de la Martinique, d'où est originaire la rappeuse [...] ». L'emploi d'un lexique spécifique à ces origines, tout en s'adressant paradoxalement à un non-initié de ce vocabulaire, cherche ici à l'exclure, à l'accuser de son ignorance plus qu'à rassembler des pairs, comme l'indiquent les questions rhétoriques, anticipant une réponse négative de l'auditeur français (malgré le fait qu'il soit bel et bien le destinataire-cible du morceau) :

Connais-tu le charbon, la chabine
Le kouli, la peau chapée, la grosse babine
La tête grainée qu'on adoucit à la vaseline
Et le créole et son mélange de mélanine ?

L'hostilité du ton de la rappeuse est également liée à la dichotomie marquée entre les préjugés naïfs prêtés à l'auditeur français et la difficulté d'une réalité économique accusatrice de la métropole, en cela que l'identité même de l'énonciatrice du discours – créole – est le produit vif, incarné, d'une colonisation violente et passée :

Sais-tu qu'on n'écoute pas David Martial
La Compagnie créole et "C'est bon pour le moral"
Et que les belles doudous ne sont pas à la cuisine
A se trémousser sur un tube de Zouk Machine ?

Quoique les rappeurs d'origines créoles soient rares en France, le cas de Casey n'est pas isolé si l'on considère les thématiques qu'elle aborde : la question de l'exil, fréquemment associée à la figure du poète²⁶⁷ (Du Bellay et ses *Regrets* en tête), intervient aussi chez de nombreux rappeurs.

264 Ghio Bettina, *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire*, 2012, p 420.

265 *Ibid*, p 400.

266 Casey, « Chez moi » in *Tragédie d'une trajectoire*, 2006.

267 « Hors du monde, dans le monde » est l'un des chapitres thématiques retenu par l'ouvrage *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles* (Robert Richard, Hachette supérieur, 2001), signe que l'idée d'un artiste qui n'était pas à sa place

C'est un exil vécu par le passé, mais toujours actuel, celui hors d'un pays d'origine, souvent africain. On pourrait à ce titre citer bien des exemples, mais l'un d'eux est intéressant du fait de son ambiguïté : celui de « Adieu mon pays »²⁶⁸, de Booba. Si les origines du rappeur sont sénégalaises, et que cette contrée du père est mentionnée (« Bakel City » soit la ville de Bakel, « DKR », soit la capitale, Dakar), l'adieu pourrait aussi bien être adressé à la France, terre pour laquelle son amour « n'est pas plus grand que Sarkozy ». « Adieu mon pays » peut donc être lu comme un hymne à l'émancipation d'un pays pour lequel il n'a aucune sympathie – comme il a lui-même pu le confier – au profit d'un pays des possibles rêvés (les États-Unis), ou comme une prosopopée mélancolique qui donnerait la parole au père de l'artiste – incarnation des origines africaines – et dirait, rétrospectivement, quels ont pu être ses espoirs en quittant le Sénégal au profit de la France. Par opposition à ces origines (re)fantasmées, cette France, qui n'est souvent, comme ici, vécu que comme un pays d'adoption, fait du rappeur un étranger qui n'y est pas le bienvenu. La violence de l'artiste n'est alors autre chose, suite à ce rejet premier et traumatisant, que la seule réponse possible à un manque d'amour :

Comment aimer un pays, qui refuse de nous respecter
Loin des artistes transparents, j'écris c'texte comme un miroir
Que la France s'y regarde si elle veut s'y voir
Elle verra s'envoler l'illusion qu'elle se fait d'elle-même
J'suis pas en manque d'affection
Comprends que j'n'attends plus qu'elle m'aime !²⁶⁹

Ce sont les derniers mots qu'écrits Kery James dans la lettre qu'il adresse à la République. Et un silence terrible, tragique, de lui répondre comme le morceau se conclut sans espoir de réconciliation.

B. ... par nécessité...

Nous l'avons vu, si le rappeur se place en position de témoin de son temps (et plus particulièrement de son milieu) c'est *a priori* malgré lui. On peut donc dire qu'il témoigne par nécessité, mais demeure alors la question de savoir quelle est, précisément, la nature de cette nécessité.

(que cela repose sur un déracinement effectif ou bien la problématique du rapport à la situation politique et au monde concret) était déjà topique à l'époque.

268 Booba, « Adieu mon pays » in *D.U.C.*, 2015.

269 Kery James, « Lettre à la République » in *92.2012*, 2012.

Françoise Desbordes rappelle dans son ouvrage²⁷⁰ que le témoignage est évoqué parmi les « preuves » de la rhétorique classique, en cela qu'il prétend donner un caractère polyphonique à la parole du locuteur. Le locuteur ne dit pas seulement « je dis que... », mais plutôt « nous sommes plusieurs à dire que... ». Aussi, le témoignage donne à la fois de la crédibilité à la parole du rappeur (puisqu'il prétend, par la forme de son discours, qu'il n'est pas le seul à le tenir, mais se fait plutôt porte-parole d'une opinion plus largement partagée) et lui donne de la valeur, puisqu'il fait apparaître son caractère nécessaire (et le terme est à comprendre, cette fois-ci, non plus comme « ce qui ne peut qu'advenir » mais plutôt comme « ce dont on – d'autres et/ou le rappeur lui-même – a besoin »). Pour aboutir à tel effet, le discours peut se fier à des structures associantes (type « Moi et mes gars ») ou bien à un ancrage spatial plus ou moins défini (mais toujours au moins sous-entendu) :

Ici t'es jugé à la réputation²⁷¹

Bien qu'aucune indication précise de lieu ne permette de situer exactement cet « ici », des expressions locales suggèrent une scénographie marseillaise²⁷². Lorsqu'il le fait de façon plus explicite, le texte s'ancre souvent dans un quartier (en particulier pour Paris) ou à l'échelle d'une ville (plutôt lorsqu'il s'agit d'une ville de province) et correspond à une revendication identitaire et culturelle (les raps marseillais et parisiens ayant leurs spécificités, comme aux États-Unis ceux de la *West* et de la *East Coast*). A ce stade, impossible pour nous d'aller plus en avant dans notre réflexion sans revenir un peu plus sur cette notion de scénographie, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer antérieurement.

La scénographie est, d'après Dominique Maingueneau²⁷³, l'une des trois dimensions sur lesquelles jouerait le rapport entre discours et institution, aux côtés de « l'investissement d'un code langagier » – sur lequel nous reviendrons plus spécifiquement dans la sous-partie suivante – et de celui d'un ethos – sujet même de nos recherches.

l'investissement d'une *scénographie* fait d'un discours le lieu d'une représentation de sa propre situation d'énonciation

270 Desbordes Françoise, *La Rhétorique Antique : l'art de persuader*, éditions Hachette supérieur, 1996, p 81.

271 IAM, « Demain c'est loin » in *L'école du micro d'argent*, 1997.

272 « Mais qui peut comprendre la mène pleine », qui fait référence à une situation lors d'une partie de pétanque, par exemple.

273 Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004, p 55.

C'est donc précisément cette notion qui nous permet d'établir le lien entre représentation de sa situation d'énonciation, rendue signifiante, et représentation de soi.

construction du locuteur et construction du référent [sont liées], les deux étant interreliés dans la mesure où le monde du texte est toujours vu dans le prisme des valeurs modales portées par ce locuteur²⁷⁴

La figure du rappeur apparaît alors – nous l'avions déjà suggéré auparavant – comme une première « vitrine » de ce que peut être son monde : il est le produit qui dit le processus qui l'a créé, qui en porte la marque ; c'est donc un monde à lui seul, tantôt celui des « ghettos » tantôt celui d'une banlieue pavillonnaire blanche et d'une jeunesse qui s'y ennue (chez des rappeurs comme Orelsan ou Vald par exemple). La construction d'un ethos relève par conséquent d'une mise en scène au sens théâtral²⁷⁵, c'est un costume qui donne un aperçu du décor. D. Maingueneau dit de la scénographie qu'elle est « à la fois condition et produit de l'œuvre »²⁷⁶ tant il est vrai qu'elle est l'espace où se valide le statut d'énonciateur, participant à « l'inscription légitimante d'un texte », de même que le contenu du texte doit légitimer à son tour cette scénographie. Pierre Brunel, qui travaille pour sa part sur un recueil de Rimbaud, la rapproche de l'exemple de Dante, dans l'œuvre duquel « l'Enfer est un poste d'observation pour qui veut observer et juger la société de son temps »²⁷⁷. D. Maingueneau préfère lui, celui d'Aubigné, estimant que la « topographie du désert [est] un lieu d'énonciation privilégiée : lieu à l'écart de la société c'est aussi l'espace de la purification, condition d'une parole vraie » où « Bien qu'impur, [le poète] fut mené dans les régions pures »²⁷⁸. Ce poète prophète s'oppose ainsi au poète de cour :

Des ordures des grands le poète se rend sale²⁷⁹

Ce qui amène Maingueneau à considérer que « les types de scénographies mobilisées disent obliquement [...] comment dans cette société on peut légitimer l'exercice de la parole littéraire »²⁸⁰, comme l'illustre l'exemple de d'Aubigné, construisant sa scénographie sur la Bible.

274 Monte Michèle, « Auteur, locuteur, ethos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie » (2010). Article consulté en ligne le 14/4/19 : <https://books.openedition.org/pur/40092?lang=fr>

275 D. Maingueneau n'écrit-il pas lui-même d'ailleurs qu'« un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est mise en scène » (p191) ?

276 Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004, p 192.

277 Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud : Une Saison en enfer*, Corti, Mayenne, 1987, pp 14-15.

278 Livre V des *Tragiques*, vers 1196.

279 Livre II, vers 89.

280 P 201

Ce détour notionnel nous aura également permis de remarquer que la mise en place d'une scénographie, bien que fréquente et signifiante dans le rap, n'en était pas, loin s'en faut, le propre. Précédant de plus d'un siècle les rappers, Victor Hugo propose déjà, ici, un élément d'ancrage spatial précis :

Je contemple nos temps : *j'en ai le droit, je pense.*
Souffrir étant mon lot, rire est ma récompense.
Je ne sais pas comment cette pauvre Cléo
Fera pour se tirer de cet imbroglio.
Ma rêverie au fond de ce règne pénètre,
Quand, *ne pouvant dormir, la nuit à ma fenêtre,*
Je songe, et que là-bas, dans l'ombre, à travers l'eau,
Je vois briller *le phare auprès de Saint-Malo.*²⁸¹

Mais ce n'est pas là le seul élément intéressant, relativement à notre sujet, dans ce passage. La nécessité de justification du discours poétique – comme on a pu l'observer, et l'observera encore, chez les rappers – est particulièrement perceptible ici : cette tentative de justification repose notamment sur l'emploi de participes présents faisant du sujet actif un sujet passif, ainsi que sur celui du commentaire en incise à valeur modale (« je pense »). Le poète n'est pas seulement un contemplateur distant du monde, mais se montre affecté (« Souffrir étant mon lot »), si bien qu'il n'a pas seulement le droit de se prononcer sur le monde, mais a le devoir de le faire : c'est là pour lui une nécessité, car autrement, sa « rêverie » l'empêche de trouver le sommeil. Dominique Maingueneau²⁸² appelle « *vocation énonciative* ce processus par lequel un sujet se "sent" appelé à produire de la littérature ».

Dans ses *Tragiques*, d'Aubigné met aussi en avant la nécessité pour lui d'un témoignage, tout en le légitimant par l'expérience concrète : s'éloignant du « général discours », il critique les excès des rois en période de diète, « Car [ses] yeux sont témoins du sujet de [ses] vers ». En suivant, son texte passe à la première personne, et c'est un « je » qui est aussi les autres qu'il met en scène, un « je » qui donne la parole à ceux qui ne l'ont pas tout en le plaçant de leur côté :

La faim va devant moi : force que je la suive.
J'ai d'un gosier mourant une voix demi-vive.

Cette assimilation est d'ailleurs concrétisée plus loin par le passage à la première personne du pluriel, opposée aux « tyrans » tenus responsables :

281 Hugo Victor, « Éblouissements » in *Les Châtiments*, édition Hetzel-Quantin, 1882, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Ch%C3%A2timents. Nous soulignons.

282 Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004.

Nos villes sont charognes, et nos plus chères vies
Et le suc et la force en ont été ravies.

On pensera à :

Ils nous ont donnés Satan en mariage
Quand *nous on* voulait plaire à Marianne
Sonnez le tocsin, *leur* salive est toxique
Sur le mic en argent, *ils* rêvent de répandre l'oxyde
Transforment *nos* villes en cités interdites
L'histoire se répète, l'armée mongole sera le verdict²⁸³

Nous soulignons l'opposition, topique mais particulièrement lisible ici, entre la figure d'un « eux » sans visage et celle d'un « nous » que l'auditeur peut investir avec une certaine liberté, en se fondant sur ses propres expériences, ou tout simplement sa compassion (à entendre au sens étymologique du terme). Cette compassion est présentée comme le moteur de son écriture par Kery James :

Pour ceux qu'on chasse de leurs maisons
J'écris ce texte avec le cœur et la raison
J'n'y peux rien si la vérité vous effraie
Mais j'suis ni aveugle ni sourd ni muet
Se taire c'est parfois cautionner la violence et le non droit
Je ne serais pas complice du silence²⁸⁴

Elle est ce qui, en tant qu'être humain (et non seulement en tant qu'artiste), l'oblige, puisqu'il n'est « ni aveugle ni sourd ni muet » sur le plan moral. La nécessité d'expression est appuyée par l'ancrage temporel immédiat, que l'on trouve également chez d'Aubigné :

A l'heure où j'écris ce texte près des 3/4 ont été pillés²⁸⁵

En dépit de l'état de contrainte qui semble engendrer la prise de parole du rappeur sur le sujet, un risque existe pour lui en prenant ainsi position :

J'suis censé vivre dans une démocratie
Pourtant j'ai peur quand je relis ce que j'écris
Tout est basé sur des faits mais je crains quand même l'orage

283 IAM, « Debout les braves » in *Arts martiens*, 2013.

284 Kery James, « Avec le cœur et la raison » in *92.2012*, 2012.

285 Ibid.

J'écris avec le cœur, la raison et le courage...²⁸⁶

Aussi, même s'il affirme qu'il « ne pouvait pas ne pas se positionner », tout en traitant de la situation des Palestiniens, il dit indirectement à son auditeur sa propre valeur morale (puisqu'il s'est senti obligé d'écrire ce morceau), son courage et son intégrité artistique (puisqu'il le fait en dépit des risques)²⁸⁷. Cette construction d'une image positive du locuteur est ainsi liée à l'isolement de sa parole : dans *La Parole pamphlétaire* (1982) Marc Angenot étudie l'image d'un énonciateur dont le « je performatif » pourrait tout à fait être celui de Kery James (« J'écris avec le cœur, la raison et le courage »). En revenant sur cet ouvrage, Ruth Amossy écrit :

Le pamphlétaire se présente en marginal qui s'auto-mandate (il est exclu du système institutionnel), en homme qui ne possède aucune compétence particulière hors le pouvoir de dire la vérité qu'il assume par nécessité intérieure, en solitaire doté de courage intellectuel, en homme du pathos et de l'indignation. Il est une voix qui crie dans le désert car il s'adresse à la fois à tout le monde et à personne : il va au-devant de l'incompréhension en jetant toutefois sa bouteille à la mer.²⁸⁸

Cette image particulière de l'artiste, qui correspond étonnamment bien à l'ethos déployé par Kery James, évoque à nouveau le texte d'Agrippa d'Aubigné, à rapprocher de celui du rappeur :

J'écris ayant senti avant l'autre combat,
De l'âme avec le cœur l'inutile débat,
Prié Dieu, mais sans foi comme sans repentance,
Porté à exploiter dessus moi la sentence
Et ne faut pas ici que je vante en moqueur
Ce dépit pour courage et le fiel pour le cœur
Ne pense pas aussi, mon lecteur, que je conte
A ma gloire ce point, je l'écris à ma honte²⁸⁹

286 Ibid.

287 Au-delà du choix d'un tel sujet, le positionnement du « je » vis-à-vis de ce sujet est particulièrement important en ce qui nous concerne : se place-t-il au-dessus moralement, ou plus proche, se faisant plus humain, voire reconnaissant sa part de culpabilité (comme ce peut être le cas dans les *Tragiques* : section Princes, « Nous faisons faire aux grands ce qu'eux à leurs valets », nous soulignons).

288 Amossy Ruth (sous la direction de), *Images de soi dans le discours : La construction de l'ethos*, éditions Delachaux et Niestlé, 1999.

289 d'Aubigné Agrippa, *Les Tragiques*, édition numérique établie par Samizdat, Québec, 2013 et consultable à cette adresse : http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/LesTragiques_AD.pdf, section « Misères ».

Même s'il prétend l'écrire « à [sa] honte », l'artiste se présente bel et bien comme celui qui a le courage de dire ce que les autres ne disent pas. Ce courage, vertu revendiquée volontiers par poètes et rappeurs, peut aussi être lié à leur mode de vie :

« T'es dangereux, Nekfeu, sur scène. Tu fais d'la merde, t'abuses ! »
Prudence est mère de sûreté... Sûreté, ta mère la pute !²⁹⁰

ou, comme l'écrit Hugo :

La prudence conduit au but qui sait la suivre.
Marche d'ombre vêtu... —
C'est bien ; je laisse à ceux qui veulent longtemps vivre
Cette lâche vertu.²⁹¹

L'ethos de l'artiste intervient donc comme moyen de légitimer son discours, même lorsqu'il n'en est pas le sujet premier. Manon Labourie – qui l'a également pressenti – écrit au sujet de l'importance de « la manière dont l'ensemble est cohérent avec le contexte de son énonciation, l'identité et l'intention de celui qui l'énonce. Par les procédés poétiques qui sont mis en œuvre dans un morceau, les rappeurs cherchent à trouver le ton *juste* »²⁹². Cette idée est intéressante, et même sensiblement polémique : elle suppose qu'il n'y a pas une multitude d'attitudes possibles à propos d'un sujet donné, mais une seule, qui correspondrait à un seul et unique « ton juste » pour ce sujet. Voilà qui nous renvoie très précisément à la problématique qui nous occupe : si le seul critère discriminant d'une œuvre (du point de vue du ton) est la justesse de ce dernier, la diversité dans le rap – lorsqu'il est question d'un même sujet – n'est-elle pas fatalement destinée à n'être réduite qu'à un classement du plus au moins réussi dans la quête d'une adéquation parfaite ? On pressent qu'il est impossible de s'arrêter à ce seul critère et pourtant, il relèverait de la mauvaise foi que de ne pas reconnaître – au moins dans une certaine mesure – la pertinence du propos de Manon Labourie. D'une part, il faut admettre qu'il serait réducteur de ne considérer son idée du « ton juste » que relativement au choix d'un sujet, lorsqu'il dépend sans doute également du destinataire du discours, mais aussi, comme elle l'écrit elle-même, de l'« intention » de celui qui l'énonce : si le « ton juste » dépend de l'idée que cherche à exprimer le rappeur, alors il est aussi multiple que les artistes, et la question de la diversité du genre ne semble plus en cause. D'autre part, nous l'avons dit nous-mêmes, deux morceaux de même sujet, mais dont les images des énonciateurs seraient

290 Nekfeu, « Égérie » in *Feu*, 2015.

291 Hugo Victor, « On dit -Soyez prudents » in *Les Châtiments*, édition Hetzel-Quantin, 1882, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Ch%C3%A2timents

292 Labourie Manon, *Le rap comme poétique du langage ordinaire*, Philosophie, 2017, p 111.

divergentes auraient une réception bien différentes du côté des auditeurs. M. Labourie s'appuie d'ailleurs sans doute sur Aristote, selon lequel, l'expression doit être « adaptée au pathos : qui se plaint d'un outrage doit parler en tant qu'homme en colère [...] Le moindre détail de l'expression doit être le résultat d'un calcul conscient de l'orateur, qui produira son discours comme la réaction exactement appropriée à telle situation. »²⁹³. En cela, Aristote annonçait déjà la réponse donnée bien plus tard au fameux paradoxe sur le comédien par Diderot : le meilleur acteur ne serait pas celui qui s'investirait le plus dans ce qu'il joue sur le plan émotionnel, mais celui qui, faisant montre de sang-froid, se concentrerait pour renvoyer l'image la plus exacte de ce que *doit* être le sentiment joué. Dès le poème liminaire des *Châtiments*, la muse convoquée par le poète est ainsi l'Indignation :

Toi qu'aimait Juvénal gonflé de lave ardente,
Toi dont la clarté luit dans l'œil fixe de Dante,
Muse Indignation, viens, dressons maintenant,
Dressons sur cet empire heureux et rayonnant,
Et sur cette victoire au tonnerre échappée,
Assez de piloris pour faire une épopée !
Jersey, novembre 1852 »²⁹⁴

Dans le rap comme dans la poésie, il y aurait donc une violence, une colère non seulement légitime, mais légitimant le discours. Pour bien la comprendre, et comprendre la place essentielle qu'elle occupe dans la posture de nombreux rappers, il faut remonter aux origines américaines du genre qui, déjà, se présentait comme un contre-discours engagé sur les plans social et politique. L'article de R. Shusterman, propose une réflexion pertinente sur la question :

Puisque son esthétique même est fondée sur la violence positive qui se dégage d'une énergie vive et intense, le rap doit, dans sa quête pour vaincre la violence, rejeter cette solution standard et unilatérale qui consisterait à abandonner complètement la violence pour lui substituer un simple ethos de la pure douceur et de l'amour tendre. Le knowledge rap [ou rap conscient] montre que le problème de la violence ne saurait être aussi simple. On ne saurait simplement concevoir et éradiquer la violence comme un mal absolu et superflu ; car elle est, profondément ancrée dans la constitution que l'évolution nous a donnée, un outil nécessaire à la survie qui possède des expressions et des usages positifs. Le problème, pour vaincre la violence, ne consiste donc pas à

293 Desbordes Françoise, *La Rhétorique Antique : l'art de persuader*, éditions Hachette supérieur, 1996, p 88, reprend en ces mots l'idée de l'auteur antique.

294 Hugo Victor, « Nox » in *Les Châtiments*, édition Hetzel-Quantin, 1882, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Ch%C3%A2timents. Et l'on remarque au passage l'indication de temps et de lieu, cousine de ce qu'on a pu observer dans le rap en cela qu'elle place le poème dans une scénographie, un cadre particulier qui participe rétrospectivement (ici) à son atmosphère, tout en rappelant l'exil politique dont a fait l'objet l'artiste.

l'exterminer complètement mais à la canaliser et à la gérer, à séparer la bonne violence qui améliore les réalités de la violence qui fait plus de mal que de bien : il s'agit d'utiliser la bonne violence pour vaincre la mauvaise.²⁹⁵

Si le rap est (très souvent) un moyen d'expression qui peut sembler violent par sa forme et la posture adoptée par les artistes, c'est que cette violence correspond à une forme de réappropriation, de transmutation d'une violence réellement vécue en violence feinte et esthétisée. A l'inverse, un rappeur qui chercherait à exclure complètement cette violence courrait le risque de paraître inadéquat du point de vue du ton, de ne pas atteindre ce « ton juste » que nous évoquions plus tôt. Comme dans le poème de Victor Hugo, cette figure du rappeur repose donc sur une « topique juvénalienne de l'indignation vertueuse »²⁹⁶. A l'instar du poète satirique romain, le rappeur doit réussir à exprimer une chose *a priori* négative (une critique, de la colère, de la frustration...) sans paraître haïssable – ou du moins en le paraissant moins que ce qu'il attaque – afin de placer son auditeur de son côté. La légitimation de l'expression du rappeur réside alors dans le caractère révoltant de ce qu'il constate dans son temps présent. Ces éléments propres à susciter la révolte doivent être personnels dans une certaine mesure, c'est-à-dire qu'ils doivent le concerner assez pour que sa révolte paraisse compréhensible, mais ils doivent également être assez impersonnels pour parler à tous. Cette dimension du travail de l'artiste, entre écriture et effacement de soi, a également été étudiée en poésie :

Les travaux de Marc Dominicy sur l'évocation en poésie (1990, 1994) ont montré que la poésie tend souvent à une énonciation décontextualisée, quasi proverbiale, qui se donne comme la reprise d'un énoncé déjà prononcé, d'où la prédilection pour les formes collectives que sont le *nous* et le *on*. Les études génétiques indiquent également que l'écriture du poème passe effectivement dans bien des cas par un gommage de la dimension individuelle au profit d'un locuteur plus anonyme dont le *je* se trouve dépouillé de tout trait biographique trop précis²⁹⁷

Le discours qui se donne comme reprise de celui d'un autre, les « formes collectives » sur lesquelles cette illusion s'appuie, le gommage de « trait biographique trop précis » sont autant

295 Shusterman Richard, « Pragmatisme, art et violence : le cas du rap » (traduction de Nicolas Vieillecazes) in *Mouvements*, 2003 /2 n°26, page 118, consulté en ligne le 27/5/19 à cette adresse : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2003-2-page-116.htm>

296 Jarrety Michel (sous la direction de), *La poésie française du Moyen Âge au XXe siècle*, PUF, 2017, p 186.

297 Monte Michèle, « Auteur, locuteur, ethos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie » (2010). Article consulté en ligne le 14/4/19 : <https://books.openedition.org/pur/40092?lang=fr>

d'éléments que nous avons déjà eu l'occasion d'observer dans des morceaux dont le rappeur se construit un ethos de témoin²⁹⁸. Y. Vadé écrit à propos de la poésie²⁹⁹ :

Le sujet lyrique [...] se situe ailleurs. Il ne parle pas du même lieu que celui où vit l'auteur. Celui-ci est enserré, comme chacun, dans un réseau familial, social, national, il est célibataire ou père de famille, il a un avoir limité, un champ de perception restreint. Le sujet du texte lyrique réussit à dépasser ces limites. Il modifie les frontières du moi réel, il annexe quelques territoires.

Cet écart calculé entre un « je suis ici » et un « je dis l'ailleurs » peut être résolu par des phénomènes d'extension comme celui pratiqué par Keny Arkana dans « Jeunesse du monde »³⁰⁰ :

Enfants du siècle, avançons le poing levé
Jeunesse et peuples du Tiers-monde nous marcherons à tes côtés!
Ta lutte est la nôtre, tout comme notre lutte est la tienne

Il s'agit pour l'artiste, comme ici, de trouver un équilibre précaire entre revendication communautaire (à entendre au sens large : il peut s'agir d'une communauté d'âge, de classe sociale, locale, de référents culturels communs...) et dépersonnalisation, création d'un sujet qui l'est le moins possible, tout en étant sur-caractérisé. Rien de plus mesuré donc qu'une révolte qui se donne l'air spontané. Si Keny Arkana peut demander un « Nettoyage au karcher »³⁰¹ de l'Élysée, c'est parce que les « valeurs hypocrites » de cette France d'en-haut ont un impact sur elle et sur l'auditeur présumé, « stigmatisent *nos* quartiers » (nous soulignons). Son attaque est ainsi présentée comme un moyen de défense car ces puissants « quand les banlieues pètent, accusent les rappeurs »³⁰². La violence du rap s'avère être plus qu'une cicatrice témoignant de celle vécue par le passé par l'individu avant qu'il ne devienne artiste. Elle est aussi un moyen de se faire entendre, de faire survivre son discours présentement face à d'autres discours et actions, tout aussi violents³⁰³.

298 Voir à ce sujet notre analyse du morceau « Habitude » de Sexion d'assaut, dans la partie consacrée à la responsabilité du rappeur (I, 3, C).

299 D. Rabaté, J. de Sermet et Y. Vadé (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, collection Modernités 8, p 88.

300 Keny Arkana, « Jeunesse du monde » in *Entre ciment et belle étoile*, 2006.

301 Keny Arkana, « Nettoyage au karcher » in *Entre ciment et belle étoile*, 2006.

302 Le « nous » du rappeur se construit donc par opposition à un « eux » dont A. Pecqueux observe dans sa *Politique incarnée du rap* (P226) qu'il « s'assimile le plus souvent à des figures évoquant des institutions de la République », comme les policiers ou politiciens (les journalistes sont également une cible fréquente).

303 Un contre-pied moins répandu, mais néanmoins intéressant à ce discours est celui d'un rappeur qui, tout en reconnaissant la violence de son environnement (et en la transposant par conséquent dans sa scénographie), se fait prôner de paix, suggérant ainsi de « briser le cercle » de cette violence. Par opposition à une image traditionnelle du rappeur en colère, Youssoupha veut être celui qui « porte un message de paix en temps de guerre », de prise d'otages (interview disponible sur le site Genius : <https://genius.com/5191640>) : « Donne-moi ton arme et je suis navré pour le mal commis / Donne-moi Abraham ou donne-moi l'Abbé Pierre ou Malcolm X / La vraie valeur de

C'est-à-dire qu'elle est condition de survie. Dans le bien nommé « Self Defense »³⁰⁴, Médine répond à ceux qui ont pu l'accuser d'inciter à la haine en citant un discours (traduit) de Malcom X puis en donnant une interprétation au sens du symbole des Black Panther, qu'il se réapproprie par ce biais :

"Vous savez que certains nous accusent de prêcher la haine. Je ne prêche pas la haine, je prêche l'amour. Je ne vous parlerais pas si je ne vous aimais pas, je ne prendrais pas de risques pour vous si je ne vous aimais pas."

"La panthère a été choisie comme emblème
Parce que c'est un animal noir et magnifique
Qui n'attaque pas mais se défend féroce"

Ces deux passages, introduisant le morceau, sont énoncés par deux voix distinctes qui ne sont pas celles du rappeur : tout en s'intégrant dans son discours, elles construisent une polyphonie agissant comme un argument d'autorité.

L'article de Sami Zegnani³⁰⁵ cite C. Dubar³⁰⁶ :

La forme « relationnelle pour soi » est celle qui découle d'une conscience réflexive qui met activement un engagement dans un projet ayant un sens subjectif et impliquant l'identification à une association de pairs partageant le même projet. À ce *Nous* composé de proches et de semblables correspond une forme spécifique de Je qu'on peut appeler Soi-même réflexif.

Cette notion de « Soi-même réflexif » nous est utile pour comprendre à quoi peut correspondre le « je » d'un locuteur comme Médine, qui tend, au-delà d'une simple désignation de soi, en direction d'un véritable processus d'énallage, du « je » au « nous ». A l'opposé du « nous » excluant l'auditeur de Casey, celui-ci cherche au contraire à l'intégrer à son discours.

Étudiant le deuxième poème de la section I de *Vents* de Saint-John Perse, Michèle Monte observe que « Le « Narrateur » ou le « Poète » mis en scène dans le premier chant se définissent essentiellement par un usage systématique de l'apostrophe, indiquant ainsi que le poème naît en

paix, c'est laquelle ? /J'écris ce texte un 9 janvier et quelques mètres à côté c'est la guerre /C'est pas la graine de colère qui m'inspire ». Le rappeur construit ainsi son ethos par association à des figures de prêcheurs et de pacifistes, et fait exister son discours face aux autres non par la violence qu'il déploierait en réaction, mais par son caractère unique : « Ils prétendent tous faire du lourd alors je reviens léger comme une plume » rappe-il ailleurs, dans « Entourage ».

304 Médine, « Self Defense » in *Arabian Panther*, 2008.

305 Zegnani Sami, « Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés » in *Langage et société*, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004 /4 n°110. Consulté en ligne le 25/5/19 à cette adresse : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2004-4-page-65.htm>

306 Dubar Claude, *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p 55.

posant un interlocuteur. La chercheuse ajoute encore que « de nombreux auteurs font de leurs poèmes un espace d'interpellation où le locuteur se tourne vers son interlocuteur pour lui confier la tâche de valider ou non le point de vue sous-jacent à l'interrogation, point de vue que lui-même met en question. »³⁰⁷ Comme ces auteurs, les rappeurs se bâtissant un ethos « d'indignation vertueuse » tendent à solliciter fortement le lecteur, en particulier au moyen de questions orientées. C'est le cas par exemple lorsque NTM demande à trois reprises, comme pour exciter davantage son auditeur :

Mais qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu ?³⁰⁸

Si des vers comme celui-ci ont pu susciter polémiques et procès, c'est que certains du moins pensent que la parole du rappeur peut se faire efficace, qu'elle relate directement une situation présente – c'est la posture du rappeur « témoin » – ou choisisse de proposer un discours rétrospectif sur ses causes – c'est celle du rappeur « historien ». Pourtant, si Médine estime dans « Storyteller » que « Le meilleur moyen d'changer le cours de l'histoire, c'est d'en raconter », il concède dès le vers suivant « Mais les plumes de mon style ne troublent les cauchemars d'aucun banquier » :

Storyteller, un peu poète, un peu historien
Retenez que dans la magie tout est faux sauf le magicien
Et quand la légende devient réelle
Ne retenez qu'la légende³⁰⁹

Et pour cause, Dominique Maingueneau le rappelle :

A chaque fois, la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une « scénographie »³¹⁰.

C'est-à-dire que si l'auditeur (en l'occurrence) de NTM est mis en scène dans le texte comme participant à un mouvement de protestation, voire à des actions violentes aux côtés des rappeurs, tout ceci demeure bel et bien sur une scène, espace fictif. Cette même ambiguïté – entre un discours puissant dans l'univers qu'il construit, mais impuissant dans le monde réel, qui cherche par conséquent à brouiller les lignes – explique la précarité de la posture de Médine dans son

307 Monte Michèle, « Auteur, locuteur, ethos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie » (2010). Article consulté en ligne le 14/4/19 : <https://books.openedition.org/pur/40092?lang=fr>

308 NTM, « Qu'est ce qu'on attend ? » in *Paris sous les bombes*, 1995.

309 Médine, « Storyteller » in *Storyteller*, 2018.

310 Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004, p 192.

morceau : il se définit comme un conteur, tout en incitant son auditeur à prendre garde aux récits, susceptibles d'être orientés à des fins politiques. L'alternative présentée par le rappeur au discours officiel n'est pas tant un discours alternatif (qui serait le sien) qu'un développement de l'esprit-critique, qui permettra à chacun de se faire sa propre opinion.

C. ... dans la langue d'une « peinture parlante »

Nous avons établi les procédés par lesquels le rappeur pouvait se placer en position de témoin plus ou moins actif, et quelques exemples de postures illustrant cette diversité d'implication. Nous nous sommes également questionnés concernant la notion de nécessité convoquée (plus ou moins explicitement) par ces artistes pour justifier leur posture et ce faisant, avons emprunté à Manon Labourie son idée de recherche d'un « ton juste », qui correspondrait à une adéquation entre l'image du rappeur, le choix de son sujet et le traitement de celui-ci. Mais quel peut être précisément ce ton juste ?

Nous lancer sans support dans une telle réflexion supposerait nécessairement une part trop importante de subjectivité, de prise de position relevant de nos préférences personnelles quant au rap. La pertinence scientifique d'une telle démarche s'avérerait fort limitée. Aussi, constatons plutôt quel est le ton effectif de ces morceaux de rap, afin de questionner dans un second temps seulement leur adéquation à leur thème. Bien qu'il s'agisse là d'un préjugé, il faut reconnaître qu'il tend souvent à se confirmer : le rap est souvent vulgaire. Mathias Vicherat cite Laetitia Schweitzer à ce propos :

La vulgarité apparente n'est pas le fait d'une méconnaissance de la langue ou d'un vocabulaire restreint, elle est intentionnelle et réfléchie, expression d'une volonté de transgresser les lois de la syntaxe, de mettre à bas le parler propre de l'*establishment* culturel. Le rap [...] porte en lui l'idée que c'est en s'attaquant d'abord à l'ordre des mots, donc aux valeurs qu'ils portent en eux, que l'on peut bouleverser l'ordre social³¹¹

On pourrait croire les rappeurs qui font preuve de vulgarité ignorants d'un langage plus « élevé », c'est-à-dire que la vulgarité serait pour eux un mode d'expression par défaut (et c'est là souvent l'opinion générale sur le rap) mais, pour L. Schweitzer, ce registre de langue, ce lexique particulier qui est le leur, le rejet d'un ordre canonique de la phrase, correspondent à autant de choix motivés. Et l'on pourrait ajouter qu'ils construisent un ethos de rappeur au même titre que le lexique savant

311 Schweitzer Laetitia, « Le rap, une affaire de famille » in *Esprit*, juillet 1999 (p 166) citée par M. Vicherat, *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan, page 113.

déployé par la figure du « maître du langage » que nous avons déjà eu l'occasion de traiter, par le biais d'une langue qui est propre à chaque artiste, tout en le « classant » parmi les autres³¹². Booba nous en offre quelques exemples dans « Tony Sosa »³¹³ :

7-4 K-A, panique y'aura

ou encore :

Jeu d'jambes #OscarDeLaHoya

Dans le premier des deux vers, les deux propositions constitutives de la phrase (qui consiste toute entière dans ce vers) sont juxtaposées avec un lien qui relève davantage de la relation de causalité que d'une unité grammaticale (on pourrait rétablir : « La présence d'une AK-47 [arme à feu automatique] conduira à la panique »). Toutes deux procèdent par ailleurs d'une inversion : le nom de l'arme est mis en verlan (ses phonèmes sont donc inversés) et l'ordre canonique de la deuxième proposition, privée de son sujet, est bouleversé. Pour autant, on peut raisonnablement supposer que l'artiste aurait été en mesure d'exprimer « correctement » son idée, ce qui nous amène à considérer ces transformations de la phrase non comme des erreurs, mais comme des anacoluthes délibérées, des procédés littéraires chargés de sens. Ces altérations permettent à l'artiste de condenser son idée au maximum : il l'exprime en peu de syllabes tout en faisant en sorte qu'elle demeure compréhensible. Les procédés d'inversion construisent pour leur part des effets d'écho sonore au sein du vers : le son du morphème [quatre] est ainsi redoublé immédiatement par celui de la lettre K, prononcée [ka], lui-même prolongé par le phonème [a] de la lettre suivante, tandis que la deuxième partie du vers reproduit le schéma de sons en [k] puis [a] via les morphèmes « panique » et « aura ».

Le deuxième vers présente un autre exemple de rupture avec la structure canonique de la phrase fréquemment pratiqué par Booba : le choix d'une phrase purement nominale, faisant jaillir une image brute³¹⁴, qui s'accompagne en l'occurrence d'un hashtag, élément emprunté au champ langagier des réseaux sociaux. Le hashtag n'est d'ordinaire pas pratiqué à l'oral et relève en cela d'une « scripturalité » de l'expression – si l'on peut dire – : sur Twitter, réseau social qui l'a

312 Il faut bien comprendre qu'il ne s'agit pas ici d'un classement qualitatif, mais plutôt générique : l'ellipse à l'échelle de la phrase, le recours de mots en verlan, par exemple, sont des indices (mais pas nécessairement des preuves) d'une appartenance au sous-genre de la trap et servent donc à leur manière d'indication de l'intention d'un morceau. Un morceau trap peut ainsi changer l'ordre des phonèmes pour créer davantage de sonorités, lorsque ceci correspond à une priorité pour l'artiste.

313 Booba, « Tony Sosa » in *D.U.C.*, 2015.

314 Un détour par la poésie pourrait ici s'opérer via les surréalistes, dont les vers prennent souvent également cette forme nominale, pour un effet comparable.

démocratisé depuis, il permet de classer les tweets des internautes pour les mettre en relation lorsqu'ils traitent de thématiques communes. Par extension, il a peu à peu été employé également comme un procédé méta-discursif permettant d'ajouter un commentaire à propos de son propre « post », qu'il s'agisse d'un texte et/ou d'une photo. C'est dans cette acceptation large qu'il faut l'entendre chez Booba : le nom propre suivant le hashtag agit comme un commentaire sur la première partie du vers, c'est-à-dire, en l'occurrence, comme une comparaison dont l'outil serait le hashtag lui-même. On pourrait ainsi en rétablir plus explicitement le sens : « J'ai un jeu de jambes comme celui d'Oscar De La Hoya ».

M. Vicherat, abonde dans le sens de L. Schweitzer (qui est aussi le nôtre) en observant une forme particulière de diglossie, maîtrise simultanée de deux registres, par les rappeurs. Nous pourrions citer pour l'appuyer (toujours chez Booba) :

Et les enfants, les enfants de putains s'accumulèrent³¹⁵

Dans ce seul vers le rappeur mêle un parler vulgaire (« les enfants de putains »), un procédé d'insistance par reprise relevant bien davantage du littéraire que de l'oralité (« Et les enfants, les enfants ») et un emploi du passé simple plus inhabituel encore à l'oral. Alors qu'il « étonne ses contemporains par une érudition nourrie de longues séances dans les bibliothèques »³¹⁶, Apollinaire feignait de même, un siècle auparavant, d'avoir oublié « l'ancien jeu des vers »³¹⁷.

Mais une fois admise l'idée selon laquelle le langage du rappeur procède d'un choix, il ne faudrait pas en négliger la dimension politique, que L. Schweitzer mettait particulièrement en avant : tout en « transgressant les lois de la syntaxe », c'est « l'establishment culturel » tout entier qu'il attaque car cette langue – nous l'avons vu – appartient d'ordinaire, tout comme le discours qu'elle permet de produire, aux dominants. Dans une démarche comparable à celle des poètes de la Pléiade qui, tout en valorisant la langue française par leurs poèmes, accordaient davantage de reconnaissance à leurs poèmes³¹⁸, le rappeur qui (se) redéfinit (par) sa propre langue peut tout à la fois proposer un témoignage social perçu comme conforme et une valorisation, un anoblissement du genre dans lequel il le produit :

315 Booba, « Tony Sosa » in *D.U.C.*, 2015.

316 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur (2001), p 188.

317 Apollinaire Guillaume, « Les Fiançailles » in *Alcools – poèmes 1898-1913*, NRF, troisième édition, 1920 (p. 138-146), consulté en ligne le 21/04/20 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fian%C3%A7ailles

318 D. Maingueneau observe page 153 : « Quand Ronsard et ses amis de La Pléiade veulent « illustrer la langue française », accroître sa valeur et sa renommée, ils tracent une boucle : ils accroissent par leur écriture la valeur d'une langue qui, ainsi valorisée, doit accroître la valeur de leur écriture » (*Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004).

Cheval en Y comme Napoléon, ici, pas de Chevrolet
J'fais d'la peinture à l'huile, à la chevrotine, la rue sur un chevalet³¹⁹

A contrario de l'idée d'un art de masse qui devrait être non pas un tableau mais un miroir orienté vers le spectateur, Médine prétend livrer une représentation conforme de la « rue », directement placée sur son « chevalet ». Ce qui n'interdit pas pour autant toute possibilité d'esthétisation : « conforme » relève davantage de la justesse d'une représentation qui en capterait l'essence (peinture) que de l'exactitude d'une captation froide (photographie). Pour parvenir à cet effet, Médine met l'accent sur son outil, la « chevrotine » qui lui sert de pinceau, placée en position stratégique au cœur du vers. Cet outil, pour le rappeur, est sa langue. Aussi s'agit-il de faire du poème (ou du texte de rap ici) plus qu'un tableau, une véritable « peinture parlante » comme le théorisait Nicolas Faret dans la Préface aux *Œuvres* de son ami Saint-Amant, déjà au dix-septième siècle. C'est-à-dire qu'il s'agit, pour le rappeur qui souhaite témoigner d'une certaine réalité sociale de le faire, non strictement dans la langue des personnes concernées par elle, mais dans une parole qui esthétise cette langue sans la trahir. De ce point de vue, l'idée d'un rap « *hardcore* » est souvent revendiquée par des artistes insistant sur leur intégrité formelle comme financière (vis-à-vis des labels importants par exemple). Une note du traducteur de l'article de Richard Shusterman nous apprend :

Dans le contexte du rap, l'adjectif *hardcore* (dont l'usage est largement attesté dans le rap français), évoque une attitude artistique consistant à mettre les paroles, le phrasé, la rythmique, au service d'une hypotypose de la réalité urbaine (celle des ghettos noirs en particulier) : il s'agit, en d'autres termes, de mettre l'auditeur en prise directe sur le réel dans toute sa dureté, sa crudité et sa violence³²⁰

Cette hypotypose fait du rappeur le porteur de revendications lexicales d'une catégorie sociale marginalisée : il est chargé « d'officialiser », de faire passer en art, cette nouvelle langue si vivante, en mutations constantes car orale et métissée avant tout, qui est celle du « nous » contre l'autre, académique, qui sert d'outil de domination à « eux » et leurs institutions. Il est à la fois le moyen et l'un des objets, implicite, de l'éloge de la Fonky Family à l'« Art de rue »³²¹ :

Le thème c'est art de rue
Dédié à ceux qui pratiquent et ceux qui aiment ce putain d'art de rue
Ceux qui dansent sur la piste sur la pierre ou à la zon'

319 Médine, « Nature morte » in *Storyteller*, 2018.

320 Shusterman Richard, « Pragmatisme, art et violence : le cas du rap » (traduction de Nicolas Vieillecazes) in *Mouvements*, 2003 /2 n°26, consulté en ligne le 27/5/19 à cette adresse : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2003-2-page-116.htm>

321 Fonky Family, « Art de rue » in *Art de rue*, 2001.

Ceux qui mixent ceux qui parlent sur la zic et ceux qui taguent sur le fourgon

Tout en s'adressant largement à ceux auxquels il fait connaître ces revendications, le rappeur est chargé (ou plutôt se charge) du rôle de fédérer sa communauté, et s'adresse souvent à elle, parfois de façon ouverte :

Je te parle à toi qui me comprends malgré mes fautes de langue³²²

Et parfois d'une manière plus fermée, restrictive :

L'album aurait pu s'appeler "Je"
Ou "Le mépris des autres pour l'amour des miens"³²³

La culture des « crews »³²⁴, le gimmick langagier du « je représente », les références aux autres rappeurs, le choix de certains termes, d'un certain niveau de langue voire du verlan ou d'emprunts à des langues d'Afrique sont donc à entendre comme autant d'éléments de défense d'une posture politique. Les références à la communauté passent aussi par une forte présence des déictiques (je, nous, ici...), ou bien de dates figurant à la fin des morceaux :

Encore un coup d' marqueur, voilà où j' vis ma vie
J'connais par cœur, j'ai la rue en vis-à-vis
Rue de la Chapelle, drôle d'ambiance faut tenir l'coup
Peu importe l'heure, fenêtre sur rue, 2012³²⁵

En invoquant et décrivant son territoire, l'artiste se le réapproprie :

La plupart du temps, la banlieue était montrée par des gens extérieurs, comme les médias, et face à cette appropriation, les rappeurs, exemples parmi d'autres, ont réagi et se réapproprient ce territoire [...]³²⁶

Mais la réappropriation est aussi, nous l'avons vu, langagière : les rappeurs souffrent, pour reprendre l'expression de Philippe Champagne, cité par M. Vicherat, d'être « plus parlés qu'ils ne parlent ». La question de savoir ce qu'est *la* « langue littéraire » n'est par ailleurs pas nouvelle. Victor Hugo déjà remettait en cause l'idée « d'un code littéraire spécialisé »³²⁷ lorsqu'il écrivait

322 Diam's, « Incassables » in *Brut de femme*, 2003.

323 Georgio, « Bercé par le vent » in *Bleu noir*, 2015.

324 Terme employé dans le milieu du rap pour désigner un collectif (musical ou pluri-artistique) et par extension un groupe de pairs.

325 Hugo TSR, « Fenêtre sur rue » in *Fenêtre sur rue*, Chambre froide production, 2012. Cette exemple fait écho à celui du poème de Victor Hugo cité dans la partie précédente, et présente également une « inscription temporelle » du texte (la formule nous vient de M. Vicherat, *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan, 2001, pages 37).

326 Calo Jean, *Le rap : une réponse des banlieues*, Aléas, 1998, page 49.

327 L'expression est empruntée à D. Maingueneau, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd.

« J'ai dit au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire ! »³²⁸ et déjà liait cette idée d'une libération – perçue et mise en scène comme scandaleuse – du langage à une libération des esprits. La parole simple, voire inexacte, anti-scolaire est politique parce qu'elle est biais d'opposition à ceux qui manient une parole complexe et par là, suspecte, trompeuse pour les modestes : les politiciens sont alors les premiers visés. Aussi, la parole du rappeur est nécessaire parce qu'elle est l'outil par lequel il peut produire un contre-discours sur lui-même et ceux qu'il décrit comme ses pairs, et parce qu'elle l'investit de la légitimité, du statut, nécessaire à l'expression de ce contre-discours. Le morceau « Péplum »³²⁹ est l'espace d'une métaphore filée rapprochant la (sur)vie dans les quartiers d'un combat épique de film de genre. Médine y fait l'éloge de ces « Arabian spartiates » par l'anaphore de la formule « C'est pour... », et détaille son propre rôle dans le dernier couplet du titre : il lui faut exprimer « quel est [son] ressenti » pour contredire les clichés.

Nos quartiers n'ont pas que les grecs-frites de la Grèce Antique

Ce faisant, il indique le danger que représente l'acceptation d'une définition de soi par un autre, toujours ce « eux » hostile et indéfini³³⁰, détenteur du pouvoir et extérieur aux quartiers :

Leurs pellicules sont trop étroites pour nos vécus
Nos pères accomplissent les 12 travaux d'Hercule
On a le recul du fusil tchéchène
Mais la mort envoie son générique au milieu de la vingtaine
Plus forte que le plomb sera ma plume
Bien plus forte que l'épée sera ma plume
Sorti de l'école avec trop peu de diplômes
On fait des albums aux allures de péplum

Accepter servilement l'existence dans les quartiers telle qu'« ils » la conçoivent³³¹, c'est s'enfermer dans une figure d'esclave accomplissant sans cesse des travaux herculéens, ou de gangster qui ne peut vivre – et mourir – que par le « plomb » ou l'« épée ». Le rappeur refuse alors cette violence

Armand Colin, 2004, p 151.

328 Hugo Victor, « Réponse à un acte d'accusation » in *Les Contemplations*, édition Nelson, 1911, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations

329 Médine, « Péplum » in *Arabian Panther*, 2008.

330 A propos des cas de transposition du roman à la poésie, D. Combe parle de « dépersonnalisation des figures » (*Poésie et récit une rhétorique des genres*, p 122), et il nous semble que l'on pourrait reprendre cette expression pour le « eux », le « ils » ou encore le « nous » que l'on retrouve si fréquemment dans le rap. La dépersonnalisation des figures dominantes, réduit à un simple « ils » collectif et abstrait, apparaît alors comme une revanche prise par les individus des quartiers, auparavant dépossédés de leur langage par ces classes dominantes qui tenaient un discours coercitif sur eux.

331 Et nous employons ici, à dessein, le verbe dans ses deux acceptations : ces individus extérieurs, opposés au nous, se font une certaine représentation (conception) de cette vie, fantasmée mais ils sont aussi ceux qui, par leur discours et leur absence de réponses aux problèmes des quartiers, sont responsables de leur état.

et lui oppose sa propre arme, la plume, par laquelle il se rapproche de la figure de l'écrivain en réinvestissant l'expression populaire opposant le kilo de plomb au kilo de plumes. Cette autodétermination atteint pourtant ses propres limites : les deux derniers vers du couplet suggèrent qu'elle ne relève pas véritablement d'un choix, mais plutôt d'une unique alternative à une vie de violences qui ne peut qu'aboutir à la mort. Le rappeur est alors celui qui cherche à échapper au discours des autres sur lui, à la violence du quartier mais qui, ce faisant, est condamné malgré lui à s'en faire le narrateur complice, soutenant le discours dominant auquel il croyait s'opposer par ses « albums aux allures de péplums ». L'emprise totale des puissants sur ces héros esclaves, figures modernes de gladiateurs, est manifestée tout au long du morceau par la métaphore filmique : pour eux, cette vie, bien réelle pour ceux qui la vivent, n'est rien d'autre qu'un spectacle sanglant qu'ils ne pourront jamais tout à fait appréhender avec leurs « trop étroites pellicules ». Médine met ainsi en avant un véritable paradoxe du rappeur : il défend – et plus encore, représente – une catégorie sociale modeste, et s'il a du succès, devient riche et donc, de moins en moins légitime pour la « représenter », dans tous les sens du terme. Youssoupha, traite également de ce même paradoxe, mais s'en défend :

Trop longtemps boycotté, j'connais les mauvais côtés
De cette putain d'pauvreté entre rêve et déception
Comme Taïpan peut le dire : c'est vrai que j'aime pas les riches
Mais j'attends de le devenir pour pouvoir faire une exception
On fait du commercial pour pas que nos familles chialent
Car votre ascenseur social nous verrouille et nous malmène
Il faut que je me sauve, y'a du mépris sur ma peau
Je n'peux pas aider les pauvres si je reste pauvre moi-même³³²

L'investissement dans la vie des quartiers, l'aide aux « pauvres » apparaissent alors comme des solutions permettant au rappeur devenu plus fortuné de conserver un rapport de proximité avec ce cœur-de-cible de son auditoire. Dans *Le Monde des débats* de septembre 2000, Sylvain Desmille dénonce cette apparente hypocrisie des rappeurs dans un article à charge titré « Le rap, une musique d'enfermement ? ». On peut y lire :

La dénonciation de la violence et de la misère ne sont que des moyens en vue d'une unique fin, l'enrichissement personnel : vendre le plus de disques, avoir la gloire et le pactole [...] ³³³

332 Youssoupha, « Avoir de l'argent » in *Polaroid Experience*, 2018.

333 Desmille Sylvain, « Le rap, une musique d'enfermement ? » in *Le Monde des débats*, septembre 2000.

Pour le documentariste, tout engagement politique des rappeurs est nécessairement feint, et correspond exclusivement à une posture efficace pour toucher son auditoire. On pourrait aisément lui objecter qu'aujourd'hui, les rappeurs qui vendent le plus ne sont pas ceux qui ont un tel propos social, mais il n'en demeure pas moins que cette ambiguïté est porteuse d'intérêt. Comme l'observe M. Vicherat, plus nuancé :

[...] d'un côté est rejetée la société bourgeoise aliénante, méprisante. D'un autre côté, une large place est faite à l'un de ses fondements les plus solides : l'accumulation du capital et la consommation³³⁴

Tout se passe donc comme si le rappeur ne cherchait pas véritablement à construire une alternative à cette société, mais plutôt à prendre la place de ceux qui la dirigent. Il faudrait pourtant apporter au moins deux nuances à cette idée.

D'une part, le paradoxe apparent pourrait être élucidé par la question du mérite : si un public populaire peut approuver les critiques adressées à une classe dominante tout en continuant d'écouter des artistes qui font l'éloge de leur propre succès, c'est sans doute parce qu'il considère les uns comme méritants et l'autre comme non-méritante. Cette opposition correspond à l'idée que le rappeur a « trimé », souffert et travaillé pour en arriver là où il est, tandis que cette classe dirigeante n'aurait jamais connu que la richesse. Cette conception est donc bien capitaliste (dans une certaine mesure) puisqu'elle fonde le respect et le crédit accordé à un individu sur son mérite, mais elle se distingue de celle de la classe dirigeante en cela qu'elle n'a pas tout à fait les mêmes critères d'évaluation quant à cette question du mérite.

D'autre part, bien que tout rappeur souhaite vendre ses disques, cette posture assumée de recherche du succès et d'auto-congratulation lorsque celui-ci est atteint n'est pas commune à tous les rappeurs. Certains regrettent au contraire les clichés dont ils font l'objet :

A c'qui paraît au dieu bifton on voue un culte³³⁵

L'hyperbole et la forme du discours rapporté impersonnel (« à c'qui paraît ») marquent la mise à distance du rappeur vis-à-vis de cette idée. « Pain au chocolat »³³⁶ est un autre exemple de morceau où les rappeurs regrettent d'être « plus parlés qu'ils ne parlent »³³⁷ et ce, non en tant qu'artistes cette fois, mais qu'individus d'origines étrangères :

334 Vicherat Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan, 2001, pages 49.

335 Ärsenik, « Les anges aux poings serrés » in *Quelque chose a survécu*, 2002.

336 IAM, « Pain au chocolat » in *Arts martiens*, 2013.

337 Nous reprenons à nouveau les termes de M. Vicherat.

Il y en a qui se demande toujours ce qu'on fout là, nos boubous et nos foulards
Toujours les mêmes mots qu'on entend, mais ça passe mieux ce coup-là
Banaliser le discours se durcit, et nous, on encaisse
On sent l'impact de chaque propos relaté par la presse

Shurik'N dénonce la responsabilité de la presse, qui correspond à l'un des discours dominants tenus par « eux », dans les représentations. Certains rappers expriment alors le désir de faire changer les représentations par leur propre discours :

Tu vois cette image que les gens ont du rap, nous on va changer ça³³⁸

Mais d'autres proposent une réponse plus paradoxale :

T'aimes pas mon rap mec et tu veux qu'j'l'article ?
J't'emmerde ! Non j't'encule !³³⁹

Comme Charles Cros incitant les « gens bien assis » à se « méfier du poète » tout en les qualifiant d'« imbéciles »³⁴⁰, l'artiste critiquant ici les médias qui l'accusent de véhiculer de la haine et de la violence, le fait avec violence, et ne cherche donc pas réellement à changer son ethos. Anthony Pecqueux³⁴¹ propose la notion de *captatio malevolentiae* pour décrire ce procédé :

L'opération de dénomination violente décrite comme *captatio malevolentiae* trouve son intérêt et son enjeu dans l'emploi d'une insulte suffisamment générale pour s'appliquer à tout un chacun, et dans l'institution de garants communicationnels assurant que l'autre et non l'auditeur constitue la cible.

Cette opération repose donc sur le principe de « double énonciation » tel qu'Anne Ubersfeld l'a identifié pour le théâtre, et qui correspond pour rappel au fait que « le discours théâtral est toujours à la fois discours de personnage destiné à un autre personnage et discours d'auteur (œuvre) destiné au spectateur »³⁴². Sur un registre tout aussi polémique, les rappers d'Ārsenik déclament encore :

Ils m'appellent dealer de crack, braqueur de banques
Le black, l'arracheur de sac en manque, le Mac, le fiché à la banque,
Le sale macaque qui veut des bleus à black

338 Nekfeu, « Égérie » in *Feu*, 2015.

339 Ārsenik, « J't'emmerde [remix] » in *Quelque chose a survécu*, 2002.

340 Cros Charles, « Aux imbéciles » in *Le Collier de griffes*, éditions Flammarion, Paris, 1979 (première édition en 1908).

341 Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, page 181. Consulté en ligne le 14/4/19 à cette adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00126138v2/document>

342 J.-M. Schaeffer in O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Seuil, 1995, p. 747.

A chaque embrouille ou attaque, la trouille j'te flanque, Jack,
planque toi³⁴³

Il pourrait être intéressant ici de constater relativement à quels préjugés doit se construire l'ethos du rappeur mais c'est un autre élément, plus original, qui retient notre attention : le passage ambiguë du « ils disent de moi » à « je... ». Ambiguë car il n'est pas aisé ici de déterminer si « la trouille j'te flanque » relève toujours du discours autre tenu sur le rappeur (« d'après eux, je te flanque la trouille à chaque embrouille ou attaque ») ou du discours tenu par le rappeur (« et ils ont raison de m'appeler ainsi, car à chaque embrouille ou attaque je te flanque la trouille »). L'ethos construit apparaît alors problématique : est-il une réaction à une certaine image que l'on a du rappeur, va-t-il de pair avec cette image (comme pour la confirmer) ou n'est-il rien d'autre qu'une image – en fait faussée – que le rappeur intègre dans son propre discours ?

Suivant la thèse de M. Bakhtine, J.-M. Adam écrit que « pris dans une chaîne discursive, tout discours est dynamiquement relié, comme réponse, à d'autres et il en appelle d'autres, à son tour, en réponse [...] un discours est inséparable d'une mémoire intertextuelle /interdiscursive »³⁴⁴. Par conséquent un discours « ne prend sens qu'à l'intérieur d'un univers d'autres discours à travers lesquels il doit se frayer un chemin »³⁴⁵ ; c'est ce que D. Maingueneau nomme « l'interdiscours ». Le discours est donc « vecteur d'un positionnement, construction progressive, à travers un intertexte, d'une certaine identité énonciative », qui rejoint notre idée de l'ethos.

L'œuvre ne peut déployer *son* monde qu'en construisant dans ce monde même la nécessité de son déploiement³⁴⁶

D'où les nombreux procédés, que nous avons eus l'occasion d'étudier précédemment, par lesquels le locuteur d'un morceau de rap peut tenter d'en justifier l'existence. Pour Perelman³⁴⁷ l'argumentation convainc en s'appuyant sur des topoï et lieux communs partagés par les participants de l'échange dans un premier temps. Ceci vaut également pour un morceau de rap, qui ne jaillit pas *ex nihilo* mais bien dans un « interdiscours » constitué par l'ensemble des morceaux précédents, qui pourront influencer sa production (s'ils sont connus du rappeur) comme sa réception (s'ils sont connus de l'auditeur). Sa « justesse de ton » se mesure donc relativement à une

343 Ärsenik, « Ils m'appellent », *Quelques gouttes suffisent...*, Hostile Records, 1998.

344 Adam J.-M. in Amossy Ruth (sous la direction de), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, éditions Delachaux et Niestlé, 1999, p 105.

345 Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004.

346 *Ibid.*

347 Perelman Chaim, *Rhétoriques*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989.

« scène validée »³⁴⁸ c'est-à-dire « déjà installée dans la mémoire collective » (ou dans *une* mémoire collective, celle d'une communauté spécifique), « dans l'univers de savoirs et de valeurs du public », que ce soit à titre de repoussoir ou de modèle valorisé. En tenant compte de ces nombreux paramètres, il n'est guère surprenant que les rappeurs envisagent leur discours relativement à un discours autre, qu'il s'agit souvent pour eux de combattre, ou d'appuyer par moquerie ou par désillusion. Il n'est guère surprenant non plus que l'ethos des rappeurs puisse être perçu (notamment par les média non-spécialisés) comme collectif dans une certaine mesure, au point que certains artistes se sentent obligés de corriger les autres :

Pourquoi raconter qu'on est un chien quand on l'est pas, une vie d'félin
Et y a qu'la lune qui entend mes pas³⁴⁹

De même que Koma critiquait ceux qui ne parlaient que d'eux-mêmes, et faillaient ainsi, d'une certaine manière, à leur responsabilité de témoins, Akhenaton fustige par l'interrogative ceux qui s'inventent un vécu difficile et violent, une « vie de chien » et se compare au contraire à un « félin », solitaire et silencieux. Il nous rappelle ainsi à quel point il est difficile de tenir un propos d'ensemble sur le rap, quand celui-ci est constitué d'un magma constant de discours contradictoires.

2) Le moraliste

Nous avons pu l'examiner, le rappeur qui témoigne le fait en légitimant son témoignage par la construction d'une scénographie qui l'associe, par une relation d'inclusion, un travail d'observation méticuleuse ou encore un rapport d'empathie, à l'objet de son témoignage. D'autre part, le travail de caractérisation de cette relation relève d'une posture qui sera signifiante quant à l'ethos construit par l'artiste. Un rappeur qui dénonce les vices de ses pairs tout en indiquant qu'il est « passé par là » lui aussi vise à la fois à adoucir le regard porté sur eux par un auditeur extérieur à cet univers en lui en fournissant un avatar (lui-même), familier, et à infléchir le comportement de ces pairs. Mais aussi, pour atteindre cet effet, à se présenter comme un être faillible (afin de susciter l'empathie de l'auditeur extérieur) – mais plus encore, capable d'avouer ses fautes, et donc méritant – et un « grand frère » capable de comprendre ses pairs (afin de susciter également l'empathie de

348 La notion et la définition fournies sont de D. Maingueneau (*Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004, p 89).

349 Akhenaton, « Mon texte le savon part II » in *Black Album*, 2002.

ces pairs). Pour un tel rappeur, le témoignage peut être un outil sur lequel s'appuyer afin de produire un discours à caractère moraliste, c'est-à-dire qui propose une réflexion morale et/ou qui donne des leçons de morale à un destinataire intra- ou extradiégétique. Mais si, comme on pourra l'observer, certaines thématiques et certaines réponses à ces questions morales reviennent régulièrement, leur caractère topique nous poussera, puisque c'est là l'objet de ce travail de recherches, à voir ce qu'ils disent non littéralement, en tant que tels, mais de l'ethos que souhaite construire les artistes qui les déploient.

A. Le rap, un genre réactionnaire ?

M. Vicherat s'étonne du rapport au temps de nombre de rappeurs :

alors que leur musique innove et que leurs propos dérangent les conformismes sociétaux, beaucoup de rappeurs adoptent une position conservatrice voire réactionnaire [...] une attitude visant à glorifier le passé au nom d'un présent insupportable, d'une « époque de fou » .

Cette approche touche notamment, comme nous l'avons vu avec l'exemple d'Akhenaton, la question du rap lui-même, opposant régulièrement un rap jugé « authentique », « à l'ancienne » à un rap « commercial », dans l'air du temps, dont le seul but serait de vendre :

Et nique la tendance, je n'rappe que ce que mon cœur porte
Car, être dans le vent, ça reste l'ambition des feuilles mortes³⁵⁰

Par cette critique, Youssoupha se construit en creux une image de rappeur intègre, fidèle à ce que son « cœur porte », tout en affirmant à demi-mots qu'à l'inverse de ceux qui, éphémères comme les feuilles mortes, cherchent à être dans la tendance, lui tend vers un art plus pur, susceptible d'atteindre la postérité. Et si des artistes jeunes défendent une telle position artistique, on peut pourtant bien affirmer que ce conflit a un caractère générationnel, tant ces critiques semblent toujours actualisées, comme si l'artiste déplorait le premier – dans un discours pourtant topique de longue date – une corruption (de fond et de forme) face à laquelle il serait le dernier résistant, ou presque. Bien souvent, cette critique va de pair avec une autre : d'après M. Vicherat, les rappeurs déplorent « d'une part le délitement des relations individuelles prévalant au sein des quartiers et de la "téci" (cité) et, d'autre part, la lente dégradation du mouvement hip-hop »³⁵¹, pouvant suggérer

350 Youssoupha, « Salaam » in *NGRTD*, 2015. La *punchline* du deuxième vers est une référence à la citation de l'écrivain et philosophe Gustave Thibon : «Être dans le vent, l'ambition d'une feuille morte».

351 Vicherat Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan, 2001, page 27.

ainsi (mais l'association n'est pas systématique) le lien de causalité entre les deux phénomènes – nous renvoyant une fois de plus à la question de la responsabilité de l'artiste. Le chercheur ajoute à propos des rappeurs que « l'intérêt essentiel du panorama qu'ils dressent réside dans la position, et le rôle, qu'ils se donnent dans le cadre de ces tourments. En effet, acteurs de la "déchéance", ils n'en désirent pas moins conserver un statut d'observateur avisé, de "spectateur engagé" pour reprendre l'expression forgée par Raymond Aron »³⁵². Leur engagement en effet, est personnel en cela qu'ils sont affectés directement par ces changements qu'ils observent :

Note, tout l'quartier s'est dégradé, les années passent
Les schlags sont comme des moustiques, les tours les marécages
Ils piquent et planent sans léviter
Et j't'expliquerai pas qu'personne n'peut les virer³⁵³

Vald recourt à la comparaison pour faire des « schlags » (habitants oisifs des quartiers), des drogués (« ils piquent et planent ») et parasites (« moustiques ») de la société qui sont autant la manifestation que la cause de cette dégradation. Cette incertitude quant à leur statut (de responsables ou de victimes), le choix d'un présent à valeur de caractérisation et le recours à la prétériorité au dernier vers contribuent à renforcer l'apparente fatalité de cette situation qui semble pourtant la résultante de changements assez récents (ce que l'usage du passé composé au premier vers suggère) pour avoir été observés par le rappeur lui-même, en dépit de son jeune âge.

Cet engagement est par ailleurs chargé d'une portée artistique : les rappeurs ont une responsabilité dans ce qui advient dans les quartiers car ils y sont écoutés, y compris par des très jeunes, et sont donc susceptibles de les influencer en bien ou en mal :

Pas de brodage dans mes textes, pas de romance
Car je sais que notre pensée peut avoir de l'influence³⁵⁴

De même que le rappeur qui critique les autres pour leurs mensonges se présente en honnête homme, celui qui affirme ne pas « broder » prône plus largement une poétique du rap comme représentation fidèle de son vécu, et adopte donc une position de moraliste non seulement vis-à-vis du public, mais également des autres rappeurs, qui pourraient ne pas partager cette approche. En effet, les artistes eux-mêmes doivent prendre garde de ne pas être influencés par de mauvaises raisons (financières pour l'essentiel) :

352 *Ibid*, p31.

353 Vald, « Aulnay-sous-bois » in *NQNT*, 2014.

354 NTM, « Qui paiera les dégâts », *J'appuie sur la gâchette*, Sony Music, 1993.

Mon quartier fait trembler la province
Les histoires de drogue, ça fait danser les gros seins³⁵⁵

Vald choisit alors son positionnement :

Frère, j'avais pas nourrir la légende sur les initiés aux vols, aux drogues
Au troc d'âme contre un bout d'shit ou au glock braqué dans ta bouche, nique
Vos morts, ce mal est nécessaire pour comprendre que glorifier la merde c'est nocif,
mon grand³⁵⁶

En faisant ce choix, le rappeur indique privilégier les conséquences que pourraient avoir sa parole sur son destinataire – ou bien, comme dans « Elle me regarde »³⁵⁷, un pur exercice de son art, sans aucune influence extérieure ni considération morale – plutôt que l'aspect matérialiste de sa condition, celle d'un travailleur qui doit vendre pour se nourrir. Richard Robert observait un comparable refus du matérialisme dans l'œuvre et la vie de Victor Hugo, dont la cohérence lui semblait signifiante :

L'exil politique de V. Hugo est symbolique de l'exil intérieur des poètes qui se sentent à l'étroit dans un monde présenté comme matérialiste³⁵⁸

Conformément à l'image d'Épinal de la « tour d'ivoire », mais aussi à nos observations précédentes au sujet du rap, cet exil est à la fois signifiant du point de vue artistique et politique : l'artiste refuse ainsi la vanité du présent pour s'inscrire dans l'éternel. Booba choisit même, réinvestissant une citation de Madame de Staël pour en faire une affirmation de sa misanthropie, de se présenter comme tout à fait distinct des hommes :

Et plus je connais les hommes plus j'aime mon chien³⁵⁹

Néanmoins, si de tels artistes font le choix de se figurer hors du monde, ce n'est pas par simple ignorance de celui-ci : le monde, comme la citation de Booba nous l'indique, il faut le connaître pour en être dégoûté. Cette posture hors du monde est donc paradoxalement une posture par rapport au monde : il ne s'agit pas de fermer les yeux sur lui mais bien au contraire, d'appeler à rester « conscient »³⁶⁰ dans une période de trouble. Cet hors du monde est aussi un hors du monde

355 Vald, « Aulnay-sous-bois » in *NQNT*, 2014.

356 Ibid.

357 Vald, « Elle me regarde » in *NQNT*, 2014.

358 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 71.

359 Lunatic, « Le silence n'est pas un oubli » in *Mauvais œil*, 2000.

360 Ce sous-genre de rap cherchant à porter un message et à influencer les mentalités à travers lui est d'ailleurs qualifié de « rap conscient », ce qui n'est pas sans nous rappeler le poème de Victor Hugo, « France, à l'heure où tu te prosternes » (in *Les Châtiments*), où les paroles du poète sont réputées rétablir la vérité sous la forme d'un cri qui réveillera les morts, figures honorables du passé, si toutefois les vivants s'obstinaient à « dormir » : « Elles

matérialiste, hors de la nécessité, ce qui n'est pas toujours le cas des rappers, soit qu'ils appuient sur leur richesse présente pour se faire symboles d'une ascension sociale, soit qu'ils se fassent porte-parole des classes populaires :

Monsieur le président, je n'vis pas votre réalité
Vous n'êtes pas comme le peuple et c'est pour vous qu'on devrait voter
Comment s'identifier à vous et à vos idées
Quand la montre à votre poignet vaut plus que nos loyers
Mais qu'est-ce que vous croyez ? On vit dans la nécessité³⁶¹

Ici au contraire de l'exemple précédent, la rappeuse définit précisément son statut comme celui d'une artiste intégrée dans la réalité du peuple, car opposée à une figure topique du politicien « déconnecté », qui fait office de repoussoir opposé à la figure de l'honnête homme. L'artiste se définit aussi relativement à ces autres, décriés moralement (les mauvais rappers, les politiciens trompeurs...), pour s'ériger en modèle (ou du moins en critique de ces contre-modèles). Aussi, se fonde-t-il beaucoup sur la doxa, l'opinion populaire attendue, elle-même influencée, à terme, par les artistes, car le public d'un morceau de rap a, dans la majorité des cas, déjà connaissance de nombreux autres morceaux dans lesquels ces figures décriées l'étaient déjà.

Une figure systématiquement décriée est ainsi celle de la « balance » qui fait appel à un univers de référence parlant au cœur-de-cible du public du rap, celui des cités. Mais par extension, comme la référence à la figure de la balance s'est répandue, elle est désormais familière à un public bien plus large, qui n'a sans doute pour l'essentiel, jamais été lui-même confronté à ces « balances » mais sait spontanément qu'il est attendu de lui de les haïr. En attaquant la figure de la balance, l'artiste dit moins qu'il critique les balances que « je n'en fais pas partie » et par là « moi je suis homme de parole et de confiance ». Un autre exemple pourrait alors être la figure du pédophile, qui revient très régulièrement dans les textes de rap comme personnification de la dépravation morale supposée de notre époque (et donc comme anti-modèle du rappeur, qui se fait garant de cette morale). Damso nous livre un contre-exemple de cette figure en jouant sur la doxa, l'attendu construit par les préjugés et les autres artistes. Dans « Julien »³⁶², au lieu de faire du pédophile une figure impersonnelle, inhumaine et distante, cantonnée comme souvent à un seul vers, Damso lui accorde un morceau entier, et le présente comme une victime, un être déchiré par les pulsions. Bien qu'il ne se mette pas lui-même en scène dans ce morceau, le point de vue qu'il choisit

crieront : Honte aux infâmes /Aux oppresseurs, aux meurtriers ! /Elles appelleront les âmes /Comme on appelle des guerriers ! /Sur les races qui se transforment, /Sombre orage, elles planeront ; /Et si ceux qui vivent s'endorment, /Ceux qui sont morts s'éveilleront ».

361 Chilla, « Lettre au président », 2016.

362 Damso, « Julien » in *Lithopédion*, 2018.

d'adopter sur la question le dote d'un ethos de subtilité, d'intelligence, justement parce qu'il est à contre-sens de l'attendu construit par les œuvres précédentes.

Lorsqu'il se fait gardien de la morale dans une époque décadente, le rappeur s'appuie souvent sur un discours d'ordre religieux³⁶³ : le titre « Dounia »³⁶⁴, de Rohff, fait référence à la vie matérielle « ici-bas », par opposition à celle d'après la mort. La longueur de ce morceau-fleuve (huit minutes), son couplet unique énoncé d'une traite et son placement, stratégique, à la fin de l'album, en font une véritable démonstration de force au service de considérations graves, métaphysiques, sur le conflit intérieur entre attirait pour le vice et aspiration au sacré dont le champ sémantique (« Dîn », « Mathusalem », « Ramadan », « Sheitan »...) est omniprésent. Ce format particulier fait plus du morceau qu'une simple mise en garde contre des dangers spirituels : il en fait une mise en scène, une démonstration de la spiritualité de l'artiste. Dans des « sermons poétiques » chargés d'une « mission d'édification » messianique comme celui-ci se déploient « l'ethos du pasteur » et une « narration-confession »³⁶⁵, parfois adressée à Dieu lui-même :

Le rappeur est un prophète qui amène une révélation (...). Porteur d'espoir et de dénonciation, le rappeur se présente, régulièrement comme un messie, comme celui avec qui les temps prennent fin et commence le grand jugement³⁶⁶

Le rappeur qui annonce la fin des temps se doit donc de présenter son époque comme décadente mais plus encore, au bord d'un point de rupture qui le place, par cette annonce qu'il en fait et sa capacité à servir de guide moral et spirituel dans la nouvelle époque qui doit suivre, dans une position d'autorité. Cette figure du rappeur est celle d'un « veilleur », pour reprendre le terme employé par Richard Robert à propos de Paul Valéry, pour lequel selon lui « la poésie est tentative vers la lucidité (comme La Jeune Parque en 1917 recherche le jour) [...] cherchant à se défaire des zones d'ombre. »³⁶⁷ Ainsi certains rappeurs, par leurs textes engagés, se placent-ils en témoins d'un siècle qui devient fou, tirant la sonnette d'alarme :

Comprend ce monde va trop vite, aucune chance qu'on le rattrape³⁶⁸

Ou encore :

363 Mais il est vrai que cette association entre Art et religion n'a rien de nouveau, tant le plus ancien texte transcrit en langue d'oïl, *La Séquence de Sainte Eulalie* était déjà un exemple de texte mettant en avant la morale associée à la religion dès les origines de la poésie française.

364 Rohff, « Dounia » in *P.D.R.G.*, 2013.

365 Toutes les citations de cette phrase sont issues de l'ouvrage dirigé par Véronique Ferrer et Rosanna Gorris Camos, *Les muses sacrées : Poésie et théâtre de la Réforme entre France et Italie*, Droz, 2016, p 59.

366 Lapassade G. et Rousselot P., *Le rap ou la fureur de dire*, page 81, cité par M. Vichérat page 72.

367 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 46.

368 Shurik'n dans Akhenaton, « La fin de leur monde » in *Soldats de fortune* 2006.

Avertisseurs, avertis
Prends le relais dans un monde où les pervers
Oublient que l'air plus que l'or est précieux
Croient avoir le contrôle de la terre et des cieux³⁶⁹

Extrait qui évoque particulièrement ce conseil de Victor Hugo au poète :

Ton rôle est d'avertir et de rester pensif³⁷⁰

Comment expliquer alors une telle importance de la religion – en particulier musulmane – dans les textes des rappeurs français ? Sans doute par le fait qu'il s'agit là d'un « vecteur identitaire »³⁷¹ rassembleur, commun à une bonne partie de la population des quartiers, souvent originaire de pays d'Afrique où la pratique religieuse musulmane est forte. Au point que des artistes qui ne sont pas personnellement musulmans, comme Nekfeu, blanc par ailleurs, témoignent fréquemment de leur respect pour l'Islam afin de marquer leur appartenance à une communauté :

Ma meilleure amie porte le foulard, plus jolie que ces filles peinturlurées
« Laissez les gens vivre leur religion » : j'ai envie d'partir l'hurler [...]
Ces théoristes veulent faire taire l'Islam
Quel est le vrai danger : le terrorisme ou le taylorisme ?

D'où une prise de position qui a pu paraître extrême, et faire couler beaucoup d'encre après coup :

Les miens se lèvent tôt, j'ai vu mes potos taffer
Je réclame un autodafé pour ces chiens de Charlie Hebdo³⁷²

Si l'appartenance religieuse peut ainsi participer de la construction d'une communauté par opposition à une norme sociétale majoritaire, M. Vicherat rappelle cette fonction de liant social de la religion, par l'étymologie latine du terme, *religare* (lier, relier). Médine rappe :

[...] l'Islam est la bannière
Beaucoup disaient qu'on s'ajoutait des barrières
Mais bien plus fort que la consanguinité

369 Lunatic, « Avertisseurs » in *Mauvais œil*, 2000.

370 Hugo Victor, « Ce que se disait le poète en 1848 », in *Les Châtiments*, édition Hetzel-Quantin, 1882, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Ch%C3%A2timents

371 Vicherat Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan, 2001, page 73. Il faut bien comprendre que notre idée ici, n'est pas seulement d'affirmer que les rappeurs évoquent la religion parce qu'ils sont croyants, mais bien parce qu'ils prêtent -soit par calcul, soit par convention- des effets particuliers à ce sujet dans le cadre discursif du rap.

372 Nekfeu dans « Marche » pour la BO du film *La Marche*, 2013. Le rappeur s'en prend au journal satirique, estimant qu'il s'acharne contre la communauté musulmane.

L'Islam est venu cimenter jusqu'à la plus petite cavité³⁷³

Mais en dépit de cette fonction de liant affirmée par Médine, le deuxième vers du rappeur suggère l'existence de critiques susceptibles de résulter de cet emploi de la religion dans un texte de rap. Maysa apparente ainsi l'avalissement du rap à celui des croyances, par une dénonciation de l'hypocrisie de rappeurs pris entre leur ethos de gangster et de croyant :

Les yeux qui brillent, ils font d'la trap, ils rêvent du disque d'or
Ils violent, ils tuent, ils braquent mais ils veulent pas manger d'une cuisse de porc³⁷⁴

Par l'énumération déployée au début du deuxième vers, l'artiste exprime simultanément l'incohérence du comportement de ces rappeurs et son doute quant à la véracité de leurs affirmations, qu'il rapporte avec ironie dans son propre discours : il les présente à la fois comme de mauvais pratiquants et des menteurs opportunistes. Alice Hendschel s'intéresse elle aussi³⁷⁵ aux ambiguïtés d'un rap qui se voudrait religieux : si ce discours présente régulièrement des figures du « Sheitan » (le Diable, dans le Coran) comme capables d'une influence sur le locuteur, c'est que ce dernier joue tout aussi souvent sur l'ethos d'un repentir, d'une seconde chance après une jeunesse de péché, seconde chance qui aurait été permise par le rap. La légitimité du rappeur comme prêcheur lui vient donc paradoxalement de sa propre expérience du péché, d'un vécu spirituel relaté sous la forme d'un conflit intérieur sans cesse renouvelé. Pourtant, la musique elle-même est considérée comme « haram », interdit sacré, dans l'Islam, ce qui peut faire paraître contestable le caractère anagogique du discours de l'artiste :

J'devrais même pas lé-par j'dirais même même pas rapper
Combien d'fois des frères sont venus me le rappeler ?³⁷⁶

Cherchant à exister dans cette position précaire « Entre le vendeur de disques et le vendeur de discours /Entre le preneur de risques et le provocateur discount »³⁷⁷, à mener à bien sa mission moralisatrice en dépit des critiques tout en parvenant à obtenir l'oreille des jeunes, Médine affirme, un peu par bravade :

Je suis un religieux avec le sens de l'entertainment³⁷⁸

373 Médine, « Arabospiritual » in *Arabian Panther*, 2008.

374 Maysa, « Piqûre de rap », 2018.

375 Hendschel Alice, *La narration de soi dans le rap français contemporain : se raconter comme corps social et comme voix proférée*, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, 2019, pp 58-61.

376 Sexion d'assaut, « Vu la haine que j'ai » in *Les Chroniques du 75, vol.2 : En attendant l'Apogée*, 2011.

377 Médine, « MC Soraal » in *Démineur*, 2015.

378 Médine, « Don't panik » in *Arabian Panther*, 2008.

B. Pouvoir de la parole, responsabilité morale

Lorsqu'il recourt à des thèmes religieux, le discours du rappeur peut ressembler à un prêche. Certains procédés en particulier, comme l'usage fréquent de l'anaphore dans le rap, renforcent à l'écoute l'impression de litanie³⁷⁹ :

Chantez-moi, la mauvaise étoile, les blessures du Soleil
Chantez, souffle coupé, l'enfant qui dort sur un carton
Chantez l'homme qui décrocha la Lune
Chantez l'oseille, Rothschild, Bill Gates ou l'absence d'horizon³⁸⁰

Une telle parole n'est pas destinée qu'à produire un effet esthétique mais bien, dans une certaine mesure, à se faire « performative pour autrui ». Ces quelques vers de Georgio, par l'usage répété des injonctives, illustrent particulièrement cette idée : il s'agit d'après Christian Béthune d'« abolir la distance qui sépare l'acteur du spectateur, le locuteur de l'auditeur »³⁸¹ afin de rendre actif cet auditeur, dont le rappeur parle autant à lui que *pour* lui, comme intermédiaire jugé assez légitime pour porter sa parole hors de son milieu.

Je ne suis pas un leader, simplement le haut-parleur
D'une génération révoltée prête à tout ébranler³⁸²

Il est intéressant alors de constater que le rappeur n'est pas nécessairement celui qui agit, soit qu'il mette en garde la société contre l'action à venir de ses pairs, parce qu'elle en est responsable à ses yeux, sans qu'il ne devienne lui-même violent :

Si moi j'suis trop caillera, c'est mieux pour eux qu'ils aient pas vu les autres³⁸³

Soit qu'il s'adresse aux siens pour les exhorter à agir :

Debré hors la loi si tu l'attrapes mets lui un coup pour moi³⁸⁴

Ce rappeur qui s'efface au profit de son destinataire le fait participer à sa construction comme figure, comme s'il n'était pas autre chose, comme s'il n'avait pas d'existence réelle en-dehors de ses

379 L'idée est de M. Vicherat, *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan, 2001, page 75.

380 Georgio, « Ici-bas » in *Héra*, 2016.

381 Béthune Christian, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Autrement, 1999, page 164.

382 NTM, « Le monde de demain », *Authentik*, 1991.

383 Sofiane, « Lettre à un jeune rappeur », *Blacklist 2*, 2013.

384 Fabe dans « 11'30 contre les lois racistes », Cercle Rouge Productions /Crépuscule France, 1997.

morceaux. Anthony Pecqueux s'intéresse à la manière dont cette figure de « co-locuteur » est façonnée par le rappeur, locuteur principal de son discours :

Embrasser le processus de communication dans sa globalité amène à introduire l'auditeur comme destinataire participant : co-locuteur potentiel plus qu'interlocuteur fictif. La structure formelle d'un rap n'est pas « je rappe », mais « je te/vous rappe ». ³⁸⁵

Cette idée est intéressante, parce qu'elle suppose que le rappeur profite de la légitimité prêtée par ceux dont il se fait porte-parole pour construire son propre ethos, son propre statut de locuteur, tout en construisant simultanément celui de ses « co-locuteurs », de ceux qui lui donnent cette légitimité. Prendre au premier degré les propos du rappeur, le penser comme un simple microphone qui enregistrerait la parole de la « rue », voire un mégaphone qui l'amplifierait par l'esthétisation formelle et l'hyperbolisation de la violence, serait commettre une erreur, car non seulement cette parole est rapportée – et donc susceptible d'altérations sans qu'elle nous laisse la moindre preuve certaine de son authenticité – mais plus encore elle est construite en vue d'une fin, celle du discours du rappeur. Les co-énonciateurs construits par ce dernier sont donc, *in fine*, moins des voix transposées depuis la réalité pour construire une réelle polyphonie que des figures d'adjuvants à son discours, des personnages de son univers artistique, de même que les figures de repoussoirs déjà abordées précédemment. Pour le dire autrement, il s'agit d'idées incarnées suivant la conception de C. Taylor (1997) :

Une chose est exprimée quand elle est incarnée de telle façon qu'elle est rendue manifeste

C'est suivant cette même idée qu'Anthony Pecqueux titrera sa thèse « La politique *incarnée* du rap » (nous soulignons). Mais il l'écrit lui-même :

Pour être politiques, les paroles doivent d'abord figurer un rapport à l'auditeur, à moins que le locuteur ne veuille avoir raison seul contre tous, ce que même le pamphlétaire ne peut souhaiter, attaché qu'il est à voir sa vérité politique devenir une pratique, avec d'autres [cf. M. Angenot, 1982] ³⁸⁶

Ce qui explique l'importance attachée à la construction simultanée d'une figure de l'artiste et du destinataire (devenant, ce faisant, extra- et intradiégétique), destinataire qui devient – lorsque le

385 Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, page 9. Consulté en ligne le 14/4/19 à cette adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00126138v2/document>

386 Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, page 16. Consulté en ligne le 14/4/19 à cette adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00126138v2/document>

rappeur ne joue pas lui-même ce rôle – un intermédiaire avec un « eux » indéfini (mais topique, et donc investi par l'auditeur suivant les codes du genre), créant ainsi une relation de connivence entre rappeur et auditeur :

Dis leur que le missile est lancé
Dis leur que c'est trop tard pour le désamorcer
Et même si sa présence n'est pas annoncée
Dis leur que mon rap connaît sa cible
Sa trajectoire, fédérateur, donc pas là pour que les gens restent assis³⁸⁷

D. Maingueneau nous rappelle lui aussi à quel point l'incarnation de son esthétique, de ses thèmes, par l'artiste est cruciale dans la réception de son œuvre : dans *Le discours littéraire*³⁸⁸, le critique estime que ce qui a sans doute joué dans le succès des *Lamentations poétiques* de Lamartine, c'est l'adéquation entre leur ton et l'image que l'on pouvait se faire du poète, leur donnant une « corporalité » dans l'esprit du destinataire.

Ici la maladivité du poète n'est pas seulement la représentation d'une maladie indépendante de la littérature, elle l'installe dans l'imaginaire et les comportements collectifs en donnant un corps à la paratopie de l'artiste³⁸⁹

C'était là l'une des hypothèses du début de nos recherches : le rappeur, comme le poète en l'occurrence, sert d'intermédiaire entre son Art et son public, car il est à la fois la personne, humaine, et le personnage, construit pour incarner cet Art. Ce dédoublement renforce l'effet de l'œuvre, puisqu'il n'est plus seulement esthétique, mais correspond également à l'expérience d'une altérité, ce qui pousse le critique à reconnaître qu'entre l'énonciateur et le destinataire du discours qu'est l'œuvre, « quelque chose de l'ordre de l'expérience sensible se joue dans le processus de communication verbale »³⁹⁰.

Si la langue peut avoir un tel pouvoir, ce dernier induit nécessairement une responsabilité sur le plan moral. Aussi, « l'orateur est "un homme de bien sachant parler", uir bonus, dicendi peritus »

387 Keny Arkana, « Le missile est lancé » in *L'Esquisse*, 2005. Nous soulignons l'anaphore qui indique ce rôle d'intermédiaire prêtée par la rappeuse à l'auditeur de son morceau, supposé répandre sa parole et placé en cela dans la position d'un apôtre, premier destinataire d'un message puissant (au sens premier) et destiné à une plus large diffusion.

388 Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004, p 214.

389 « La paratopie caractérise à la fois la « condition » d'un discours constituant (religieux, esthétique, philosophique...) et celle de tout créateur qui construit son identité à travers lui » selon <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html#Para> (consulté le 31/5/19).

390 Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004, p 221.

suivant l'aphorisme de Caton l'Ancien³⁹¹. Ainsi, Gorgias, défendant la rhétorique contre Socrate, la compare à une arme :

Ces autres arts, on ne doit pas s'en servir contre tout le monde, pour la simple raison qu'on a appris la boxe, le pancrace ou les armes³⁹²

Cette image est d'ailleurs nettement répandue dans le rap, comme le suggère le titre même du morceau d'Ärsenik, « Boxe avec les mots »³⁹³. Maître d'un langage puissant, le rap ne doit pas utiliser cette arme, comme ceux qu'ils critiquent, pour asservir et manipuler les autres, mais plutôt en vue d'une psychagogie, pour influencer les comportements en suggérant des objectifs de vie jugés souhaitables. Se mettant dans le rôle du grand frère³⁹⁴ de son auditeur, le rappeur moraliste peut lui conseiller, malgré les défauts du système scolaire, de s'y attacher, justement parce que lui ne l'a pas fait et a commis des erreurs³⁹⁵. Très souvent, la morale porte sur les armes à feu, répandues dans les quartiers :

T'es trop jeune mon gars, pose ton gun avant que ne sonne le glas
Ou bien ne résonnent les pas de celui qui va te mettre au pas³⁹⁶

Dans « Pose ton gun », les deux rappeurs de NTM incitent un jeune engagé sur une mauvaise pente à renoncer à la violence armée, en déployant des arguments plus pragmatiques que moraux : s'il ne renonce pas à ce qu'il entreprend, le destinataire intradiégétique risque la prison (mise au pas) ou la mort (le « glas », par référence à l'ouvrage d'Hemingway). De tels arguments permettent à Joyestarr et Kool Shen de proposer un rap à message sans briser leur image de rappeurs *hardcore* par un propos trop naïf.

Tout aussi fréquemment, la morale peut porter sur l'usage de la drogue³⁹⁷, souvent – comme ici – opposé à un modèle de vie saine associée à une spiritualité retrouvée :

On traite nos corps comme des déchetteries
Consomme la mort en s'disant qu'on va pas s'empêcher d'vivre

391 La traduction est celle de *La Rhétorique Antique : l'art de persuader* (Hachette supérieur, 1996) de Françoise Desbordes, p 21.

392 Platon, *Gorgias*, 456b, cité dans *La Rhétorique Antique*.

393 Ärsenik, « Boxe avec les mots », *Quelques gouttes suffisent...*, 1998.

394 On pense à nouveau à « Petit frère » d'IAM avec ses sentences semblables à celles de la fable : « Mais il a oublié que rien ne sert de courir », suggérant la sagesse, l'expérience du rappeur.

395 Mais il faut dire que cette approche, qui place le rappeur en position surplombante, professorale, vis-à-vis de son destinataire, n'est pas nouvelle, et fait écho par exemple à une longue tradition de poésie didactique romaine puis française.

396 NTM, « Pose ton gun » in *Suprême NTM*, 1998.

397 Et plus largement des autres paradis artificiels : alcool et sexe, relevant également du péché d'après une conception religieuse.

Et j'y ai pensé la tête dans les toilettes
T'es un esclave quand t'es plus maître de toi-même
A l'heure où j'écris ça, j'ai arrêté d'fumer et d'boire
J'ai arrêté, mon Dieu, pourvu que ça dure
Je me sens tellement mieux³⁹⁸

Ces deux vices, la violence et l'attrait pour les spiritueux, apparaissent comme symptomatiques des problèmes des quartiers auprès d'un troisième, lui aussi décrié par les rappers moralistes : l'oisiveté. Au contraire, ils y opposent la nécessité du travail pour parvenir à s'extraire de sa condition par le mérite. Diam's propose ainsi, s'adressant autant à son public qu'à elle-même, cette alternative :

Rimer ou ramer, trimer ou caner³⁹⁹

Les infinitifs contribuent ici à généraliser l'expérience personnelle de la rappeuse, et lui prêtent l'éthos d'une artiste artisan, travailleuse de rimes, dans une idée classique de la poésie, à l'opposé de l'écriture quasi-automatique, inspirée que revendiquait Lino.

Mais la volonté de construction d'un ethos d'artiste vertueux, comme l'observe le philosophe Charles Larmore, n'est pas sans embûche :

Il est très tentant de vouloir anticiper sur le verdict d'autrui

Et alors :

De l'intention de bien faire, on passe aisément à l'intention d'être bon⁴⁰⁰

Aussi ironiquement, ce n'est pas de sa vertu que fait montre un artiste qui la représente à travers ses textes, mais de son intention, non seulement d'être vertueux, mais plutôt de son intention de le paraître. Bien que ce constat puisse sembler très négatif, il ne s'agit pas là en vérité d'une évaluation morale et d'ailleurs, les motivations profondes d'un tel effort peuvent être ailleurs. Nous nuancerons ainsi – dans notre cas précis – la sentence de C. Larmore selon laquelle « ceux qui agissent avec de telles intentions sont trop égocentriques pour être en mesure de manifester les vertus en question » (p. 210) : en se constituant « je » exemplaire ainsi, ces rappers « moralistes » cherchent souvent à servir – justement – d'exemples à d'autres. Si bien que, plus que l'adéquation à la réalité de leur être, ce qui importe vraiment est ici l'association d'une forme de morale à un personnage qui puisse être accepté comme modèle par le destinataire. Ce personnage pourrait être

398 Nekfeu, « Être humain » in *Feu*, 2015.

399 Diam's, « Rimer ou ramer » in *Premier mandat*, 1999.

400 Larmore Charles, *Les pratiques du moi*, PUF, 2004, p 209.

un autre, mais il trouve davantage de puissance, de corporalité et d'assise dans l'emploi de la première personne.

C. Le changement par l'exemple

Non content de constater la dégradation du monde qui l'entoure, le rappeur qui se fait moraliste peut choisir de recourir à une parole performative pour le changer, non directement, par un pouvoir démiurgique dont il ne dispose que dans l'espace de son œuvre, mais à travers les consciences de ses auditeurs, bien réels, et donc capables d'actions concrètes. Or, dans le rap comme suivant l'adage, « changer le monde commence par se changer soi-même ». Pour des artistes pratiquant une telle poétique, la mise en récit d'un soi devenu héros de sa propre vie est, plus qu'un biais d'édification, un moyen d'exemplifier ce récit pour lui donner un sens, moral, qui dépasse sa propre singularité. Mais s'il y a récit, cela suppose une évolution : en réécrivant son parcours rétrospectivement, *via* son œuvre, le rappeur en fait la personnification d'un changement nécessaire attendu de ses auditeurs. A ce titre, bien qu'aucun parcours ne soit identique, on peut gager qu'il existe des récits qui sont plus persuasifs, plus séduisants que d'autres, d'une part parce qu'ils sont plus intéressants (en tant que purs récits), d'autre part parce qu'ils sont plus *relatable*⁴⁰¹, qu'il est plus facile de s'y identifier. Suivons cette hypothèse, et tâchons d'examiner certaines constantes – ou du moins certains procédés et thèmes répandus – de cette mise en récit du changement de soi.

Dans l'ouvrage placé sous la direction de Michel Jarrety, *La poésie française du Moyen Âge au XXe siècle*, on peut lire à propos du baroque qu'il propose « une véritable mise en scène de la Rédemption »⁴⁰². Il est vrai qu'avec le baroque, les rappeurs partagent souvent l'« emphase », le « goût pour les œuvres de grande ampleur, les architectures grandioses et monumentales », ainsi qu'une « violence persuasive » (p. 156). Dans le rap d'ailleurs, cette idée d'une mise en scène de la rédemption n'est pas dépourvue de pertinence. Elle peut faire référence à un « avant le rap » ou un « si ce n'avait été le rap » criminel, mais aussi à un début de carrière plus assumé, jugé immoral (comme de nombreux poètes ont pu le faire dans leur âge mûr vis-à-vis d'une poésie de jeunesse jugée « frivole » après coup). En 1993, Akhenaton, alors âgé de vingt-cinq ans, fait l'éloge du haschisch sur « Le shit squad »⁴⁰³ :

401 Le terme est notamment employé dans la communauté rap anglophone.

402 Jarrety Michel (sous la direction de), *La poésie française du Moyen Âge au XXe siècle*, PUF, 2017, p 153.

403 IAM, « Le shit squad » in *Ombre est lumière*, 1993.

Mets ton spliff bien en l'air s'y il y a des condés, jette le vite par terre

Mais neuf ans plus tard, l'artiste récuse ces mêmes paroles dans un morceau en solo, affirmant avoir gardé un « goût amer » de cette « journée chez le diable »⁴⁰⁴ :

J'espère un extrait d'modestie, ma propre estime
Altérée par le poids des regrets, plus d'civilités, j'avoue mes propres crimes
Bénins, mais assez graves pour que je signe de mes mains mes aveux
Et travers consignés au fond de ces quelques lignes, bleues
Nuit à Médine et air fantastique prêt à envahir les esprits comme Salah-ed-Din
Sur le mur la moquette j'sors mon cahier
Prépare mes roquettes et un cocktail d'zeb, afin d'booster mes rimes
Ainsi naît l'Shit Squad et sur c'track j'ai bien ri
4 ans après j'perçois c'truc comme une démagogie
Pire qu'une semaine de TIG, ces gosses de 10 piges
Écrivant sur les murs "vive la fumette" et "j'encule la police"
On mitige avec des arguments aussi nazes que l'titre
Aussi facile qu'on incite des mômes à briser les vitres
Une journée chez Iblis pété on s'croit fort, on s'hérisse
On pactise avec 6.6.6. et nos cœurs faiblissent
Comme les jeunes pousses de notre sorte à qui on vend des disques
Et par la sottise de nos rimes on fait prendre des risques

Les deux morceaux correspondent en effet à des attentes différentes : le premier, sorti avec le groupe du rappeur, IAM, se doit d'être fédérateur, ne serait-ce que parce que son thème doit parler à l'ensemble des artistes du groupe ; le deuxième, sorti en solo, profite d'un cadre plus propice à la confession, à l'intime, illusion d'un rapport direct entre l'artiste et l'auditeur confident. Confident, mais aussi confesseur, tant les « aveux » d'Akhenaton prennent une tonalité non seulement judiciaire (« j'avoue mes propres crimes ») mais aussi religieuse (« Iblis », « pactise », « 6.6.6 »). L'artiste recompose rétrospectivement la scénographie de son morceau précédent (« Nuit à Médine », « Prépare mes roquettes et un cocktail d'zeb »...) pour en expliquer l'origine. Sans légitimer tout à fait le propos de ce titre récusé, il assure ainsi l'auditeur de la cohérence de son ethos : il n'a pas « retourné sa veste » en passant d'un propos pro-haschisch à un propos anti, mais se présente comme celui qui, après avoir « bien ri » dans sa jeunesse, a mûri et pris conscience des conséquences de ses paroles sur les « jeunes pousses » à qui « par la sottise de [ses] rimes [il] fait prendre des risques ». Ici, l'erreur passée agit donc comme un moteur de légitimation d'une évolution, de construction du personnage de l'artiste à une échelle plus vaste. Cette évolution est, nous l'avons dit, placée sous une autorité religieuse, ce qui n'est pas sans rappeler le parcours narré

404 Akhenaton, « Une journée chez le diable » in *Black Album*, 2002.

par Diam's :

Aujourd'hui je suis *en paix*, donc je peux aider
Plaider coupable si toutefois, j'ai engrainé des gens dans le *pêché*
Quand je parlais de suicide ou de mes soucis
C'est comme si je n'avais pas saisi pourquoi on s'acharnait à vivre⁴⁰⁵

L'ethos du rappeur se définit parfois comme celui d'une potentialité criminelle inaccomplie et de là, d'un transfiguré, d'un miraculé sauvé au sens religieux, d'où une mission de transmission morale et d'où une capacité, une légitimité pour le faire, parce qu'il a côtoyé le mal, mais s'en est écarté par son statut d'artiste :

Mon *ascension* a révélé autour d'moi la bassesse
Là-bas 16 dans la main j'ai connu la gloire du quartier
Espoir brisé comme un vase par la *grâce* de *Dieu* j'suis entier
Est ce qu'on s'appellera qu'*j'étais* trop normal pour être une star
Troquant une partie d'vos rêves pour une part de cauchemars
Je joue pas d'rôle, t'as un problème ? Essuie ton rimmel
Mec ma vie j'*la* définis comme la distance séparant opinion d'*opinel*⁴⁰⁶

L'ascension dont fait mention Akhenaton ici est à la fois sociale, correspondant à un changement de situation financière, mais aussi christique, témoignage du choix d'une vie saine qui n'était pourtant qu'à deux doigts d'une autre, violente, comme le rend manifeste la paronomase (« opinion » / « opinel »).

Le lieu de vie, le quartier, n'est alors pas présenté sous un jour favorable, mais peut être perçu comme froid, sans sentiment. Dans la prosopopée « La mère des enfants perdus », Keny Arkana présente la rue comme une mère cruelle, qui pousse ses enfants sur le mauvais chemin :

Je suis la rue
La mère des enfants perdus
Qui se chamaillent entre mes vices et mes vertus
Je suis la rue
Celle qui t'enseigne la ruse
Viens te perdre dans mon chahut⁴⁰⁷

Il n'est guère surprenant alors qu'une telle vie puisse inspirer du dégoût :

Marseille la nuit, c'est comme avoir sa figure devant un anus
Quand ça arrive, ferme les yeux, essaie de rigoler

405 Diam's, « Si c'était le dernier » in *S.O.S.*, 2009. Nous soulignons.

406 Akhenaton, « Intro » in *Sol invictus*, 2001.

407 Keny Arkana, « La mère des enfants perdus » in *Entre ciment et belle étoile*, 2006.

Parce que le pognon te rend pas la santé qu'cette vie d'chien t'a volée⁴⁰⁸

C'est là ce que Sofiane appelle « la vie de cauchemar »⁴⁰⁹. L'artiste est alors celui qui a su garder sa sensibilité, conserver son âme et pousser « comme une rose parmi les orties »⁴¹⁰. La transformation de l'individu en artiste est, plus qu'un simple changement d'état, une véritable sacralisation :

Le rappeur dit souvent comment il est devenu, par une sorte de conversion, en donnant à ce terme sa signification de passage d'un monde profane à un autre monde, sacré, par un passage qui prend la forme d'une rupture avec la vie antérieure – le « vieil homme » - et d'une initiation, productrice d'un homme nouveau, le rappeur⁴¹¹.

Cette rédemption peut aussi arriver après coup, auquel cas le rappeur joue sur l'ethos du repentir. Le but est autant de donner de la force à son propos que de créer une narration du moi, une histoire plaisante à suivre. Le rappeur devient ainsi un sage, qui peut même se donner le visage d'un « traducteur, le déchiffreur de ces correspondances [...] verticales (entre la réalité et l'irréel) qui structurent et organisent l'univers »⁴¹². A noter que si, dans le rap, ce positionnement est très rare, on en trouve une illustration dans :

3-6-1

Pose un miroir à droite du wahad et vois c'que t'obtiens
Opère une rotation du bkleta de 90°
Vers l'bas à droite et lis l'nom d'mon squad
Maintenant changes le A, en majuscule et fait pivoter l'tout
D'180° à gauche et sous tes yeux s'révèle dans ces quelques lettres
Le pouvoir infini et le nom d'mon maître⁴¹³

Et l'hermétisme de ce texte, qui évoque le courant symboliste, fait du rappeur cet intermédiaire qui aurait entrevu la lumière du sacré par son expérience spirituelle et sensible.

Bien souvent, cet ethos de sagesse présente se construit, comme chez Marot, relativement à de jeunes années qui ont pu être plus légères, et dont cette légèreté est excusée par la jeunesse⁴¹⁴ et le

408 Akhenaton, « J'voulais dire » in *Black Album*, 2002.

409 Du titre de son album de 2009, *La vie de cauchemar*.

410 Nekfeu, « Nique les clones part II » in *Feu*, 2015. Le vers fait référence à celui, fameux, de Booba sur « Ma définition » (in *Temps mort*, 2002), où le rappeur témoignait son hostilité à la société en adoptant la posture inverse : « C'est pousser comme une ortie parmi les roses /Et ils sont trop alors j'appelle mes khos [frères] les ronces ».

411 Lapassade G. et Rousselot P., *Le rap ou la fureur de dire*, éditions Loris Talmart, Paris, 1990, p. 89.

412 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur (2001), p 138, à propos des poètes symbolistes.

413 Akhenaton, « Sol invictus » in *Sol invictus*, 2001.

414 Et si le regard peut se faire indulgent sur cette jeunesse, c'est parce qu'il est soit celui d'un public nouveau, également jeune qui -même si les préoccupations de sa propre génération ne seront sans doute pas tout à fait les mêmes- n'a pas vécu l'époque évoquée par la jeunesse de l'artiste (et se trouve donc en peine de juger ce qui, pour lui, relève plutôt d'une sorte d'exotisme, d'imaginaire du passé fantasmé) ; soit parce que ce regard est celui d'un

temps passé depuis. Dans le cas des poètes comme celui des rappeurs, il s'agit en fait plus d'affirmer celui qu'on est aujourd'hui que d'invalider les paroles prononcées hier :

C'est parce que le moi révolu est *différent* du *je* actuel, que ce dernier peut vraiment s'affirmer dans toutes ses prérogatives [...] il s'agit de retracer la genèse de la situation actuelle, les antécédents du moment à partir duquel se tient le « discours » présent⁴¹⁵

Comme l'écrit J. Starobinski en d'autres termes, le passé apparaît comme reconfiguré rétrospectivement en vue d'une situation présente qu'il légitimise, à laquelle il sert d'assise. L'ethos doit en effet changer avec l'âge, conformément aux représentations du public sur ce que doit être un artiste jeune et ce qu'il doit être étant plus âgé. Le jeune poète /rappeur n'a pas la même posture que celui qui a mûri et, par la généralisation de sa propre expérience, le rappeur qui a connu le vice et s'en est écarté peut avec l'âge formuler de véritables « préceptes moraux »⁴¹⁶. Il y a donc, dans les conceptions du public, une (ou de) bonne(s) façon(s) de vieillir dans le rap, et ce vieillissement (ou plutôt le mûrissement spirituel et moral qui en résulte) doit être mis en scène.

En décrivant des chapitres 12 à 17 de son livre II (la *Rhétorique*) ce que D. Maingueneau appelle « les traits de caractère particuliers aux hommes en fonction de leur âge »⁴¹⁷, Aristote soulève un point important pour notre étude : étant encore un genre neuf, le rap est un genre s'adressant majoritairement à un public jeune. Se pose alors le problème de la pertinence du discours de rappeurs plus âgés : peuvent-ils continuer de se comporter « en jeunes ? » Quelle position adopter sinon ? Notre époque assiste à un phénomène intéressant : le vieillissement d'artistes désormais emblématiques du rap, atteignant pour certains la cinquantaine et contraints de se questionner pour la première fois sur le nouveau statut qu'ils devront adopter. Cette problématique traverse par exemple d'un bout à l'autre l'album solo de Kool Shen *Sur le fil du rasoir* (2016). En dépit de la place cruciale jouée par l'artiste quelques années auparavant dans le paysage musical français, il se sent contraint, dès son premier titre⁴¹⁸, de justifier son retour :

Si tu t'demandes pourquoi j'reviens
J'te réponds cash : pas pour l'salaire, pour ça ya l'poker
Moi c'est juste prendre un beat et puis lui niquer sa mère
J'fais ça pour le kif, j'suis pas vraiment en galère

public qui a grandi avec l'artiste, a donc potentiellement commis les mêmes erreurs, et les regardera par conséquent avec la clémence avec laquelle on réinvestit, *a posteriori*, son propre passé.

415 Starobinski Jean, *La relation critique*, Gallimard, 1970, page 92 (souligné dans le texte).

416 L'expression est employée, à ce propos, par M. Vicherat.

417 Maingueneau Dominique, « Problèmes d'ethos », in *Pratiques*, 2002, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2002_num_113_1_1945

418 Kool Shen, « Déclassé » in *Sur le fil du rasoir*, 2016.

Y'a longtemps qu'j'écris plus à la lumière du lampadaire
[...]
Vu qu'pour moi tes lyrics c'est des textos infestés d'fautes
J'veis t'délester

Kool Shen anticipe « cash » sur la critique financière selon laquelle un rappeur doit être motivé par une nécessité financière, autant pour être investi dans son art que pour être crédible aux yeux de son public. Il rappelle qu'il a connu ces difficultés par le passé, mais précise que c'est l'amour de l'art qui le motive à présent. Cet argument apparaît d'autant plus légitime qu'il présente cet art comme étant en danger, puisque les paroles de ses concurrents plus jeunes (qui se confondent, par l'usage de l'apostrophe, avec ses détracteurs) sont devenues des « textos infestés d'fautes ». La position conservatrice du rappeur lui apporte la légitimité nécessaire pour revenir, parce qu'elle fait de lui un sauveur du rap. Mais à cet argument, il ajoute encore celui du rappel de son passé glorieux, et de ses performances présentes (Kool Shen a le droit de rapper parce qu'il en est capable) :

Paraît qu'j'suis dépassé
Que j'peux pas prendre des sons trap
Paraît qu'j'suis déclassé
Paraît qu'dans mon passé j'ai pas servi que d'la frappe
Pourtant j't'ai surclassé

L'artiste, assure enfin de sa cohérence en réaffirmant son ancrage dans la rue :

9-3 marqué dans l'ADN
38 piges dans l'béton

Par ces nombreux biais, il finit par retourner l'argument de l'âge en sa faveur : il n'est pas un vieux rappeur qui revient pour raviver son « buzz », mais un homme d'expérience dont le talent est prouvé par une longévité revendiquée :

Un demi siècle sur les épaules
Pourtant j'décolle

Forcé de changer de ton sans se trahir, un tel artiste est contraint de faire évoluer son ethos pour rester pertinent vis-à-vis de son public, de peur de sombrer dans le ridicule et de parler de choses qu'il ne connaît plus. Et cette évolution, afin de ne pas choquer, doit être progressive, tout au long de sa carrière, ce qui invite alors à étudier cette notion d'ethos discursif non plus seulement au sein d'un morceau, ou même d'un album, mais sur l'ensemble d'une carrière. Un exemple éloquent en

cela est le cas des trois albums solo (à ce jour) d'Orelsan : le premier (*Perdu d'avance*, 2009) est celui de la jeunesse moqueuse et désabusée, le deuxième (*Le Chant des sirènes*, 2011) celui du succès et de l'incertitude, le troisième (*La Fête est finie*, 2017) celui de la trentaine, de la maturité et du passage – tardif mais perçu comme nécessaire – à l'âge adulte. Cette évolution témoigne d'une remise en cause permanente de l'artiste et de son statut, explicite dans les textes. Dès « San », le morceau introducteur de son dernier album en date, il rappe :

J'essaye de feater, rester d'actualité
Sans devenir ma propre télé-réalité
J'veux pas rester figé, piégé
Dans mon personnage comme une prise d'otages à Disney
Mal vieillir comme un vieux punk
Quand tu crois qu't'es Bart mais t'es M. Burns⁴¹⁹

Lorsqu'il s'attarde sur les problèmes posés par la notion d'ethos, D. Maingueneau note que « l'ethos visé n'est pas nécessairement l'ethos produit »⁴²⁰ c'est-à-dire qu'il peut exister, comme le rappellent ces quelques vers d'Orelsan, un décalage entre l'intention et la réception. Mais plus que l'intention, c'est l'effet obtenu qu'il s'agit pour nous d'étudier ici car nous estimons que cet effet, plus qu'une simple intention (même auctoriale) est porteur d'une valeur littéraire. La difficulté alors demeure que l'effet produit dépend évidemment du destinataire (non de celui souhaité, construit par le discours, mais de l'auditeur effectif du morceau de rap) et a donc sa part de subjectivité. Ce problème nous permet de pressentir à quel point l'ethos reçu est sans doute une donnée essentielle dans la sensibilité des auditeurs de rap : dans un genre musical qui accorde autant d'importance au personnage du rappeur, tout repose sur l'adhésion ou non de l'auditeur à ce personnage, adhésion qui n'est en rien acquise :

Persuader, cela veut donc dire d'emblée, de la part de celui qui parle, une attention particulière à l'auditoire, une façon d'utiliser le discours pour obtenir quelque chose que l'auditoire est en principe libre de refuser.⁴²¹

Si le locuteur est investi du pouvoir de la parole, le destinataire dispose quant à lui de celui d'y prêter ou non attention, ce qui implique une certaine « égalité de celui qui parle et de celui ou ceux qui écoutent », que F. Desbordes met directement en lien avec l'invention de la démocratie dans la Grèce Antique. Cette idée peut sembler surprenante lorsqu'on est confronté à des rappeurs qui, comme Lino, affirment :

419 Orelsan, « San » in *La Fête est finie*, 2017.

420 Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004, p59.

421 Desbordes Françoise, *La Rhétorique Antique*, page 11.

J'donne du caviar à des porcs⁴²²

Pourtant, si Lino affirme se moquer du pôle récepteur, jugé de toute manière indigne d'apprécier son art, il ne peut en faire réellement l'économie, sans quoi son discours n'en serait pas un.

Suivant D. Maingueneau, nous considérons que « l'ethos est une notion *discursive*, il se construit à travers le discours, ce n'est pas une "image" du locuteur extérieure à la parole »⁴²³. Et pourtant, nous l'avons dit, cet ethos discursif est nécessairement influencé par les représentations de l'énonciateur que se font les destinataires avant même qu'il ne parle, des attentes induites notamment par le genre d'appartenance du texte et qui façonnent un « ethos préalable », qui échappe en partie à l'artiste.

Positionnements esthétiques et genres de textes contraignent l'ethos au même titre que les « idées » transmises [...]. L'ethos n'est donc pas un procédé intemporel ; comme les autres dimensions de l'énonciation, il inscrit les œuvres dans une conjoncture historique déterminée⁴²⁴.

Parmi les paramètres déterminants, Ruth Amossy, lorsqu'elle s'efforce d'expliquer ce qu'est l'ethos, cite entre autres le « style », les « compétences langagières et encyclopédiques », ou encore les « croyances implicites » :

Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. A cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne⁴²⁵

Écrivant dans ce même ouvrage (page 11) C. Kerbrat-Orecchioni estime comme E. Benveniste que l'énonciation « comme forme de discours [...] pose deux "figures" également nécessaires, l'une source, l'autre but de l'énonciation »⁴²⁶ (il s'agit là des deux pôles, émetteur et récepteur, que nous avons pu appeler « locuteur » et « destinataire »). Concernant les deux « partenaires de la communication », il faut donc prendre en compte « l'image qu'ils se font d'eux-mêmes, qu'ils se font de l'autre, et qu'ils imaginent que l'autre se fait d'eux-mêmes », d'où l'anticipation de Kool Shen sur les critiques concernant son âge, qui l'ont poussé à les désamorcer dès le morceau

422 Lino, « Suicide commercial » in *Requiem*, 2015.

423 Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004, p205.

424 *Ibid*, p209.

425 Amossy Ruth (sous la direction de), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, éditions Delachaux et Niestlé, 1999, p9.

426 Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p 82, cité par C. Kerbrat-Orecchioni (p11).

liminaire de son album. Ce nécessaire travail de projection dans l'esprit de l'autre, pour un rappeur, n'est pas aisé, et implique une solide connaissance du genre, des attendus et topoï qu'il implique, ainsi que de son public (celui du genre, et plus particulièrement, son public propre). S'il se trompe, s'il cherche trop à répondre à des critiques qui ne seraient pas venus à l'esprit de l'auditeur par exemple, le rappeur court le risque de paraître revanchard, voire de mettre le doigt sur ces défauts dont il cherchait à se dégager.

L'ethos du rappeur ne se construit donc pas *ex nihilo*, mais bien relativement à un « rôle » (*part*) pour reprendre la terminologie théâtrale de Goffmann (1973), « modèle de comportement pré-établi »⁴²⁷, comme celui du patron vis-à-vis de ses employés.

Ainsi, détacher tout à fait l'ethos discursif de celui prédiscursif, qui repose sur l'apparence par exemple est difficile, car les textes seront influencés par l'anticipation de la réception de cet ethos pré-discursif, et c'est pourquoi :

on ne parle pas de même si l'on est jeune ou vieux, important ou modeste, etc⁴²⁸

Lorsqu'il se fait âgé, l'artiste déploie ainsi l'ethos de la « grauitas, pondération de l'homme sérieux » (page 53). La poétesse Anna de Noailles narre comment elle a laissé derrière elle sa jeunesse « turbulente » pour acquérir une sagesse qui passe par la tempérance, suivant une conception assez montaignienne :

L'essai voluptueux des heures turbulentes
Venait, en bondissant, à moi comme un chevreuil ;
J'ai détourné mes yeux de leur foule galante,
Et j'ai guéri pour vous mon âme violente
Du péché de colère et du péché d'orgueil⁴²⁹

En mûrissant, l'artiste peut ressentir le besoin de transmettre, ayant plus l'âge désormais d'un père que d'un fils⁴³⁰ : au terme des *Complaintes* de Laforgue, on trouve une position proche de celle du rappeur qui fait la morale, s'adressant à son fils ou son auditeur :

Allons, tu m'as compris. Va, que ta seule étude
Soit de vivre sans but, fou de mansuétude⁴³¹

427 Amossy Ruth (sous la direction de), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, éditions Delachaux et Niestlé, 1999, p13.

428 Desbordes Françoise, *La Rhétorique Antique*, page 36.

429 de Noailles Anna, « La conscience » in *Le cœur innombrable*, 1901, consulté en ligne à cette adresse : <https://www.poesie-francaise.fr/anna-de-noailles/poeme-la-conscience.php> le 12/06/19.

430 « Le fils devient père, et j'comprends l'mien un peu plus » rappe Lino dans « Au jardin des ombres » in *Requiem*, 2015.

431 Laforgue Jules, « Complainte du sage de Paris » in *Complaintes*, 1885, édition du Mercure de France, 1922.

On pense à la sagesse que déploie Sofiane dans son « Outro »⁴³², ou à celle d'Orelsan dans « Lettre pour trop tard », dans une posture qui tend à devenir topique. La base du récit du rappeur est donc toujours le vécu, un vécu (qui veut se présenter comme) réel, biographique, supposé donner une crédibilité à ses dires et les valider ou non ; au point que bien souvent lors d'un clash entre deux rappeurs, le vécu est l'un des principaux angles d'attaque choisis. On pense au « J'temmerde » de MC Jean Gab'l : s'en prenant à Rockin' Squat, du groupe Assassin, il lance :

Des Squattes ? T'en as qu'l'odeur ! Et rien d'un "assassin" !
Enfance dorée, c'est l'hôpital qui se moque de la charité !⁴³³

Ou, plus récemment, à l'antithèse « Négro t'as des tatouages, on a des cicatrices »⁴³⁴ que La Fouine destine à Booba dans son « Autopsie 5 », en 2013.

3) Le narrateur

A. Le récit comme parti pris...

Une autre mission de l'artiste, « dire cet aujourd'hui écrasé entre hier et demain »⁴³⁵ : sans en faire nécessairement l'éloge ou le blâme, il est témoin de son temps.

Dans « L'avenir est un long passé », Manau raconte l'histoire de deux soldats respectivement pris dans la Première et la Seconde Guerre Mondiale, consacrant un couplet à chacun d'entre eux, avant de parler de sa propre situation dans un ultime couplet, se demandant s'il est, lui aussi, à l'aube d'une nouvelle explosion de violence. Le caractère cyclique du récit narré repose notamment sur la répétition du premier vers au début de chacun des trois couplets :

Une pupille noire entourée de blanc

Mais aussi de celle du vers final (« L'avenir est un long passé »), qui se mue en interrogation au terme du dernier couplet. Si l'histoire racontée par le rappeur semble d'abord lointaine, elle se

432 Sofiane, « Outro » in *Blacklist II*, 2013 et Orelsan, « Lettre pour trop tard » in *La fête est finie*, 2017. Dans chacun de ces deux morceaux, l'artiste s'adresse à un enfant (réel chez Sofiane, à venir chez Orelsan) pour lui transmettre ce que sa propre expérience lui a appris. Mais en dépit de leur forme testamentaire, de tels morceaux sont aussi un prétexte à une relecture rétrospective de la carrière, du vécu de ces artistes.

433 MC Jean Gab'l, « J't'emmerde » in *Ma Vie*, 2003.

434 La Fouine, « Autopsie 5 », 2013.

435 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, page 114.

rapproche peu à peu (chronologiquement) du contexte de son récepteur, et le touche plus personnellement encore en impliquant le « je » de l'artiste lui-même. Ce faisant, c'est la fonction conative du langage – suivant Jakobson – qui est ici engagée : ce texte cherche à produire un effet sur son destinataire, et cet effet est politique. Ainsi, la figure du rappeur témoin peut-elle se muer en figure de rappeur narrateur qui fait du récit des autres, comme de celui de soi, un outil pour soutenir un propos. Avec la saga des « Enfants du Destin », Médine se fait à la fois narrateur et historien. A ce jour, la saga formée par ces morceaux en comporte sept ; sept morceaux en couplet unique (c'est-à-dire sans refrain), cadre propice à une narration forte et une immersion d'un bout à l'autre. Chacun de ces morceaux raconte l'histoire d'un jeune personnage (historique ou anonyme, réel ou fictif) ayant grandi dans un cadre socio-politique difficile, mais il peut s'agir d'aires géographiques et d'époques très diverses. Tous en revanche finissent mal. Comme le morceau de Manau, ceux-ci ne s'en tiennent pas au factuel, et donnent la parole au « je » de leur personnage, parfois explicitement mis à distance du rappeur – bien que chacun des mots de ce personnage ait en fait été écrit par le rappeur, et soit oralisé par lui – :

En occident ils ne comprennent rien ! [le rappeur étant lui-même un « occidental »]

De fait, le « nous » que le morceau propose au vers suivant (« Rambo a tué mon père et c'est *nous* les assassins ») est ambigu : par le seul fait qu'il choisisse de narrer ce récit, et plus encore par l'envoi final suivant, adresse aux peuples opprimés de la région, Médine est solidaire vis-à-vis du personnage de Sou-han, en dépit du crime qu'elle finira par commettre. Pour autant, il n'est pas lui-même vietnamien, et n'a pas personnellement connu ce conflit, survenu bien avant sa naissance. L'engagement de ce texte, qui relève du sous-genre du rap conscient, n'est pas destiné à produire une conséquence politique immédiate : il ne peut pas s'agir de mettre un terme à la guerre au Vietnam, puisque cette guerre est déjà terminée et que le texte, écrit en langue française, ne s'adresse aucunement à un public américain. La portée du texte est donc bien générale. Le fait que certains des personnages évoqués soient historiques (Kounta Kinté) et d'autres pas (Nour) nous indique que la visée n'est pas purement informative : Médine construit une fiction autour d'un personnage afin de dénoncer plus largement la situation d'un ou plusieurs peuples. Le choix de personnages enfants agit alors comme un vecteur d'empathie supplémentaire. Mais avant même ce choix, le seul fait de privilégier ce sujet plutôt qu'un autre est déjà pour nous un indice de subjectivité de l'artiste. Sa position, doctorale, est celle d'un enseignant, d'un individu qui détient

un savoir méconnu, mais aussi celle d'un lanceur d'alerte, d'un rappeur engagé⁴³⁶ qui se place en témoin : si Médine informe à travers ces morceaux, c'est pour occasionner un effet sur son auditeur. La nécessité d'un tel propos réside dans celle de court-circuiter des représentations inexactes, ou de mettre en lumière des situations peu connues : l'ambition du rappeur, via ces morceaux, est de proposer un contre-discours qui s'opposerait à celui, bien établi, d'une Histoire et d'un journalisme officiels, institutionnalisés⁴³⁷. Dans le cadre de son analyse du morceau « Stan » (Eminem), le chercheur Serge Lacasse évoque le phénomène du *double enactment*, théorisé par Frith :

Frith propose d'aborder les artistes de musique populaire un peu comme des acteurs de cinéma : dans les films, le personnage incarné par l'acteur est toujours contaminé, en quelque sorte, par l'aura médiatique de l'acteur lui-même ; il appelle ce phénomène « *double enactment* ». Ainsi, dans le contexte d'une performance vocale, Frith en vient à « diviser » l'artiste pop en trois strates qui interagissent⁴³⁸.

Pour lui en effet,

L'acte de chanter, conçu comme agencement de manifestations vocales, c'est à la fois incarner le protagoniste de la chanson (avec les émotions appropriées pour ce rôle), incarner la star (en adéquation avec l'image à projeter), le tout en laissant transparaître une partie de l'être véritable⁴³⁹.

Philip Auslander systématise cette tripartition, renommant chacune de ces strates (S. Lacasse en traduit ainsi les noms) : « la véritable *personne*, la *persona* de l'artiste et le(s) *personnage(s)* incarné(s) dans les chansons »⁴⁴⁰.

Ces trois strates sont bien visibles dans la série de morceaux de Médine : si le discours rapporté est toujours celui d'un autre incarné, il est aussi toujours – nous l'avons dit – porté par la même voix, celle de l'artiste. Aussi, ce discours se trouve irrémédiablement mêlé aux représentations, à l'*ethos* de cet artiste et l'affecte autant qu'il est affecté par lui. La légitimité de Médine est donc

436 Si s'intéresser davantage, lorsqu'il y a prise de position, à celui qui prend position qu'à sa prise de position en elle-même peut sembler un choix curieux, il ne faut pas perdre de vue qu'une prise de position est nécessairement « par rapport à... » mais aussi « de... », si bien que rappeur conscient comme poète engagé sont également concernés par l'importance du développement de leur ethos afin de soutenir leur engagement *et* par son expression.

437 Dans « Storyteller », Médine se définit comme un conteur « un peu poète, un peu historien » dont le rôle est de proposer une alternative à une Histoire vis-à-vis de laquelle il s'agit de rester critique, car elle est susceptible d'avoir un impact sur les représentations présentes : « On a vécu par procuration /Les complexes de nos ancêtres /J'veux qu'mes gosses aient une vraie jeunesse /J'me méfie de c'qu'on leur enseigne ».

438 Lacasse Serge, « Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem : Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique » in revue *Protée*, Volume 34, Numéro 2–3–automne–hiver 2006, p. 11–26, consultée en ligne le 9/11 à cette adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2006-v34-n2-3-pr1451/014262ar/>

439 Frith, S. : *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1996, p 212.

440 Auslander, P. : « Performance Analysis and Popular Music : A Manifesto », *Contemporary Theatre Review*, vol. XIV, no 1, 1-13, 2004, p 6.

nécessairement en question, car il n'a pas vécu personnellement les épisodes qu'il raconte et demeure du côté qui est historiquement celui de l'opresseur (la France, ancienne métropole coloniale), même s'il prend parti pour les opprimés. Ceci rend le positionnement de son « je » vis-à-vis de la situation décriée important : doit-il se montrer compatissant, reconnaître une part de culpabilité ou admettre son incapacité à saisir totalement une altérité qui est celle de ces peuples, nécessairement autres ? Dans ces textes, le discours de Médine est autant construit par son ethos qu'il le construit : un ethos de sagesse, de modération et de justice mais aussi – en premier lieu – un ethos de narrateur virtuose (idée appuyée par l'absence de refrains sur ces morceaux, comme le rejet d'une écriture facile et la primauté du récit sur le musical), capable de raconter une fresque des souffrances humaines à l'échelle de l'humanité.

Médine est ainsi un exemple de rappeur dont l'approche narrative est déjà un positionnement constitutif de son ethos et pour preuve :

Le but ou le propos des membres de la classe assertive est d'engager la responsabilité du locuteur (à des degrés divers) sur l'existence d'un état de choses, sur la vérité de la proposition exprimée. Tous les membres de la classe assertive peuvent être jugés selon la dimension évaluative qui comprend le vrai et le faux⁴⁴¹

Mais si l'artiste s'engage (à tous les sens du terme) par son récit, s'il peut être évalué en même temps que lui, il faut garder à l'esprit que :

les actes de langage de l'assertion en littérature ne sont ni vrais ni faux parce que leur assertion, quoiqu'effective [sic], est fictive, c'est-à-dire « feinte ».

L'exemple d'un morceau de pur *story-telling*⁴⁴² comme « Un brin de haine » d'Akhenaton, nous permet de comprendre un peu mieux cette ambiguïté. Le rappeur – si ce n'est en tant que narrateur –, en est absent, et présente les protagonistes d'un récit qui finira par trouver une issue tragique, annoncée d'emblée par le vice de caractère de certains des personnages, et préfigurée par l'axiome répété par le refrain :

Un brin de haine et pas mal d'ennuis
Conduisent à des actes qui gâchent toute une vie

Bien que le récit soit crédible en soi, le narrateur même qui l'énonce n'est pas une personne réelle, mais bien le personnage du rappeur, ce qui donne déjà un premier indice de son artificialité. En fait, la vérité des faits narrés n'est pas l'essentiel : le récit est organisé, il dispose d'une

441 Searle John, *Les Actes du langage*, trad fr, Hermann, 1972, p52, cité par D. Combe page 41.

442 Terme par lequel on désigne, dans le lexique du rap, l'exercice de la narration dans ce cadre.

configuration narrative, c'est-à-dire d'un sens d'ensemble acquis par son organisation et pleinement perceptible une fois arrivé à son terme. Même si le récit en lui-même est faux, cette fin vers laquelle il est organisé, ce qu'il cherche à dire dit en même temps quelque chose de ce que son narrateur cherche à montrer, à dire de lui-même. En l'occurrence, la parabole du narrateur Akhenaton, mise en garde contre les préjugés racistes et jugements hâtifs, le fait apparaître comme un homme lucide, doté d'une certaine sagesse. Cette configuration signifiante fait partie de l'essence même du récit et ce, dès la *Poétique* d'Aristote⁴⁴³ (XXIII) :

Quant à la poésie narrative et traitée en hexamètres, il faut évidemment constituer des fables dramatiques comme dans la tragédie, et les faire rouler sur une action unique, entière et complète, ayant un commencement, un milieu et une fin [...] Il faut éviter que les compositions ressemblent à des histoires, genre dans lequel on ne doit pas faire l'exposé d'une seule action, mais d'une seule période chronologique (dans laquelle sont racontés) tous les événements qui concernent un homme ou plusieurs et dont chacun en particulier a, selon les hasards de la fortune, un rapport avec tous les autres.

Ce récit, toujours au moins partiellement orienté, ne saurait donc être tout à fait objectif, en dépit des tentatives du Nouveau Roman d'atteindre un « degré zéro de la narration », puisque les lacunes seront toujours comblées par la fiction, l'interprétation, la mise en scène. Et pour cause, le réel n'est jamais perçu dans sa totalité par la personne de l'artiste :

il n'y a pas constitution de l'expérience, mais filtrage d'un donné, que le sujet ne peut être dit informer qu'autant qu'il le déforme⁴⁴⁴

De même que le narrateur du récit opérera un nouveau filtrage de sa propre expérience pour choisir ce qu'il raconte⁴⁴⁵. Ceci explique qu'on puisse lire chez Valéry :

Tout récit est un parti pris, d'abord par l'emploi d'un langage, et ensuite par la nature et action du narrateur...⁴⁴⁶

D'où son opposition farouche d'ailleurs à toute forme de récit en poésie. Voici en effet un nouveau paradoxe : le récit est un mensonge, subjectif, accepté par suspension de l'incrédulité de son récepteur, parce qu'il prête à ce récit la capacité de dire obliquement du vrai. Déjà dans la

443 La traduction présente est celle réalisée par C. Emile Ruelle et consultée en ligne le 25/5/19 à cette adresse : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetiquefr.htm>

444 Lardreau Guy, *La véracité : essai d'une philosophie négative*, éditions Verdier, 1993, p54.

445 L'expérience dont il est ici question n'est pas nécessairement une expérience vécue : pour le dire plus simplement, un artiste *peut* raconter une histoire convoquant une créature fantastique (qu'il n'a donc pas réellement vécue), parce qu'il a connaissance de cette créature fantastique. Mais il peut aussi choisir de la laisser hors de son histoire, opérant ainsi par soustraction en choisissant ce qu'il retient ou non en vue d'une finalité, d'une configuration narrative.

446 Valéry Paul, *Cahier I*, La Pléiade, édition de 1973.

Rhétorique d'Aristote, l'ethos est supposé « rendre l'orateur digne de foi » aux yeux des destinataires⁴⁴⁷, ce qui est également important lorsque l'orateur se fait narrateur, au point que les premiers vers d'« Au fin fond d'une contrée » assurent :

Cette histoire est une fable
Le conteur de celle-ci est fiable⁴⁴⁸

Puisque l'auditeur peut choisir de croire, ou non le récit fait par Akhenaton, et que son efficacité repose du moins sur la croyance qu'il comporte une certaine forme de vérité en lui, récit et ethos de son narrateur se nourrissent mutuellement, comme dans l'exemple de Médine précédemment évoqué. Tout le paradoxe est dans ces deux vers : le conteur doit paraître « fiable » alors même que son histoire est une « fable », c'est-à-dire un récit fictif... mais un récit fictif qui contient une vérité en lui.

Dans ses travaux de 1988⁴⁴⁹ sur le récit pragmatique, Halsall emploie la terminologie de *comprobatio* pour l'éloge à ses auditeurs, de *martyria* pour le recours à sa propre expérience, tous deux dans le but de donner crédit à sa parole de narrateur. Ces deux procédés, nous l'avons vu sans avoir pu jusqu'alors les nommer précisément, sont fréquents dans le rap. Celui de la *martyria* soutient ainsi le récit opéré par Orelsan dans « Gros poisson dans une petite mare »⁴⁵⁰, dont la structure pourrait être rapprochée de celle de « L'avenir est un long passé » : deux couplets chacun centrés sur un personnage – ici incarnation stéréotypique d'un vice – dont rien n'indique avec certitude qu'il est réel, puis un troisième qui rapproche du réel le propos narré par une expérience vécue personnellement (prétendument du moins) par l'artiste.

A l'approche du vingtième siècle, des poètes comme Mallarmé excluent le récit, voué à l'« universel reportage » de leur poétique, au nom d'une parole « essentielle ».

Le récit, depuis toujours intimement mêlé à la poésie, ne serait-ce que par la tradition de l'épopée, devient incompatible avec celle-ci, désormais identifiée au genre « lyrique ».⁴⁵¹

Par cette posture où il oppose la « poésie pure » à celle qui ne l'est pas, et trouve sa concrétisation discursive dans la forme – hermétique – même de sa poésie, Mallarmé se fait « professeur de

447 Aristote, *Rhétorique*, 1356a, 4-5, traduction de M. Dufour, Paris, Les Belles-Lettres, 1967.

448 Akhenaton, « Au fin fond d'une contrée » in *Métèque et mat*, 1995.

449 Halsall Albert W., *L'Art de convaincre : le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Paratexte, 1988.

450 Orelsan, « Gros poisson dans une petite mare » in *Perdu d'avance*, 2009.

451 Combe Dominique, *Poésie et récit une rhétorique des genres*, éd José Corti, 1989.

morale »⁴⁵² comme les rappers qui défendent un rap « à l'ancienne ». Dominique Combe rappelle d'ailleurs la manière dont P. Valéry fait l'éloge de Mallarmé dans *Variété* (p15) :

C'est en ce point que la littérature rejoint le domaine de l'éthique : c'est dans cet ordre de choses que peut s'y introduire le conflit du naturel et de l'effort ; qu'elle obtient ses héros et ses martyrs dans la résistance au facile.⁴⁵³

Par sa manière de construire des personnages, d'user d'une forme poétique – le rap⁴⁵⁴ – pour concevoir une fiction signifiante, l'approche des rappers qui se font narrateurs est à l'antithèse de la poétique mallarméenne. La poésie n'a pourtant pas toujours été opposée au narratif, le genre de l'épopée représentant une forme de synthèse entre eux deux, mais D. Combe observe dans les « rhétoriques contemporaines » un « effacement de la poésie épique »⁴⁵⁵. Notre hypothèse est que le rap réinvestit – fréquemment – ce registre épique en partie exclu de la poésie française contemporaine. Dans ses *Odes* déjà V. Hugo demandait à son père :

Lègue à mon luth obscur l'éclat de ton épée⁴⁵⁶

Ce faisant, il concevait un épique nouveau, associé au lyrisme. Ces deux registres, comme le rappelle D. Combe étaient traditionnellement opposés par le choix des personnes :

[à propos du registre épique :] Seul le discours à la troisième personne satisfait à ces conditions car, dans ce cas, ce n'est pas l'auteur qui parle mais, fictivement un narrateur⁴⁵⁷

Si bien que leur synthèse, notamment dans le rap, a pu passer par le choix fréquent d'une première personne et l'association du registre épique à de nouvelles valeurs et héros. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer plus tôt le morceau « Péplum »⁴⁵⁸ de Médine, qui en est sans doute l'exemple le plus frappant, joignant à l'éloge qu'il fait de héros anonymes, « Maximus en Air Max », l'implication personnelle d'un « je » qui se mue en « nous » lors de son dernier couplet :

*Nos quartiers n'ont pas que les grecs-frites de la Grèce Antique
Sur breakbeat petit, je t'explique quel est mon ressenti*

452 *Ibid*, page 13.

453 Valéry Paul, *Variété* in *Œuvres I*, édition de La Pléiade de 1957, p641.

454 Rappelons que si le rap n'est en rien une forme poétique pure, il en intègre indéniablement une part dans son essence même : « Rythm And Poetry ».

455 Combe Dominique, *Poésie et récit une rhétorique des genres*, éd José Corti, 1989, p154.

456 Hugo Victor, *Odes*, livre II, IV in *Œuvres complètes*, édition Ollendorf, 1912, consulté en ligne le 31/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Odes_et_Ballades

457 Combe Dominique, *Poésie et récit une rhétorique des genres*, éd José Corti, 1989, p160.

458 Médine, « Péplum » in *Arabian Panther*, 2008.

L'existence de ce narrateur impliqué dans son récit, dont il devient lui aussi un personnage, amène A. Pecqueux à se demander si le rap peut faire tendre un « nous » commun vers une véritable co-énonciation :

Rap et tragédie partagent en premier lieu la figuration d'un protagoniste principal qui n'est ni héroïque ou exemplaire, ni à l'opposé maléfique, mais moyen ou intermédiaire – peut-être exemplaire pour cela même. Myriam Revault d'Allonnes commente la théorie de « l'homme 'intermédiaire' (metaxu) » d'Aristote, comme « héros tragique par privilège » : ni ange ni démon, mais « faillible, c'est-à-dire humain » [M. Revault d'Allonnes, 1995, p. 80]. Pour elle cet homme n'est pas propre à la tragédie mais désigne « le vivant politique dans son humaine réalité : ni dans la clarté des justes ni dans la nuit des méchants » [p. 85]. Cette faillibilité transparait déjà de l'auto-ironie, où le rapper manifeste son imperfection (et qu'il est susceptible de distance critique à son propre égard).⁴⁵⁹

Cette théorie de « l'homme moyen » nous semble particulièrement pertinente lorsqu'il s'agit de parler de rap : il est ce héros nouveau dont la vie est rendue héroïque par le seul fait qu'elle devient récit. Et par là, puisque le rapper, comme son auditeur, est faillible, accessible, humain, son récit implique l'auditeur, le concerne et peut être aussi, dans une certaine mesure, le sien. Lorsqu'il se donne de l'importance, le rapper en donne à l'individu en général. Son lyrisme n'est pas l'expression des sentiments d'un être surhumain, mais d'un être humain auquel on a donné la parole. Il ne parle donc jamais vraiment que pour lui-même, en cela que son auditeur est susceptible d'associer ses propres expériences au récit fait par l'artiste :

La figuration du rapper comme homme moyen recourt principalement à trois formules très proches : la première, « je suis de ceux qui... », permet ensuite d'instituer un On comme sujet social, s'adonnant ici à une activité politique : « J'suis de ceux qui traînent tard à squatter les bancs tels le fer et l'aimant /.../ Où en mal de trophée on r'fait l'monde loin des bras d'Morphée » [Comme un aimant, 2000, Chiens de Paille, « Comme un aimant » ; cf., en outre, Mystik, *op. cit.*, « Je suis de ceux »]. Les deux autres, « un parmi des millions... » et « même... que des milliers », dissolvent l'individualité sous la force écrasante du nombre : « J'suis qu'un parmi des millions, c'est-à-dire un d'plus dans la place... » [Koma, 1999, « Un parmi des millions » feat. Rocé & Kohndo] ; « J'ai la même vie qu'des milliers /.../ J'suis qu'un d'plus à vouloir briller / Qu'un enfoiré d'plus... » [Sat, *op. cit.*, « C mon truc »]. L'utilité de cet homme moyen dont les paroles auraient pu être tenues par l'auditeur se juge toujours à l'aune de l'affrontement Nous contre Eux⁴⁶⁰.

Le rapper est alors un intermédiaire servant de porte-voix à cette parole plurielle :

459 Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chanssonnières*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, p239.

460 *Ibid*, p240.

Ça me dépasse, mais c'est quand même par moi que ça passe !⁴⁶¹

Comme chez Médine, solidaire de ses « Enfants du Destin », le parti pris du rappeur dans son récit, est un parti pris « pour » ou encore « aux côtés de ».

B. ...de l'« auto-ethnographie »...

L'objet du récit du rappeur est souvent familial. Son décor est alors son cadre de vie et ses personnages, des figures stéréotypées caractérisées comme repoussoirs (les policiers par exemple) ou comme pairs. Mais, comme nous l'avons vu, même lorsque son récit ne concerne a priori que lui-même, il fait de son personnage l'avatar d'une communauté.

D. Maingueneau note dans son article « Problèmes d'ethos » que certains, comme C. Kerbrat-Orecchioni « associent la notion d'ethos aux habitudes locutoires partagées par les membres d'une communauté »⁴⁶². Kerbrat-Orecchioni parle alors de « profil communicatif » de la communauté à propos de sa manière de se comporter dans l'interaction : « chaleureuse ou froide, proche ou distance, modeste ou immodeste » etc, le tout constituant « pour les locuteurs qui le partagent un cadre, invisible et imperceptible comme tel depuis l'extérieur ». Au-delà d'un modèle communicatif normé, on pourrait estimer que cet ethos s'étend également à un champ de références socio-culturelles qui forment conjointement une identité de milieu. B. Ghio parle d'un « jargon spécifique »⁴⁶³ au rap avec des mots comme *beat*, *break*, *sample*... Sans commettre l'erreur naïve de croire que les rappeurs parlent dans leurs textes ou s'y comportent « comme dans la rue », dont ils seraient un témoignage fidèle, on peut considérer que le profil communicatif, le lexique, les références qu'ils déploient relèvent d'autant de choix conscients qui les caractérisent comme appartenant ou non à une certaine communauté, comme s'adressant ou non à une autre, mais aussi qui indiquent le statut qu'ils sont désireux d'y occuper. Étudier ces références a donc du sens lorsqu'il s'agit de comprendre « aux côtés de qui » ces rappeurs se placent, qui ils invitent à s'intégrer dans le « nous » qu'ils déploient. De même que les poètes français savants emplissaient de leur temps leurs textes de références antiques, des rappeurs comme Nekfeu ou les Casseurs Flowters privilégient la culture manga :

461 Flahault F., 1978, p. 151, cité par A. Pecqueux p240.

462 Maingueneau Dominique, « Problèmes d'ethos », in *Pratiques*, 2002.

463 Ghio Bettina, *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire*, thèse soutenue en 2012, p 206.

J'ai trouvé les sept boules de cristal, priez pour que j'm'en serve pas⁴⁶⁴

Orelsan convoque ici le manga Dragon Ball Z, et par extension son adaptation en animé. Le fait qu'un rappeur, presque trentenaire, signifie son goût pour une œuvre plutôt destinée à un public adolescent l'oppose à l'image conventionnelle du rappeur, celle d'un homme viril et sérieux, au vécu violent. Il implique au contraire que l'artiste⁴⁶⁵ est un procrastinateur (il a tout le temps de regarder des animés) immature, resté fixé aux références qui étaient les siennes quelques années auparavant. Cette image participe idéalement au ton du morceau, celui d'un mauvais garnement revanchard qui se rit des brutes qui le poursuivaient à la sortie de l'école :

Quand j'étais petit j'me faisais courser du collègue jusqu'à chez moi
Courez courez, vous m'attraperez pas !

Cette référence constitue donc le rappeur comme homme moyen : il n'est ni la brute qui tyrannise les autres, ni le héros qui leur vient en aide, mais l'enfant brutalisé qui s'adresse par conséquent au plus grand nombre, ceux pour pourront s'identifier à lui. Sa référence n'est par ailleurs pas obscure : Dragon Ball Z est une œuvre extrêmement connue, au-delà même du seul milieu du manga et ce, notamment en raison de sa popularisation par la diffusion de son adaptation en animé dans une émission destinée à un public jeune au cours des années quatre-vingt-dix. Cette référence est donc, plus qu'une prise à parti d'un certain milieu, celui du manga, une prise à parti d'ordre générationnel, qui parlera à tous ceux qui, comme l'artiste, ont grandi avec cette émission télé. Le rappeur ne s'adresse ici aucunement aux plus jeunes : il convoque un public dans la vingtaine, « paumé », pris quelque part entre ses références enfantines et sa crainte de l'âge adulte. Et c'est exactement ainsi qu'il se définit lui-même.

D'autres références fréquentes dans le rap, en particulier lorsqu'il déploie une narration, sont celles aux hors-la-loi célèbres et personnages de cinéma, Antonio Montana et Kaiser Söze notamment, tous deux du côté du mal, comme le remarque M. Vicherat⁴⁶⁶ :

Tony Sosa, Big Meech
Bientôt, j'serai aussi riche⁴⁶⁷

Le titre « Tony Sosa » associe les deux personnages principaux du film *Scarface*, décrivant l'ascension de Tony (Antonio) Montana à la tête d'un prolifique trafic de drogue. Comme lui,

464 Orelsan, « Courez courez » in *Perdu d'avance*, 2009.

465 Une fois de plus, ce n'est peut-être pas la vérité, et celle-ci n'est pas si essentielle *in fine*, puisque c'est là l'impression qu'il cherche à nous donner.

466 Vicherat Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, 2001.

467 Booba, « Tony Sosa » in *D.U.C.*, 2015.

Booba est « parti de rien » et s'est élevé et enrichi par son propre mérite, revendiquant une certaine hostilité aux autorités, bien que son occupation à lui soit parfaitement légale. Ce n'est donc aucunement une surprise si « les références culturelles des rappeurs ont souvent trait à la mafia et au gangstérisme »⁴⁶⁸, comme pour Oxmo Puccino, se décrivant comme un « Black mafioso » notamment dans un morceau, « Pucc'Fiction »⁴⁶⁹, resté fameux pour un *storytelling* qui mérite que l'on en dise quelques mots. Le cadre en est posé dès le premier vers du morceau :

Aéroport de Bogota, paré au top c'est Lunatic, Pit

Le lieu, Bogota, capitale de la Colombie, est lointain et suggère par son exotisme le caractère fictif du récit rapporté. Il évoque aussi le trafic de drogues, dont il serait peu probable que le rappeur se vante s'il était réel. La frontière entre réel et fiction est néanmoins brouillée par le présentatif « c'est Lunatic, Pit », qui fait référence aux véritables pseudonymes des rappeurs. Les protagonistes de ce récit seront donc les rappeurs eux-mêmes – après tout, ne sont-ils pas, comme le suggèrent leurs alias, fictifs eux aussi, car construits dans l'espace de leurs œuvres bien qu'ils disent « je » ? Cependant, le ton de la narration est spécifiquement adapté par le rappeur à son sujet :

Tout de suite, le type il devient louche, sa sueur coule comme s'il s'était douché
Tel tous les fous qui voulaient me doubler mes roubles
Je le touche ; c'est quoi le gros, c'est quoi ton blème-pro ?

Le rappeur ne raconte pas cette histoire avec le même lexique, les mêmes formules qu'il en raconterait une autre : même s'il emploie son propre pseudonyme, son ton est celui d'un personnage qu'il construit et qui narre en direct son propre récit. Ceci n'est pas (nécessairement) vrai lors du refrain pour autant :

Black Mafia ! Les seules lois auxquelles j'crois : les miennes !

Ce refrain marque une rupture dans la trame du récit, comme s'il était extradiégétique à sa trame. Ne résolvant pas tout à fait l'ambivalence en pouvant être prêtées au personnage du rappeur comme au rappeur lui-même, ces paroles explicitent l'ethos déployé par le rappeur à travers son récit. Même si cette histoire n'est pas véritablement la sienne, elle dit quelque chose du personnage qu'il cherche à incarner. Avec les mafieux, les rappeurs partagent des valeurs communes : « codes de conduite » et « sens de l'honneur », selon M. Vicherat. Et bien qu'elles ne soient pas du même

468 Vicherat Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan, 2001, page 121.

469 Oxmo Puccino, « Pucc'Fiction », dans la compile *L 432*, 1997.

registre que celles d'Orelsan, ces références ont en commun avec celles au manga, ou encore celles au film d'horreur pratiquées par le rap *horrorcore*, de convoquer une culture populaire, à opposer à une autre, hégémonique, plus ancrée dans la tradition et souvent perçue comme scolaire, dépassée ou inaccessible par les rappeurs, celle des grands classiques de la littérature par exemple⁴⁷⁰.

Le personnage du rappeur apparaît alors comme un individu dans et hors de son milieu : l'identité qu'il se construit est celle d'un individu qui s'élève de son milieu et échange avec lui, s'adressant également (désormais) à d'autres milieux sans cesser de s'adresser à lui. Dans son article « Good kid, m.A.A.d city: Kendrick Lamar's Autoethnographic Method »⁴⁷¹, l'américain James B. Haile III propose une intéressante approche auto-ethnographique du second album studio du rappeur américain Kendrick Lamar. Nous pourrions sembler dévier quelque peu de notre sujet mais en fait, ce qu'il en dit peut également se dire – dans une certaine mesure – du rap francophone. En substance, le critique observe que l'album, sous-titré « *a short film* » se présente non comme le récit autobiographique d'un seul individu, mais plutôt comme un ensemble recomposé de points de vue, de vérités et de voix liées par un même univers de référence socio-culturel, et qui coexistent dans celle, construite et recomposée du rappeur qui s'en fait ainsi le témoin à travers un « je » qui dit « nous »⁴⁷². Lorsqu'elle s'efforce de résumer ce qu'est le dialogisme, Sophie Rabau développe une idée analogue dans *L'intertextualité*, qui aide à appréhender ces questionnements :

un texte littéraire n'est pas porteur d'un message unique mais représente plutôt une interrogation, une multiplication de points de vue que l'auteur ne cherche pas forcément à réconcilier⁴⁷³

Le rappeur est alors médiateur social, porte-parole :

Faut qu'j'parle à ma génération, que j'les calme un peu
Parce que, crois-moi, ils sont vénèr à fond !
Font que zoner sous les tours, contrôlés à tous les coups
Tout à prendre, rien à donner, donc forcément ils jouent des coudes
Tant qu'il y'a des sommes pour eux c'est cool, mais l'téléphone est sur écoute
Une commission, un mandat, des menottes et tout s'écroule
J'essuie ma peine et j'm'accroche, c'matin j'parlais avec un pote

470 C'est là une culture de référence que peuvent revendiquer certains rappeurs, mais ceci correspond à une posture très spécifique et motivée, minoritaire dans le champ du rap. Nous avons eu l'occasion de la traiter en présentant, plus tôt dans notre démonstration, la figure du rappeur « maître du langage ».

471 Haile James B. III, « Good kid, m.A.A.d city: Kendrick Lamar's Autoethnographic Method » in *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 32, No. 3, SPECIAL ISSUE WITH THE SOCIETY FOR PHENOMENOLOGY AND EXISTENTIAL PHILOSOPHY (2018), pp. 488-498.

472 L'expérience de ce « sujet quelconque » en fait alors, par son témoignage, un « sujet historique » -suivant la terminologie de Guy Lardreau, *La véracité : essai d'une philosophie négative*, p 40- pour un chercheur qui recourt à cette approche auto-ethnographique.

473 Rabau Sophie (sous la direction de), *L'intertextualité*, Flammarion, 2012, p 233.

Il avait 18 mois ferme dans la poche, putain⁴⁷⁴

Cette forme d'ethos construit par le rappeur ne lui permet pas seulement de donner une certaine image de lui, mais surtout d'acquiescer ainsi aux yeux du public la légitimité nécessaire à porter des revendications, des témoignages qui vont au-delà de sa seule personne et valent pour l'ensemble des membres de sa communauté, auxquels ils doivent par conséquent parler en priorité. Lorsque Guizmo parle de « tours » ou de « 18 mois ferme », il n'a pas besoin de préciser qu'il parle des blocs et de prison, ce sont des références codifiées par leur aspect elliptique, qui l'identifient aux yeux de ceux qui les comprennent comme l'un de leurs semblables, et participent donc à son ethos comme à l'efficacité de son message en anticipant le point de vue de la réception.

Ce versant de la narration de soi dans le rap français contemporain est animé par la haine et la colère, puisque c'est « le récit de ce qui les a conduits à la musique qui conditionne l'appréciation de leur authenticité »⁴⁷⁵

Cette légitimité, sans cesse remise en cause, doit sans cesse être ré-établie par le rappeur. Dans « Sing about me »⁴⁷⁶, objet d'étude de James B. Haile III, Kendrick Lamar la questionne en donnant la voix à une détractrice : en quoi son témoignage aide-t-il concrètement ceux pour qui il parle ? N'y a-t-il pas là quelque chose de l'ordre de l'exploitation ? Le rappeur s'avère incapable de répondre et, comme lui, nous laisserons chacun se faire juge. Notre hypothèse est que dans un genre aussi codifié que le rap, le choix de tels sujets relève peut-être davantage de l'habitude formelle que du *comprobatio* opportuniste : le rappeur rapperait moins au sujet de la misère des autres pour s'attirer leur sympathie, que parce que c'est ce qu'il se sent supposé faire en tant que rappeur, parce que d'autres ont fait de même avant lui.

Du moment que l'auditeur d'un morceau accepte de se reconnaître dans le témoignage livré par le rappeur s'opère

un rapprochement entre Je et Tu : quelque chose comme un Moi, Tu... Il permet de concerner l'autre à ce que dit le locuteur ; plus encore, de surimposer au Je du locuteur le Je propre de son interlocuteur, de conférer à un seul Je l'authenticité de deux expériences propres qui se recouvrent – non dans une exactitude, mais dans une évocation qui ouvre la possibilité d'une appropriation. « Moi, tu... » correspond par exemple à ce passage :

« Dédié à ceux et celles qui mènent des vies d'chiens ou d'chiennes

474 Guizmo, « C'est tout » in *C'est tout*, 2012.

475 Hendschel Alice, *La narration de soi dans le rap français contemporain : se raconter comme corps social et comme voix proférée*, citant p93 Richard Mèmeteau, *Pop Culture. Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, op.cit., p. 49.

476 Kendrick Lamar, « Sing about me » in *Good kid, m.A.A.d city*, 2012.

J'rapporte la mienne et t'as l'impression qu'j'raconte la tienne » [Fonky Family, 2001, « Mystère et suspense »] » puis une extension plus large à tous, à la jeunesse, aux auditeurs des cités... bref construire un je n'est que la première étape d'une construction en 3 temps dont le dernier est un « nous /on » qui apparaît comme alternative au « eux »⁴⁷⁷

Un lieu privilégié de la polyphonie est le morceau collectif, *featuring* réunissant divers artistes ou morceau de groupe où plusieurs rappeurs prennent tour à tour la parole ; et en particulier son refrain. Si de tels morceaux peuvent être unis par un thème commun, ils ne déploient véritablement d'ethos collectif qu'au moment du refrain, moment qui engage l'ensemble des rappeurs, polyphonie qui se fait entendre à travers une seule voix⁴⁷⁸, parfois celle d'une chanteuse qui traduit bien souvent l'intériorité même du rappeur en lui permettant d'exprimer un *pathos* tout en s'en dédouanant partiellement, comme si ses paroles lui étaient prêtées. Le deuxième couplet de « Des regrets »⁴⁷⁹ de Sofiane enchaîne ainsi parfaitement avec le refrain, interprétée par la chanteuse Soumia :

J'vois qu'il n'en est pas un qui soit
Plus vil, des fois, plus vide, parfois, plus triste, que moi

[Refrain - Soumia]
Personne crois moi
N'est plus triste que moi
Personne crois moi
N'est plus triste que moi

Ici, la voix de l'autre n'est pas la véritable manifestation d'une altérité, mais plutôt le biais d'une expression personnelle exacerbée. Christophe Traïni théorise trois aspects d'auto-affirmation dans le rap :

Exploration de soi <-> identification à un modèle et mimétisme
Individualisation et quête d'originalité <-> conformité et affiliation à un groupe
Fascination d'un modèle étranger <-> exaltation d'une singularité locale⁴⁸⁰

Cette tripartition est intéressante, car chacun de ces aspects repose sur une dualité qui présente une relation problématique pour le rappeur ; l'individualisation dont il est question ne procède pas *ex*

477 Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, p235.

478 En cela, mais aussi parce qu'il revient, est destiné à être retenu et clamé également par le public, le refrain a valeur d'hymne qui engage davantage l'auditeur.

479 Sofiane, « Des regrets » in *Blacklist*, 2011.

480 Traïni Christophe, *L'appropriation du rap et du reggae*, Néo-communisme et ethno-régionalisme à l'heure de la mondialisation », dans *Communications*, 77, 2005, p. 111.

nihilo, mais bien relativement à un groupe. A l'inverse de notre idée d'un énième « je » au « nous », ou d'un « je » qui se dégagerait de la masse du « nous », Alice Hendschel propose l'hypothèse selon laquelle le rap de ces dernières années (2015-2019, puisque c'est son champ d'étude, mais cette tendance pourrait sans doute être étendue encore davantage dans le temps) serait moins engagé, et plutôt impliqué (et par là, « impliquant »). Ce rap aurait

la volonté – entendue comme projet – de l'individu de ne pas s'extraire du groupe, comme c'était typiquement le cas de l'écrivain romantique du XIX^{ème} siècle, mais au contraire, de se fondre dans la masse, d'où l'importance thématique de l'univers urbain, de la rue, lieu par excellence du passage et de l'anonymat. [...] C'est le privé qui devient éminemment politique. Il s'agit alors d'affirmer le « je », de le créer, de le fictionnaliser pour lutter contre un monde qui nous assigne notre identité à travers les histoires qu'il raconte. [...] [C'est] un acte politique de réappropriation ou, mieux encore, de réinvention de son identité propre.⁴⁸¹

C. ... à la singularisation de soi

L'écriture hugolienne trouve sa dimension dans une épopée humaine s'accomplissant dans la misère et la rédemption [...] où les faits se fondent en symbole⁴⁸²

Cette analyse de Richard Robert pourrait tout à fait s'appliquer à la poétique de certains rappers : sur un ton épique, ils narrent un récit humain, le leur, racontant d'abord leur misère, puis leur rédemption par le rap. Cette narration, nous l'avons dit, est rendue signifiante, c'est-à-dire que les faits s'y fondent en symbole. Evenson Lizaire qualifie le rappeur de « sujet conscient, animé de sensibilité et pourvu de la capacité à mettre ses expériences singulières en récit »⁴⁸³.

Le rappeur peut faire le choix, nous l'avons vu précédemment, de mettre en récit une expérience familière d'une communauté dans son ensemble, s'inscrivant ainsi comme membre et porte-parole de cette communauté. Mais il peut aussi faire le choix de mettre en récit des expériences plus « singulières », qui le définissent comme individu d'exception, dont la parole est légitimée non seulement parce qu'il la prend pour les autres, mais aussi parce qu'elle lui permet de rapporter des expériences présentées comme spécifiques. La construction d'un récit, mais aussi, à travers lui,

481 Hendschel Alice, *La narration de soi dans le rap français contemporain : se raconter comme corps social et comme voix proférée*, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, 2019, p 37.

482 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, notice biographique p185.

483 Lizaire Evenson, « La résonance biographique du rap : entre sens commun et communauté de sens » in « Le sujet dans la cité », 2014 /2 n°5, p 201-213 (suivant Delory-Momberger, 2004, *Biographie, socialisation, formation. L'orientation scolaire et professionnelle*, 33). Article consulté en ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-sujet-dans-la-cite-2014-2-page-201.htm>

d'un ethos du rappeur, repose alors sur la recherche d'un équilibre entre cette singularité de l'expérience propre à un individu et le sens à lui donner, qu'un destinataire autre doit être en mesure d'appréhender. La mise en scène de la singularité d'un parcours peut passer, par exemple, par la construction de personnages, comme celui du rappeur, qui peuvent s'appuyer sur des personnes réelles – voire même être nommés d'après elles – mais dont les relations sont rendues « signifiantes »⁴⁸⁴ par la mise en fiction. D. Combe relève l'importance de ces personnages dans « la constitution d'un imaginaire de fiction cristallisé autour d'[eux] »⁴⁸⁵. Si le chercheur écrit cela à propos de la poésie, le rap n'est pas en défaut : Georgio mentionne à plusieurs reprises dans ses morceaux son grand amour de jeunesse, Salomé, auquel il va jusqu'à adresser une lettre⁴⁸⁶. La récurrence des évocations de ce personnage tout au long de la carrière de l'artiste dit obliquement sa constance, sa fidélité en amour, par opposition à de nombreux rappeurs qui se présentent comme des « séducteurs » aux nombreuses conquêtes. L'usage d'un nom propre entretient également chez l'auditeur l'illusion d'une intimité⁴⁸⁷ dont le symbole est sans doute la lettre ouverte que constitue « Des mots durs sur des bouts d papier », et qui ne figurerait probablement pas sur un album si sa seule vocation était véritablement de s'adresser à la Salomé réelle – pour peu qu'elle existe.

Un autre exemple, plus répandu et moins spécifique, de personnage construit par le rappeur est celui de la figure maternelle. Lorsqu'elle est évoquée, la mère est presque toujours caractérisée de la même manière : elle est courageuse, méritante et a élevé seul son fils car le père lui, était parti, si bien que l'artiste serait prêt à tout pour elle. Cette figure formatrice est évidemment importante dans le cadre d'un récit de soi, mais la représentation quasi-topique de ce sujet, pourtant très personnel, nous permet de toucher du doigt cette recherche d'équilibre entre une singularité qui fait du rappeur un être d'exception (ou du moins assez exceptionnel pour que son témoignage puisse se légitimer, pour qu'il « ait des choses à dire ») et la nécessité pour lui de rester parlant auprès d'un destinataire dont il cherche à susciter l'empathie.

Deux éthè s'opposent : celui d'un artiste seul, qui se détache de la masse – incarnée par l'espace

484 Bonnefoy Yves, *La Présence et l'image*, Mercure de France, 1981, p35.

485 Combe Dominique, *Poésie et récit une rhétorique des genres*, éd José Corti, 1989, p164.

486 Georgio, « Des mots durs sur des bouts d papier (Lettre à Salomé) » in *Bleu noir*, 2015. Une autre mention du personnage se trouve dans « Hier » in *XX5* (2018) : « À Marx Do', j'ai fini des mois grâce aux courses d'la mère de Salomé ». Et il est probable que d'autres vers lui soient implicitement adressés (« A mi-chemin » in *A l'abri*, 2014, par exemple).

487 Cette illusion est le produit de ce que Benveniste (*Problèmes de linguistique générale I et II*, Paris, Gallimard, 1966 et 1974) nomme « relations de subjectivité » : la construction d'un échange fictif entre un « je » et un « tu » inscrit Georgio pleinement dans une tradition lyrique où il s'agit au moins autant d'émouvoir le lecteur que de séduire celle à laquelle semble s'adresser l'œuvre.

urbain, « pluriel » d'après E. Lizaire –, et celui d'un artiste qui fait partie d'un mouvement et par là, met en avant son esprit fraternel. En poésie, Ronsard écrit dans l'Hymne de Henri II (1555) :

Non, je ne suis tout seul, non, tout seul je ne suis,
Non, je ne le suis pas, qui par mes œuvres puis
Donner aux grandz Seigneurs une gloire eternelle :
Autres le peuvent faire, un Bellay, un Jodelle [...] ⁴⁸⁸

Tout en s'affirmant capable de faire résonner la gloire des grands seigneurs dans l'éternité, Ronsard parvient à apparaître modeste et bon compétiteur en reconnaissant le talent de ces pairs dont il fait l'éloge en même temps que le sien, s'associant ainsi à eux. En rap, c'est la posture du groupe S-Crew (« Tout seul, tu vas plus vite, à plusieurs, tu vas plus loin » ⁴⁸⁹) contre celle de Guizmo dans « C'est tout » :

J'reste fort et indomptable
Depuis qu'tes potes se sont retournés contre moi
Parce que j'ai signé un contrat
On marchait ensemble putain, on était comme cul et chemise
J'commence à peine à m'en sortir qu'ils veulent tuer l'Guiz
Tu sais quoi ? Ça m'a donné deux fois plus de force que jamais
Vu le mord que j'avais ⁴⁹⁰

L'artiste seul se présente comme celui qui a su rester intègre face aux traîtres. Cette posture solitaire va très souvent de pair avec une revendication d'auto-engendrement poétique : le rappeur qui est seul l'est parce qu'il n'a pas eu le choix, de facilité, d'être aidé par d'autres ; il s'est donc fait tout seul. On pense au poète Aimé Césaire lorsqu'il écrit :

C'est moi oh, rien que moi
qui m'assure au chalumeau, les premières gouttes du lait virginal ! ⁴⁹¹

Ou en rap à Booba :

J'suis pas le bienvenu, mais j'suis là
Reprends c'qu'on m'a enlevé, j'suis venu manger et chier là ⁴⁹²

Tout est ici question de mérite ; par son action, le rappeur vient reprendre ce qu'on lui a pris, à commencer par l'autorité sur son propre récit (d'où un certain côté revancharde) :

488 Ronsard Pierre de, « Hymne de Henri II », vers 737-740, consulté en ligne le 31/5/19 à cette adresse :

https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Hymnes (première publication en 1555).

489 2-Zer dans « Jusqu'au bout » de S-Crew in *Destins liés*, 2016.

490 Guizmo, « C'est tout » in *C'est tout*, 2012.

491 Césaire Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, 1983, page 34.

492 Booba, « Ma Définition » in *Temps mort*, 2002.

Moi ! Je me suis relevé sans arrêt je n'fais que m'élever plus haut
Quoi ! Où sont ceux qui voulaient sans cesse me tenir la tête sous l'eau ?⁴⁹³

Le doute des autres, l'idée révolue que le rappeur ne serait jamais personne et la figure passée de cet artiste avorton, méprisé et martyrisé que vient venger l'artiste ayant réussi, sont alors une étape essentielle de sa construction, présentée comme un moteur de son ambition :

J'ai pris les patins de ceux qui voulaient se servir de moi comme d'une patinoire⁴⁹⁴

Le « je » de ce rappeur est alors chargé d'une puissance, celle qui lui permet, par le verbe, de s'élever hors du gang, du groupe, en un mot, de s'individualiser et d'extraire sa propre voix de la polyphonie, de la multitude qui l'a d'abord porté, et a d'abord légitimé sa parole, la jugeant porteuse de sens et de revendications supérieures. Nous l'avons vu plus tôt avec l'exemple de Youssoupha, il n'est pas aisé de concilier fidélité à soi-même, à sa base et à celui que l'on était avant le succès, et réussite dans la musique qui permet d'accéder à un nouveau public, plus large, et implique nécessairement une forme d'évolution, sous peine de stagnation artistique. Pour réussir cette transition, il est impératif qu'il existe « une réelle continuité entre l'individu "d'avant le succès"⁴⁹⁵ et celui qui a réussi », et cette continuité doit être construite progressivement, au fil des morceaux et des albums. Un ethos « narratif » se développe alors : au fil de ses albums, l'artiste construit, comme Orelsan, une histoire qui est la sienne. S'affranchissant de l'idéal classique de l'*imitatio*, le poète moderne recherche avant tout l'invention :

Un poète qui n'inventerait pas, qui n'explorerait pas sa voie propre (on parle alors de son *génie*) ne serait pas un poète⁴⁹⁶

Alors, « les poètes conçoivent de plus en plus leur travail comme un itinéraire, que ce soit à l'échelle du livre ou celle de l'œuvre toute entière ». Témoignent de cette dramatisation des morceaux « *closer* » ; « *closer* » parce qu'ils concluent, « ferment » l'album ; mais « *closer* » aussi car censés rapprocher l'auditeur de l'artiste dans un mouvement de gradation vers le plus émotionnel, le plus intime.

493 Chilla, « Je viens de nulle part » in *Karma*, 2017.

494 Médine, « Global » in *Prose Élite*, 2017.

495 Vicherat Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan, 2001, page 86.

496 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, page 106.

III. Des figures en réaction : quand l'auditeur devient rappeur

Parce qu'il sacralise le langage, et s'en fait le maître, parce qu'il est le narrateur de son propre récit, et/ou qu'il joue le rôle d'un porte-parole apte à témoigner pour ceux que l'on prive habituellement de la parole, le rappeur est une figure traditionnellement héroïque. Mais, en particulier au cours des deux dernières décennies, cette image d'un artiste intouchable, présenté comme un être d'exception, a été progressivement mise à mal par des artistes qui, au contraire, n'hésitent pas à mettre en scène leurs défauts, leurs imperfections, ou même l'artificialité du processus créatif, et par là de l'image du rappeur. Ces artistes nouveaux étaient eux-mêmes auparavant des auditeurs, et ils l'affirment souvent dans leurs morceaux. Cet aveu, de même que celui de leurs fragilités, les font paraître plus humains, plus proches de leur public, et donc plus à même de continuer à lui parler quand les figures traditionnelles du rap, celles dont ils étaient eux-mêmes les auditeurs, ont cessé de le faire. Ainsi, à une extension progressive du public de rap a correspondu, dans un second temps, une nécessaire diversification des figures envisageables pour les artistes.

Cette évolution est loin d'être systématique, et n'a pas effacé pour autant les « anciennes » figures : on trouvera encore des artistes conscients, désireux de croire en leur capacité de faire changer les choses, et de l'egotrip jusque dans les textes de ces rappeurs « nouveaux ». Pourtant, l'affirmation de ces figures nouvelles, la construction de leur légitimité, passent souvent par un discours critique à l'égard de leurs aînés : le rappeur qui prétend avoir un « vécu » de gangster est traité de menteur, par opposition au discours « authentique » de ces figures en réaction. Ailleurs, c'est sur le ton de la moquerie que les tropes du rap sont attaqués, et la figure du rappeur désacralisée par des artistes n'hésitant pas à aller jusqu'à se présenter comme amoraux et feignants, bien loin des valeurs de mérite et de moralité affirmées par leurs prédécesseurs et certains de leurs contemporains. Enfin, un autre contre-discours, existant déjà depuis plusieurs années, tend peu à peu à se faire une place : celui d'artistes femmes lassées de la représentation négative dont elles font l'objet jusque dans leur propre mouvement.

1) L'authentique

A. Récit de soi, ethos de récit

Michèle Monte s'intéresse tout comme nous à la question de l'ethos de l'artiste (du poète, dans son cas) :

Moins que la parlure ou les éventuels traits idiolectaux du locuteur, c'est la façon dont il s'exhibe ou s'efface et dont il se situe par rapport à d'autres locuteurs/énonciateurs qui retient mon attention. Cependant, en mettant à jour les éléments qui dessinent le positionnement du locuteur, on en vient inévitablement à s'interroger sur les liens entre ce positionnement et l'individualité du texte, saisi à la fois dans sa spécificité et dans son appartenance à une lignée⁴⁹⁷

Rejoignant la notion d'interdiscours développée par D. Maingueneau, cette question du rapport de l'artiste aux autres locuteurs nous semble particulièrement porteuse dans le rap. Nous l'avons dit précédemment, l'une des problématiques du rappeur est de parvenir à se distinguer de ses pairs en développant une individualité artistique qui lui soit propre (sa « spécificité »), tout en la faisant évoluer pour se réinventer au fil de sa carrière (celle-ci étant, en l'occurrence, l'une des formes possibles de « lignée » d'appartenance du texte, suivant la terminologie de Michèle Monte). Le caractère spécifique du « rappeur fort » tient à sa virtuosité artistique : il se distingue des autres parce qu'il (dit qu'il) est meilleur qu'eux. Dans le cas du rappeur conscient, la spécificité qui justifie le discours de l'artiste réside cette fois non plus dans la forme, mais dans le contenu même de ce discours : l'artiste se définit comme celui qui parle d'un problème. L'ethos du rappeur qui se présente comme « authentique » est encore autre : le rappeur fort comme celui qui se fait porte-parole ou moraliste relèvent, chacun à leur manière, d'une figure de surhomme. L'artiste se distingue des autres parce qu'il est celui qui rappe le mieux, qui porte le mieux son message, ou qui est le plus à même de professer la morale par les spécificités de son parcours. La spécificité du rappeur authentique réside au contraire essentiellement dans sa simple individualité : il peut produire un discours car ce discours se distinguera nécessairement des autres et ce, car chaque individu possède un vécu et un langage propre.

J'viens pas t'raconter d'histoires
J'ai une histoire à t'raconter, c'est la mienne, frangin⁴⁹⁸

Le chiasme employé par Nekfeu met l'accent sur deux des éléments constitutifs de cette posture du rappeur authentique : l'aspiration à la vérité et le récit de soi. L'apostrophe familière est utilisée quant à elle comme preuve du caractère entier de l'artiste.

497 Monte Michèle, « Auteur, locuteur, ethos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie » (2010). Article consulté en ligne le 14/4/19 : <https://books.openedition.org/pur/40092?lang=fr>

498 Nekfeu, « Un homme et un microphone n°1 », 2015.

De ce point de vue, le rappeur authentique est sans doute celui qui se rapproche le plus, dans le rap, de la figure de « l'homme intermédiaire » décrite par Aristote. Le rappeur fort « se la raconte », le rappeur conscient raconte, le rappeur authentique se raconte. Si tout rappeur construit une forme de récit de soi à travers son œuvre, c'est plus spécifiquement cette posture artistique qui met l'accent – par ses thèmes, son lexique et son niveau de langue, entre autres procédés – sur l'intimité de la personne du rappeur et sa vie quotidienne, moins cette fois en ce que ce récit a d'exceptionnel ou d'exemplaire qu'en ce qu'il peut « parler » à son destinataire de lui-même :

Moi c'est ce que je réclame (Hoyoyo)
Pas que le public m'acclame
Mais qu'il chante avec moi nos douleurs communes
On est pareils vous et moi, on fait péter le volume⁴⁹⁹

Dans ces vers, Diam's affirme ne pas rechercher l'admiration du public, mais plutôt à s'associer à lui de façon directe, par la voix. Ce rapport ne distingue encore de celui construit par le rappeur témoin et les voix dont il se fait le porte-parole : il invite ici ces voix à s'incarner, par le chœur, sur un espace scénique construit. La rappeuse ici ne porte pas la voix d'un absent qui ne peut s'exprimer, elle invite cet absent à prendre la parole. Mais la nuance repose également sur la nature du mal-être exprimé, et donc, sur la part d'exposition de l'artiste : ce mal-être est, en l'occurrence, davantage affectif que social⁵⁰⁰, et la sensation d'accès à une intimité s'en trouve renforcée. On pourrait dire, pour considérer cette nuance, que si l'approche du porte-parole tient du sociologique, celle du rappeur authentique tient, dans ce cas de figure du moins, davantage du psychologique : la réflexivité n'est pas orientée vers les pairs auxquels l'artiste s'associe, mais vers l'artiste lui-même, et entend associer les pairs par ce moyen.

Dans le rap, ce type de posture est donc probablement celui qui construit le plus explicitement un récit de soi, et ainsi un ethos « mis en récit ». Dans l'un de ses ouvrages⁵⁰¹, le philosophe Charles Larmore s'intéresse à la question de la continuité du moi, et nous permet de remarquer une intéressante spécificité de cet « ethos narratif » dans le rap. Le rappeur construit une certaine figure de soi à un moment de sa carrière, sans savoir nécessairement quel ethos il déploiera plus tard, quelle direction il donnera à son récit de soi. Pourtant, il devra bien tenir compte de ses écrits antérieurs, constitutifs de l'ethos préalable à ses discours à venir, lorsqu'il composera la suite de ce récit. Ce qu'il y a d'intéressant dans ce projet d'une recomposition artistique de soi observé sur la

499 Diam's, « Si c'était le dernier » in *S.O.S.* (2009).

500 Contrairement, à l'exemple de Médine que nous avons cité précédemment : « Nos quartiers n'ont pas que les grecs frites de la Grèce antique », par exemple.

501 Larmore Charles, *Les pratiques du moi*, PUF, 2004.

durée, par opposition à des mémoires rédigées après-coup par exemple, est que « ce qu'on se représente [...] est d'ordinaire un passé intégré à ses projets actuels, le passé qu'on se raconte à soi-même en se lançant vers l'avenir »⁵⁰². Et c'est vrai dans une certaine mesure également pour le rap, en particulier si l'on considère le travail d'unification narrative à l'échelle d'un album par lequel l'artiste propose un cheminement d'un point A à un point B en ayant conscience, d'avance, de la destination finale de ce cheminement. C'est moins vrai néanmoins si l'on passe à une échelle plus macroscopique et s'intéresse à une carrière dans son ensemble, pour voir comment, d'un album à l'autre, le rappeur – par des auto-citations, des désaveux ou des références – recompose ses récits précédents pour les inscrire dans un nouveau récit global, encadrant, *a posteriori*, c'est-à-dire sans toucher à l'objet album pré-existant en tant que tel.

On pourrait pour parler des divers morceaux d'un artiste, tout au long de sa carrière, emprunter cette formule à l'anthologie de Karen Haddad-Wotling consacrée aux poètes de l'amour : « Ce sont des points plutôt qu'une ligne, dont l'assemblage est une figure »⁵⁰³, celle de l'artiste. C'est-à-dire que son ethos réside autant dans l'espace intrinsèque des discours qu'il produit que dans la tension, l'« itinéraire »⁵⁰⁴ entre ces discours et l'image qu'il y donne de lui-même. Cette insuffisance du seul discours (isolé) pour comprendre pleinement la posture de l'artiste (et donc, *de facto*, pour comprendre pleinement le sens de ce discours) construit un certain hermétisme du texte qui, au lieu d'en exclure le destinataire, l'invite au contraire à s'impliquer plus en avant dans l'œuvre de l'artiste, à chercher plus en avant à en comprendre le personnage, afin d'en déduire le sens, au prix d'un travail de décryptage actif. C. Jamain écrit dans cette même anthologie que « La poésie est posée comme un voile sur le récit du poète et le lecteur voit par transparence »⁵⁰⁵.

La *Saison en Enfer* de Rimbaud constitue un bon exemple d'œuvre « à itinéraire » qui présente diverses figures du poète – ou plutôt divers jours sur la figure du poète – d'un bout à l'autre de l'ouvrage. Situé au terme du cheminement du recueil, le poème « Matin » met en scène un poète qui a mené à bout sa tâche, est prêt à passer le relais :

Vous qui prétendez que des bêtes poussent des sanglots de chagrin, que des malades désespèrent, que des morts rêvent mal, tâchez de raconter ma chute et mon sommeil.

Il le dit lui-même, l'histoire qu'il raconte est celle d'une « chute » d'une « jeunesse aimable » – qui semble lointaine, au point qu'il doute de l'avoir vécue (« N'eus-je pas une fois une jeunesse

⁵⁰² *Ibid*, p233.

⁵⁰³ Haddad-Wotling Karen (sous la direction de), *Poètes de l'amour : L'agrégation de lettres. Littérature comparée*, éd. Armand Colin, 2004, page 8.

⁵⁰⁴ Le terme est également emprunté à ce même ouvrage, page 8.

⁵⁰⁵ *Ibid*, page 13.

[...] ? ») –, à sa « faiblesse actuelle », agonie théâtralisée pourtant, mise en scène jusqu'au bout, annoncée comme la mort d'un personnage sur scène dans une tragédie classique. Mais à la fin une touche d'espoir : ce n'est pas la nuit qui vient, mais le jour qui se lève au matin, et une exhortation paradoxale : « Esclaves, ne maudissons pas la vie ».

L'« Adieu » qui conclue le recueil est en forme de résurrection. Le poète y a laissé le passé pour le présent : « Notre barque élevée dans les brumes immobiles tourne vers le port », puis il regarde vers l'avenir : « il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps ». Et de nouveau ce regard rétrospectif qui construit l'image d'un poète phénix, survivant, revenant de l'Enfer :

Je me revois la peau rongée par la boue et la peste, des vers pleins les cheveux et les aisselles et encore de plus gros vers dans le cœur, étendu parmi des inconnus sans âge, sans sentiment... J'aurais pu y mourir.

Revenant aussi sur ses accomplissements, et ses désillusions :

J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels [...] Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée !

Dans sa confession, il verbalise ses erreurs et regrets pour les laisser derrière lui : « Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. » et il se forge, à sa manière, la « main amie » qui lui fait défaut, en créant un « nous » qu'il veut triomphant : « nous entrerons aux splendides villes. »⁵⁰⁶

Un commentaire en ligne sur ce poème final nous apporte quelque éclairage supplémentaire sur lui, et plus largement l'ensemble du recueil : « le narrateur hésite tellement que tout le livre ne semble fait que de ses contradictions et de ses volte-faces »⁵⁰⁷ y remarque le commentateur. Rimbaud aurait pu au terme de son errance, ne s'en tenir qu'à son idée finale, qu'à la conclusion de son voyage intérieur mais a préféré, au lieu de cela, nous le livrer dans son ensemble, avec toutes ses hésitations et incertitudes, comme pour nous inviter nous-mêmes à l'entreprendre à notre tour, à le conclure pour lui. On avait déjà cité par ailleurs, ces vers de « Matin » :

506 La mise en scène de la fin d'un parcours (qui n'en est pas vraiment une, en l'occurrence), le récit des égarements de jeunesse, du passage par la chute et de la renaissance symbolique, élévatrice, au terme de ces errements sont autant d'éléments devenus topiques dans les récits de soi proposés par le rap, comme celui du morceau de Diam's « Si c'était le dernier », que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer à plusieurs reprises.

507 http://abardel.free.fr/petite_anthologie/adieu.htm (sur le site Arthur Rimbaud le poète, consulté en ligne le 17/11/2018).

Vous qui prétendez que des bêtes poussent des sanglots de chagrin, que des malades désespèrent, que des morts rêvent mal, *tâchez de raconter* ma chute et mon sommeil. [nous soulignons]

Le recueil de Rimbaud possède bien une configuration narrative d'ensemble, mais, puisqu'elle illustre l'aboutissement du parcours de l'artiste, elle ne prend sens (pour lui comme pour son lecteur) qu'à condition que chaque étape de ce parcours y soit représentée conformément à son vécu immédiat, et non recomposé. De la même manière, un rappeur peut donner du sens, rétrospectivement, à une posture qui était la sienne au début de sa carrière, pour l'inscrire dans un récit d'ensemble, mais pas la changer après coup, puisque l'œuvre antérieure est déjà produite.

Le mode d'écriture adopté par Rimbaud rejoint cette idée d'une hésitation, d'une errance qui ne connaît pas, d'avance, son but, en mimant une réflexion quasi-spontanée ; c'est « langage proche de l'oral, dialogues avec soi-même, tournures elliptiques, familières, phrases inachevées, syntaxe décousue, rythmes saccadés, jeux de sonorités, aphorismes, calembours, locutions usuelles détournées ... ». Au contraire, l'ethos topique du rappeur est celui d'un personnage affirmé, pétri de certitudes liées à son « vécu », et l'on a pu commenter, notamment lorsque l'on traitait de la figure du rappeur moraliste, les tournures et les procédés par lesquels il présentait sa parole comme parole d'expérience, de vérité. Cette certitude n'est pourtant pas celle d'un rappeur qui se veut « humain » et cherche à se mettre au niveau de son destinataire, c'est-à-dire faillible. Adoptant une posture résolument sceptique, Rocé revendique une poétique du doute face aux lieux communs⁵⁰⁸ :

J'veux être celui qui garde le doute quand les autres le gèlent
Vous avez vos réponses moi j'ai des questions pour elles

B. Le rappeur vulnérable

Si cette posture d'être faillible, vulnérable, semble assez inhabituelle dans le rap, la poésie nous en fournit en revanche de nombreux exemples, au point qu'elle semble un lieu privilégié de l'expression – et par là du partage – de la douleur personnelle. Ce désir de partage d'une souffrance intime peut être lu, par exemple, dans le *Lais François Villon* :

Me vingt ung vouloir de briser
La tres amoureuse prison
Qui faisoit mon cueur debriser⁵⁰⁹

508 Rocé, « Des questions à vos réponses » in *L'être humain et le réverbère*, 2010.

509 Villon François, *Le Lais* in *Œuvres complètes*, éditions de La Pléiade, 2014.

Bien que l'ambition affichée d'une telle œuvre puisse être une forme d'exorcisme de cette douleur passée, son ambition réelle est sans doute au moins partiellement autre. Même si l'auteur peut ressentir le besoin d'extérioriser ses états d'âme par le biais de l'Art, la publication de son œuvre correspond à la volonté de l'adresser à un public, qu'il estime susceptible d'être intéressé par elle. Lorsque nous envisageons la question de la responsabilité de l'artiste à travers l'exemple de la Sexion d'assaut (et plus spécifiquement du morceau « Routine »), nous avons remarqué que le caractère impersonnel du portrait brossé par les artistes était en fait un moyen de viser à un « transpersonnel », de s'adresser à une multitude d'individus qui se sentiraient personnellement impliqués. Bien qu'elle se déploie par le biais d'un « je », personnel, l'approche lyrique rejoint en partie cette idée, en ayant la même volonté de déduire d'un vécu individuel, transfiguré par l'Art, une compréhension plus large de l'humanité :

Pour pénétrer le mystère de l'âme humaine [le poète selon Rimbaud et Baudelaire] doit, paradoxalement, sombrer dans la déchéance et le Mal : être « le grand malade, le grand criminel, le grand maudit »⁵¹⁰

Cette recherche passe pour l'artiste par la souffrance, le sacrifice. On peut encore lire dans l'ouvrage de Richard Robert que la poésie moderne « naît donc dans la douleur, dans la séparation, dans le sentiment d'une difficulté à vivre »⁵¹¹. La poésie, comme le rap, chercherait alors à retrouver du sens et l'on peut comprendre que la création « engage l'existence toute entière du poète »⁵¹² si l'on considère comme Richard Robert que chez Baudelaire, « l'apparent classicisme prosodique cache » « une remise en jeu définitive des pouvoirs de la poésie ». Cette nécessité peut apparaître pour des raisons sociales : chez Baudelaire, le choix du mal « peut être compris comme une tentative désespérée de restaurer du sens » face à un monde « voué à l'uniformité »⁵¹³. Mais les raisons peuvent être plus personnelles encore : Victor Hugo compose ses *Contemplations* en grande partie en réaction à la perte de sa fille Léopoldine et c'est alors le sentiment d'injustice, d'incompréhension qui en résulte, qui poussent l'artiste à réécrire cette perte, à la recomposer pour en prendre le contrôle par sa mise en scène. Dans le rap, Lino nous fournit un exemple d'hommage au mort dans un morceau dédié à son père, « Au jardin des ombres », dont l'instrumentalisation

510 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, page 61.

511 *Ibid*, page 67.

512 *Ibid*, page 186.

513 *Ibid*, page 185.

dépouillée, reposant sur une *lead*⁵¹⁴ au piano, indique la volonté de susciter l'émotion, alors que le rappeur déplore par métonymie l'incapacité à l'exprimer à temps :

On s'aime mais, surtout, on l'dit pas, les cœurs restent sourds⁵¹⁵

Tout en suggérant la prise de risque représentée par l'expression des sentiments personnels, inhabituelle entre ses proches et lui, l'artiste prend le contre-pied de l'idée selon laquelle la force pour le rappeur consisterait à rester froid et à ne pas montrer sa souffrance. Une posture semblable est adoptée par Chilla dans un morceau également adressé à son père disparu :

Owaaaaaaaaaaaah
La douleur est insupportable
Waaa-aaaaaaaaaaaaah
Plus le temps passe, plus tu t'éloignes⁵¹⁶

Comme dans l'exemple de Lino, l'hommage est adressé directement au disparu mais ici, les mots, semblant insuffisants pour exprimer la douleur, finissent par laisser place au cri, forme d'expression plus pure encore du sentiment, quoique esthétisé par le chant. Cette approche très lyrique du rap rejoint la conception romantique en mettant volontiers en scène « le sujet à l'œuvre dans l'œuvre, les émois du moi »⁵¹⁷. Cette figure du rappeur « authentique » et celle du poète romantique partagent en effet « Une culture de la sincérité, de l'effusion, de l'expression du moi, ne se reconnaissant plus dans les "règles" du beau discours »⁵¹⁸, au point que de tels rappeurs puissent réactiver certaines critiques adressées aux excès d'un lyrisme qui serait, selon Christian Prigent « la béance baveuse du moi ». Il s'agit pour ces artistes de « chanter les vulnérabilités »⁵¹⁹, pour emprunter la formule de Claude Calame. Encore reste-t-il à définir la nature de ces vulnérabilités. Alice Hendschel note que

si le rappeur reconnaît facilement voire met en avant sa fragilité socioéconomique, il n'insistera jamais sur la précarité culturelle, historique, voire psychologique qu'il traverse, car suivant un idéal de survirilité [...], le rappeur refuse toute idée de faiblesse – autrement, en tout cas, que comme victime de ses conditions socioéconomiques d'existence.⁵²⁰

514 Dans le rap, la base musicale d'un morceau.

515 Lino, « Au jardin des ombres » in *Requiem*, 2015.

516 Chilla, « Chico » in *Karma*, 2017.

517 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, page 157.

518 *Ibid.*

519 Calame Claude, « Chanter les vulnérabilités : des poèmes de Sappho au rap bernois, du modèle choral au paradigme néolibéral » in *Cahiers du genre* 2015 /1 n°58, L'Harmattan, p 69-92, article consulté en ligne le 27/5/19 à cette adresse : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2015-1-page-69.htm>

520 Hendschel Alice, *La narration de soi dans le rap français contemporain : se raconter comme corps social et*

Un morceau de Keny Arkana offre pourtant un contre-exemple éloquent à cette affirmation. Dans « Le fardeau »⁵²¹, l'artiste traite à la première personne de la question de la souffrance liée – notamment – à la dépendance à la drogue. Si l'issue, tragique, du morceau laisse entendre que cette première personne est seulement fictive, certains éléments biographiques de l'artiste semblent intégrés au récit, au point que l'on puisse raisonnablement affirmer que le mal-être décrit par l'artiste est, au moins dans une certaine mesure, d'ordre personnel. Ce mal-être a indéniablement des causes sociologiques :

Tu sais, c'est eux qui m'ont droguée en premier dans le centre de mon adolescence
mouvementée

Pour autant, il trahit – ou plutôt avoue – une fragilité non d'ordre socioéconomique, comme le suggère Alice Hendschel, mais bien psychologique :

J'm'auto-détruis ça regarde que moi, même si c'est gore
Et même dans la rue j'ai l'impression d'être juste un décor
Cercle vicieux, seule au milieu de mes tourments
J'en ai marre de penser, j'en ai marre tout le temps

Ici, la voix même de l'artiste semble, conformément à son propos, brisée par l'émotion. Il n'en demeure pas moins que ce choix de ton, de timbre de voix, de langage, relèvent une fois de plus d'autant d'artifices rhétoriques, de choix conscients de l'artiste : dès la présentation de leur ouvrage, les trois auteurs du *Sujet lyrique en question* estiment que « je » « n'est jamais que le simulacre énonciatif d'une intimité »⁵²². A une langue travaillée pour sembler naturelle, la rappeuse lie la volonté d'un rapport direct avec son auditeur, un rapport de l'ordre de l'émotionnel. Pour A. Auchlin (2001), l'ethos mobilise notamment « des ressources cognitives de l'ordre de

comme voix proférée, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, 2019, p 42.

521 Keny Arkana, « Le fardeau » in *Entre ciment et belle étoile*, 2006.

522 Rabaté D., de Sermet J. et Vadé Y. (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, édition des Presses Universitaires de Bordeaux, collection Modernités 8, 1996, p10. Également dans les premières pages de l'ouvrage (page 7), les auteurs insistent sur l'importance du sujet en poésie, moderne en particulier : « c'est bien la question du sujet qui s'est trouvée posée et qui a déterminé le devenir de la poésie moderne ». Ils s'y demandent aussi si cette modernité ne se caractérise pas par une multiplication des positions que le sujet lyrique peut désormais aborder. Savoir si ce questionnement peut être transposé au rap ne serait sans doute – quoique quelque peu annexe vis-à-vis de notre problématique – pas dépourvu d'intérêt : si l'on considère la relative rareté de ces éthè de rappers « personnels » aux débuts du mouvement et la tendance à leur multiplication au cours des dernières décennies, on peut aisément être amené à se demander si cette amplification du caractère personnel de la caractérisation des artistes n'est pas une réponse naturelle à la multiplication des rappers au cours du temps. Pour parvenir à exister légitimement parmi d'autres artistes, le rappeur recentrerait son propos sur ce qu'il connaît le mieux, lui-même et ce faisant, élargirait la scène validée des positions possibles du rappeur sujet lyrique, incitant ses contemporains et successeurs à aller plus loin encore dans cette direction.

l'empathie »⁵²³. Cette empathie est autant quêtée chez l'auditeur par la construction d'un ethos de rappeur à cette fin, que présentée comme une caractéristique définitoire de cette figure de rappeur :

L'extérieur me ronge comme la rouille ronge le fer
Incruste mes songes, contamine mon repaire
Ma cervelle éponge la crasse du quotidien
Cette saleté du quotidien que l'esprit récupère
S'adapter aux choses horribles c'est en être synonyme
Je suis cousu des fils tissés à l'armature des villes
Noués par le sordide que la crasse consolide
L'ignominie torride que la ville endoctrine⁵²⁴

Ici, le rappeur se présente comme une éponge, dont le malheur des autres « contamine l'innocence de [ses] tréfonds » indépendamment de sa volonté. C'est son hypersensibilité qui le constitue comme rappeur, et c'est la corruption du monde qui retourne cette hypersensibilité contre lui pour un faire un être corrompu.

Le rappeur est donc rendu vulnérable par sa sensibilité, mais aussi par sa posture : en se faisant sujet de son œuvre (ou plutôt en faisant d'un autre qui serait lui le sujet de son œuvre) l'artiste se place dans une situation familière de la rhétorique antique, celle d'un procès dont le public serait le juge. Ce juge est partial : il ne peut être influencé que par la parole du rappeur, car elle est le seul témoignage auquel il accède, tout à la fois défense et accusation. La posture du rappeur est alors celle d'un accusé, mais paradoxalement, il s'agit là d'un choix volontaire, d'une prise de risque qui doit lui valoir une certaine sympathie du public. Il s'agit en un mot de se mettre en danger pour rendre plus éclatante sa réussite, pour « se surpasser »⁵²⁵ car « l'orateur se met toujours plus ou moins en danger lorsqu'il prend la parole seul contre tous, ou du moins face à tous ». Et Françoise Desbordes de citer Démosthène⁵²⁶ selon lequel celui qui proposerait de modifier une loi dans la cité de Locri devrait le faire la corde au cou, et courir le risque d'être étranglé s'il n'obtient pas l'assentiment. Dans le rap, la mise en scène hyperbolique du danger dans la création est un motif très récurrent :

J'écris des textes en imaginant un flingue sur ma tempe⁵²⁷

523 Maingueneau Dominique, « Problèmes d'ethos », in *Pratiques*, 2002, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2002_num_113_1_1945

524 Rocé, « Mon crâne sur le paillason » in *L'être humain et le réverbère*, 2010.

525 Comme doit le faire l'orateur selon Françoise Desbordes (in *La Rhétorique Antique : l'art de persuader*, éditions Hachette supérieur, 1996, p 45).

526 *Contre Timocrate*, 24. 139 A.

527 Sexion d'assaut, « Noir » in *Les Chroniques du 75, vol.2 : En attendant l'Apogée*, 2011.

Ou encore :

J'aurais pu écrire tout ça avec un canon sur la tempe mec⁵²⁸

Bien souvent, le sujet créateur représente cette implication artistique en implication d'ordre physique. Pour décrire la pratique de son art, Sofiane parle métaphoriquement de « cet étrange pouvoir que j'ai de verser mon sang sur des parchemins ». La musique en effet apparaît comme vitale pour l'artiste, rappeur ou poète :

Comment remplacer le vide qui me détruit à petit feu et me nargue de loin ?
La musique me fait survivre
Elle me maintient en vie, sans elle je dérive⁵²⁹

Dans une anthologie consacrée aux poètes de l'amour, M.-P. Berranger dit du poète qu'il lui faut « il faut écrire à tout prix »⁵³⁰. *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles* rejoint cette idée en présentant un Nerval « menacé par la folie »⁵³¹, pour qui l'écriture sera « quête de sens », nécessaire donc, « espace d'une survie ». Le sang, évoqué par la métaphore de Sofiane, « est un modèle de l'épanchement du sujet dans le poème » suivant une « conception sacrificielle »⁵³² de l'expression poétique. Sacrificielle, car le poète « semble expier le mal du monde dont il devrait prémunir le reste de l'humanité »⁵³³, comme lorsque Rocé décrit la manière dont l'extérieur « contamine son repaire ». Sacrificielle aussi, car elle présente une mise en danger de soi par la construction d'un je dans un procès fictif. Dans celui-ci, l'artiste est plus jugé pour ce qu'il montre de lui que pour ses actes, si bien que le récit de rédemption – que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer précédemment – est particulièrement efficace pour susciter l'adhésion, parce qu'il raconte une meilleure histoire que la condamnation en bloc des erreurs factuelles :

On a notre part de démon, on braquait les clandestins
En se faisant passer pour des flics on taxait leurs trois sous
Joue plus fort, j'expie mon dégoût
Pardon, les fleurs de la rue ne sont que des chardons⁵³⁴

528 Sofiane, « Outro » in *Blacklist*, 2011.

529 Chilla, « Trouble » in *Karma*, 2017.

530 Haddad-Wotling Karen (sous la direction de), *Poètes de l'amour : L'agrégation de lettres. Littérature comparée*, éd. Armand Colin, 2004, page 35.

531 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 26.

532 Rabaté D., de Sermet J. et Vadé Y. (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, édition des Presses Universitaires de Bordeaux, collection Modernités 8, 1996, p28.

533 *Ibid.* C. Pasi écrit ceci à propos du « Guignon » de Baudelaire, p40.

534 IAM, « Tous les saints de la terre » in *Arts martiens*, 2013.

La violence – passée ou présente – trouve ainsi sa légitimation dans son expression (« On ne blesse que les cœurs asséchés qui refusent de s'alarmer »⁵³⁵) mais aussi dans la violence sociétale à laquelle elle répond : « Ce loup sur qui je lâche une meute de strophes »⁵³⁶. Si Victor Hugo peut se figurer en chasseur, c'est parce qu'il a affaire à un loup.

Mais le principal danger auquel s'expose réellement le rappeur dans son procès fictif est avant tout celui de la « béance baveuse du moi », d'un surplus de lyrisme qui pourrait lasser, ou agacer l'auditeur, en particulier s'il estime que les problèmes du rappeur ne lui parlent plus, ne sont pas les siens. En rappelant l'importance du pathos, « qui part de l'orateur ému et se répand dans la foule »⁵³⁷, dans le discours, Françoise Desbordes signale que dans le système judiciaire romain, c'est le *patronus* (équivalent d'alors de notre avocat) qui se charge de cette dimension émotionnelle, que ne peut prendre sur lui le *cliens*, sous peine de perdre sa dignité :

il ne fait que montrer en sa personne l'effet que doivent produire sur tous les malheurs de son client, il donne le modèle et le signal de la compassion, l'émoi qui s'empare de ce digne personnage est comme la preuve que la cause est juste⁵³⁸

Dans le rap, ce dédoublement est problématique : il doit se faire à l'échelle du seul artiste, à la fois *patronus* et *cliens*, avocat et accusé, fort et fragile, digne et émouvant. L'ethos de ces rappeurs se fait donc paradoxal : il se présente comme voilé de pudeur, comme celui d'un homme dont les douleurs restent « muettes », ce qui semble aussitôt détrompé par le seul fait qu'il explicite sa douleur, qu'il en fasse un morceau. Deux prétérations sont particulièrement éloquentes sur ce point. La première est celle de Lomepal :

Je n'avouerais jamais que certaines de mes propres émotions m'effraient⁵³⁹

La deuxième, déployée par Scylla, témoigne elle aussi de la difficulté à se découvrir en tant qu'artiste et qu'individu :

Mais par fierté je maquille mes blessures avec des tâches d'encre
Je souffre et je me tais⁵⁴⁰

Le paradoxe de cette prétération qui dit sa souffrance tout en affirmant la taire est plus apparent

535 IAM, « Debout les braves » in *Arts martiens*, 2013.

536 Hugo Victor, « Le Parti du crime » in *Les Châtiments*, édition Hetzel-Quantin, 1882, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Ch%C3%A2timents

537 Desbordes Françoise, *La Rhétorique Antique : l'art de persuader*, éditions Hachette supérieur, 1996, p 47.

538 *Ibid*, p 52.

539 Lomepal, « Trop beau » in *Jeannine*, 2018.

540 Scylla, « Douleurs muettes » in *Abysses*, 2013.

encore dans l'antithèse :

J'me réfugie, derrière ce thème, j'me livre⁵⁴¹

Avec un lexique guerrier, Akhenaton semble lutter (se réfugier) tout en renonçant (« j'me livre »), marquant comme Scylla une dichotomie entre sa vie réelle (telle qu'il la présente du moins), où les douleurs restent muettes, et l'espace discursif du morceau, lieu privilégié de leur expression. Mais l'existence de ce lieu demeure fragile et conditionnée au fait de ne pas s'exprimer « trop » sincèrement, afin de garder le bon rôle, celui qui remporte l'adhésion :

Le moment lyrique est celui où un sujet se crée artificiellement pour dire une vérité oblique du moi, se travestit pour exprimer d'une autre manière une authenticité interdite⁵⁴²

Et pourtant, même dans cet espace placé sous son contrôle, l'artiste échoue à se faire entendre : Rimbaud écrit dans « Nuit de l'enfer » « J'ai un oreiller sur la bouche, [les âmes honnêtes] ne m'entendent pas »⁵⁴³. Scylla manifeste quant à lui sa solitude en jouant sur l'incapacité de l'auditeur à répondre au discours à sens unique qu'est sa chanson :

Dites-moi que je ne suis pas le seul
Dites-moi que je ne suis pas le seul. Psst ! Est-ce qu'il y a quelqu'un ?
Répondez-moi !⁵⁴⁴

Cette solitude est particulièrement intéressante en cela qu'est construite, mise en scène, au contraire de celle, habituelle, du rappeur qui s'adresse à son public en entretenant l'illusion d'une possible communion⁵⁴⁵. Elle apporte une clef de compréhension de notre problématique : dans un

541 Akhenaton, « Mon texte le savon » in *Sol invictus*, 2001.

542 D. Rabaté in *Le Sujet lyrique en question*, édition des Presses Universitaires de Bordeaux, collection Modernités 8, 1996, p 201. Au caractère interdit de cette authenticité peut répondre un ethos contraire, celui d'une froideur émotionnelle qui n'est qu'apparente, et dit aussi, en creux la souffrance de l'artiste. C'est l'ethos que déploie par exemple Oxmo Puccino lorsqu'il se présente par la périphrase sous les traits du « cactus de Sibérie » (« Le cactus de Sibérie » in *Le cactus de Sibérie*, 2004), associant le motif du froid à celui de l'isolement (du fait des épines et du caractère unique d'un cactus qui pousserait en Sibérie). Le caractère exceptionnel du rappeur y est une force autant qu'une source de souffrance. Cette froideur émotionnelle, liée par nature au statut de l'artiste, a également ses occurrences Outre-Atlantique : « Expect no sympathy from me /I'm an MC, this is how I'm supposed to be /Cold as a G, my heart's frozen /It don't even beat » de Eminem, « No apologies » in *Eminem presents : The Re-Up*, 2006.

543 Rimbaud Arthur, « Nuit de l'enfer » in *Une Saison en Enfer*, 1873, version du texte consultée en ligne le 17/11/2018 : <https://www.atramenta.net/lire/oeuvre28232-alternative.html>

544 Scylla, « Répondez moi » in *Abysses*, 2013.

545 Cette ouverture à l'autre est le fondement même de la poésie lyrique, « essentiellement transitive car elle postule la présence d'un interlocuteur » (comme l'écrit D. Combe, page 173, dans *Poésie et récit une rhétorique des genres*). Plus particulièrement en poésie, cette présence est rendue explicite dans des textes qui s'adressent à une femme, à un élément, par exemple. C'est là toute la hantise du morceau de Scylla : produire un discours « bouteille à la mer » et demeurer dans l'incertitude quant à sa réception.

monde où chacun aspire à se détacher de la masse pour devenir l'artiste, où les rappeurs sont si nombreux qu'il est essentiel pour eux de trouver un moyen de « se détacher du lot », de se distinguer, il s'agit, en même temps, et paradoxalement en apparence, de montrer ce qu'ils ont en commun avec ce lot, parce que c'est ainsi qu'ils peuvent rester connectés à lui, continuer de s'y adresser. Le rappeur se définit donc autant par ce que son « je » construit à l'exclusif et d'unique, de surhumain ou de monstrueux, que par ce qu'il a, ou tente d'avoir, en commun avec un « tu » tout aussi construit (même lorsqu'il est, comme ici, construit comme absent), qui doit se faire le plus vaste possible pour parler à un public multiple, tout en lui donnant le sentiment d'une adresse directe et quasi-exclusive. L'abstraction de la construction de la figure du destinataire, qui doit se faire semblable et étranger, unique et multiple, voilà en somme le vrai paradoxe du travail du rappeur.

Dans cette solitude, l'artiste craint d'être le seul être imparfait, immoral, et recherche plus ardemment l'empathie du destinataire :

T'est-il arrivé de préméditer un meurtre ?
Et rien que d'y penser, en frissonner de plaisir...
Te sentir terrifié d'un cœur, qui te fait mal tant il se serre quand il est rongé par le désir !⁵⁴⁶

Il n'est plus le visionnaire, le remède, ni même la cause, mais un symptôme du mal généralisé :

Ma faiblesse, la cruauté du monde !⁵⁴⁷

Cette relation de cause à effet, qui rappelle l'image de la rouille convoquée par Rocé, est particulièrement lisible dans l'apposition d'Akhenaton, mais aussi plus largement dans l'ensemble du morceau dont elle est issue :

Complice de forfaits musicaux dans ces terres arides
J'ai croisé trop de types au caractère avide
De jours à l'estomac immergé d'acide
Je suis pas celui qu'on attend, juste un rayon latent, futur combattant
[...]
Quelle sorte d'espoir places-tu en moi ?
J'suis pas celui qui changera le ciel ou allégera le fardeau

Ou plus explicitement encore :

Non je ne suis pas celui qui tue les gosses de Cisjordanie, de Gaza et d'Hébron
Je vois des cités en flamme comme Néron

⁵⁴⁶ Ibid.

⁵⁴⁷ Akhenaton, « A vouloir toucher Dieu » in *Black Album*, 2002.

Je déteste être présenté comme une possible solution
Moi je fais juste partie des problèmes que nous avons⁵⁴⁸

L'artiste ne peut alors plus être une figure prométhéenne d'« Ecclésiaste moderne »⁵⁴⁹ pétrie de certitudes, mais devient au contraire une figure tourmentée qui tantôt accepte sa contingence (« Aller mes vingt ans, si les autres vont vingt ans... ») tantôt se rebelle contre elle (« Non ! non ! à présent je me révolte contre la mort ! »⁵⁵⁰). L'expression qui en résulte est donc cette expression paradoxale de l'indicible, où, comme dans l'exemple de Chilla cité précédemment, les mots ne suffisent plus, ou comme lorsque, en proie à l'émotion, Nekfeu bredouille et bute sur les mots sur « Galatée »⁵⁵¹. Si ce morceau d'amour déçu fait référence au mythe de Pygmalion, dont la création demeure obéissante à son maître, il prend le contre-pied de cette référence en présentant un personnage de femme disant « non » à l'artiste. Ce personnage, pourtant construit par le rappeur dans l'espace de son texte, lui échappe, incarnant son œuvre, si bien qu'une frustration en résulte. Si les rappeurs d'Ärsenik affirment que « Rappeur c'est un cri, avant d'être ma profession »⁵⁵², il faut néanmoins rétablir les citations à l'origine de cette référence afin de comprendre pleinement l'intérêt de l'intertexte et de l'aposiopèse de Nekfeu. Dans sa *Lettre à un jeune poète*, Rilke apparente l'écriture des jeunes artistes à un « cri »⁵⁵³. Jean Cohen affirme ainsi que « la poésie est d'essence exclamative », aboutissement d'une forme d'expression primitive, antérieure au langage et avec laquelle elle renoue, paradoxalement, par le langage⁵⁵⁴. Dans le rap, cette exclamation tient plus souvent de la déploration, ou de l'élégie que de l'ode. Deux décennies après Rilke, le poète et peintre Max Jacob apporte dans une autre lettre⁵⁵⁵ un complètement à l'idée de ce dernier : « La poésie est un cri, mais c'est un cri habillé ». Il met ainsi en évidence un autre paradoxe de l'ethos construit par le rappeur en discours, celui-là précisément qui est à l'œuvre dans la figure de l'aposiopèse : celui de l'expression du « débordement », « cette émotion qui jette l'être hors de soi »⁵⁵⁶. Comment en effet utiliser les mots pour dire ce qui les dépasse ? Comment ces rappeurs

548 Ibid.

549 Rimbaud Arthur, « L'éclair » in *Une Saison en Enfer*, 1873, version du texte consultée en ligne le 17/11/2018 : <https://www.atramenta.net/lire/oeuvre28232-alternative.html>

550 Ibid.

551 Nekfeu, « Galatée » in *Cyborg*, 2016.

552 Ärsenik, « P***** de poésie » in *Quelque chose a survécu...*, 2002.

553 Rilke Rainer Maria, *Lettre à un jeune poète*, Livre de poche, Paris, 1989 (première parution en 1929), p 79.

554 Cohen Jean, *Le Haut langage*, Flammarion, 1993, p 74.

555 Jacob Max, *Esthétique : Lettres à René Guy Cadou, extraits, 1937 – 1944*, Joca Seria, 2001.

556 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 169.

dont « le malheur s'entend »⁵⁵⁷ peuvent-ils obtenir une émotion qui semble naturelle par une construction artificielle, virtuose, au contraire de toute spontanéité ?

L'expression verbale du cri d'Ärsenik se présente comme une traduction, rendue nécessaire par la pression du contexte socio-politique et musical :

Faut que j'explique aux mômes qui kiffent qu'Arsenik c'est pas que violence
Et qu'y'a un écorché vif planqué derrière ma putain d'insolence
Qu'il faut capter l'urgence à travers nos prophéties
Et que rappeur c'est un cri, avant d'être ma profession
J'écris sous pression, l'industrie stresse
J'écris, dresse leurs portraits et ces porcs s'empressent de cramer nos manuscrits⁵⁵⁸

Ce projet artistique nous évoque un passage en particulier de la section « Princes » des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, où le poète, lui aussi, justifie la violence de son propos et de son ton par une nécessité qui lui est contemporaine :

Si quelqu'un me reprend que mes vers eschauffez
Ne sont rien que de meurtre et de sang estoffez
Qu'on n'y lit que fureur, que massacre, que rage
Qu'horreur, malheur, poison, trahison et carnage
Je lui responds : Ami, ces mots que tu reprends
Sont les vocables d'art de ce que j'entreprends⁵⁵⁹

Mais la comparaison avec Ärsenik ne s'arrête pas là : comme les deux rappeurs en effet, le poète baroque fustige, tout en affirmant la sincérité de sa propre approche, la parole opportuniste de ses contemporains : « [Son] siècle, autre en ses mœurs, demande un autre style », grave, comme son propos, et interdit de, comme les « flatteurs de l'Amour », « ne [chanter] que [ses] vices ». De même, Lino se distingue radicalement de ses propres contemporains du point de vue des ambitions artistiques, mais aussi de la pureté de ces ambitions :

Moi j'écris Malcolm, Lumumba, Antha Diop et Biko
Quand ta pute de zique se trémousse en string avec Sisqo⁵⁶⁰

C. Rappeur sincère, rappeur menteur

557 Nous pensons à l'exemple de Diam's : « Et si des fois t'as l'impression que je pleure en chantant /C'est que j'écris avec mes larmes donc mon malheur s'entend », « 1980 » in *Brut de femme*, 2003.

558 Ärsenik, « P***** de poésie » in *Quelque chose a survécu...*, 2002.

559 d'Aubigné Agrippa, *Les Tragiques*, édition numérique établie par Samizdat, Québec, 2013 et consultable à cette adresse : http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/LesTragiques_AD.pdf

560 Ärsenik, « P***** de poésie » in *Quelque chose a survécu...*, 2002.

Nous l'avons dit précédemment, le je du rappeur se construit en partie en creux, relativement à d'autres personnages, souvent esquissés par de simples pronoms (« eux », « tu » ou bien « ils »), représentant par contraste ce qu'il n'est pas, à à quoi il s'oppose. L'une des principales revendications des rappeurs est celle de leur authenticité, à laquelle ils opposent – comme le fait Ärsenik – le caractère menteur, opportuniste, des autres. Des rappeurs comme Bigflo et Oli vont jusqu'à faire de cette revendication le cœur même de leur ethos, car ce qui les distingue profondément des autres :

J'avoue, je bave devant leurs clips, leurs bling-blings et leurs photos
Tout est vrai chez moi, sauf ma montre et mon polo

L'autre qui est moqué, le « menteur » chez Bigflo et Oli, c'est le rappeur, ou plus exactement le rappeur *gangsta* archétypal, celui que nous avons eu l'occasion d'évoquer dans la première partie de notre travail. Cette critique a pourtant ses limites : elle témoigne de la volonté de ces rappeurs « authentiques » d'atteindre une adéquation de la représentation donnée d'eux à travers leurs textes et de leur être profond, des personnes qu'ils sont hors de toute mise en scène. Mais il y a là un double paradoxe. D'une part une représentation, parce qu'elle est nécessairement biaisée, ne saurait être la réalité. D'autre part, comme l'écrit La Rochefoucauld

Tout effort pour nous faire coïncider avec notre « moi véritable » se trouve voué à l'échec, car le désir de nous y voir y parvenir nous oblige à réfléchir à nos progrès et à maintenir ainsi la division entre sujet et objet qu'il s'agit soi-disant d'annuler

Si bien qu'en fin de compte « Rien n'empêche tant d'être naturel que l'envie de le paraître »⁵⁶¹. S'intéressant à la question de la représentation du succès dans le rap⁵⁶², Eric Gonzalez parle dans un article de l'attrait qui peut exister dans ce genre artistique pour le « spectacle de son authenticité », une formule antithétique qui résume élégamment ce paradoxe, tout en suggérant qu'il y a un public, c'est-à-dire une demande de ces figures de rappeurs authentiques, signe que ce contre-pied au stéréotype tend à en devenir un, lui aussi.

Un élément pré-discursif de l'ethos du rappeur rend cette question de l'identité du soi personne et de l'artiste construit particulièrement saillante : le pseudonyme. Ce que D. Combe dit du nom propre, reprenons-le à notre compte pour le pseudonyme :

561 La Rochefoucauld François de, *Maximes*, première édition parue en 1664, p7.

562 Éric Gonzalez, « “ Cash Still Rules ” : La représentation du succès dans le rap », dans *Revue Française d'Études Américaines*, 104, 2005, p44.

Le nom propre est un procédé de fictionnalisation du poème lyrique puisqu'il dégage résolument le langage de sa visée référentielle en créant un être absolument distinct de l'auteur.⁵⁶³

C'est-à-dire, si l'on suit l'auteur, que le nom propre en poésie (ou le pseudonyme dans le rap, dans notre cas) contribue à identifier le « je » comme un personnage, distinct de la personne réelle de l'artiste. Certains cas intéressants, comme celui-ci, viennent cependant brouiller cette frontière entre espace réel et fictif :

Ouais ils étaient morts de jalousie, donc heureux que Diam's crève
Et quand bien même ce fut vrai, Mélanie se relève⁵⁶⁴

L'ambiguïté du rapport entre l'artiste (comme personne) et l'artiste (comme personnage) est parfaitement illustrée par l'usage que la rappeuse Diam's fait de son propre prénom, Mélanie. Il construit, par son dévoilement, une forme d'intimité avec un auditeur déjà familier de l'artiste, sans pour autant être employé comme un parfait synonyme de son pseudonyme. La rappeuse suggère par ces deux vers qu'une nuance existe entre les deux (puisque Mélanie peut vivre même lorsque Diam's est morte), mais également une continuité.

« Je » se positionne donc à mi-chemin entre objet construit et référent réel. Dominique Combe écrit encore que

la figure du poète [...] est construite, dans la mesure où c'est toute la tradition de la poésie lyrique – et l'usage topique du poète – qui y est investie⁵⁶⁵

Une fois encore, la même chose pourrait être dite du rap tant – et c'est l'objet même de ce travail – les figures nouvelles se façonnent à partir, ou contre, les autres, la tradition.

Il y a dans la construction d'un ethos à travers un discours une forme d'aliénation : c'est adopter sur soi un regard étranger, car anticiper celui d'un autre et de là, nécessairement, construire une image *a priori*, en fonction de sa réception. De ce point de vue, même s'efforcer d'altérer le moins possible l'image que l'on peut donner de soi – comme semble le souhaiter Bigflo et Oli par exemple –, c'est déjà faire un choix raisonné. L'on pourrait à cet égard comparer le travail de l'artiste qui construit à travers son discours une certaine image de lui à celui de quelqu'un qui, se sachant regardé à travers le prisme d'un miroir déformant (celui du regard de l'autre sur une partie, infime, supposée connue de l'énonciateur) s'efforcerait d'altérer sa propre apparence pour modifier l'image dans le miroir. Ainsi, l'ethos discursif de l'artiste est un point de rencontre entre son

563 Combe Dominique, *Poésie et récit une rhétorique des genres*, éd José Corti, 1989, p165.

564 Diam's, « Si c'était le dernier » in *S.O.S.*, 2009.

565 Combe Dominique, *Poésie et récit une rhétorique des genres*, éd José Corti, 1989, p162.

destinataire et lui, parce qu'il est le produit d'une double représentation, influencé à la fois par l'idée que l'artiste se fait de lui, et par celle qu'il se fait de la façon dont cet ethos sera reçu, et de la façon dont il sera susceptible d'affecter son destinataire. Cette notion fait donc, peut-être plus que toute autre intervenir le pôle de la réception.

Citant Yves Vadé, Cynthia Clé⁵⁶⁶ ajoute en remontant à l'étymologie de cette poésie, lyrique, du « je » que « le chant et l'accompagnement musical ont toujours passé pour favoriser l'expression des émotions et l'accès au monde intérieur »⁵⁶⁷ et que « la voix lyrique était au départ celle de l'intime, de l'âme, du cœur »⁵⁶⁸, une idée qui semble réactivée dans de nombreux morceaux de rap bien que, comme nous l'a montré Jazzy Bazz, elle n'a rien d'une absolue évidence. Le « je » lyrique, intime, confident de ses sentiments profonds et de ses doutes est un « je » construit, un ethos emprunté par l'artiste afin d'accroître l'impact de ses mots sur son lecteur/auditeur. Et pour cause : la formulation en poème, ou en rap (en un mot la « mise en art »), en particulier lorsque la forme est très codifiée et/ou travaillée, est un filtre à une spontanéité de l'expression qu'il s'agit pour l'artiste de reconstruire illusoirement, artificiellement. Dans la mise à l'écrit des émotions, tout procède d'un choix, à commencer par celui des mots. Comment alors ne pas douter des intentions de l'artiste, comment ne pas croire qu'il pourrait saisir l'occasion de réagencer ces émotions, de les tourner autrement, afin de donner une meilleure image de lui-même, afin de produire un récit plus excitant, ou tout simplement pour des raisons de style ? Dans la « Préface » de *Cosmopolitanie* (2014), Soprano rappe à propos de ce choix de « figure » dont procède l'artiste :

Les artifices du showbiz, ne collent pas à mes principes
Faudrait que j' fasse le voyou pour plaire à des journalistes
Donc fuck you ! J'dis ça avec enthousiasme
Je n'serai pas la caricature de tous vos fantasmes⁵⁶⁹

Il nous confirme que le choix de cet ethos ne dépend pas seulement de l'artiste, mais est susceptible d'être influencé par le pôle récepteur du discours, manifesté ici par les « journalistes » mais susceptible d'être étendu à l'ensemble du public : par leurs postures, les artistes façonnent les goûts autant qu'ils sont façonnés par eux. Le sujet, dans le rap comme plus largement, est à la fois

566 Clé Cynthia, *Le statut du sujet dans Une Saison en Enfer d'Arthur Rimbaud* (mémoire sous la direction d'Aline Mura), 2004.

567 Vadé Yves, *Figures du sujet lyrique*, PUF, 1996, page 11.

568 Clé Cynthia, page 35.

569 Soprano, « Préface » in *Cosmopolitanie*, 2014.

constitué par ses « affections » (ou empirique) et constituant (ou transcendantal)⁵⁷⁰. M.-A. Caws⁵⁷¹ parle quant à lui de « sujet imaginant » et de « sujet imaginé », précisant que « C'est le poème qui formule le poète ». Si le personnage du rappeur n'est jamais totalement dégagé de la personne réelle, la réciproque est aussi vraie, au point que l'Art puisse mettre la personne en danger. Dans « La Chute » (2013), Maître Gims confesse le caractère néfaste de cette influence, explorant à sa manière « les possibilités poétiques de la dualité de la chute et de la gloire, du désespoir et de l'espoir » dans un « combat intérieur [qui] se change en affrontement contre l'adversaire »⁵⁷² :

Le son m'étranglera tout l'temps
Tout autant que le crack d'un junkie
Le game n'est qu'une course à l'orgueil qui divise
Les gens et nombreux finissent en béquilles⁵⁷³

Cette forme de lutte contre soi-même, où le créateur est, à la manière du titan grec Cronos, blessé par ce qu'il engendre (dans le cas de Maître Gims, le son qui l'empêche de respirer en jaillissant), est déjà topique dans la tradition poétique :

Je sens dedans mon âme une guerre civile :
D'un parti ma raison, mes sens d'autre parti,
Dont le brûlant discord ne peut être amorti [...]⁵⁷⁴

Cette même ambivalence, ce même conflit intérieur – plus particulièrement entre raison, vertueuse, et sentiments, qui poussent au mal – est lisible chez des rappeurs à mi-chemin entre un idéal moral (souvent croyant) et un ancrage dans le monde et ses réalités :

Je suis comme un gladiateur desperado
Envoyé en enfer pour une mission commando⁵⁷⁵

Nous sommes alors loin d'un « sujet autobiographique »⁵⁷⁶ et il pourrait sembler dans cette mesure

570 Cette bipartition est étudiée par le philosophe Guy Lardreau dans son ouvrage consacré à *La vérité* (1993), p31.

571 Rabaté D., de Sermet J. et Vadé Y. (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, édition des Presses Universitaires de Bordeaux, collection Modernités 8, 1996, p70 puis 76.

572 Ferrer Véronique et Gorris Camos Rosanna (sous la direction de), *Les muses sacrées : Poésie et théâtre de la Réforme entre France et Italie*, Droz, 2016, p 66-67.

573 Maître Gims, « La Chute » in *Subliminal*, 2013.

574 Sponde Jean de, « Je sens dedans mon âme une guerre civile » in *Les Amours*, 1597, consulté en ligne le 31/5/19 à cette adresse :

[https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Amours_\(Jean_de_Sponde\)#XVII._Je_sens_dedans_mon_ame_une_guerre_civile](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Amours_(Jean_de_Sponde)#XVII._Je_sens_dedans_mon_ame_une_guerre_civile)

575 MC Solaar, « Solaar pleure » in *Cinquième As*, 2001.

576 L'expression est empruntée à Cynthia Clé, *Le statut du sujet dans Une Saison en Enfer d'Arthur Rimbaud* (mémoire sous la direction d'Aline Mura), 2004, p8.

presque aussi vain de chercher la vérité d'un artiste dans le « je » de rôle⁵⁷⁷ d'un poème ou d'un morceau de rap que dans celui d'un roman tout à fait fictionnel à la première personne. Maître Gims chante également :

Nos sons ne sont que des sentiments
Qui ne font que mentir gentiment
Recouvrant les cœurs d'un drap blanc
Les éloignant du monde des vivants⁵⁷⁸

L'antithèse que met en œuvre le rappeur (l'idée d'un sentiment qui puisse mentir) est encore complexifiée par l'oxymore qui est y associé (« mentir gentiment »), rendant compte d'une autre complexité, celle des intentions d'un artiste qui ment tout en paraissant se dévoiler, et s'éloigne ainsi du réel. Sur Rapgenius⁵⁷⁹, les commentateurs du texte ont également proposé une lecture religieuse de ces vers : la musique profane (« nos sons ») étant interdite dans la religion musulmane, elle met en péril l'âme tout en la sauvant paradoxalement, voilant les cœurs du « drap blanc » dont on enveloppe le défunt pour lui permettre de quitter « le monde des vivants », propre et pur. Un questionnement plus porteur que celui du « dans quelle mesure *je* est-il l'artiste ? » pourrait être alors celui du « que *veut*-il dire de lui ? » ou plutôt « comment se représente t-il ? ». Non pas que nous soyons convaincus de la souveraineté de l'intention de l'auteur dans son œuvre, mais plutôt que ces questionnement peuvent nous permettre d'effleurer la richesse et la spécificité de celle-ci relativement aux autres. Pour toutes ces raisons, le « je » « autre », « démultiplié »⁵⁸⁰ tel que le conçoit Rimbaud est intéressant lorsque l'on s'intéresse à l'ethos, souvent multiple, d'un rappeur qui peut d'une ligne à l'autre faire son éloge, confesser ses défauts et instruire de ses conseils les plus jeunes en s'appuyant sur son « vécu ».

Tout ethos discursif est nécessairement inter-discursif : la parole d'un rappeur fait sens relativement à ce que l'on sait déjà de lui par ses écrits antérieurs, ainsi que relativement au réseau de références dans lequel elle s'inscrit. Se sachant influencé, Booba souhaite que « Dieu [le] punisse d'être comme les autres »⁵⁸¹. Cette idée contribue sans doute à expliquer la forte condamnation de l'usage de nègres littéraires dans le rap ; au-delà de l'association traditionnelle du travail d'écriture au rappeur, c'est toute possibilité de la cohésion d'un ethos qui est niée. A l'inverse des figures d'imposteurs, l'artiste sincère est méritant, car son choix n'est pas celui de la facilité :

577 L'expression est de Gerhard Höhn, *Heinrich Heine, un intellectuel moderne*, PUF, 1994, p128.

578 Maître Gims, « La Chute » in *Subliminal*, 2013.

579 Genius, <https://genius.com/> [site internet de référence pour les textes de rap].

580 Clé Cynthia, *Le statut du sujet dans Une Saison en Enfer d'Arthur Rimbaud* (mémoire sous la direction d'Aline Mura), 2004, p8.

581 Booba, « Comme les autres » in *Nero Nemesis*, 2016.

Vous buvez, apostats à tout ce qu'on révère,
Le chypre à pleine coupe, et la honte à plein verre... —
Mangez, moi je préfère,
Vérité, ton pain dur.⁵⁸²

La richesse est du côté des menteurs, aussi, « la vigilance des « pairs » porte sur la nature plus ou moins commerciale des productions »⁵⁸³ et des rappers comme Flynt sont fiers d'être « à contresens de la tendance »⁵⁸⁴. Pour eux, la promotion du ghetto et de la violence dans les textes de rap relèvent de topoï faciles et vendeurs. Rocé s'efforce alors d'échapper aux postures topiques, affichant une ambition qui se détache des attentes supposées du public :

Vous comprendrez donc que j'ai d'autres ambitions que de jouer au rappeur voyou, repentî,
reconverti en bon bougre
Pas le temps non plus de faire peur de par un exotisme banlieusard
Je suis à la recherche de l'universel, pas au contentement ou à l'agacement
D'un pays qui vieillit dans le sur place du spectacle et des clichés⁵⁸⁵

Dooz Kawa s'en prend de même à ceux qui s'inventent un vécu « ghetto », avec une posture provocatrice qui rappelle celle de Victor Hugo (« Et je violai du vers le cadavre fumant »⁵⁸⁶) :

Mélodie langoureuse, mélancolie d'amoureuse
Auquel cas, si t'en abuses ou si la misère t'amuse
J'viendrai violer ta muse, qu'est-ce qu'y a ?⁵⁸⁷

Cette idée d'un « vrai » rap, authentique, contre un faux fait écho à une longue tradition littéraire de dénonciation des hypocrites, de ceux qui se construisent une image illusoire :

Tu ne crains la fureur de ma plume animée,
Pensant que je n'ai rien à dire contre toi,
Sinon ce que ta rage a vomi contre moi,
Grinçant comme un matin la dent envenimée.
[...] Mais j'ai bien quelque chose d'encore plus mordant,
Et quoi ? l'amour d'Orphée ? et que tu ne sus onques
Que c'est de croire en Dieu ? non : quel vice est-ce donc ?

582 Hugo Victor, « Chanson » in *Les Châtiments*, édition Hetzel-Quantin, 1882, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Ch%C3%A2timents

583 Vicherat Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan, 2001, page 82.

584 Flynt, « En froid » in *Itinéraire bis*, 2012.

585 Rocé, « Si peu comprennent » in *L'être humain et le réverbère*, 2010.

586 Hugo Victor, « Réponse à un acte d'accusation » in *Les Contemplations*, édition Nelson, 1911, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations

587 Dooz Kawa, « Si la misère t'amuse », in *Bienvenue dans mon Trist'Klan*, 2004 puis reprise dans *Contes cruels*, 2017.

C'est, pour le faire court, que tu es un pédant.⁵⁸⁸

Du Bellay écrit ailleurs :

Sache, Lecteur, que celui sera *véritablement* le poète que je cherche en notre Langue, qui me fera indigner, apaiser, éjouir, doloir, aimer, haïr, admirer, étonner, bref, qui tiendra la bride à mes émotions [...]⁵⁸⁹

Il peut être étonnant de constater que Du Bellay lui-même prône ici la création d'une figure du poète qui n'a rien de sincère, et ce afin de transmettre l'émotion. Cette figure en effet est une figure idéale, c'est *le* poète par excellence. Elle est donc quêtée sans cesse, ce qui est d'autant plus vrai dans le rap : la recherche perpétuelle d'une autodéfinition des rappeurs va de pair avec celle d'un genre encore jeune. Non content de dire et de construire ce qu'il veut faire paraître de lui-même, le rappeur cherche constamment à faire de cette figure un modèle pour le genre en général. Aussi cet ethos ne peut-il être trop personnel, puisqu'il vise à l'exemplaire.

Un positionnement ne fait donc pas que défendre une esthétique, il définit aussi, explicitement ou non, le type de qualification requise pour avoir l'autorité énonciative, disqualifiant par là les écrivains contre lesquels il se constitue⁵⁹⁰

Puisque le rappeur est intègre, il est aussi celui qui a été trahi, mais a su se relever :

J'ai fait des fautes que le Sheïtan a sifflé
J'ai forniqué, j'ai fumé, j'ai bu, mais jamais sniffé
J'ai braqué, j'ai frappé, j'ai baffé même tirer pour briefer
Mais jamais baisé un pote, pourtant mon dos est bien griffé
J'suis le bonhomme qu'on a jamais vraiment aimé
J'ai présenté l'avenir à mon prochain, en retour il m'a blâmé⁵⁹¹

Tandis que tous les amis d'Akhenaton sont devenus des « ombres », lui est resté le rêveur qu'il était jeune, fidèle à lui-même et aux autres :

Les équivoques débutèrent ainsi
De simples malentendus en absences
On s'étonnait de plus me voir dans la rue
Mais j'étais chez moi
A bosser les rythmes, les rimes, les mélodies

588 du Bellay Joachim, « Sonnet LXV » in *Les Regrets*, première publication en 1558, consulté en ligne le 31/5/19 à cette adresse : <https://www.poesie-francaise.fr/joachim-du-bellay/poeme-tu-ne-crains-la-fureur-de-ma-plume-animee.php>

589 du Bellay Joachim, *Défense et Illustration de la langue française*, II, 11, première publication en 1549. Nous soulignons.

590 Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004.

591 Rohff, « Testament » in *Le Code de l'horreur*, 2008.

L'amour allait toujours vers mes amis
C'est trop con, la vie est ainsi faite
Dire qu'ils n'auront jamais su que c'était à eux
Que je pensais quand j'écrivais
Aujourd'hui je vois les potes qui ont compris
Ceux qui flippaient, ils sont partis
La bouche pleine, criant que l'argent m'avait changé
Pleins de préjugés
Je crois qu'ils voulaient vraiment se venger
Les choses changent et ne peuvent plus s'arranger
Et tes propres frères deviennent étrangers⁵⁹²

Il se rapproche en cela du constat de Rutebeuf :

Que sont devenus mes amis
que j'estimais si proches
et que j'aimais tant ?
Je crois qu'ils sont bien clairsemés.⁵⁹³

Ce rappeur qui déploie dans son texte la démonstration de sa moralité tout en contestant celle des autres peut à bien des égards s'apparenter à la figure du « moraliste », que nous étudions en traitant la question du rap conscient. Il s'en détache en revanche, parfois explicitement, lorsqu'il rejette des classifications jugées désuètes, et des postures surplombantes qui lui semblent prétentieuses :

J viens cracher mes états d'âme, et mes cas de conscience
Y a que les connards qui vont croire que c'est du rap conscient⁵⁹⁴

Où le rappeur affirme avant tout un idéal de modestie. Ainsi, adoptant une posture humble, Youssoupha se définit par l'anaphore tour à tour comme le fils de..., puis comme l'ami de... et l'ennemi de... dans « Polaroid experience »⁵⁹⁵. Ce n'est pas là le seul cas de figure dans lequel l'ethos d'un artiste se définit par celui de ses parents. Dans le rap, on peut penser à la confession de Joeystarr sur son père :

Mon père n'était pas chanteur, il aimait les sales rengaines⁵⁹⁶

En poésie, à « Mauvais sang » où le poète s'apparente à ses ancêtres sans les glorifier, leur étant semblable en vices :

592 Akhenaton, « Pousse au milieu des cactus, ma rancœur » in *Sad Hill*, 1997.

593 Rutebeuf, *Complainte* (vers 110-113), transcription moderne proposé par D. Maingueneau, *Le discours littéraire*.

594 Youssoupha, « Entourage » in *NGRTD*, 2015.

595 Youssoupha, « Polaroid experience » in *Polaroid experience*, 2018.

596 NTM, « Laisse pas traîner ton fils » in *Suprême NTM*, 1998.

D'eux, j'ai : l'idolâtrie et l'amour du sacrilège ; – oh ! tous les vices, colère, luxure,
– magnifique, la luxure ; – surtout mensonge et paresse⁵⁹⁷

Le poète n'est pas un être supérieur, au-dessus des autres, au contraire il avoue ses défauts et estime que « La main à plume vaut la main à charrue ». Le rappeur peut ainsi prôner des valeurs qu'ils n'a pas forcément appliquées par le passé, « avoir le bon message tout en restant un mauvais messenger »⁵⁹⁸. S'il réussit par son art, sa réussite doit être modeste, comme c'est le cas pour Diam's, exprimant son désir de prendre sa retraite après une célébrité qui ne lui convenait pas⁵⁹⁹, ou dans la Préface aux *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné :

Alors je n'adorois sinon
L'image vaine du renom,
Renom de douteuse esperance ;
Icy sans espoir, sans esmoi,
Je ne veux autre recompense
Que dormir satisfait de moi.⁶⁰⁰

Cette modestie, humilité même, érigée en valeur par certains artistes, peut les doter d'une position didactique. Pour eux, il faudrait faire profil bas pour survivre à la rue, et les « grandes gueules » ne seraient alors que des menteurs qui s'inventent un vécu :

Mets toi du plomb dans la boîte crânienne ou c'est Georgio qui tire⁶⁰¹

Ce propos relève bien du rap conscient dans le fond, mais il s'en détache sur le principe, jugeant ce rap conscient passé de mode et prétentieux par nature, car dispensateur d'une légitimité morale supérieure quand l'artiste devrait ne rester qu'un être humain, témoignant de son expérience propre. Ainsi, l'humilité face à Dieu par exemple (Akhenaton évoque « le nom de [son] maître » dans « Sol invictus »⁶⁰²) ne devrait pas, pour ces artistes, être un moyen de se faire prophète devant les hommes, revendication relevant de l'orgueil.

597 Rimbaud Arthur, « Mauvais sang », version du texte consultée en ligne le 17/11/2018 :

<https://www.atramenta.net/lire/oeuvre28232-alternative.html>

598 Youssoupha, « Entourage » in *NGRTD*, 2013.

599 Dans Diam's, « Si c'était le dernier » in *S.O.S.*, 2009.

600 d'Aubigné Agrippa, *Les Tragiques*, édition numérique établie par Samizdat, Québec, 2013 et consultable à cette adresse : http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/LesTragiques_AD.pdf

601 Georgio, « Tu sais c'qui s'passe » in *Nouveau souffle*, 2014.

602 Akhenaton, « Sol invictus » in *Sol invictus*, 2001.

2) Le moqueur

A. Le rappeur désacralisé

Si le rappeur n'est plus qu'un être humain, il perd le statut d'exception qu'il devait traditionnellement à sa maîtrise langagière et sa réussite matérielle prétendue.

Dans « Le Divan », Soprano tout en déployant la scénographie d'une thérapie, l'affirme d'emblée :

J'ai rien d'exceptionnel, j'suis qu'un jeune de plus avec des rêves
Pour les défendre j'ai mis des gants d'boxe sur mes lèvres⁶⁰³

Cet ethos, contraire à la norme, il le précise sur « Moi j'ai pas », où il ne semble se définir que par la négative et les tournures restrictives :

Moi j'ai pas la voix d'un Notorious rappeur
Moi je suis pas né en taule d'une mère Black Panther
Moi j'ai pas la folie d'un Busta
La sensibilité d'une Wallen ou de Kayna
Moi j'ai pas ces défauts, ces qualités là
Moi j'suis juste moi Sopra'M'Baba⁶⁰⁴

Insistant avant tout sur son humanité, se présentant comme ordinaire, et donc proche du public, Soprano contracte son nom de scène et son nom de famille (M'Roumbaba). La figure du rappeur n'est pourtant pas ici désacralisée : le rap demeure, chez Soprano, du domaine des « rêves », de l'idéal. En témoigne l'éloge multitude que compose le texte du rappeur par l'anaphore, un éloge à des artistes jugés meilleurs, plus exceptionnels que lui. En brochant ainsi son texte de références au genre, Soprano se présente comme un rappeur-auditeur qui « connaît ses classiques » et fait preuve d'humilité en leur rendant hommage. Il témoigne ainsi d'une véritable « innutrition » telle que décrite dans *La poésie française du Moyen Âge au XXe siècle* à propos des poètes de la Pléiade :

L'imitation ne saurait être que superficielle sans ce travail préalable justement baptisé par la critique « innutrition », car c'est la mémoire des textes qui fécondera l'imagination poétique et permettra, une fois les modèles refermés, une « invention » personnelle, éloignée de tout démarquage servile⁶⁰⁵.

603 Soprano, « Le Divan » in *Puisqu'il faut vivre*, 2007.

604 Soprano, « Moi j'ai pas » in *Puisqu'il faut vivre*, 2007.

605 Jarrety Michel (sous la direction de), *La poésie française du Moyen Âge au XXe siècle*, PUF, 2017, p 108.

Ce travail d'innutrition, de « mémoire des textes », et la capacité d'invention qui en résulte, un peu surprenamment, non par un dégagement en bloc de la tradition, mais par une assimilation de celle-ci, est sans doute un élément d'explication du rapport particulier qui peut exister dans le rap, genre encore jeune et pratiqué par des artistes essentiellement jeunes, et une forme de tradition qui a pu, dès les débuts du mouvement, s'y mettre en place. Mais si tout rappeur a, plus ou moins consciemment, assimilé ces références, chez d'autres, les figures traditionnelles du rappeur sont bien plus mises à mal.

Dans « Mégadose »⁶⁰⁶, Vald s'en prend à la société de consommation et à la culture de l'opulence qui l'accompagne, jusqu'à répéter finalement à trente-trois reprises le titre du morceau, comme pour manifester verbalement l'aliénation opérée par la société de consommation sur l'individu. Pourtant, Vald ne propose pas d'alternative supérieure moralement, avouant n'être lui-même qu'un rouage de cette société :

La plupart du temps, j'en ai rien à foutre de dénoncer
Je n'veux que m'défoncer, rechercher la montée
Pour ne pas m'lamentier. Avant d'être millionnaire
À esclave ou 'ient-clit' j'suis apparenté

S'il en est « client », le rappeur en est aussi fournisseur, car son Art prend également la forme d'un produit de consommation :

Avant qu'explose la Terre, la stratégie j'expose :
On t'crée la névrose pour que t'augmentes la dose

En témoigne toute l'ambiguïté du pronom indéfini : Vald dénonce-t-il ici la stratégie employée par la société de consommation aliénatrice, ou annonce-t-il sa propre stratégie de fidélisation du public ? Cette stratégie, présentée comme nuisible par la tonalité péjorative des termes employés (« névrose » et « dose »), ne lui est d'ailleurs pas spécifique : la critique des éloges de l'opulence tombe aussi sur un certain rap, celui des artistes qui, selon Lino « ont troqué l'fond et la forme pour un putain d'string Vuitton »⁶⁰⁷. Or, s'il y a de mauvais artistes, il y a aussi de mauvais publics. Françoise Desbordes explique qu'en rhétorique, la dimension spectaculaire du discours ne tient pas qu'à la présence de spectateurs, mais également à « la volonté de représentation »⁶⁰⁸, volonté du rhéteur, mais également attendu du public. De là découle un pouvoir du public, pouvoir d'attention ou non aux morceaux et par là, pouvoir d'influence sur la production de rap et sa diffusion en

606 Vald, « Mégadose » in *Agartha*, 2017.

607 Lino, « Ne m'appelle plus rappeur » in *Requiem*, 2015.

608 Desbordes Françoise, *La Rhétorique Antique : l'art de persuader*, éditions Hachette supérieur, 1996, p145.

général. Viennent alors les critiques de sa corruption, qui blâment un public qui se laisserait influencer par de mauvais artistes, ne jouant que sur ses affects. Si ces mauvais artistes « font semblant », l'artiste qui les moque, « pas avare de mots »⁶⁰⁹ le fait avec naturel, dans une logorrhée du langage comme celle décrite par le satiriste Mathurin Régnier :

Il m'est comme aux putains mal-aisé de me taire,
Il m'en faut discourir de tort et de travers⁶¹⁰

A l'opposé d'un écrit emphasé, ce langage se présente comme libre par la légèreté, voire la vulgarité (ici, le substantif « putains ») ou la banalité apparente de son ton.

Cette liberté se présente comme un gage de vérité : le satirique est par définition, par convention générique, celui qui se refuse à feindre, qui non seulement répugne à revêtir le masque du coutisan, mais aussi arrache le masque de ses semblables et dénonce le mensonge généralisé⁶¹¹.

Aussi, Régnier écrit lui-même « les nonchalances sont ses plus grands artifices » (IX) et dans la satire, comme l'indique Alain Génétiot « la familiarité et l'apparente spontanéité sont propres à renforcer l'impression de sincérité ». Cette attitude de nonchalance affectée relève de la *sprezzatura* théorisée dès le seizième siècle par Castiglione :

user en toutes choses d'une certaine nonchalance, qui cache l'artifice, et qui montre ce qu'on fait comme s'il était venu sans peine et quasi sans y penser⁶¹²

En littérature, Montaigne, prétendant dans ses Essais⁶¹³ écrire « à sauts et à gambades » et affirmant dans une adresse préalable au lecteur qu'il désire qu'on l'y voit « en [sa] façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice », témoigne assez bien de cette attitude, non parce que son style serait simple, mais parce qu'il cherche à le faire paraître ainsi, à faire oublier les nombreuses réécritures qu'a connues son œuvre. Cette nonchalance feinte est l'une des caractéristiques essentielles de la posture de rappeurs comme Orelsan.

Dans « Courez courez »⁶¹⁴, Orelsan se présente comme un « paumé » qui s'adresse à un destinataire qui l'est tout autant :

609 Lino, « Requiem » in *Requiem*, 2015.

610 Régnier Mathurin, *Satires*, II, 1608, édition établie par Viollet le Duc, 1853, consulté en ligne le 1/6/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_de_Mathurin_R%C3%A9gnier/%C3%A9d._Viollet_le_Duc,_1853/Satyre_II

611 Jarrety Michel (sous la direction de), *La poésie française du Moyen Âge au XXe siècle*, PUF, 2017, page 158.

612 Castiglione Baldassare, *Le Livre du courtisan*, 1528.

613 Montaigne Michel de, *Essais*, III. 8. « De l'art de conférer ».

614 Orelsan, « Courez courez » in *Perdu d'avance*, 2009.

Si t'as pas confiance en moi, tant mieux parce qu'on est deux
J'écris des textes comme si c'était des cours pour les vicieux

Pour lui, l'acte d'écrire est une routine qui n'a plus rien du travail noble, ou de l'inspiration sacrés mis en scène par d'autres artistes :

J'rappe à la sueur de mes boules

Sous les traits d'un échange avec son producteur, Orelsan en dévoile le processus, présentant le morceau, pourtant achevé, comme s'il était en train de l'écrire en direct :

Skread, ça fait combien d'mesures ? "euh... 15 !"
Cool ! Cool ! La seule chose que j'kiffe dans cette chanson c'est l'refrain

Le rap d'Orelsan n'est pas celui de Chilla qui la « maintient en vie », il n'est qu'une tâche à accomplir, ce qu'il fait sans éclat en se contentant des seize mesures « réglementaires » qui composent habituellement un couplet de rap. Si le ton moqueur d'Orelsan s'applique en premier lieu à lui-même, il touche également, par extension, la figure du rappeur dans son ensemble, réalisant contre elle, indirectement, une « charge » au sens entendu par Genette⁶¹⁵. C'est en effet en tant que rappeur qu'Orelsan s'en prend à cette figure-type, non par intention de décrédibiliser le rap, mais en déstabilisant par sa posture les attendus du genre.

Sa différenciation vis-à-vis de la figure-type commence dès l'enfance, puisque ici, nulle trace d'une corruption qui expliquerait l'évolution du rappeur ; l'enfance d'Orelsan n'était déjà pas heureuse et il était déjà ce personnage moqueur, dont l'adulte n'est que le prolongement vengeur auquel on aurait donné un audimat sans responsabilités aucunes :

Quand j'étais petit j'me faisais courser du collègue jusqu'à chez moi
Courez courez, vous m'attraperez pas !
Y'avait toujours un p'tit bâtard qui voulait m'casser le bras
Courez courez, vous m'attraperez pas !
Depuis j'considère qu'la Terre entière a une dette envers moi
Courez courez, vous m'attraperez pas !
J'ai trouvé les 7 boules de cristal : priez pour que j'm'en serve pas
Courez courez, vous m'attraperez pas !

Ce désir de revanche sur la vie, on l'a vu, est présent chez de nombreux rappeurs. Pourtant ici, c'est le ton, celui d'un enfant auquel l'adulte aurait donné la parole (en témoigne le vers répété comme

615 Dans Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982.

une ritournelle⁶¹⁶), qui le distingue des autres. Ces derniers présentent les maux dont on les a fait souffrir comme de graves trahisons, qui les ont façonnés, les ont endurcis quand Orelsan lui, en fait de simples frustrations enfantines qui refusent de passer, et vis-à-vis desquelles il n'aurait aucunement évolué.

Pour autant, nous l'avons dit, Orelsan ne se moque pas directement de ses pairs ici. En cela, il se distingue de Vald :

Aigri des autres mecs comme un ovaire féministe
Vous m'faites plus rêver, ça m'énerve, j'aimais bien
Bien sûr que j'aimais bien ces gus qui m'parlaient de rien
De putes et de biens bien plus que de bien
Oui, de biff qui se gagnait dans des districts mystiques
À l'heure où les vils-ci s'battaient pour des sticks⁶¹⁷

Plutôt que de se présenter en rappeur, Vald se présente ici en auditeur, lassé des topoï éculés de ses prédécesseurs. En recourant au passé, il suggère que ce rap, *gangsta*, est désormais dépassé, puisqu'il a fini par ennuyer le public et ne fait à présent plus illusion sur lui. La critique est subtile, et repose en bonne partie sur le ton condescendant qu'elle adopte : il ne dit pas « j'aime pas » mais « j'aimais bien ». Le caractère fantasmagorique de cette fiction, exotique, qu'est le rap de quartier selon Vald, apparaît à l'aune du choix de termes tels que « rêver » ou « mystiques ». A en croire le rappeur, cette fiction ne parle plus au public, dont les problèmes sont ancrés dans le réel :

J'comprends qu't'aies la rage quand les rappeurs font qu'se masser l'gland⁶¹⁸

Ailleurs, Vald pastiche le ton monocorde de certains rappeurs *cloud* ou *trap* américains tout en faisant un clin d'œil au rappeur *emo*⁶¹⁹ Kid Cudi :

J'ai envie d'me suicider, comme Kid Cudi⁶²⁰

616 On pourrait pourtant, comme l'avait remarqué un commentateur sur Rapgenius, noter l'étonnante similitude entre ce vers (« Courez courez, vous m'attraperez pas ! ») et celui de Verlaine (« Tournez, tournez, bons chevaux de bois » dans *Romances sans paroles*, 1874), aussi bien du point de vue de la structure syntaxique (un verbe à la deuxième personne du pluriel de l'impératif, répété une seconde fois en début de vers) que de celui de la versification (les deux vers sont ennésyllabiques, puisque Orelsan prononce [atʁapʁe]). Impossible pour nous d'établir si le vers d'Orelsan est effectivement inspiré de celui de Verlaine, mais, même si cette similarité relevait de la coïncidence, elle témoignerait pour autant du caractère littéraire, ou du moins « écrit » du texte d'Orelsan, caractère qu'il s'efforce de dissimuler par sa posture.

617 Vald, « Par Toutatis » in *NQNT*, 2014.

618 Vald, « Shoote un ministre » in *NQNT*, 2014.

619 *Cloud rap*, *trap* et *rap emo* sont des sous-genres de rap. Le *cloud rap* se caractérise notamment par une structure musicale plus lente et « aérienne » que celle du rap traditionnel. Tout comme la *trap* et l'*emo rap*, dont les thématiques régulières sont le suicide, le nihilisme et la dépression, il s'agit d'un genre musical qui a particulièrement pris son essor au cours de la décennie 2010-2020.

620 Vald, « Kid Cudi » in *Agartha*, 2017.

Comme Orelsan traitait avec légèreté la thématique habituellement grave de la revanche sur la vie, Vald reprend à sa manière, l'espace d'un morceau, le ton et les thématiques d'autres rappeurs, les poussant à la limite de la caricature, sans permettre pour autant de déterminer avec certitude si le morceau relève plutôt de l'hommage ou de la satire.

Par sa critique douce d'un rap « fantasme », déconnecté du réel, Vald construit en creux la légitimation de sa propre figure, celle d'un artiste humain, pour le meilleur comme le pire⁶²¹. De même qu'un éloge de soi trop explicite peut retourner les destinataires d'un discours contre son locuteur, l'aveu d'une faiblesse peut être vecteur d'identification, d'empathie. Ainsi, tout en construisant une figure négative, *a priori* haïssable de lui, celle d'un compagnon absent et peut-être infidèle, le rappeur demande à sa compagne, dans une litote semblable à celle, fameuse, de Chimène, « Ne me déteste pas »⁶²². Mais si l'adresse à la destinataire intradiégétique est explicite, celle au public, extradiégétique, demeure implicite : en expliquant son sentiment, ses raisons, Vald espère emporter son adhésion.

Le topos de la relation à la mère est un exemple éloquent de contraste entre le rap « fantasme » critiqué par Vald et son propre traitement de la thématique. Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier précédemment ce personnage-type du rap : une femme méritante qui a élevé seul son fils tandis que le père, lui, demeure l'absent, celui qui est parti. Véritable éloge de la mère, le morceau de Sexion d'assaut « Avant qu'elle parte »⁶²³ est un exemple topique :

À tous ceux qui ont encore une mère
Même si la mort n'arrête pas l'amour
Dites-leur que vous les aimez
Avant qu'elles partent

L'envoi final du morceau témoigne particulièrement de son caractère moraliste : la mère est un personnage sacré, et même un rappeur qui se dote habituellement d'un ethos de dureté doit lui exprimer l'amour qu'elle mérite. Le traitement en est bien différent chez Vald :

C'est pour ma mère que j'ai dé-
-çue trop d'fois⁶²⁴

621 On pense à nouveau à la théorie aristotélicienne de l'« homme intermédiaire », déjà étudiée dans la deuxième partie de notre travail.

622 Vald, « Ne me déteste pas » in *XEU*, 2018.

623 Sexion d'assaut, « Avant qu'elle parte » in *L'Apogée*, 2012.

624 Vald, « C'est pour » in *NQNT*, 2014.

Le rejet opéré par Vald laisse d'abord croire à l'image d'Epinal d'un bon fils qui venait en aide à sa mère (« pour ma mère que j'aidais »), avant d'opérer un effet de chute décevant sur l'auditeur, comme pour mimer les nombreuses déceptions qu'il a fait connaître à sa parente. Vald construit en deux vers une image topique, puis la brise, la subvertit, bien loin du lyrisme de la Sexion d'assaut. Lorsque la figure du rappeur est touchée, c'est donc tout un système de valeurs qui l'est également. Suivant Julien Barret⁶²⁵, M. Labourie écrit que « l'*egotrip* ne semble plus tant constituer un culte de soi – comme on le lui reproche souvent – qu'un culte de l'habileté verbale »⁶²⁶. Et en effet :

Alors que l'autosatisfaction du rappeur porte souvent sur ses performances sexuelles, son succès commercial et ses fonds propres, tous ces traits sont présentés comme dérivant de son pouvoir verbal

En prenant le pouvoir au sein du texte et en se présentant comme une figure de la parole incarnée, le rappeur rend en fait le pouvoir à la parole elle-même, dont son discours pourrait être lu comme une prosopopée indirecte. En sacralisant la parole, le rappeur sacralise son propre rôle d'intermédiaire « quasi-prophétique »⁶²⁷, aspect mystique que rappelle le sens de l'acronyme MC (« *master of ceremony* »). C'est donc une véritable désacralisation de la figure créatrice qu'opère celui qui, par la revendication d'origines sans importance (« J viens pas d'Paname, mais d'Marly-Gomont »⁶²⁸), de sa flemme d'écrire ou de son manque d'inspiration, propose un contre-ethos (souvent associé à celui du « rappeur blanc ») du rappeur :

Ça fait des mois qu'je n'ai pas de rimes
Non, j'devrais pas le dire⁶²⁹

L'aveu méta-discursif de Vald est inhabituel, et lui-même en est conscient. D'après Richard Robert « [Victor] Hugo prétend que Dieu parle à l'âme du « rêveur sacré » qu'est le poète »⁶³⁰. Hugo adopterait ainsi l'idée d'une inspiration supérieure (la *furor poeticus*, l'inspiration, qui fait du poète un être d'exception, suivant la conception néo-platonicienne) dont le poète ne serait qu'un médium. « Le poète inspiré est en proie à la « fureur », c'est-à-dire à une sorte de folie qui lui permet d'approcher l'Idéal – ou, en termes chrétiens, le divin »⁶³¹. A l'opposé de cette vision de la création

625 Barret Julien, *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, éditions L'Harmattan, 2008.

626 Labourie Manon, *Le rap comme poétique du langage ordinaire*, Philosophie. 2017, p 62. Nous avons nous-mêmes eu l'occasion d'aborder cette question dans la première partie de cette étude.

627 Labourie Manon, *Le rap comme poétique du langage ordinaire*, Philosophie. 2017, p 68.

628 Kamini, « Marly-Gomont », in *Psychostar World*, 2007.

629 Vald, « Résidus » in *XEU*, 2018.

630 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur (2001), p 173. La question du « travail dans l'écriture poétique » y est abordée.

631 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur (2001), p 89.

poétique était celle du « poète ouvrier » (suivant l'expression de Banville), telle que conçue par le mouvement du Parnasse, entre autres. Le point de vue des Parnassiens nous fait réaliser à quel point l'idée romantique traditionnelle de la poésie peut s'apparenter à une posture empruntée : pour des auteurs comme Gautier, la poésie est un « labeur »⁶³², ce qui suppose que la part de l'inspiration, si elle n'est pas inexistante, est du moins minimale. Or Vald n'est plus ni un travailleur acharné, ni un artiste inspiré, et la lassitude semble l'avoir envahie avec le manque d'inspiration. S'arrêter à une apparente dichotomie entre spontanéité (celle de l'aveu de Vald, du style d'Orelsan) et artifice serait pourtant naïf tant, comme nous le rappelle Richard Robert « l'impression d'aisance ne provient souvent que d'un effort qui a su effacer ses traces »⁶³³, dans une recherche de ce qui, nous semble-t-il, pourrait être qualifié de *sprezzatura*. Bien avant Vald, Du Bellay affirmait lui-même :

De la postérité je n'ai plus de souci,
Cette divine ardeur, je ne l'ai plus aussi,
Et les Muses de moi, comme étrangères, s'enfuient.⁶³⁴

En effet, si le poète n'a plus souci de la postérité, comment se fait-il que le poème nous soit parvenu ? Comment se fait-il même, sans la « divine ardeur », qu'il ait été produit ? Dominique Maingueneau, s'attardant sur ce poème, y observe « l'impossible absence des muses »⁶³⁵ :

Les Muses ne s'enfuient pas, puisqu'il faut qu'elles soient présentes pour inspirer ce poème qui dit qu'elles s'enfuient... Le poème dénonce les regrets qui l'empêchent de faire œuvre, dans un recueil qui s'intitule précisément... les Regrets

« L'œuvre ne montre la "Nature" qu'en montrant aussi la fenêtre à travers laquelle on la voit » et de même pour nous, le rappeur montre le monde tout en se montrant en train de le représenter.

Avant des figures comme celles de Vald, Kamini ou Orelsan, l'ouvrage du rappeur maître du langage tenait, comme celui de Rimbaud⁶³⁶, du prodige alchimique :

C'est ça mon bonheur, expérimenter sur le plomb
Alchimiste verbal, précipite mes secrets au fond d'éprouvettes

632 Le terme est issu de l'ouvrage de Richard Robert.

633 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur (2001), p 174.

634 du Bellay Joachim, « Las, où est maintenant ce mépris de Fortune ? » in *Les Regrets*, première publication en 1558, consulté en ligne le 1/6/19 à cette adresse : <https://www.poetica.fr/poeme-787/joachim-du-bellay-las-ou-est-maintenant-ce-mepri-de-fortune/>

635 Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004, p228, puis 229 et 231.

636 Nous pensons au poème « Délires II – Alchimie du verbe » in *Une Saison en Enfer*, 1873, version du texte consultée en ligne le 17/11/2018 : <https://www.atramenta.net/lire/oeuvre28232-alternative.html>

Et les garde jalousement, pour en user plus tard avec fond⁶³⁷

A ce prodige correspond une forme d'ascension à la fois esthétique et morale, l'idéal « d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens »⁶³⁸. Mais déjà chez Rimbaud, cet idéal, évoqué au passé, semble effacé, et le poète en parle désormais comme l'une de ses « folies ». L'artiste dit son amour de la culture populaire, celle-là qui lui servait également de matière :

J'aimais les peintures idiotes, dessus des portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires.

S'il avait le pouvoir de transmuter les choses, ce pouvoir n'était pourtant rien d'autre qu'une malédiction, celle du roi Midas :

Pleurant, je voyais de l'or – et ne pus boire. –.

Mais ce pouvoir aussi appartient au passé, et l'artiste semble avoir perdu espoir dans la poésie et sa capacité à changer les choses :

La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe

Il remet ainsi en scène, en perspective, certains de ses anciens poèmes pour réécrire son histoire en tant que personnage-artiste :

Mon caractère s'aigrissait. Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances

Et de citer sa « Chanson de la plus haute tour ». Cette recomposition d'une narration de soi, après coup, correspond en rap à ce que nous avons pu appeler « ethos narratif », et étudier dans des morceaux rétrospectifs, revenant sur l'ensemble de la carrière d'un artiste, ou plus précisément sur une partie de sa vie pour lui donner un sens nouveau, une configuration narrative. Un autre exemple en est le morceau-fleuve de Médine « Arabospiritual »⁶³⁹, conclusif de son album *Arabian Panther* (2008). Dès les premiers vers, il semble se rappeler :

On s'était dit que d'une manière ou d'une autre on y arriverait
Et que malgré tout sur le rap on parierait

Ainsi, Médine suggère qu'il avait dès le départ eu l'intuition de son succès à venir, déployant un ethos de persévérance et de fidélité (à soi et aux autres, ceux qu'intègre un « on » qui n'aurait pas

637 Akhenaton, « A vouloir toucher Dieu » in *Black Album*, 2002.

638 Cette citation, et les suivantes, sont issues du poème de Rimbaud précédemment cité.

639 Médine, « Arabospiritual » in *Arabian Panther*, 2008.

changé depuis ses débuts). Mais le mouvement ainsi proposé par Médine apparaît, à certains égards, contraire à celui de Rimbaud : le rappeur avait une intuition, qu'il a changé en certitude ; son récit est celui d'une ascension par la constance. Le poète croyait avoir un pouvoir, et en a découvert la vanité ; son récit est celui d'une chute, ou plutôt d'une transformation. « Alchimie du verbe » est pour notre étude un poème intéressant, parce qu'il dit tous les masques que Rimbaud estime avoir adopté jusqu'alors dans sa poésie. Et pourtant il le fait toujours avec un masque, car, comme nous l'avons vu, un ethos de sincérité demeure un ethos. Ce que raconte le poète dans cette vaste analepse est ainsi une forme de maturation, d'acquisition d'une certaine sagesse à travers ses expériences alchimiques et personnelles :

Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté.

Cette figure, tout à la fois damnée et alchimiste, évoque celle de Baudelaire. En témoigne un vers fameux de l'ébauche d'un épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal* (1861) :

Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or

Le rappeur Lino le reprendra à son compte à la fin du clip de son morceau « VLB »⁶⁴⁰, l'investissant d'un sens nouveau : dans un morceau qui rend hommage à la ville d'origine du rappeur, Villiers-Le-Bel, la transmutation alchimique est métaphore d'une ascension sociale par la création. D'une matière brute, en partant de rien pour ainsi dire, le rappeur parvient littéralement à « faire de l'or », c'est-à-dire à s'enrichir et ce, en magnifiant un langage populaire :

J'rappe à la faveur des halls explosés de nos vies low-cost

Le vers de Baudelaire d'ailleurs, une fois celui qui le précède restitué, témoigne pleinement de cette volonté de saisir la « quintessence et la beauté du monde moderne »⁶⁴¹ :

Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or

Cette forme d'alchimie par le verbe, qui mêle le « pur » à l'« impur » (du point de vue du fond, comme de la forme) dans une poétique qui pourrait être dictée par l'hermétique *Table d'émeraude*⁶⁴², a pu de tous temps susciter de vives controverses. Le procès de Baudelaire, comme

640 Lino, « VLB » in *Requiem*, 2015.

641 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p40.

642 Où macrocosme et microcosme semblent correspondants : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas ».

celui qu'on a pu faire à certains rappers, suscitent la question de la morale dans leurs œuvres : ces artistes, qui ont cessé de se faire défenseurs d'une morale traditionnelle, s'efforcent-ils de trouver de la morale dans ce qui semble immoral ? Font-ils l'éloge de l'immoral ? Ou prônent-ils tout simplement une esthétique amoral ?

B. L'amoral et le feignant

Si, comme nous l'avons vu, certains artistes se font défenseurs de la morale (parfois tout en reconnaissant qu'ils sont loin d'en être des parangons), l'existence de rappers qui s'en détachent n'est pas un phénomène récent. Dès les origines du mouvement, les rappers *gangsta* privilégiaient l'éloge de la réussite matérielle et d'un code de l'honneur emprunté à l'imagerie mafieuse à une morale perçue comme celle des puissants, des oppresseurs. Les figures du rap conscient peuvent alors être perçues, en premier lieu, non seulement comme une réaction à la réalité violente des quartiers, mais également au discours jugé irresponsable qui leur coexistent. La figure du rappeur « amoral » qui nous occupe en l'occurrence apparaît cependant dans un troisième temps, comme une nouvelle réaction, cette fois-ci aux figures conscientes qui les précèdent. Cette évolution peut être la conséquence d'une désillusion, d'une prise de conscience de l'impuissance de l'Art sur le monde.

Le poète rimbaldien avait autrefois de l'espoir :

Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient.⁶⁴³

Mais il est désormais désabusé :

Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine.

Des figures d'artistes « inconscients » émergent ainsi, comme celle construite par Germain Nouveau dans son poème « Fou »⁶⁴⁴ :

Je suis un fou, quel avantage,
Madame ! un fou, songez-y bien,
Peut crier... se tromper d'étage,

643 Rimbaud Arthur, « Jadis... » in *Une Saison en Enfer*, 1873, version du texte consultée en ligne le 17/11/2018 : <https://www.atramenta.net/lire/oeuvre28232-alternative.html>. Ce sont là les premiers mots de l'ouvrage.

644 Nouveau Germain, « Fou » in *Valentines*, 1885, version du texte consultée en ligne le 02/04/2020 : <https://www.poesie-francaise.fr/germain-nouveau/poeme-fou.php?fbclid=IwAR3UJBtyHL4fODJTieNXA61ioTVPe4ftepdi2Az0xOZFxd9hvCNnO5mWpQk>

Vous proposer... le mariage,
On ne lui dira jamais rien

Le poète fou de Germain Nouveau ne peut, du fait de son état qui le met à part des normes sociétales, être tenu responsable de rien (et certainement pas de questions morales), ce qui lui vaut une totale liberté. En cela, il emprunte beaucoup à la figure médiévale du bouffon – que l'on retrouve dans de nombreuses cultures, notamment africaines ou amérindiennes –, seul autorisé à dépasser les bornes, à transgresser les tabous, critiquer par la moquerie l'action du roi et par là, à produire une parole vraie. Cette figure de rappeur impertinent, qui a toujours le bon mot, Bettina Ghio la rapproche de celle du Cyrano de Rostand⁶⁴⁵. Rimbaud lui-même prônait dans sa *Seconde lettre du voyant* un « dérèglement de tous les sens »⁶⁴⁶ qui influencera entre autres le mouvement surréaliste, et plus tard des rappeurs faisant l'éloge des paradis artificiels.

Mathias Vicherat rappelle la différence de traitement des drogues dures et douces dans le rap : si les premières font systématiquement l'objet de blâme dans des morceaux de rap conscient⁶⁴⁷, les drogues douces sont souvent perçues comme « un moyen de protestation, d'identification, mais aussi un moyen de partager des choses ensemble (communauté juvénile) tout en franchissant les barrières de l'interdit »⁶⁴⁸. La représentation des paradis artificiels, drogues, ou alcools, cesse alors d'être topique lorsqu'elle ne fait plus chez le rappeur l'objet d'une évaluation morale : elle n'est plus ni fierté liée à un milieu social, ni objet de critique, mais signe d'un ennui du monde d'ordre psychique et générationnel, d'une volonté de fuir le réel.

C'est vrai qu'j'suis vite stone, ouais, c'est vrai qu'j'suis vite stone
Avec mes histoires, ma weed et puis mes Winston
C'est vrai qu'j'suis vite stone, ouais, c'est vrai qu'j'suis vite stone
Avec mes histoires, ma weed et puis mes Winston⁶⁴⁹

La figure de rappeur drogué de Vald ne repose pas seulement sur l'aveu de sa consommation : elle est aussi appuyée par le jeu d'accentuation des vers, marqué par la paronomase (« vite stone » / « Winston ») et la rime interne portant sur la première syllabe des mots (« weed » et « Winston ») ; et par la répétition des deux vers du refrain, le tout produisant un effet de martèlement qui paraît mimer celui produit par la « weed » sur l'esprit du rappeur. Cette figure s'inscrit dans la droite

645 Dans Ghio Bettina, *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire*, thèse soutenue en 2012.

646 Rimbaud Arthur, *Seconde lettre dite « du voyant »*, adressée à Paul Demeny, 15 mai 1871.

647 Tels que « Sachet blanc » d'IAM (in *Ombre est lumière*, 1993), où le groupe s'en prend à la cocaïne en décrivant ses ravages.

648 Boucher Manuel, *Le rap, expression des lascars*, L'Harmattan, 1998, p170, cité par Mathias Vicherat, *Pour une analyse textuelle du rap français*, p134.

649 Vald, « Winston » in *NQNTMQMOMB*, 2012.

lignée de l'image du poète à l'absinthe, quoique ce dernier ne cherche que rarement à convaincre qu'il écrit sous influence. Cet artiste est bien différent de celui conçu par Victor Hugo :

Jamais, du poignet des poètes,
Jamais, pris au collet, les malfaiteurs n'ont fui.⁶⁵⁰

A l'opposé de ce poète à la mission justicière, défenseur de la morale est le rappeur amoral et feignant :

J'suis dans le hood, hood, j'fais que fumer des spliffs
J'encule la morale et l'éthique⁶⁵¹

Paradoxalement, cette figure à l'amoralité revendiquée parvient à créer de l'empathie, une relation de proximité, plus directe qu'une relation d'enseignant à enseigné, justement parce qu'elle se refuse à porter un jugement sur un destinataire également construit hors des cadres moraux traditionnels, un « ange aux poings serrés »⁶⁵² :

J'te ferai pas la morale, j'suis aussi drogué qu'toi si c'n'est plus⁶⁵³

La proximité ainsi forgée l'est dans le subversif, car le rappeur est le seul à s'adresser à ce destinataire avec cette indulgence que l'on pourrait aller jusqu'à qualifier de « compassion généralisée », suivant la thèse d'Anthony Pecqueux⁶⁵⁴ :

Mec tu vois le plan ici, tout ce qui souffre est de mon clan⁶⁵⁵

Pour s'inscrire dans le subversif, le rappeur peut renverser la hiérarchie traditionnelle des valeurs, comme nous l'avons vu précédemment. Goethe parlant de la poésie orientale où « images basses et nobles s'unissent » dit ainsi du poète qu'il « sait tirer de la charogne d'un chien pourrissant une contemplation morale »⁶⁵⁶ (« *Dem Aas eines faulenden Hundes versteht Nisami eine sittliche*

650 Hugo Victor, « Oh je sais qu'ils feront des mensonges sans nombre » in *Les Châtiments*, édition Hetzel-

Quantin, 1882, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Ch%C3%A2timents

651 Damso dans Vald, « Vitrine » in *Agartha*, 2017.

652 Par référence au morceau d'Ärsenik, « Les anges aux poings serrés » in *Quelque chose a survécu*, 2002 (morceau lui-même nommé d'après le film britannique de 1967).

653 Lino, « Suicide commercial » in *Requiem*, 2015.

654 Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, page 225. Consulté en ligne le 14/4/19 à cette adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00126138v2/document>

655 Ärsenik, « Les anges aux poings serrés » in *Quelque chose a survécu*, 2002.

656 Cette traduction du *Divan* est celle proposée dans *Poètes de l'amour*, sous la direction de K. Haddad-Wotling.

Betrachtung abzulocken »). Le rappeur peut également « revendiquer des actions difficilement acceptables dans une société du travail »⁶⁵⁷ et A. Pecqueux de citer Booba :

J'me lève à quinze heures me couche à six du mat'
Et veux du Moët⁶⁵⁸ [champagne]

L'artiste est (littéralement dans le cas de Booba) en décalage avec la société, voire se présente comme l'ayant quittée :

Je me suis armé contre la justice.
Je me suis enfui.⁶⁵⁹

La figure de Rimbaud est en cela semblable à celle du rappeur Dooz Kawa :

La place du bien est en prison
Dans un système qui rend malade⁶⁶⁰

Mais si tous deux sont en guerre avec la justice, Rimbaud ne justifie pas, contrairement au rappeur, cette opposition par des raisons morales. Dooz Kawa s'érige en exemple d'une désobéissance civile⁶⁶¹ qui, par un renversement de valeurs, se fait juste quand la justice devient elle-même inique. L'introduction du morceau, qui prend la forme d'une conversation avec une enseignante, incarnation d'une hégémonie culturelle, précise le sens de ce renversement des valeurs qui, comme celui du bouffon, permet d'approcher la vérité par l'esprit critique :

-Vous êtes le papa de Milo ?
-Ouais, j'espère qu'il a pas été sage aujourd'hui
-J'comprends pas, pourquoi vous dites ça ?
-Ben j'sais pas parce qu'il faut un p'tit peu savoir désobéir, réinterroger le cadre c'est une forme d'intelligence non ?

De même lorsque Rimbaud déploie, tout au long de sa *Saison en Enfer*, le champ lexical du Mal et du sacrilège, tous deux omniprésents, il ne renverse pas la morale pour en fonder une nouvelle, mais seulement pour montrer à tous son hypocrisie. Chez Dooz Kawa, l'artiste est un « monstre », hors-normes et hors considérations morales, dont la tâche n'est pas d'apaiser les souffrances, mais d'atteindre une forme de vérité :

657 Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap*.

658 Booba, « Le bitume avec une plume » in *Temps mort*, 2002.

659 Rimbaud Arthur, « Jadis... » in *Une Saison en Enfer*, 1873, version du texte consultée en ligne le 17/11/2018 : <https://www.atramenta.net/lire/oeuvre28232-alternative.html>.

660 Dooz Kawa, « Désobéir » in *Contes cruels*, 2017.

661 Les deux vers de Dooz Kawa sont un clin d'œil à l'ouvrage de Thoreau, *La Désobéissance civile* : « Sous un gouvernement qui emprisonne quiconque injustement, la véritable place d'un homme juste est aussi en prison. »

Je récolte ses larmes sur mon pinceau pour peindre le portrait de son âme⁶⁶²

C'est, dès le poème liminaire du recueil de Rimbaud, un artiste « damné »⁶⁶³ qui s'adresse au lecteur, le prend à parti comme un compagnon de vice :

Vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache des quelques hideux feuillets de mon carnet de damné.

Mais Rimbaud va plus loin encore. Au-delà de l'amoralité, le poète rimbaldien est immoral :

Le malheur a été mon Dieu. Je me suis allongé dans la boue. Je me suis séché à l'air du crime.

Il est même couronné par le Diable :

le démon qui me couronna de si aimables pavots

C'est donc à un poète confident, mais pas repentant pour autant, que l'on a affaire ici.

Quand on songe aux figures traditionnelles de la poésie, cet ethos d'amoralité (voire d'immoralité), d'inconscience (et le terme est à entendre autant par référence à l'usage de psychotropes que par opposition au rap « conscient » politiquement), et parfois de désintérêt pour la tâche créatrice, a de quoi laisser perplexe :

Entre mille figures du poète telles que la culture nous les lègue, deux semblent s'opposer diamétralement : celle du poète livré à la dictée des profondeurs de son inconscient, celle du poète artisan des mots qui en toute conscience remet, selon l'image de Boileau, vingt fois l'ouvrage sur son métier⁶⁶⁴

Mais comme le note Richard Robert, il ne faut pas être abusé par cette apparence *sprezzatura*, cet ethos du créateur sous influence :

la poésie est un art [...] : comme tel, pour obéir à ses impératifs de beauté elle ne peut se passer d'une conscience qui réintroduit, mais au crible de la modernité, les notions toutes classiques de travail et de mesure⁶⁶⁵

Dans le rap, le feignant est donc, bien davantage que celui qui « a la flemme » d'écrire, celui qui la feint dans une forme d'auto-ironie, qu'Anthony Pecqueux envisage, parmi d'autres, comme

662 Dooz Kawa, « Le monstre » in *Contes cruels*, 2017.

663 Rimbaud Arthur, *Une Saison en Enfer*, 1873, version du texte consultée en ligne le 17/11/2018 : <https://www.atramenta.net/lire/oeuvre28232-alternative.html>

664 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur (2001), chapitre « Rêve et conscience », page 48.

665 *Ibid*, p47.

« relation nonchalante à l'auditeur »⁶⁶⁶. « Nonchalante » en cela qu'elle cible un auditeur « concerné », en premier lieu des amateurs qui partagent avec l'artiste un réseau de références culturelles et sociales, « un vaste réseau de connaisseurs »⁶⁶⁷.

Cette nonchalance auto-ironique ne constitue pas un manque de sérieux dans le travail, mais précisément un travail sur la communication d'un manque de sérieux. Elle est indispensable pour cibler des concernés car elle induit une mise à contribution de la perspicacité d'autrui qui ne devient concerné qu'au prix des inférences exigées par cette opération mentale⁶⁶⁸.

Cet ethos, qui pourrait sembler une dégradation de celui du rappeur traditionnel archétypal, implique donc plus qu'aucun autre une certaine connaissance de la tradition et de ses poncifs, desquels elle joue. A. Pecqueux cite quelques exemples de cas d'auto-ironie pour étayer son propos :

Je r'présente pour les vilains et les moches
Filet d'pêche entre les dents l'embonpoint sur les hanches⁶⁶⁹

Ou encore le morceau d'Akhenaton, « Je suis peut-être... »⁶⁷⁰ où l'auto-ironie porte également, à l'inverse de la tradition de l'éloge de soi établi par l'*egotrip*, sur l'apparence physique du rappeur.

Un autre exemple donné par A. Pecqueux repose davantage encore sur un jeu formel et sur une connaissance préalable du genre :

« Big up à moi-même /.../ J'me la raconte pour l'9.3. » [N.T.M., 1998, « Seine Saint-Denis style »], puisqu'en général on lance une dédicace à ses amis, non à soi-même ; et on est censé engager une parole authentique, non fabulatrice ou mythomane.

Le rappeur dévalue ainsi ses qualités artistiques « par le moyen même de [ces] qualités : en l'expression talentueuse d'une absence de talent [...] Le rappeur vise à réduire l'asymétrie et la distance entre l'auditeur et lui ; en même temps, il le fait par le moyen de ce qui fonde distance et asymétrie »⁶⁷¹. A. Pecqueux note ainsi comment Doc Gyneco achève l'un de ses couplets par :

Y m'manque une phrase en eul eul eul⁶⁷²

666 Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, page 170.

667 Faf la Rage, « C'est ma cause », in *C'est ma cause*, 1999.

668 Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap*, p170.

669 Oxmo Puccino, « Le tango des belles dames » in *L'Amour est mort*, 2001.

670 Akhenaton, « Je suis peut-être... » in *Métèque et mat*, 1995.

671 Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap*, p174.

672 Ärsenik, « Une affaire de famille » in *Quelques gouttes suffisent*, 1998.

Pour le chercheur, ce vers est un indice de l'auto-ironie déployée par l'artiste : ce dernier avait déjà enchaîné plusieurs rimes en « eul » (« seul », « veulent », « gueule », « gueules ») et aurait très bien pu trouver une rime de plus, ou se passer de ce commentaire, si ce n'était, précisément, pour exhiber cette auto-ironie. Cet exemple témoigne aussi, selon A. Pecqueux, de la volonté des rappeurs de distiller dans leurs textes les indices d'une oralité dont nous avons vu qu'elle était elle-même construite, artificielle, comme si le texte « était en train de se faire, dans une situation de conversation ordinaire et informelle où également, les mots manquent, les répétitions abondent »⁶⁷³. Le vers méta-discursif de Doc Gyneco est à la frontière d'un autre procédé de manifestation de la « distance réflexive » relevé par A. Pecqueux, l'ajout d'un commentaire suivant l'énoncé produit sur lequel il porte, dont l'effet, reposant sur un décalage entre commentaire et commenté, peut être proche de la palinodie :

J'suis tombé si bas qu'pour en parler faudrait qu'j'me fasse mal au dos
Putain quelle rime de bâtard !⁶⁷⁴

Comme l'écrit le chercheur, « ces commentaires mettent entre guillemets les énoncés précédents : le rappeur qualifie de façon critique ce qu'il a énoncé, et manifeste donc une nonchalance vis-à-vis de sa pratique. ». Ce faisant, le rappeur construit une forme de rapport plus direct avec son public, une connivence ponctuellement renforcée par la mise en scène de ce public au sein du texte, ne serait-ce que par l'apparition d'un pronom « nous ». Bettina Ghio cite à ce propos le titre initial d'un single de Lionel D apparu au milieu des années quatre-vingt, « Pour toi mon frère le beur »⁶⁷⁵, qui nous évoque le poème adressé « Au lecteur »⁶⁷⁶ par Baudelaire à l'incipit de son recueil, et plus particulièrement la gradation vers l'intime de l'un de ses vers célèbres, où le rapprochement se fait non par un éloge mutuel, mais au contraire par le vice commun au lecteur et au poète :

Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !

Bettina Ghio dit du rap argentin une chose qui nous semble tout à fait applicable, en dépit de situations sociales différentes, à ces figures émergentes du rap français :

673 Précisons néanmoins que si cette volonté transparaît notamment chez des artistes proposant des figures « alternatives » comme ceux dont il est ici question, elle n'est pas généralisée à l'ensemble des textes de rap (nous pensons ici particulièrement à des textes au lexique très riche, où le rappeur se détache d'une oralité quotidienne pour se présenter en maître du langage).

674 Lunatic, « La lettre » in *Mauvais œil*, 2000.

675 Ghio Bettina, *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire*, thèse soutenue en 2012, p 58.

676 Baudelaire Charles, « Au lecteur » in *Les Fleurs du Mal*, première publication en 1857.

Les figures du « nous » sont les différentes manières d'être dans le monde de la marginalité suburbaine : « le fêtard », « le salaud », « le voleur », « le feignant » et « le nouveau héros » (celui qui survit malgré le manque d'emploi). Ces prototypes identitaires sont liés au rapport nouveau avec la culture du travail où l'effort au travail et le sacrifice ont perdu tout intérêt, étant donné la difficulté à trouver un travail et l'indignité qui prévaut souvent dans une situation de travail précaire⁶⁷⁷

Ce qui distingue cette marginalité et cette opposition à la culture du travail de celles qui lui préexistent dans le rap (la figure du rappeur *gangsta* par exemple), c'est d'une part son ton, souvent moins enragé, comme désabusé des luttes passées et du caractère statique des problèmes, et d'autre part un facteur géographique. Les deux dernières décennies ont, dans la suite logique d'une expansion de l'audimat de rap à des milieux plus variés, plus éloignés de son cœur de cible historique, contribué à l'apparition de rappeurs eux-mêmes issus de ces milieux nouveaux, en province ou dans des banlieues pavillonnaires « blanches » de classe moyenne. Lorsqu'il s'agit pour nous d'étudier un ethos, ce qui est tu compte autant que ce qui est dit : si Orelsan surprend en parlant d'éléments de vie quotidienne et banale, ce n'est pas tant qu'il est le seul rappeur à les vivre, mais plutôt qu'ils sont rares – même aujourd'hui – ceux qui les évoquent, préférant souvent se présenter sous jour qui leur paraît plus favorable.

E. Lizaire développe la notion d' « écho biographique » :

L'écho biographique peut se définir comme la résonance – en termes de vécu ou/et de similarité d'expériences – suscitée par un objet, un geste, une action, une réaction, un lieu, un événement, ou encore un récit, une pratique sociale dans la vie d'un individu ou d'un groupe d'individus en position d'observateur, d'acteur, d'interlocuteur ou de destinataire. L'individu trouve dans cet objet, ce geste, cette parole, un stimulus qui le fait penser soudainement ou progressivement à une ou plusieurs de ses expériences passées ou présentes ; il en tire des éléments qui font sens pour lui suivant sa condition, sa situation, son histoire, ses expériences, ses projets, voire son existence toute entière. Face au récit ou à l'expérience d'autrui, l'individu ou le groupe peut avoir l'impression que c'est une partie de sa vie qui est exposée ou que c'est de lui que ça parle.⁶⁷⁸

Le rappeur qui décrit la réalité des quartiers « parle » (au sens entendu par Evenson Lizaire) à un public qui en est lui-même issu mais, lorsque ce public s'élargit à des destinataires pour qui cette réalité est inconnue, il peut être tenté de la travestir afin de la rendre plus spectaculaire. Ceci pourra lui valoir une audience plus large, mais suscitera également des critiques de certains de ses pairs qui se qualifieront eux, par opposition, de « puristes ». Pour cette audience nouvelle, ce qui

677 Ghio Bettina, *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire*, thèse soutenue en 2012, p 274.

678 Lizaire Evenson, « La résonance biographique du rap : entre sens commun et communauté de sens » in « Le sujet dans la cité », 2014 /2 n°5, p 201-213. Article consulté en ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-sujet-dans-la-cite-2014-2-page-201.htm>

était auparavant une réalité n'a plus qu'un écho biographique très lointain, et relève donc davantage du fantasme. En grandissant, une partie de cette audience finira par se lasser de ce récit-type et, lorsque l'auditeur deviendra rappeur, construira une réalité nouvelle, plus proche de la sienne, et dans laquelle ses pairs pourront retrouver une forme d'écho biographique où, bien souvent, le sentiment d'une perte de sens a succédé à la rage sociale de la génération précédente.

3) La rappeuse, une figure perpétuellement en formation

A. Un ethos de genre ?

Y aurait-il un principe féminin et un principe masculin, même en poésie ?⁶⁷⁹

Cette épineuse question est soulevée par Camille Weil dès la préface d'un recueil consacré à des poétesses d'époques très diverses, du Moyen-Âge au siècle dernier. La chercheuse y apporte aussitôt une réponse positive, observant l'histoire littéraire à la faveur des « contraintes biologiques, l'éducation, les conditions de vie, les circonstances historiques [qui] ont modelé une inspiration féminine particulière ». Du point de la vue de la quantité de productions, mais aussi, et sans doute davantage encore, de celui de la diffusion, la poésie est un domaine longtemps resté majoritairement masculin. Si nous ne développerons pas ici les raisons de cette dissymétrie, impossible de nier qu'elles sont liées à la perception sociétale du statut du poète, et de celui de la poétesse, et donc plus largement de celui de l'homme et de la femme. Ce point est important pour nous, car il explique d'autant plus la nécessité pour des femmes artistes de construire une forme de légitimité à travers leur œuvre, légitimité comparable, dans une certaine mesure, à celle recherchée par des rappeurs qui tentent d'obtenir une reconnaissance en tant que musiciens et artistes d'un genre encore relativement neuf. Mais si ces divergences entre « principe féminin » et « principe masculin » peuvent être observées dans la poésie produite dans en époques antérieures, existent-elles également dans le rap actuel ?

Si le cadre sociétal actuel (ou même celui des années quatre-vingt-dix) peut *a priori* sembler plus propice à la création et la réception d'œuvres d'artistes femmes, force est de constater que la part de rappeuses demeurent, aujourd'hui encore, très faible. Ainsi les rappeuses ont dû, comme les poétesses avant elles, réinvestir un genre essentiellement masculin, aussi bien en termes de

679 *Poésie au féminin*, Folio Junior, 2017, p5.

production (la majeure partie des poètes /rappeurs sont des hommes) que de point de vue (la majeure partie des poèmes d'amour /morceaux de rap sur le thème parlent d'une femme aimée et d'un désir masculin). Cette « inspiration féminine particulière » mentionnée par Camille Weil peut donc désigner le caractère spécifique de la production de ces artistes femmes, mais aussi les critères – masculins cette fois-ci – déterminants la construction d'une femme-muse devenue fantasme topique (et donc familier du lecteur /auditeur), fantasme avec lequel l'artiste femme devra nécessairement composer pour construire son propre ethos. On comprend ainsi aisément les tentatives, mentionnées par Dominique Maingueneau, de lier la notion d'ethos aux « cultural studies » « où l'ethos est associé aux questions de différence sexuelle et d'ethnicité »⁶⁸⁰.

Bien que les thématiques du rap et de la poésie amoureuse ne se rejoignent qu'exceptionnellement, il demeure intéressant pour nous, au regard de la similarité de la position minoritaire des rappeuses et des poétesses, d'examiner comment ces dernières ont pu se construire une place dans leur Art.

Le désir féminin – lorsqu'il ose se dire en poésie – semble souvent se construire sur le modèle du désir masculin, comme lorsque Anna de Noailles s'adresse à une jeune fille dans « Eva » :

Viens dans le bois feuillu, sous la fraîcheur des branches.
Ô pleureuse irritée et chaude du désir,
La nature infinie et profonde se penche
Sur ceux qui vont s'unir et souffrir de plaisir⁶⁸¹.

Ces quelques vers, qui mettent en parallèle l'éveil sensuel et amoureux de la jeune fille à celui de la nature au printemps ont de quoi évoquer – ne serait-ce que par le recours à l'impératif – ceux du fameux poème de Ronsard (« Mignonne, allons voir si la rose... »). Pour autant, ils comportent une ambiguïté qui les distinguent du sonnet ronsardien : à la différence du poète de la Pléiade, la poétesse ne s'incarne pas dans son poème, comme en témoigne l'usage de la seconde personne du singulier (plutôt que la première du pluriel, comme chez Ronsard), systématique pour les verbes à l'impératif. L'ambiguïté construite par cette absence est précisément celle du rôle de la poétesse : cherche-t-elle à séduire la jeune fille, ou adopte-t-elle la posture d'une femme mûre qui lui sert de conseillère bienveillante ? Quoi qu'il en soit, cette ambiguïté est également porteuse, à sa manière, d'une forme de dialogue entre expression topique du sentiment amoureux – dans une tradition, nous l'avons dit, essentiellement masculine – et recherche de l'expression d'une sensibilité personnelle, propre à chaque artiste – féminine en l'occurrence.

680 Maingueneau Dominique, « Problèmes d'ethos », in *Pratiques*, 2002, page 60. Sa source est Baumin J.S. et T.F., *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, Southern Methodist University Press, 1994.

681 De Noailles Anna, « Eva » in *Le cœur innombrable*, 1901, version consultée en ligne le 25/04/20 à cette adresse : <https://www.poesie-francaise.fr/anna-de-noailles/poeme-eva.php>

A l'inverse de l'exemple d'Anna de Noailles, le désir féminin apparaît longtemps indissociable d'un homme :

Seulette suis plus que nulle égarée,
Seulette suis, sans ami demeurée⁶⁸².

Néanmoins, puisque son expression est longtemps restée inhabituelle hors d'un cadre poétique, il va de pair avec une forme de revendication qui a quelque chose à voir avec la posture actuelle de certaines rappeuses :

Ô vous, faibles esprits, qui ne connaissez pas
Les plaisirs les plus doux que l'on goûte ici-bas,
Apprenez les transports dont mon âme est ravie !⁶⁸³

Nous avons dès la première partie de ce travail eu l'occasion d'aborder la question de l'expression du désir masculin dans le rap, un désir souvent prédateur, très éloigné de celui, en demande, de la tradition poétique lyrique. Cette question du désir est sans doute celle qui permet le plus aisément d'établir l'existence d'un ethos de genre dans le rap, tant l'approche des rappeuses s'avère éloignée de celle de leurs homologues masculins quant à elle. La première difficulté pour les rappeuses est de pâtir d'un ethos préalable influencé par plusieurs décennies de personnages féminins souvent construits dans une forme d'hyper-sexualisation très péjorativement connotée dans le rap. Ce modèle féminin devenu topique dans le rap, de même qu'il a pu exister, au fil des époques, divers idéaux féminins topiques dans la tradition poétique, a pu être interprétée comme une preuve d'une forme de sexisme inhérent au genre, mais ses motivations, nous l'avons vu plus tôt, sont en fait multiples, la première d'entre elle étant sans doute la constitution d'un personnage masculin fort, celui du rappeur-locuteur. Au sein d'une telle tradition, la revendication d'une sexualité féminine apparaît inhabituelle, et rattache dans l'esprit des auditeurs la rappeuse à ces figures-types de la « fille facile ». Trois réponses apparaissent alors régulièrement dans la bouche des rappeuses. La première consiste à s'associer à un ethos de chasteté, souvent apanage des figures familiales proches (la sœur, la mère...) considéré comme respectable dans la tradition topique du rap, dans une forme de paradoxe mis en avant par Diam's :

Ouais je suis crue, car mes collègues le sont bien trop souvent
Rêvent de 'tasses en tout genre mais de leur femme dans un couvent

682 De Pisan Christine, « Ballade » in *Poésie au féminin*, Folio Junior, 2017, p8.

683 De Villedieu Marie-Catherine-Hortense, « Jouissance » in *Poésie au féminin*, Folio Junior, 2017, p21.

Mais à l'inverse de cet exemple, l'ethos de la chasteté chez la rappeuse repose le plus souvent sur un simple non-dit, l'artiste n'évoquant tout simplement pas sa sexualité⁶⁸⁴. Ainsi au dix-huitième siècle, la poétesse Élisabeth Guibert préférait dans son « Épître » à l'amour la raison :

A ma tranquillité porteriez-vous envie ?
Laissez-moi jouir du bonheur
Que m'offre la philosophie⁶⁸⁵

La poétesse témoigne ainsi d'une volonté d'autonomie qui la distingue, par exemple, de celle de la ballade de Christine de Pisan, déplorant sa solitude. Une deuxième réponse possible pour la rappeuse est, à l'antithèse de l'ethos de chasteté, la revendication d'une sexualité assumée comme symbole de liberté, et donc de puissance individuelle renforcée par son opposition au discours dominant :

Trop de ragots, les écoute pas quand ils disent que t'es une tain-p', toi
T'inquiète, moi aussi y a que le train qui est pas passé sur moi⁶⁸⁶

La poétesse du vingtième siècle Anne-Marie Kegels renverse de même les rapports traditionnels – ceux d'un homme qui doit quêter, courtiser, séduire, une femme – en se faisant chasseuse dans « Je piégerai la nuit », adoptant ainsi une posture active dans la conquête amoureuse :

Je piégerai la nuit d'hiver la plus obscure
Je te l'apporterai comme un gibier tué,
éparse dans mes bras – et traînant sur mes pieds
son odeur de bois mort et de fauve fourrure.⁶⁸⁷

Pour la rappeuse, la troisième réponse possible à la tradition est à mi-chemin entre les deux précédentes : elle fait bien de sa sexualité un objet de revendication, mais s'oppose au discours dominant en refusant de s'y conforter, et en affirmant son droit de garder le silence sur ce point.

Tu veux savoir qui j'embrasse ? mais vas-y casse toi⁶⁸⁸

Comme toujours lorsqu'il est pour nous question d'ethos, la frontière entre ces trois « réponses » est loin d'être hermétique – en témoigne le fait que la seule rappeuse Diam's a pu nous fournir des

684 Dans un autre genre que le rap, ce non-dit pourrait sembler trop habituel pour être relevé. Mais pour prendre la mesure du caractère volontaire de ce choix, il faut observer l'omniprésence de revendications associées à la sexualité dans le rap d'artistes masculins, y compris lorsque cette sexualité n'est aucunement l'objet du propos.

685 Guibert Elisabeth, « Épître » in *Poésie au féminin*, Folio Junior, 2017, p27.

686 Diam's, « Cause à effet » in *Dans ma bulle*, 2006.

687 Kegels Anne-Marie, « Je piégerai la nuit » in *Poésie au féminin*, Folio Junior, 2017, p77.

688 Diam's, « Si c'était le dernier » in *S.O.S.*, 2009.

exemples pour chacune d'elles.

Nous avons pu établir, comme Camille Weil l'a fait pour la poésie, que dans le rap, la question du genre a, de même que celle de l'âge d'un artiste, par exemple, des conséquences sur l'ethos qu'il construira. Précisons néanmoins que lorsqu'il est question pour nous d'ethos de la rappeuse, il s'agit ici d'étudier la façon dont les rappeuses se présentent comme rappeuses, c'est-à-dire artistes femmes, et aucunement de prétendre qu'elle ne se présentent qu'ainsi. De même qu'un homme, une rappeuse peut ponctuer ses morceaux de touches d'egotrip, se présenter comme une travailleuse acharnée du verbe, ou comme une « grande sœur », par exemple. Cette figure de la grande sœur est d'ailleurs intéressante pour nous, car, au-delà d'offrir un équivalent féminin aux rappeurs-locuteurs du « Petit frère » d'IAM, elle pose la question du « type d'individu »⁶⁸⁹ ciblé par le discours.

Le discours de la rappeuse est un discours réactionnaire – au sens premier du terme – : il s'inscrit dans un interdiscours qui lui est, a priori, défavorable, et auquel il doit donc répondre. On pourrait alors s'attendre à ce que cette réponse soit destinée en premier lieu aux homologues masculins des rappeuses. Mais lorsque Diam's conseille de ne pas écouter les ragots, tout en confiant qu'elle-même a eu des expériences sexuelles, c'est à une auditrice qu'elle s'adresse, et sa posture, rassurante pour elle, est bien celle d'une grande sœur, d'une aînée qui a également connu ces discours misogynes, mais est parvenue à passer outre. Impossible pour autant de considérer que les rappeuses ne s'adressent qu'à un public féminin, et les rappeurs qu'à un public masculin, tant, comme l'observe déjà en 2009 Stéphanie Molinero⁶⁹⁰, le public de rap n'a eu de cesse de se diversifier, au point d'être quasiment paritaire à présent, tandis que – pourrait-on ajouter –, les rappeuses demeurent encore, elles, minoritaires. Impossible également de réduire l'ethos de ces artistes à une posture (qui serait systématiquement) militante.

Me parle pas de féminité, j'ai du poil plein les aisselles
Je vais te laisser tes hypothèses sur la dentelle, la vaisselle⁶⁹¹

Tout en prétendant ne pas chercher à le faire (« je vais te laisser tes hypothèses »), Casey démonte par son ton et son propos les stéréotypes féminins et se présente comme un « bordel hybride » à l'ethos menaçant. Bien qu'elle en défende ainsi la cause en la libérant du carcan du stéréotype, la

689 Cette terminologie est empruntée à D. Maingueneau, qui traduit ainsi Aristote. Ce dernier considérait, pour rappel, qu'un discours ne s'adressait pas personnellement à un individu, mais se devait plutôt, pour être efficace, de cibler un « type » (dans notre cas, ce pourrait être les jeunes de banlieue, par exemple).

690 Molinero Stéphanie, *Les publics du rap : Enquête sociologique*, L'Harmattan, 2009.

691 Casey dans Asocial Club, « Mes doutes » in *Toute entrée est définitive*, 2014.

rappeuse ne prétend pas pour autant prendre la parole pour l'ensemble de la gent féminine. Mais la désolidarisation est plus forte encore dans d'autres textes :

Ah ouais, au fait, mesdemoiselles, un peu de sérieux
C'est quoi ce délire ? Depuis peu, j'arrête pas de voir des michtonneuses
Honte à nous, honte aux femmes, honte à celles qui nous dégradent⁶⁹²

Cet exemple, parce qu'il est issu d'un morceau d'une rappeuse et que ce morceau – on l'a vu – adopte quelques vers plus tard une posture de solidarité vis-à-vis d'autres filles, illustre bien le caractère non-systématique de la charge à l'encontre des femmes dans le rap. La critique ne porte pas sur la gent féminine dans son ensemble, mais sur une certaine figure féminine, aux antipodes de laquelle se construit la rappeuse. Mais ainsi, cet exemple illustre également à quel point des artistes, hommes comme femmes, ont pu intérioriser les codes d'un genre (aussi bien du point de vue des figures qu'il construit de façon topique, que du langage employé pour les qualifier). On retrouve dans la bouche de Diam's, qui se positionnait pourtant – on a pu le voir précédemment – contre le discours ambiant, des topoï comme celui de la figure de la mère courage, personnage féminin positif à opposer à ces « michtonneuses » :

M'man, t'as porté le monde sur tes épaules pour ta môme
Repose-toi, je m'occupe de ton trône⁶⁹³

Mais aussi l'idée d'une dégradation morale des jeunes filles « depuis peu »⁶⁹⁴ :

Les temps changent, la femme aussi mec
C'est pour ça que même les demoiselles ont un langage aussi laid
La rue déteint sur nous comme sur les gentes dames
Hier encore j'ai vu une femme insulter les gendarmes
Je vis dans l'air du temps, je veux qu'mon art déteigne
Vous atteigne quitte à en perdre du temps
Jeunesse à la vingtaine et trop de repères dans le péché
On croit tous qu'à la trentaine, on sera tous bon pour prêcher⁶⁹⁵

Cette posture moraliste, qui condamne tout en espérant, par ses mots, occasionner un changement pour le meilleur, est d'autant plus paradoxale que l'un des objets de sa critique est l'« aussi laid » langage de ces jeunes filles lorsque le langage cru était précisément l'une des revendications de l'artiste dans un autre de ses morceaux :

692 Diam's, « Cause à effet » in *Dans ma bulle*, 2006.

693 Diam's, « Petite banlieusarde » in *Dans ma bulle*, 2006.

694 Nous citons à nouveau un vers de « Cause à effet » in *Dans ma bulle*, 2006.

695 Diam's, « 1980 » in *Brut de femme*, 2003.

Sois pas choqué, moi aussi j'sais parler cru, aussi j'sais parler d'cul

L'apostrophe de Diam's à son auditeur suggère à quel point, bien que le langage « cru » soit l'un des fondements communément admis du rap, il demeure apparemment incompatible avec une figure féminine. Par ce langage, le même que celui de ses homologues masculins, Diam's affirme aussi qu'elle peut également avoir un « vécu » légitimant sa parole. Mais l'ambivalence de la tirade moraliste de « 1980 » se concentre véritablement sur le dernier vers que nous citons ici : en admettant qu'elle vit dans son temps, en s'incluant par le pronom indéfini dans sa « jeunesse à la vingtaine », la rappeuse met en péril la fiabilité de sa parole. Si elle peut la faire la morale aux autres et espère les atteindre, elle n'est pas au-dessus d'eux, mais seulement une jeune qui, à l'approche de la trentaine, se croit « bonne pour prêcher ».

Notons aussi que le discours auquel s'oppose ces rappeuses n'est pas seulement celui d'autres rappeurs, mais plus largement un discours sociétal hégémonique, dont le rap n'offre guère qu'une transcription. Ainsi, la relation de causalité entre le changement des temps et de la femme apparaît dès le premier vers de « 1980 » que nous citons, et tandis que la rue déteint en mal, l'art de la rappeuse a une chance de le faire en bien.

Il y a cet amour qu'on ne connaît plus, il y a que des films de culs
Il y a que des filles nues qui nous tuent dans n'importe quelle pub⁶⁹⁶

La rappeuse se présente alors comme un modèle, non parfait, mais humain, accessible, dans lequel son auditrice doit pouvoir se reconnaître pour se construire sans se faire autre. Un modèle qui s'oppose à ceux, des publicités, du cinéma, des stéréotypes, construits par la société, et trop souvent assimilés par le rap.

B. De la réappropriation langagière au discours autodéfinatoire

Dans un article consacré à la question de l'exposition des corps féminins noirs et maghrébins dans les clips de rap⁶⁹⁷, Karima Ramdani cherche à reconstituer une généalogie de ces représentations afin d'en comprendre le sens. Elle associe ainsi à un stéréotype de genre un stéréotype racial, de sorte qu'il y aurait, selon elle, une figure stéréotypée de la femme noire et une autre de la femme

696 Diam's, « Cause à effet » in *Dans ma bulle*, 2006.

697 Ramdani Karima, « Bitch et beurette, quand féminité rime avec liberté. Représentation du corps féminin noir et maghrébin dans la musique rap et le R'n'B » in *Volume 8 : 2*, 2011, consulté en ligne le 12/05/20 à cette adresse : <https://journals.openedition.org/volume/2651>

maghrébine, par exemple. Son propos est intéressant pour nous notamment parce qu'il envisage la construction de ces figures sous l'angle historique d'un rapport dominant / dominé. La chercheuse s'appuie ainsi sur l'ouvrage d'Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, afin d'expliquer comment la femme orientale, et plus tard la « beurette » devient sous un prisme ethnocentré et éminemment masculin le symbole d'une « débauche orientale » exotique fantasmée, légitimant d'un point de vue politique le colonialisme. Si la pertinence de cette question relativement à notre propre sujet peut sembler relative, puisque cette représentation ne relève pas (nécessairement) d'un discours développé dans un cadre esthétique, il s'agit bien ici de questionner, comme dans les textes des morceaux que nous avons pu étudier, la manière dont une partie de la population peut être représentée par une autre à ses dépens. Suivant Nacira Guénif-Souilamas⁶⁹⁸, Karima Ramdani parle à ce propos (et plus spécifiquement sur la question « raciale ») d'« ethnisation subie ».

La chercheuse surprend néanmoins en envisageant la forte présence de femmes « noires » ou « maghrébines » dans les clips de rap, non comme une simple extension de cette ethnisation subie, mais au contraire comme le moyen de valorisation – dans le cadre alternatif qu'est le rap, relativement à la culture hégémonique – de formes de beauté nouvelles, qui ne seraient plus nécessairement « blanches » et « toutes en retenue ». Des beautés dotées de formes, par exemple, ce qui les distingue des mannequins jugées « trop plates »⁶⁹⁹. Mais si cette représentation de femmes hyper-sexualisées, « *bitches* », peut être envisagée comme un moyen d'émancipation, elle peut aussi être perçue comme un nouveau discours de dominant (homme) sur un dominé (femme), un « instrument de catégorisation [...] que certaines rappeuses se sont empressées de critiquer »⁷⁰⁰. Cette rébellion des rappeuses contre les propos misogynes des rappeurs n'est pas nouvelle :

Toi qui rabaisse les meufs
 Sors-tu avec un travelot ?
 Girlie de ma condition, je crache sur les nigauds
 Gauche, droite dans ton cerveau de macho
 J'enquête, frappe, quel que soit le niveau
 D'égal à égale si tu viens me tester
 Gare à la mygale moi aussi je peux te piquer [...]
 Paix à toi mon frère, trop d'ambition et tu flaires
 Plaie d'la profession, n'oublie pas que t'as une mère⁷⁰¹

698 Guénif-Souilamas Nacira, *Des beurettes aux descendantes d'immigrants nord-africains*, Grasset, 2001.

699 L'expression est employée par une « video girl » interrogée en 2007 par la journaliste Stéphanie Binet pour *Libération* dans un article cité par K. Ramdani.

700 Ramdani Karima, « Bitch et beurette, quand féminité rime avec liberté. Représentation du corps féminin noir et maghrébin dans la musique rap et le R'n'B » in *Volume 8 : 2*, 2011.

701 Lady Laistee, « L'impact net » in *L 432*, 1997.

La question rhétorique, l'apostrophe, le champ sémantique de la violence (« crache », « gauche », « droite », « frappe », « piquer »...) ainsi que l'impératif du dernier vers cité indiquent qu'ici, la rappeuse ne cherche pas à se représenter comme sage, mais plutôt dans une posture guerrière qui répondrait à la violence verbale des hommes, et plus largement à celle d'un discours dominant sur la gent féminine. Mais prendre conscience de cette violence langagière est aussi entrevoir la possibilité d'un renversement, d'une transformation des représentations par le discours.

Keivan Djavadzadeh envisage précisément cette question dans un article⁷⁰² consacré à l'album éponyme du groupe américain The Bytches. L'auteur note comment le duo féminin (et quelques années plus tard Lil Kim, qui se présentera d'elle-même comme la « *Queen Bitch* ») est parvenu à se réapproprier un genre considéré comme misogyne (du fait de son « objectivation sexuelle des femmes »), le *gangsta rap*, dans le cadre d'un album où « un discours contre-hégémonique peut émerger ». Pour ce faire, le groupe reprend un certain nombre de codes et de postures du *gangsta rap*, employant – comme Lady Laistee, dans l'exemple que nous avons pu étudier – le champ lexical de la violence, et parlant d'armes, mais introduit un glissement de sens par la seule inadéquation apparente (si l'on s'en tient au modèle traditionnel du rappeur) entre ce discours et le fait que ce soit des femmes qui le profèrent. La réappropriation commence par l'insulte, vidée de son sens et réinvestie, qui leur donne leur nom (Bytches au lieu de *bitches*). L'auteur cite :

Retourner l'énoncé, l'arracher à son origine, est une façon de déplacer le lieu de l'autorité par rapport à l'énonciation⁷⁰³

Ainsi, s'emparer de l'insulte – en la transformant – pour la faire sienne apparaît d'emblée comme une première revendication polémique, auto-définitoire. L'album débute, note le chercheur, sur une interpellation sexiste : « Say hoe, how ya doing ? » (in « Comin' Back Strapped ») mise dans la bouche d'un homme. K. Djavadzadeh emploie un article d'Althusser (« Idéologie et appareils idéologiques d'État », 1976) pour expliquer en quoi cette interpellation procède aussi de l'assujettissement et comment, aussitôt, la rappeuse, par sa réponse, refuse cet assujettissement. Le processus de construction d'une identité artistique, d'un ethos, des Bytches With Problems⁷⁰⁴ repose donc en premier lieu sur un processus de déconstruction des conventions langagières (celles qui fondent la prise à parti insultante, celles qui considèrent qu'une femme ne peut pas s'exprimer

702 Djavadzadeh Keivan, « Les politiques "Chyennes" du rap féminin *hardcore* : autodéfinition et discours contre-hégémoniques dans l'album *The Bytches* » in *Recherches féministes*, 27, (1), 2014, p183–200.

703 Butler Judith, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Éditions Amsterdam, 2004, p132.

704 Dont le nom est lui-même à la fois une référence et une féminisation de celui du groupe masculin, célèbre, Niggaz With Attitudes.

aussi crûment). Précisons, comme le rappelle l'auteur que :

les mises en scène des inversions de rapports de domination ne sont pas à prendre au premier degré. Nous sommes en présence d'un fantasme du monde inversé, tradition bien établie dans la culture populaire des dominées, ainsi que l'a montré James Scott. Il s'agit ici de convaincre l'auditoire féminin de sa puissance [capacitante] d'agir.⁷⁰⁵

Si l'article se limite à l'étude d'un groupe américain des années quatre-vingt-dix, des exemples comparables existent en France, en particulier depuis quelques années, dans le cadre de mouvements d'émancipation de la parole tels que celui du #MeToo⁷⁰⁶.

Dans « Sale chienne »⁷⁰⁷, Chilla met en scène le discours autre de ses détracteurs misogynes, non pour leur donner une tribune, mais au contraire pour la mettre à mal en la présentant sous un jour défavorable :

J'aurais beau tarter des milliers d'MCs, les femmes ne seraient bonnes qu'à la vaisselle,
chienne
Le passé difficile, « ferme ta gueule si tu n'viens pas de la tess' », chienne

Chilla, comme les Bytches avant elle, s'empare d'une insulte pour en faire une revendication, en offrant au mot un sens nouveau, ici en multipliant les périphrases définitoires :

chienne
Celle qui n'a rien demandé
Celle qui n'a pas quémandé
Celle qui vient te démanger
Celle qui t'a bien dérangé

En se réappropriant le langage qui servait à un dominant à exercer sur lui une emprise – et là, bien davantage que dans le mot en lui-même, résidait la violence vécue –, le rappeur (homme ou femme) retrouve la capacité de se définir lui-même. Le morceau de rap est ainsi un espace de pouvoir et de réécriture de la réalité par la réécriture de soi. Au-delà de questions de genre, c'est

705 Djavadzadeh Keivan, p195.

706 Mais tandis que ces postures, jusqu'alors minoritaires et contre-hégémoniques se multiplient, on pourrait assister, dans les années qui suivent, à une banalisation qui risquerait, à terme, de les vider de leur substance revendicative, comme certains objets de critique des rappeurs ont pu parfois quitter le domaine de l'engagement personnel pour celui du topos, du code lié à la constitution d'un ethos de genre (la critique ponctuelle de la police dans un texte relevant purement de l'egotrip par exemple). Les artistes qui s'emparent de ces thèmes d'actualité prennent un risque : ils peuvent sonner dans l'air du temps, mais aussi être accusés de récupération, de n'adopter qu'un politiquement correct nouveau qui est à l'antithèse même du caractère éminemment contestataire, contre-hégémonique du rap. Paradoxe pour le rappeur engagé : tenter de faire changer les choses par une parole contestataire, et la voir perdre de sa légitimité alors même qu'elle devient norme.

707 Chilla, « Sale chienne » in *Karma*, 2017.

bien, comme le suggérait Karima Ramdani, de questions de rapports de force – des rapports de force défavorables aux femmes, mais aussi aux minorités ethniques, aux plus modestes, par exemple mais plus largement, par extension, à ceux qui n'ont pas habituellement la parole – qu'il s'agit en fin de compte, si bien que la rébellion contre le langage est avant tout rébellion contre ceux qui le détiennent, en accaparent la légitimité :

Donc il y a cette haine dans mes vers et de la rébellion dans l'air
Nous on conjugue plus les verbes, on fait des fautes et on t'emmerde⁷⁰⁸

Comme Chilla, Médine emploie le discours autre dans son « Reboot »⁷⁰⁹ en proposant en guise d'introduction et de conclusion au morceau des extraits d'interviews portant sur son œuvre :

« J'ai pas tout saisi de ce déchaînement verbal, il faut élargir la question. Le rap est, à quelques exceptions près, il y en a je le reconnais, un véritable dégueulis verbal d'une violence extrême »⁷¹⁰

L'ethos de l'artiste se trouve renforcé par ce discours opposé, nécessairement perçu comme inepte par les auditeurs de rap que sont les destinataires du morceau : Médine est légitime en tant que locuteur parce qu'il s'oppose à ce discours qui ne l'est pas. Dès lors, l'émancipation par la réécriture de soi est aussi bien personnelle (l'artiste cesse de souffrir du discours autre en produisant son propre discours sur lui-même, c'est-à-dire en constituant son ethos) que collective (il invalide par ce processus l'ensemble du discours dominant sur ceux qui se reconnaissent certains points communs avec lui, et choisissent ainsi d'adopter son discours, alternatif, plutôt que l'autre). Là est sans doute l'enjeu essentiel de l'ethos dans le rap : un enjeu qui, ironiquement, met souvent aux prises les rappeuses avec des représentations négatives au sein de leur propre mouvement, mais leur offre pourtant les armes pour changer ces représentations. Un enjeu central dès les débuts du mouvement, notamment du point de vue de ce que Dominique Maingueneau appelait la question de l'« ethnicité ». Manon Labourie envisage ainsi le *gangsta rap* comme un moyen de reprendre le contrôle de la violence :

le rappeur, par la véhémence de son expression, inverse la hiérarchie qui jusqu'alors l'assujettissait à un quotidien tyrannique ; en faisant à la fois la matière et la technique de son art, il en devient le maître.⁷¹¹

708 Diam's, « Cause à effet » in *Dans ma bulle*, 2006.

709 Médine, « Reboot » in *Démineur*, 2015.

710 La citation est d'Alain Finkelkraut.

711 Labourie Manon, *Le rap comme poétique du langage ordinaire*, Philosophie, 2017, p26.

En « reprenant les appellations dont ils sont généralement affublés par *autrui* – par exemple le terme péjoratif "*nigga*" qui est largement employé dans le rap –, les rappeurs se les approprient et retournent, en quelque sorte, les armes de la société contre elle-même »⁷¹². S'il s'agit toujours d'une ethnisation telle qu'envisagée par N. Guénif-Souilamas, elle n'est plus « subie » mais choisie, investie personnellement, « subjectivée »⁷¹³. En un mot, elle n'enferme plus dans un groupe qui n'aurait pas été choisi, mais permet, au contraire, de s'affirmer en tant qu'individu.

712 *Ibid*, p98.

713 Guénif-Souilamas Nacira, *Des beurettes aux descendantes d'immigrants nord-africains*, Grasset, 2001.

CONCLUSION

Il n'y a d'œuvre que par un sujet, de sujet que par une œuvre⁷¹⁴

Le rap : une agora pour les muets

Alors que la poésie moderne semble connaître une « crise du sujet lyrique » (ou encore une « disparition élocutoire du poète »⁷¹⁵), depuis, si l'on en croit Mallarmé, qu'Hugo « dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers et, comme il était le vers personnellement, [...] confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à *s'énoncer* »⁷¹⁶, ce sujet est encore vivace dans des textes de rap, genre musical qui revendique pourtant cet héritage d'ordre littéraire. Le constat de cette présence exacerbée du sujet dans les textes de rap nous a amené à en étudier les figures, bien plus nombreuses que ce que pourraient suggérer les stéréotypes à l'égard du genre. Notre hypothèse était que l'importance accordée dans le rap à la constitution de ces figures était une spécificité susceptible d'expliquer le succès du genre, mais également sa pérennité dans le temps.

Au-delà des représentations topiques du genre, il est apparu au cours de notre étude que le rap n'était pas porteur d'un discours unique et uni adressé au reste du monde, mais plutôt d'une multitude de discours, à la fois individuels et solidaires de certaines communautés, échangeant perpétuellement entre eux, tout en répondant au discours, extérieur, d'une société dominante. Cette polyphonie essentielle au rap est probablement l'une des causes de sa longévité : elle fait du rap un art vivant car inscrit dans un réseau de langue(s) (oral), et capable de réactualiser sans cesse ses discours, précisément par les conflits, de générations, de publics, d'esthétiques, qu'il engendre en son sein. Si notre étude n'avait pas vocation à être chronologique, nous avons néanmoins pu identifier une tendance contribuant à expliquer cette pluralité.

Dans un premier temps, le rap émerge parmi des communautés souffrant d'être définies en tant qu'ensembles par un discours hégémonique qui leur échappe, et nie ainsi l'individualité de leurs membres. A cette violence, exercée par ceux qui se font les maîtres d'un langage « officiel », les rappeurs répondent en construisant leur propre langage, alternatif, et en s'affirmant comme

714 Rabaté D., de Sermet J. et Vadé Y. (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, collection Modernités 8, pages 16-17.

715 Les deux expressions sont employées par E. Benoît dans *Le Sujet lyrique en question*, collection Modernités 8, respectivement aux pages 141 et 142.

716 Mallarmé Stéphane in *Œuvres complètes*, Gallimard, collection de la Pléiade, 1945, page 360-361.

individus autonomes, mythifiés par la mise en récit d'un vécu. Si le rap peut parler largement, c'est aussi parce qu'en posant un personnage, celui d'un *outsider*, il réactualise sans cesse une histoire efficace, susceptible de susciter largement l'adhésion : celle de la lutte entre un dominant et un dominé. Le moyen de cette mise en récit, le langage, puisqu'il n'est pas celui du discours dominant, s'inscrit dans la constitution d'une culture alternative, qui identifie les rappeurs comme membres d'une communauté dotée de ses propres codes, auxquels répondent ceux du rap.

Si la volonté de s'adresser en premier lieu à cette communauté inscrit d'abord les rappeurs dans une forme de tradition très marquée sur sur les plans du ton, de la forme, des références et des sujets, l'exotisme que représente cette épopée moderne, dont le personnage-rappeur a un pied dans le réel et un dans la fiction, finit par fasciner au-delà du destinataire premier du morceau de rap.

Dans un troisième temps, alors que les codes deviennent topoï, ce public nouveau finit pour partie par devenir lui-même rappeur, et peut alors choisir d'embrasser pleinement la tradition ou d'aller contre elle, estimant qu'elle ne lui parle plus, et générant alors une curieuse forme de conflit générationnel, non seulement entre artistes anciens et nouveaux, qui cohabitent aujourd'hui dans le rap, mais aussi entre artistes d'une même génération. Face à une concurrence toujours plus nombreuse, l'artiste éprouve le besoin de se caractériser dans ce qu'il a de spécifique, construisant un personnage qui lui est propre tout en s'emparant des éléments topiques – figures-types, thèmes, éléments de langage... – que nous avons pu observer et qui l'identifient, eux comme rappeur légitime, tout en contribuant à élargir pour ses successeurs le champ de ce légitime.

Cela dit, il reste encore à expliquer ce curieux processus par lequel le rappeur, en partant de sa sensibilité propre, peut parvenir à parler à un large public en construisant à la fois son propre personnage, et celui de son destinataire.

Vers un lyrisme universel

E. Benoît estime que la poésie moderne telle que la pratique Mallarmé, en tuant le sujet-poète, « définit un nouveau lyrisme, non plus individuel mais universel »⁷¹⁷ : le poète puise en lui comme individu pour tendre vers le général. Le sujet construit par le rappeur à cette fin est alors une synthèse paradoxale : une ré-incarnation (via une voix qui s'adresse à tous) d'« ex-carnation » (du vécu émotionnel, intraduisible en tant que tel ; l'expression est également empruntée à E. Benoît). Ce paradoxe peut trouver une piste d'explication dans la position exprimée par D. Combe : en fait

717 Rabaté D., de Sermet J. et Vadé Y. (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, collection Modernités 8, page 146.

« il ne s'agit pas tant d'abolir la subjectivité personnelle que de la sublimer »⁷¹⁸, « le Moi lyrique se dégage du Moi empirique par ce qu'on pourrait appeler, aussi bien, une "stylisation", une structuration, qui l'affranchit de l'anecdotique et du contingent, et l'élève jusqu'à l'universel par la force de la "fiction" ». C'est en quelque sorte le projet artistique de Baudelaire : saisir l'essence du fugitif pour en extraire l'éternel. Ce qu'il s'agit de constituer alors, c'est davantage un intersubjectif qu'un impersonnel. Contre les critiques adressées aux excès du lyrisme, « je » va au-delà d'une simple désignation de la personne de l'artiste et prend une valeur trans-personnelle, celle d'un je qui veut aussi dire « tu », « lyrisme de l'altérité »⁷¹⁹, un lyrisme qui « décentre » le moi.

V. Hugo répond ainsi dans la Préface de ses *Contemplations* à ceux qui lui reprochent de ne parler que de lui :

Ah ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez vous pas ? Ah ! Insensé qui croit que je ne suis pas toi !⁷²⁰

Et la rappeuse Diam's semble s'accorder avec le poète lorsque, plus d'un siècle après lui elle écrit :

Ma musique est faite pour tous, c'est pour ça qu'elle est réfléchie⁷²¹

L'ethos construit apparaît comme un mensonge accepté, sacrifiant certains des traits de l'individu pour en faire un rappeur, personnage capable de tendre vers le général, l'humanité. Ainsi, sa posture est l'imitation consciente d'un état d'esprit sensible de ses auditeurs-cibles (ici par exemple, la révolte) :

Si la révolte qui anime un sujet peut, effectivement, se représenter pour lui-même, comme sans fin autre qu'elle-même, elle ne saurait, cependant, se collectiviser, qu'à élire un objet⁷²²

V. Hugo, dans une préface ébauchée en 1836 à un recueil qui se serait appelé *Les Contemplations d'Olympio*, justifie ainsi le recours qu'il fait à un personnage de fiction qui serait son double sans porter son nom :

718 *Ibid*, p185.

719 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 167.

720 Hugo Victor, « Préface » in *Les Contemplations*, édition Nelson, 1911, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations

721 Diam's, « 1980 » in *Brut de femme*, 2003.

722 Lardreau Guy, *La véracité : essai d'une philosophie négative*, éditions Verdier, 1993, p249.

Il vient une certaine heure dans la vie où, l'horizon s'élargissant sans cesse, un homme se sent trop petit pour continuer de parler en son nom. Il crée alors, poète, philosophe ou penseur, une figure dans laquelle il se personnifie et s'incarne ; c'est encore l'homme, ce n'est plus le moi.

D'après Luis José Diaz⁷²³, qui rapporte cette citation, « Hugo justifie le recours à cette "fiction de soi" par son souci d'atteindre au général ». De même Robert Richard observe la dimension allégorique dont est chargé tout personnage de fiction :

La personnalité est possible, mais autant qu'elle reprend la généralité : la passion de Phèdre est celle de tous les passionnés⁷²⁴

Par cette aspiration à l'universel, le rap rejoint à sa manière le rêve surréaliste « d'une poésie pour tous, c'est-à-dire accessible à tous que ce soit par la lecture ou l'écriture »⁷²⁵. Mais toute la difficulté de cette quête consiste, tout en parvenant à s'adresser à l'autre, à ne pas perdre ce qui faisait, précisément, l'essence de l'idée à transmettre avant sa mise en discours, sa raison d'être en tant qu'objet esthétique unique :

de ses souffrances, de ses joies, de ses amours, un sujet ne peut rien dire, sinon ce par quoi ils s'accordent au concept, à la forme où, perdant la couleur, le style, l'intensité dont se faisait leur différence – et c'est cette différence même, justement, qui *exigeait* l'expression où elle se perd, qui convoquait à la parole, où elle s'efface – contre toute souffrance, toute joie, tout amour, ils s'affirment échangeables : leur *matière*, la somme ouverte des accidents, qui en composaient, à l'infini, l'individualité inimitable, bref, ce en quoi ils étaient, au sujet, un *réel*, choit nécessairement dans l'infra-linguistique du cri, du soupir, du sourire et du geste, au-delà, encore, dans la mesure où ceux-ci ne sont pas sans faire, de quelque façon, système commandé par la langue, en une poussière de grognements inhumains, sans rapport entre eux, ni à une source, puisque, avec la langue, c'est l'*un* qui, en tous sens, et de toutes les façons, leur fait défaut. Or, c'est précisément cela, l'absolue singularité d'un affect, la pure différence d'un style d'épreuve, l'irréductible intensité d'une durée particulière, l'inimitable d'un lieu, que, depuis le romantisme au moins, l'on s'accorde être l'objet même que l'art a pour fin, et pour sens, d'exprimer⁷²⁶.

723 Diaz José Luis, *L'écrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique*, éd. Honoré Champion, 2007.

724 Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001, p 53-54.

725 *Ibid*, p55.

726 Lardreau Guy, *La vérité : essai d'une philosophie négative*, éditions Verdier, 1993, p283.

L'artiste doit donc dire l'indicible, car le singulier est nécessairement ce qui sort de la norme, tout en trouvant un moyen de s'adresser à d'autres singularités par l'art. D'où le paradoxe de la tradition, qui reprend ce qui était d'abord un indicible et pourrait sembler en appauvrir, en épuiser la valeur mais qui pourtant, par l'échec à dire le réel qu'il constitue, appelle à de nouvelles tentatives.

« La coutume est notre nature »⁷²⁷ écrit Pascal. Ce « mimétisme social », nécessaire, a parmi ses premières manifestations le langage, ce qui fera dire à Stendhal, dont l'œuvre fait souvent la démonstration d'un indicible des sentiments authentiques⁷²⁸ que « le sujet surpasse trop le disant »⁷²⁹. Quelle est alors la place de l'originalité et par conséquent, quelle place y a-t-il pour l'Art, pour la créativité ?

Notre initiative consiste à faire usage des modèles en place avec plus ou moins d'imagination dans des circonstances données. Toute originalité dont nous parvenons à faire preuve n'a de sens qu'en raison de la règle que nous mettons en pratique ou de l'exemple que nous voulons illustrer. Même nos efforts pour déjouer une convention ne manquent évidemment pas de se définir par rapport à elle⁷³⁰

L'expérience de l'inouï n'est pas illusoire pour autant, mais n'est « intelligible que sur le fond des paradigmes et des usages auxquels nous continuons de nous conforter »⁷³¹. Cette forme de mimétisme n'est pas non plus à interpréter comme le signe d'un mensonge, d'un manque de sincérité émotionnelle ou intellectuelle : « en réalité le mimétisme pénètre jusqu'au cœur de nous-mêmes » (p57), il est une nécessité constitutive de l'individu social et ce, jusque dans ses affects, ses relations amoureuses. Aussi ne faut-il pas surestimer l'importance et la valeur de l'originalité, car l'essence d'une production artistique ne réside pas seulement dans ce qu'elle a de spécifique :

Toute pensée est neuve, quand l'auteur l'exprime d'une manière qui est à lui⁷³²

727 Pascal Blaise, *Pensées*, Sellier, 2000, page 680.

728 On pense notamment à la déclaration d'amour muette, rendue par les larmes, de Julien à Madame de Rênal dans *Le Rouge et le Noir*)

729 Stendhal, *La Vie de Henry Brulard*, Paris, Folio, 1973, p 144.

730 Larmore Charles, *Les pratiques du moi*, PUF, 2004, p55.

731 *Ibid*, p 56.

732 Vauvenargues, *Réflexions et maximes*, première publication en 1746, 398.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DE RAP

« 11'30 contre les lois racistes », Cercle Rouge Productions /Crépuscule France, 1997.

Ademo, « Mowgli », 2014.

Akhenaton, « Au fin fond d'une contrée » in *Mètèque et mat*, 1995.

Akhenaton, « Je suis peut-être » in *Mètèque et mat*, 1995.

Akhenaton, « Pousse au milieu des cactus, ma rancœur » in *Sad Hill*, 1997.

Akhenaton, « Intro » in *Sol invictus*, 2001.

Akhenaton, « Mon texte le savon » in *Sol invictus*, 2001.

Akhenaton, « Sol invictus » in *Sol invictus*, 2001.

Akhenaton, « A vouloir toucher Dieu » in *Black Album*, 2002.

Akhenaton, « J'avouais dire » in *Black Album*, 2002.

Akhenaton, « Mon texte le savon part II » in *Black Album*, 2002.

Akhenaton, « Une journée chez le diable » in *Black Album*, 2002.

Akhenaton, « La fin de leur monde » in *Soldats de fortune* 2006.

Akhenaton, « Oriundi » in *Je suis en vie*, 2014.

Akhenaton, « Tempus fugit » in *Je suis en vie*, 2014.

Ärsenik, « Boxe avec les mots », *Quelques gouttes suffisent...*, 1998.

Ärsenik, « Une affaire de famille », *Quelques gouttes suffisent...*, 1998.

Ärsenik, « Ils m'appellent », *Quelques gouttes suffisent...*, Hostile Records, 1998.

Ärsenik, « J't'emmerde » in *Quelque chose a survécu...*, 2002.

Ärsenik, « J't'emmerde [remix] » in *Quelque chose a survécu*, 2002.

Ärsenik, « Les anges aux poings serrés » in *Quelque chose a survécu*, 2002.

Ärsenik, « P***** de poésie » in *Quelque chose a survécu...*, 2002.

Asocial Club, « Mes doutes » in *Toute entrée est définitive*, 2014.

Bigflo et Oli, « Gangsta » in *La Cour des Grands*, 2014.

Biglo et Oli, *La Vraie Vie*, 2017.

Booba, « Le bitume avec une plume » in *Temps mort*, 2002.

Booba, « Ma Définition » in *Temps mort*, 2002.

Booba, « Boulbi » in *Ouest Side*, 2006.

- Booba, « Le Duc de Boulogne » in *Ouest Side*, 2006.
- Booba, « Pitbull » in *Ouest Side*, 2006.
- Booba, « Adieu mon pays » in *D.U.C.*, 2015.
- Booba, « 3G » in *D.U.C.*, 2015.
- Booba, « Tony Sosa » in *D.U.C.*, 2015.
- Booba, « 92i Veyron » in *Nero Nemesis*, 2016.
- Booba, « Comme les autres » in *Nero Nemesis*, 2016.
- Booba, « Pinocchio » in *Nero Nemesis*, 2016.
- Casey, « Chez moi » in *Tragédie d'une trajectoire*, 2006.
- Chiens de Paille, « Comme un aimant » dans la BO du film *Comme un aimant*, 2000.
- Chilla, « Lettre au président », 2016.
- Chilla, « Chico » in *Karma*, 2017.
- Chilla, « Je viens de nulle part » in *Karma*, 2017.
- Chilla, « Millionnaire » in *Karma*, 2017.
- Chilla, « Sale chienne » in *Karma*, 2017.
- Chilla, « Trouble » in *Karma*, 2017.
- Damso, « Julien » in *Lithopédion*, 2018.
- Damso, « Mosaïque solitaire » in *Lithopédion*, 2018.
- Damso, « Silence » in *Lithopédion*, 2018.
- Davodka, « La Mise au poing » in *La Mise au poing*, 2015.
- Davodka, « Insomnie », in *Accusé de réflexion*, 2017.
- Diam's, « Rimer ou ramer » in *Premier mandat*, 1999.
- Diam's, « 1980 » in *Brut de femme*, 2003.
- Diam's, « Cruelle à vie », in *Brut de femme*, 2003.
- Diam's, « Incassables » in *Brut de femme*, 2003.
- Diam's, « Cause à effet » in *Dans ma bulle*, 2006.
- Diam's, « Si c'était le dernier » in *S.O.S*, 2009.
- Dinos, « Helsinki » in *Imany*, 2018.
- Disiz La Peste, « Rap Genius » in *Transe-Lucide*, 2014.
- Dooz Kawa, « Le savoir est une arme » in *Narcozik 2* (2014).
- Dooz Kawa, « Si la misère t'amuse », in *Bienvenue dans mon Trist'Klan*, 2004 puis reprise dans *Contes cruels*, 2017.

- Dooz Kawa, « Désobéir » in *Contes cruels*, 2017.
- Dooz Kawa, « Le monstre » in *Contes cruels*, 2017.
- Dooz Kawa, « Mauvaise graine » in *Contes cruels*, 2017.
- Faf la Rage, « C'est ma cause », in *C'est ma cause*, 1999.
- Flynt, « En froid » in *Itinéraire bis*, 2012.
- Fonky Family, « Art de rue » in *Art de rue*, 2001.
- Fonky Family, « Mystère et suspense » in *Art de rue*, 2001.
- Georgio, « Tu sais c'qui s'passe » in *Nouveau souffle*, 2014.
- Georgio, « bercé par le vent » in *Bleu noir*, 2015.
- Georgio, « Bleu noir » in *Bleu noir*, 2015.
- Georgio, « Des mots durs sur des bouts d'papier (Lettre à Salomé) » in *Bleu noir*, 2015.
- Georgio, « Ici-bas » in *Héra*, 2016.
- Guizmo, « C'est tout » in *C'est tout*, 2012.
- Harcèlement Textuel, « Poum-Poum-Tchac 2 (antithèse) », Logilo production, 2000.
- Hugo TSR, « Fenêtre sur rue » in *Fenêtre sur rue*, Chambre froide production, 2012.
- IAM, « Le shit squad » in *Ombre est lumière*, 1993.
- IAM, « Sachet blanc », *Ombre est lumière*, 1993
- IAM, « Chez le mac », *L'école du micro d'argent*, 1997.
- IAM, « Demain c'est loin », *L'école du micro d'argent*, 1997.
- IAM, « Petit frère » in *L'école du micro d'argent*, 1997.
- IAM, « Mental de Viet-cong » in *Revoir un printemps*, 2004.
- IAM, « Tu le sais » in *Saison 5*, 2007.
- IAM, « Debout les braves » in *Arts martiens*, 2013.
- IAM, « Misère » in *Arts martiens*, 2013.
- IAM, « Pain au chocolat » in *Arts martiens*, 2013.
- IAM, « Tous les saints de la terre » in *Arts martiens*, 2013.
- Jazzy Bazz, « Trompes de Fallope » in *P-Town*, 2016.
- Jazzy Bazz, « Leticia » in *Nuit*, 2018.
- Kacem Wapalek, « Pas facile » in *Je vous salue ma rue*, 2015.
- Kamini, « Marly-Gomont », in *Psychostar World*, 2007.
- Keny Arkana, « Le missile est lancé » in *L'Esquisse*, 2005.
- Keny Arkana, « Jeunesse du monde » in *Entre ciment et belle étoile*, 2006.

- Keny Arkana, « J'me barre » in *Entre ciment et belle étoile*, 2006.
- Keny Arkana, « La mère des enfants perdus » in *Entre ciment et belle étoile*, 2006.
- Keny Arkana, « Le fardeau » in *Entre ciment et belle étoile*, 2006.
- Keny Arkana, « Nettoyage au karcher » in *Entre ciment et belle étoile*, 2006.
- Kery James, « Avec le cœur et la raison » in *92.2012*, 2012.
- Kery James, « Lettre à la République » in *92.2012*, 2012.
- Koma, « Réalité rap » in *Tout est calculé*, 1997.
- Koma, « Un parmi des millions » in *Le Réveil*, 1999.
- Kool Shen, « Déclassé » in *Sur le fil du rasoir*, 2016.
- Lady Laistee, « L'impact net » in *L 432*, 1997.
- La Fouine, « Autopsie 5 », 2013.
- La Rumeur, « Je connais tes cauchemars » in *L'Ombre sur la mesure*, 2002.
- Lino, « Au jardin des ombres » in *Requiem*, 2015.
- Lino, « Fautes de français » in *Requiem*, 2015.
- Lino, « Ne m'appelle plus rappeur » in *Requiem*, 2015.
- Lino, « Requiem » in *Requiem*, 2015.
- Lino, « Suicide commercial » in *Requiem*, 2015.
- Lino, « VLB » in *Requiem*, 2015.
- Lino, « Wolfgang » in *Requiem*, 2015.
- Lomopal, « Trop beau » in *Jeannine*, 2018.
- Lunatic, « Avertisseurs » in *Mauvais œil*, 2000.
- Lunatic, « HLM3 » in *Mauvais œil*, 2000.
- Lunatic, « La Lettre » in *Mauvais œil*, 2000.
- Lunatic, « Le silence n'est pas un oubli » in *Mauvais œil*, 2000.
- Lunatic, « Si tu kiffes pas » in *Mauvais œil*, 2000.
- Maître Gims, « La Chute » in *Subliminal*, 2013.
- « Marche » dans la BO du film *La Marche*, 2013.
- MC Jean Gab'l, « J't'emmerde » in *Ma Vie*, 2003.
- MC Solaar, « A temps partiel » in *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polygram, 1990.
- MC Solaar, « Solaar pleure » in *Cinquième As*, 2001.
- Médine, « Arabospiritual » in *Arabian Panther*, 2008.
- Médine, « Don't panik » in *Arabian Panther*, 2008.

- Médine, « Péplum » in *Arabian Panther*, 2008.
- Médine, « Self Defense » in *Arabian Panther*, 2008.
- Médine, « Ali X » in *Démineur*, 2015.
- Médine, « #Faisgafatwa » in *Démineur*, 2015.
- Médine, « MC Soraal » in *Démineur*, 2015.
- Médine, « Reboot » in *Démineur*, 2015.
- Médine, « Speaker corner » in *Démineur*, 2015.
- Médine, « Global » in *Prose Élite*, 2017.
- Médine, « Le Khan » in *Prose Élite*, 2017.
- Médine, « Prose Élite » in *Prose Élite*, 2017.
- Médine, « Clash royal » in *Storyteller*, 2018.
- Médine, « Nature morte » in *Storyteller*, 2018.
- Médine, « Storyteller » in *Storyteller*, 2018.
- Mysa, « Piqûre de rap », 2018.
- Nekfeu et Alpha Wann, « Monsieur Sable » in *En Sous-Marin*, 2011.
- Nekfeu, « Un homme et un microphone n°1 », 2015.
- Nekfeu, « Égérie » in *Feu*, 2015.
- Nekfeu, « Être humain » in *Feu*, 2015.
- Nekfeu, « Martin Eden » in *Feu*, 2015.
- Nekfeu, « Nique les clones part II » in *Feu*, 2015.
- Nekfeu, « Risibles amours » in *Feu*, 2015.
- Nekfeu, « Tempête » in *Feu*, 2015.
- Nekfeu, « Avant tu riais » in *Cyborg*, 2016.
- Nekfeu, « Galatée » in *Cyborg*, 2016.
- Nekfeu, « Humanoïde » in *Cyborg*, 2016.
- NTM, « Le monde de demain », *Authentik*, 1991.
- NTM, « Qui paiera les dégâts », *J'appuie sur la gâchette*, Sony Music, 1993.
- NTM, « Qu'est ce qu'on attend ? » in *Paris sous les bombes*, 1995.
- NTM, « Laisse pas traîner ton fils » in *Suprême NTM*, 1998.
- NTM, « Pose ton gun » in *Suprême NTM*, 1998.
- NTM, « Seine-Saint-Denis Style » in *Suprême NTM*, 1998.
- Orelsan, « Sale pute », 2007.

Orelsan, « Courez courez » in *Perdu d'avance*, 2009.

Orelsan, « Gros poisson dans une petite mare » in *Perdu d'avance*, 2009.

Orelsan, « Notes pour trop tard » in *La Fête est finie*, 2017.

Orelsan, « San » in *La Fête est finie*, 2017.

Oxmo Puccino, « Pucc'Fiction », in *L 432*, 1997.

Oxmo Puccino, « L'enfant seul » in *Opéra Puccino*, 1998.

Oxmo Puccino, « Le Tango des belles dames » in *L'Amour est Mort*, 2001.

Oxmo Puccino, « Le cactus de Sibérie » in *Le cactus de Sibérie*, 2004.

Psy 4 de la Rime, « Le son des bandits » in *Block Party*, 2002.

Rocé, « Appris par cœur » in *Identité en crescendo*, 2006.

Rocé, « Des questions à vos réponses » in *L'être humain et le réverbère*, 2010.

Rocé, « Mon crâne sur le paillason » in *L'être humain et le réverbère*, 2010.

Rocé, « Si peu comprennent » in *L'être humain et le réverbère*, 2010.

Rohff, « Rap info » in *La Vie avant la Mort*, 2001.

Rohff, « Testament » in *Le Code de l'horreur*, 2008.

Rohff, « Dounia » in *P.D.R.G.*, 2013.

Sat l'Artificier, « C mon truc » in *Dans mon monde*, 2002.

S-Crew, « Jusqu'au bout » in *Destins liés*, 2016.

Scylla, « Douleurs muettes » in *Abysses*, 2013.

Scylla, « Répondez moi » in *Abysses*, 2013.

Scylla, « Chopin » in *Masque de chair*, 2017.

Scylla, « Grand casino », 2019.

Scylla, « Ronaldo 9 », 2019.

Seth Gueko, « Paris street » in *Destroy*, 2019.

Seth Gueko, « Rap classic » in *Destroy*, 2019.

Seth Gueko, « Sur le cœur » in *Destroy*, 2019.

Sexion d'assaut, « Routine » in *L'Écrasement de têtes*, 2009.

Sexion d'assaut, « Noir » in *Les Chroniques du 75, vol.2 : En attendant l'Apogée*, 2011.

Sexion d'assaut, « Vu la haine que j'ai » in *Les Chroniques du 75, vol.2 : En attendant l'Apogée*, 2011.

Sexion d'assaut, « Avant qu'elle parte » in *L'Apogée*, 2012.

Sniper, « La France » in *Du rire aux larmes*, 2001.

- Sofiane, « Banlieue Nord » in *La vie de cauchemar*, 2009.
- Sofiane, « Des regrets » in *Blacklist*, 2011.
- Sofiane, « Outro » in *Blacklist*, 2011.
- Sofiane, « Lettre à un jeune rappeur » in *Blacklist 2*, 2013.
- Soprano, « Le Divan » in *Puisqu'il faut vivre*, 2007.
- Soprano, « Moi j'ai pas » in *Puisqu'il faut vivre*, 2007.
- Soprano, « Préface » in *Cosmopolitanie*, 2014.
- Shurik'n, « Lettre » in *Où je vis*, 1998.
- S. Pri Noir, « Highlander » in *Masque blanc*, 2018.
- Swift Guad, « Le baiser du vampire » in *La chute des corps*, 2014.
- Vald, « Winston » in *NQNTMQMQMB*, 2012.
- Vald, « Aulnay-sous-bois » in *NQNT*, 2014.
- Vald, « C'est pour » in *NQNT*, 2014.
- Vald, « Elle me regarde » in *NQNT*, 2014.
- Vald, « Par Toutatis » in *NQNT*, 2014.
- Vald, « Shoote un ministre » in *NQNT*, 2014.
- Vald, « Taga » in *NQNT2*, 2015
- Vald, « Kid Cudi » in *Agartha*, 2017.
- Vald, « Mégadose » in *Agartha*, 2017.
- Vald, « Vitrine » in *Agartha*, 2017.
- Vald, « Ne me déteste pas » in *XEU*, 2018.
- Vald, « Résidus » in *XEU*, 2018.
- Youssoupha, « Ne compare pas » in *Street Lourd II*, 2009.
- Youssoupha, « Poids plume » in *En noir et blanc : En attendant Noir Désir*, 2011.
- Youssoupha, « Menace de mort » in *Noir désir*, 2011.
- Youssoupha, « Entourage » in *NGRTD*, 2015.
- Youssoupha, « Love Muzik » in *NGRTD*, 2015.
- Youssoupha, « Salaam » in *NGRTD*, 2015.
- Youssoupha, « Avoir de l'argent » in *Polaroid Experience*, 2018.
- Youssoupha, « Le jour où j'ai arrêté le rap » in *Polaroid Experience*, 2018.
- Youssoupha, « M'en aller » in *Polaroid Experience*, 2018.
- Youssoupha, « Niama Na Yo » in *Polaroid Experience*, 2018

Youssoupha, « Polaroid experience » in *Polaroid experience*, 2018.

TEXTES COMPARATIFS

Aristote, *La Rhétorique*, traduction de Norbert Bonafous de 1856, consulté en ligne le

25/6/19 à cette adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6342639k/f37.image.texteImage>

Aristote, *Poétique*, traduction de M. Dufour, Les Belles Lettres, 1931.

d'Aubigné Agrippa, *Les Tragiques*, édition numérique établie par Samizdat, Québec, 2013 et

consultable à cette adresse : http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/LesTragiques_AD.pdf

de Banville Théodore, « La corde roide » in *Odes funambulesques*, édition d'Alphonse Lemerre, 1874, consultée le 25/5/19 à cette adresse :

https://fr.wikisource.org/wiki/Odes_funambulesques/1874

Baudelaire Charles, « Sed non satiata », « Le revenant » et « Au lecteur » in *Les Fleurs du Mal*, première publication en 1857.

Baudelaire Charles, *Petits poèmes en prose* in Œuvres complètes, tome I, Gallimard, édition Claude Pichois, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

Cros Charles, « Aux imbéciles » in *Le Collier de griffes*, éditions Flammarion, Paris, 1979 (première édition en 1908).

de Noailles Anna, « La conscience » et « Eva » in *Le cœur innombrable*, 1901, consulté en ligne à cette adresse : <https://www.poesie-francaise.fr/anna-de-noailles/poeme-la-conscience.php> le 12/06/19.

du Bellay Joachim, *Défense et Illustration de la langue française*, II, 11, première publication en 1549.

du Bellay Joachim, « Sonnet LXV » et « Las, où est maintenant ce mépris de Fortune ? » in *Les Regrets*, première publication en 1558, consulté en ligne le 31/5/19 à cette adresse :

<https://www.poesie-francaise.fr/joachim-du-bellay/poeme-tu-ne-crains-la-fureur-de-ma-plume-animee.php>

Boileau Nicolas, *L'Art poétique*, Chant III, Imprimerie générale, 1872, Volumes 1 et 2.

Cendrars Blaise, « Contrastes », première publication en 1919. Consulté en ligne le 31/5/19 à cette adresse : <http://www.wikipoemes.com/poemes/blaise-cendrars/contrastes.php>

Césaire Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, 1983.

Dassé Marguerite, *Mémoires d'une enfant de gemmeur au début du vingtième siècle dans la forêt landaise*, Éditions Jacques Bremond, 1999.

Desnos Robert, « Rose Sélavy » in *Corps et biens*, édition de la bibliothèque numérique romande (2016) consultée en ligne le 26/6/19 à cette adresse : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/denos_corps_et_biens.pdf

Ducasse Isidore, *Les Chants de Maldoror*, première publication en 1869, version consultée en ligne le 3/6/19 à cette adresse : https://www.poetes.com/textes/lau_mal.pdf

Hugo Victor, « Ultima uerba », « Le Bord de mer », « Non », « Nox », « On dit -Soyez prudents ! », « Ce que se disait le poète en 1848 », « Chanson », « Le Parti du crime », « Oh je sais qu'ils feront des mensonges sans nombre », « France, à l'heure où tu te prosternes » et « Éblouissements » in *Les Châtiments*, édition Hetzel-Quantin, 1882, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Ch%C3%A2timents

Hugo Victor, « Préface », « Ibo » et « Réponse à un acte d'accusation » in *Les Contemplations*, édition Nelson, 1911, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations

Hugo Victor, *Odes*, livre II, IV in *Œuvres complètes*, édition Ollendorf, 1912, consulté en ligne le 31/5/19 à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Odes_et_Ballades

Laforge Jules, « Préludes autobiographique » et « Complainte du sage de Paris » in *Complaintes*, 1885, édition du Mercure de France, 1922.

La Rochefoucauld François de, *Maximes*, première édition parue en 1664.

Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, Gallimard, collection de la Pléiade, 1945.

Marot Clément, « Petite épître au roi », supposément 1518, texte consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : <http://www.wikipoemes.com/poemes/clement-marot/petite-epitre-au-roi.php>

Masamune Shirow, *Ghost in the shell*, première prépublication en 1989, dans le *Young Magazine*.

Nouveau Germain, « Fou » in *Valentines*, 1885, version du texte consultée en ligne le 02/04/2020 : <https://www.poesie-francaise.fr/germain-nouveau/poeme-fou.php?fbclid=IwAR3UJBtyHL4fODJTieNXA61ioTVPe4ftepdi2Az0xOZFxd9hvCNnO5mWpQk>

Ovide, *Amores*, I, 3, édition Les Belles Lettres 2002.

Pascal Blaise, *Pensées*, Sellier, 2000.

Poésie au féminin, « Chanson » (Béatrice de Die), « Ballade » (Christine de Pisan), « Jouissance (Marie-Catherine-Hortense de Villedieu), « Épître » (Élisabeth Guibert), « L'odeur de mon pays » (Lucie Delacrué-Mardrus), « Je piégerai la nuit » (Anne-Marie Kegels), « Je m'écris » (Andrée Chedid), Folio Junior, 2017.

Régnier Mathurin, *Satires*, II, 1608, édition établie par Viollet le Duc, 1853, consulté en ligne le

1/6/19 à cette adresse : [https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl](https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_de_Mathurin_R%C3%A9gnier/%C3%A9d._Viollet_le_Duc,_1853/Satyre_II)

[%C3%A8tes_de_Mathurin_R%C3%A9gnier/%C3%A9d._Viollet_le_Duc,_1853/Satyre_II](https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_de_Mathurin_R%C3%A9gnier/%C3%A9d._Viollet_le_Duc,_1853/Satyre_II)

Rilke Rainer Maria, *Lettre à un jeune poète*, Livre de poche, Paris, 1989.

Rimbaud Arthur, Seconde lettre dite « du voyant », adressée à Paul Demeny, 15 mai 1871.

Rimbaud Arthur, « Mauvais sang », « Matin », « Adieu », « L'éclair », « Nuit de l'enfer », « Délires II – Alchimie du verbe », « Jadis » in *Une Saison en Enfer*, 1873, version du texte consultée en ligne le 17/11/2018 : <https://www.atramenta.net/lire/oeuvre28232-alternative.html>

Ronsard Pierre de, *Continuation du discours des misères de ce temps*, 1562.

Ronsard Pierre de, « Hymne de Henri II », consulté en ligne le 31/5/19 à cette adresse :

https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Hymnes (première publication en 1555).

Sponde Jean de, « Je sens dedans mon âme une guerre civile » in *Les Amours*, 1597, consulté en ligne le 31/5/19 à cette adresse :

[https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Amours_\(Jean_de_Sponde\)#XVII._Je_sens_dedans_mon_ame_une_guerre_civile](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Amours_(Jean_de_Sponde)#XVII._Je_sens_dedans_mon_ame_une_guerre_civile)

Stendhal, *La Vie de Henry Brulard*, Paris, Folio, 1973.

Titus-Carmel Gérard, II, 24 in *Albâtre*, Fata Morgana, 2013.

Titus-Carmel Gérard, I, 17 in *Albâtre*, Fata Morgana, 2013.

Valéry Paul, « La Jeune Parque », première publication en 1917.

Vauvenargues, *Réflexions et maximes*, première publication en 1746.

Verlaine Paul, « Mon rêve familial » in *Poèmes saturniens*, première publication en 1866.

Villiers de l'Isle-Adam Auguste de, *L'Eve future*, GF, 2008.

Villon François, Le Lais in *Œuvres complètes*, éditions de La Pléiade, 2014.

Villon François, Le Testament in *Œuvres complètes*, éditions de La Pléiade, 2014

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

SUR LE RAP

Ouvrages

Barret Julien, *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, éditions L'Harmattan, 2008.

Béthune Christian, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Autrement, 1999.

Boucher Manuel, *Le rap, expression des lascars*, L'Harmattan, 1998.

Calo Jean, *Le rap : une réponse des banlieues*, Aléas, 1998.

Frith, S. : *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1996.

Ghio Bettina, *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire*, thèse soutenue en 2012.

Green Anne-Marie, *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*, L'Harmattan, 1997.

Hendschel Alice, *La narration de soi dans le rap français contemporain : se raconter comme corps social et comme voix proférée*, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, 2019.

Labourie Manon, *Le rap comme poétique du langage ordinaire*, Philosophie, 2017.

Lapassade G. et Rousselot P., *Le rap ou la fureur de dire*, éditions Loris Talmart, Paris, 1990.

Molinero Stéphanie, *Les publics du rap : Enquête sociologique*, L'Harmattan, 2009.

Pecqueux Anthony, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003. Consulté en ligne le 14/4/19 à cette adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00126138v2/document>

Vicherat Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, 2001.

Articles

Auslander, P. : « Performance Analysis and Popular Music : A Manifesto », *Contemporary Theatre Review*, vol. XIV, no 1, 1-13, 2004.

Béru Laurent, « Le rap français : un produit musical postcolonial ? » in *Volume !* dossier « Géographie, musique et postcolonialisme », 2008, p 61-79, consulté en ligne le 25/6/19 à cette adresse : <https://journals.openedition.org/volume/221>

Béthune Christian, « Sur les traces du rap », *Poétique*, 2011/2 (n° 166), p. 185-201, consulté en ligne le 26/6/19 à cette adresse : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-2-page-185.htm>

Calame Claude, « Chanter les vulnérabilités : des poèmes de Sappho au rap bernois, du modèle choral au paradigme néolibéral » in *Cahiers du genre* 2015 /1 n°58, L'Harmattan, p 69-92, article consulté en ligne le 27/5/19 à cette adresse : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2015-1-page-69.htm>

Corcos M., Sabouret E. et Bochereau D., « Sublimations à l'adolescence « De bruit et de fureur » », *Adolescence* 2007/3, Tome 25.

Djavadzadeh Keivan, « Les politiques « Chyennes » du rap féminin *hardcore* : autodéfinition et discours contre-hégémoniques dans l'album *The Bytches* ». *Recherches féministes*, 27, (1), 183–200, 2014.

Haile James B. III, « Good kid, m.A.A.d city: Kendrick Lamar's Autoethnographic Method » in

The Journal of Speculative Philosophy, Vol. 32, No. 3, SPECIAL ISSUE WITH THE SOCIETY FOR PHENOMENOLOGY AND EXISTENTIAL PHILOSOPHY (2018), pp. 488-498.

Hammou Karim, « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? » in *Informations sociales* n°190 (2015), p 74-82. Article consulté en ligne le 25/6/19 à cette adresse : <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-74.htm#>

Jacono Jean-Marie, « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de « Je Danse le Mia » d'IAM », *Volume !* [En ligne], 3 : 2 | 2004, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 24 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1951>

Lacasse Serge, « Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem : Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique » in revue *Protée*, Volume 34, Numéro 2-3-automne-hiver 2006.

Lizaire Evenson, « La résonance biographique du rap : entre sens commun et communauté de sens » in « Le sujet dans la cité », 2014 /2 n°5, p 201-213. Article consulté en ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-sujet-dans-la-cite-2014-2-page-201.htm>

Rubin Christophe, « Le texte de rap : une écriture de la voix » in *Actes du 22e Colloque d'Albi « Langages et significations » : « L'oralité dans l'écrit et réciproquement »* (9-12 juillet 2001), CALS/CPST, 2002, p. 267-276.

Schweitzer Laetia, « Le rap, une affaire de famille » in *Esprit*, juillet 1999

Shusterman Richard, « Pragmatisme, art et violence : le cas du rap » (traduction de Nicolas Vieillecazes) in *Mouvements*, 2003 /2 n°26, consulté en ligne le 27/5/19 à cette adresse : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2003-2-page-116.htm>

Yovan Gilles, « Rap et techno, pathos et politique », *Esprit*, juin 1998.

Zegnani Sami, « Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés » in *Langage et société*, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004 /4 n°110. Consulté en ligne le 25/5/19 à cette adresse : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2004-4-page-65.htm>

SUR L'ETHOS ET LA RHETORIQUE

Ouvrages

Amossy Ruth (sous la direction de), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, éditions Delachaux et Niestlé, 1999.

Desbordes Françoise, *La Rhétorique Antique : l'art de persuader*, éditions Hachette supérieur,

1996.

Halsall Albert W., *L'Art de convaincre : le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande, Paratexte*, 1988.

Mangueneau Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, éd. Armand Colin, 2004.

Perelman Chaïm, *Rhétoriques*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989.

Articles

Auchlin Antoine, « Ethos et expérience du discours : quelques remarques » in *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle*, M. Wauthion et A.C. Simon (éds.), Louvain, Peeters, 2001.

Barthes Roland, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n°16, 1966.

Christmann, Schreier, Groeben, « War das Absicht? Indikatoren subjektiver Intentionalitätszustände bei der ethischen Bewertung von Argumentationsbeiträgen » in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, volume 26, mars 1996, p 70-113. Traduction de R. Amossy.

Mangueneau Dominique, « Problèmes d'ethos », in *Pratiques*, 2002, consulté en ligne le 30/5/19 à cette adresse : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2002_num_113_1_1945

SUR LA POESIE

Ouvrages

Benjamin Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Petite Bibliothèque Payot, 1982.

Bonnefoy Yves, *La Présence et l'image*, Mercure de France, 1981.

Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud : Une Saison en enfer*, Corti, Mayenne, 1987.

Champigny Robert, *Le Genre poétique*, Regain, 1963.

Clé Cynthia, *Le statut du sujet dans Une Saison en Enfer d'Arthur Rimbaud* (mémoire sous la direction d'Aline Mura), 2004.

Cohen Jean, *Le Haut langage*, Flammarion, 1993.

Combe Dominique, *Poésie et récit une rhétorique des genres*, éd José Corti, 1989.

Diaz José Luis, *L'écrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique*, éd. Honoré Champion, 2007.

Ferrer Véronique et Rosanna Gorris Camos Rosanna (dirigé par), *Les muses sacrées : Poésie et*

théâtre de la Réforme entre France et Italie, Droz, 2016.

Haddad-Wotling Karen (sous la direction de), *Poètes de l'amour : L'agrégation de lettres. Littérature comparée*, éd. Armand Colin, 2004.

Höhn Gerhard, *Heinrich Heine, un intellectuel moderne*, PUF, 1994.

Jacob Max, *Esthétique : Lettres à René Guy Cadou, extraits, 1937 – 1944*, Joca Seria, 2001.

Jarrety Michel (sous la direction de), *La poésie française du Moyen Âge au XXe siècle*, PUF, 2017.

Kuhn David, *La poétique de François Villon*, éd. Armand Colin, 1967.

Philippot Didier, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible - Essai sur l'ontologie romantique*, Paris, Classiques Garnier, Coll. Études romantiques et dix-neuviémistes, n° 71, 2017.

Rabaté Dominique (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, PUF, Paris, 1996.

Rabaté D., de Sermet J. et Vadé Y. (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, édition des Presses Universitaires de Bordeaux, collection Modernités 8, 1996.

Robert Richard, *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, éditions Hachette supérieur, 2001.

Van Zoest A.J.A., *Structures de deux testaments fictionnels : le Lais et la Testament de François Villon*, éd. Par Walter de Gruyer, 1974.

Articles

Frank Grace, « The Impenitence of François Villon » in *Romanic Review*, 1946.

Monte Michèle, « Auteur, locuteur, ethos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie » (2010).

Article consulté en ligne le 14/4/19 : <https://books.openedition.org/pur/40092?lang=fr>

SUR D'AUTRES SUJETS

Ouvrages

Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale I et II*, Paris, Gallimard, 1966 et 1974.

Bourdieu Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Minuit, 1979.

Ducrot Oswald et Schaeffer J.-M., *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Seuil, 1995.

Eco Umberto, *Lector in fabula*, traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset, 1979.

Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982.

Lardreau Guy, *La véracité : essai d'une philosophie négative*, éditions Verdier, 1993.

Larmore Charles, *Les pratiques du moi*, PUF, 2004.

Rabau Sophie (sous la direction de), *L'intertextualité*, Flammarion, 2012.

Searle John, *Les Actes du langage*, trad fr, Hermann, 1972.

Starobinski Jean, *La relation critique*, Gallimard, 1970.

Todorov Tristan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, édition Seuil, 1981.

AUTRES SOURCES

http://abardel.free.fr/petite_anthologie/adieu.htm (sur le site Arthur Rimbaud le poète, consulté en ligne le 17/11/2018) [commentaire de poème en ligne].

BWP, *The Bytches*, 1991 [album cité hors corpus].

Desmille Sylvain, « Le rap, une musique d'enfermement ? » in *Le Monde des débats*, septembre 2000 [article de journal].

Eminem, « No apologies » in *Eminem presents : The Re-Up*, 2006 [texte cité hors corpus].

Eminem, « 25 to life » in *Recovery*, 2010 [texte cité hors corpus].

Futura sciences, site consulté en ligne le 4/6/19 à cette adresse : <https://www.futura-sciences.com/tech/definitions/robotique-cyborg-8458/> [site internet].

Genius, <https://genius.com/> [site internet de référence pour les textes de rap].

Glossaire en ligne <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html#Para> (consulté le 31/5/19).

Kendrick Lamar, « Sing about me » in *Good kid, m.A.A.d city*, 2012 [texte cité hors corpus].

« Le rap c'est encore la seule musique qui ait un contenu politique » in *L'humanité*, 28 mars 1997 [article de journal].

Reverdy Pierre, *Le Livre de mon bord*, Mercure de France, 1970 [théorie littéraire].

The Truth, numéro 6-7, 2000 [journal].

Verlaine Paul, *Les Poètes maudits*, première publication en 1884.

Valéry Paul, *Cahier I*, La Pléiade, édition de 1973 [théorie littéraire].

Valéry Paul, *Variété* in *Œuvres I*, édition de La Pléiade de 1957 [théorie littéraire].