

Faculté de philosophie, arts et lettres

La métapoésie dans le rap, une conscience de l'écriture

Analyse comparative des œuvres
métapoétiques d'Andrée Chedid et Scylla

Auteur : Pêtre Gabriel
Promoteur : Maeder Costantino
Année académique 2025-2026
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale à finalité approfondie

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : *Peter Gabriel*

Date : *16/08/2026*

Signature de l'étudiant·e :



Déclaration d'utilisation de l'IAG

Version 1 (1^{er} avril 2026)

Veuillez sélectionner les phrases appropriées et compléter les détails pour rendre votre déclaration spécifique à votre travail. Ajoutez des informations si certains usages ne sont pas couverts par les catégories ci-dessous.

1. Usage de l'IAG

Je confirme que j'ai pris connaissance de la note "Lignes directrices pour une utilisation responsable des outils d'intelligence artificielle générative (IAG) en ELAL"

☐ Je n'ai pas utilisé d'outils d'intelligence artificielle générative (IAG) pendant le processus de recherche, d'élaboration ou de rédaction de ce travail. J'en suis, pour l'ensemble des parties qui le composent, l'unique auteur.

☒ J'ai utilisé des outils d'intelligence artificielle générative (IAG) pendant le processus de recherche, d'élaboration ou de rédaction de ce travail, sans jamais dépasser le niveau maximal autorisé (niveau 2) sur la grille des usages de l'IAG d'ELAL.

Veuillez indiquer les outils utilisés (ex. ChatGPT, Piccolo, Claude, etc.) : Chat GPT

2. Nature de l'usage

Pour chaque usage, précisez l'outil utilisé et indiquez la manière dont l'outil a été mobilisé, en explicitant comment son usage est resté sous contrôle tout au long du travail réalisé. Vous devez être en mesure d'expliquer l'ensemble de ces usages, par ex. lors d'une défense orale.

☐ Brainstorming : activité d'exploration d'idées, de pistes ou d'exemples sur un sujet donné

Décrivez comment l'outil a été utilisé : _____

☐ Structuration du travail (en ce compris, le plan)

Décrivez comment l'outil a été utilisé : _____

☐ Recherche documentaire

Décrivez comment l'outil a été utilisé : _____

☐ Recueil des données

Décrivez comment l'outil a été utilisé : _____

☐ Méthode, démarche et analyse ou interprétation des données (données quantitatives, données qualitatives, données textuelles, etc.)

Décrivez comment l'outil a été utilisé : _____

☐ Rédaction

 Décrivez comment l'outil a été utilisé : _____

☒ Relecture et correction langagière

Décrivez comment l'outil a été utilisé : Correction des références des sources dans la

☒ Mise en forme

bibliographie selon les normes APA7, système "auteur-date"

Décrivez comment l'outil a été utilisé : Aide à la mise en page

☐ Visualisations (schémas, graphiques, diagrammes, etc.)

Décrivez comment l'outil a été utilisé : _____

☐ Production d'autres supports visuels

Décrivez comment l'outil a été utilisé : _____

☐ Programmation

Décrivez comment l'outil a été utilisé : _____

☐ Présentations orales

Décrivez comment l'outil a été utilisé : _____

☐ Traduction

Décrivez comment l'outil a été utilisé : _____

☐ Autre usage

Décrivez comment l'outil a été utilisé : _____

Je confirme que le texte, les images et/ou le code informatique présentés dans ce travail sont ma production personnelle, sauf indication contraire comme spécifié ci-dessus.

Je confirme que tous les usages de l'IAG intégrés au dispositif de recherche ou d'analyse (recueil de données, analyse de données, etc.) sont décrits dans la section méthodologique du travail.

Les outils d'IAG ont été uniquement utilisés conformément aux directives de l'université et de l'École de Langues et Lettres, notamment en accord avec le principe de transparence décrit au point 2.5 des "Lignes directrices pour une utilisation responsable des outils d'intelligence artificielle générative en ELAL" ainsi que de la fiche descriptive de l'activité d'enseignement pour laquelle ce travail a été produit.

Je prends l'entière responsabilité de ce travail ou mémoire. Je maîtrise les théories, concepts, outils et méthodes utilisés dans ce travail ou mémoire. Je maîtrise le contenu final et suis en mesure de l'expliquer et de répondre aux questions à son sujet.

Nom, date et signature

Pétre Gabriel, 16/08/2026



REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier personnellement mon promoteur, le professeur Costantino Maeder, qui m'a autorisé une grande liberté dans le choix du sujet de mon mémoire et dans la gestion de ce travail, et grâce à qui j'ai pu déployer une autonomie dont je me sais aujourd'hui capable. Je le remercie également pour les encouragements qu'il m'a maintes fois formulés, pour ses conseils et son enthousiasme malgré une charge de travail élevée, ainsi que pour le fait de m'avoir poussé à oser dépasser mes limites et mes craintes.

Je remercie sincèrement la conseillère pédagogique de ma faculté à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve, Mme Alizé Van Brussel, avec l'aide de laquelle je suis parvenu à prendre en main ces trois années de master.

Je remercie tous mes amis et camarades dans l'épreuve qui m'ont accompagné durant les derniers mois, semaines, et jours qui ont précédé la remise de ce mémoire. Je remercie Chloé pour ses mots réconfortants, et j'adresse un grand merci à mes courageux compagnons de blocus : Louise, Reine, Jean, Mateo, Yassin, Pige et Tarz.

Je remercie tous les amis qui m'ont soutenu, encouragé à persévérer et qui ont cru en moi : Eddy, Tristan, Lilou, Sasha, Bastien, Kaoutar, Matéo, Maïté, Adrien, Camille, Linda, Javier, Francesca, et tant d'autres.

J'adresse un remerciement tout particulier à mes parents et à ma grande famille qui m'ont manifesté un soutien inconditionnel durant ces trois années d'épreuve. Les mots ne seront jamais assez grands pour exprimer ma gratitude, mais ils sont justes.

J'adresse un immense merci à Gilles qui, même s'il l'ignore, nous accompagne depuis des années, moi et mon casque. Il a, lui aussi, participé au développement de la personne que je suis aujourd'hui et à celle que j'aspire à devenir.

Enfin, je remercie le Seigneur pour tout.

« Le rap nous a sauvé la vie, il mérite d'être aux Beaux-Arts »

Isha, *Clope sur la lune*, Pleine Lune.

Table des matières

REMERCIEMENTS	4
RÉSUMÉ.....	7
INTRODUCTION.....	8
PLAN DU TRAVAIL	9
CHAPITRE 1 : APPROCHES DU RAP CONSCIENT BELGE.....	11
1.1. Présentation de l'objet d'étude	11
1.1.1. Scylla et son œuvre	11
1.1.2. Justification du corpus de textes.....	13
1.2. État de l'art	14
1.2.1. Travaux scientifiques traitant l'œuvre de Scylla	14
1.2.2. Notions théoriques utiles	15
1.2.2.1. La notion de « poète critique »	16
1.2.2.2. La notion de « métapoésie ».....	18
1.2.2.3. Le rap et sa caractérisation	21
1.2.3. Traitement du rap dans la littérature scientifique	26
1.2.4. Identification du type de rap chez Scylla	31
CHAPITRE 2 : ANALYSE COMPARATIVE	38
2.1. Comparaison des éléments biographiques des poètes.....	38
2.2. Comparaison des poétiques des deux œuvres	43
2.3. Méthodologie de l'analyse comparative des œuvres métapoétiques	53
2.3.1. Le questionnement ou la définition de la poésie	54
2.3.2. La genèse du poème et son processus d'écriture.....	61
2.3.3. L'exposition des aspects de la poésie	70
2.3.4. Le rôle du poète, ses intentions et le rapport à sa propre création poétique.....	75
CONCLUSION	82
BIBLIOGRAPHIE	87
Littérature primaire	87
Littérature secondaire.....	89
Sitographie	92
Sources sonores des albums	93
Outils numériques et IA	95

RÉSUMÉ

À travers son œuvre rapologique, Scylla révèle sa conception du rap et son propre rapport à sa création artistique. La conscience de lui-même et des enjeux liés à la création poétique dont il fait preuve caractérise son œuvre et son écriture. La métapoésie que le rappeur belge élabore dans son rap conscient n'est pas sans rappeler celle que révèle l'œuvre poétique d'Andrée Chedid, poétesse et écrivaine du XXe siècle. À travers l'analyse comparative des conceptions que les deux poètes exposent au sein de métapoèmes, la réflexion de ce mémoire s'attelle à l'identification des éléments constitutifs de la poétique de Scylla s'inscrivant dans la tradition métapoétique d'Andrée Chedid. En reconnaissant les traits caractéristiques d'une poésie rappée ainsi que les effets de traitement spécifique des thèmes et de la poésie qu'ils engendrent, la réflexion de ce mémoire attribue aux natures formelles et textuelles propres aux deux œuvres métapoétiques certaines conceptions divergentes.

Mots-clés : métapoésie, rap francophone, Scylla, Andrée Chedid, poésie contemporaine, poésie comparée.

INTRODUCTION

Le rap est aujourd'hui la plus grande production de textes poétiques au monde. Les œuvres de certains de ses acteurs se caractérisent par un regard critique envers leur propre production, ce qui est le cas de l'œuvre de Scylla. L'écriture de ce rappeur belge se caractérise par une voix énonciatrice particulièrement consciente des objectifs poursuivis au moyen de sa propre production artistique, de sa condition d'artiste et de son inscription dans le réel et dans l'espace social. Cette conscience donne lieu à une dimension méta-analytique particulièrement prégnante dans son œuvre globale. Le rapport entretenu avec sa production écrite et orale exposé par l'artiste présente une immense richesse, en raison, entre autres, de son évolution au fil des albums.

Le traitement accordé à ce rapport « œuvre-artiste » et l'attention explicite portée aux mots et à la formule dans l'expression du rappeur l'inscrit au sein de la tradition des « poètes critiques » initiée par Baudelaire puis poursuivie, notamment, par Paul Valéry (Kunze & Alós, 2018b). Son regard auto-critique en fait un poète critique de premier ordre au sein de la pratique du hip-hop en Belgique francophone et même au sein du rap francophone de manière plus globale.

L'intérêt pour les textes de Scylla et la possibilité de les étudier sont nés de l'observation de cette dimension métapoétique de l'écriture du rappeur et de questionnements sur le contenu de sa poésie et les outils mobilisés par l'artiste pour présenter sa conception de l'art, de l'œuvre, de la production artistique et, plus précisément, rapologique.

Ce travail de recherche a donc pour objectif principal d'analyser la poétique de l'artiste dans sa dimension métapoétique et d'en identifier les éléments caractéristiques, c'est-à-dire tout élément faisant du texte écrit et oralisé un témoin de la conscience du poète quant à son travail créatif, aux objectifs visés et aux effets engendrés par la production de son œuvre.

À la lecture de la thèse rédigée par Kunze en 2015 portant sur la dimension métapoétique de l'œuvre d'Andrée Chedid, « La métapoésie d'Andrée Chedid et la création d'un art poétique contemporain », il est apparu pertinent de diriger la recherche vers cette artiste et d'appuyer l'étude sur la méthodologie adoptée par Kunze. Opérer une analyse comparative entre l'œuvre de cette poétesse du XXe siècle et celle de Scylla permet, d'une part, de caractériser la

métapoétique de Scylla par contraste et, d'autre part, de bénéficier de l'approche élaborée par la chercheuse pour effectuer une analyse sans précédent dans le domaine du rap.

L'étude consistait dès lors à relever les similarités et divergences des conceptions de la poésie et du poète présentées par les deux œuvres afin de caractériser la poétique et la métapoétique du rappeur bruxellois Scylla et de répondre aux deux questions suivantes :

Dans quelle mesure la poétique du rappeur s'inscrit-elle dans la tradition métapoétique d'Andrée Chedid et dans quelle mesure présente-t-elle des caractéristiques fondamentalement différentes, voire opposées ?

PLAN DU TRAVAIL

Le présent travail se veut le rapport de la recherche effectuée et se divise en deux chapitres.

Le premier chapitre s'ouvre sur une brève présentation du rappeur Scylla et de son œuvre. Il se poursuit par la justification du corpus de textes présentant une dimension métapoétique sur lequel peut s'appuyer l'analyse. S'ensuit un état de l'art permettant de présenter les travaux déjà existants qui traitent l'œuvre poétique et musicale de Scylla, de présenter les notions théoriques du « poète critique », de la « métapoésie » et du « rap » sur lesquelles s'appuie l'analyse. L'état de l'art se prolonge avec la présentation de travaux scientifiques ayant pour objet d'étude le rap et permettant de définir la posture critique à adopter pour l'étude d'un tel objet et se clôt par une brève analyse servant à l'identification du type de rap déployé par Scylla et de la catégorie de rappeurs à laquelle celui-ci appartient.

Le second chapitre s'ouvre par la présentation de la méthodologie adoptée pour effectuer l'analyse comparative des deux œuvres métapoétiques. Cette analyse comparative s'opère en trois étapes : la première consiste en la comparaison d'éléments biographiques des deux poètes, la seconde présente une comparaison des poétiques des deux œuvres, et la troisième, la part la plus conséquente, expose l'analyse comparative de la métapoésie des deux auteurs en s'appuyant sur les quatre critères d'analyse établis par Kunze (2018a).

La conclusion rassemble les données et interprétations établies au cours de l'analyse comparative afin de déterminer dans quelle mesure l'œuvre de Scylla s'inscrit dans la tradition

métapoétique d'Andrée Chedid et de présenter l'interprétation des divergences causées par certaines différences fondamentales entre ces deux œuvres métapoétiques que l'analyse met en lumière.

Le travail d'analyse opéré par Kunze dans sa thèse de 2015 sur la dimension métapoétique de l'œuvre d'Andrée Chedid constitue un fondement pour la production du présent travail quant à sa structure, à l'ordre de traitement des différents critères d'analyse, à la posture adoptée par la chercheuse ainsi qu'aux notions théoriques mises à profit.

Il est important de noter que le rappeur présente son œuvre comme une unité. L'expression « mon œuvre » désigne régulièrement sa production dans son intégralité. Il n'a donc pas semblé pertinent de sélectionner au sein de ce corpus des albums spécifiques plutôt que d'autres, l'objectif poursuivi étant d'identifier la manière dont Scylla présente sa vision de la poésie, de sa propre poésie et de sa production artistique au sein même de celle-ci. C'est donc par un souci d'exhaustivité et pour permettre aux lecteurs d'effleurer l'immense richesse que représente l'œuvre dans son ensemble qu'ont été analysés des métapoèmes provenant de l'ensemble de la production de l'artiste.

CHAPITRE 1 : APPROCHES DU RAP CONSCIENT BELGE

1.1. Présentation de l'objet d'étude

1.1.1. Scylla et son œuvre

Ce point a pour but de présenter brièvement l'artiste dont le discours métapoétique est analysé, tout en présentant les œuvres qu'il a produites et la chronologie de ces sorties. Ce point inclut également la justification de la sélection des textes composant le corpus de l'analyse. La présentation n'inclut que les œuvres servant à l'analyse et n'est donc pas exhaustive en ce qui concerne tous les textes produits par Scylla.

Scylla est le pseudonyme de Gilles Alpen¹, rappeur belge né en 1980 à Bruxelles dont la carrière artistique commence à partir de 2002 au sein du collectif de hip-hop « OPAK ». Sa carrière en tant qu'artiste solo commence, en 2009 lors de la sortie de son premier EP² « Immersion ». Le projet contient cinq morceaux présentant l'univers de l'artiste, dont le morceau d'ouverture *BX vibes* qui valorise l'affiliation du rappeur à la ville de Bruxelles et ses racines belges.

Le premier juillet 2011 paraît l'EP « Thermocline » composé de neuf morceaux dont cinq sont des morceaux collaboratifs. Les artistes invités en « featuring »³ sont Mag Tyson, Furax Barbarossa, Nowane et Lamser. Le terme « thermocline » désigne la « zone de transition thermique rapide entre les eaux superficielles de l'océan (généralement plus chaudes et oxygénées) et les eaux profondes (généralement plus froides et anoxiques, et parfois plus salées) »⁴. Après le projet « Immersion » qui se veut une immersion de l'auditeur dans l'univers de

¹ La majorité des informations concernant la biographie de Scylla provient de sa page Wikipédia, des informations disponibles grâce aux plateformes d'accès en ligne à son œuvre ainsi que des textes de rap qui lui sont attribués. Pour un approfondissement de la biographie de Scylla, cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Scylla_\(rappeur\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Scylla_(rappeur)).

² Le sigle « EP », signifiant « Extended Playlist », désigne, dans l'industrie musicale, un format d'enregistrement musical. La distinction entre l'EP et le LP (Long Play) provient à l'origine des différences de taille des vinyles et de leur capacité totale. Aujourd'hui, la distinction perdure pour distinguer un projet musical court destiné à présenter brièvement l'œuvre d'un artiste du projet plus abouti que représente l'album. L'EP contient généralement entre quatre et six morceaux, pour une durée totale d'une quinzaine de minutes. Pour un approfondissement de la catégorie « EP », cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Extended_play.

³ Le terme « featuring », souvent abrégé par les lettres « feat. » ou « ft. » désigne la participation d'un artiste autre que l'artiste à la base du projet sur un titre (ou morceau) ou un album. Pour un approfondissement de la notion du « featuring », cf. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Featuring>.

⁴ Définition provenant de Wikipédia. Pour un approfondissement de la notion de « thermocline », cf. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Thermocline>.

l'artiste, ce deuxième projet révèle la possibilité du basculement vers une profondeur plus importante.

Trois ans plus tard, le 25 juin 2012, paraît un troisième EP nommé « Second souffle ». Celui-ci est composé de quatre morceaux dont le morceau éponyme apparaît en première place dans le projet. À travers son titre, le projet évoque un regain d'énergie ou une respiration avant la plongée définitive dans le projet qui suit et qui fait aboutir la métaphore maritime de l'esthétique musicale de Scylla.

Le 18 février 2013 paraît « Abysses », premier album du rappeur belge. Celui-ci est composé de quinze morceaux et le premier titre, éponyme, présente l'album comme une plongée dans l'intériorité malmenée et sous pression de l'artiste.

Pendant plusieurs années, la carrière du rappeur se repose sur les chansons de ce premier album qui est un succès commercial, jusqu'à la sortie d'un deuxième album le 31 mars 2017. « Masque de chair » est, lui aussi, composé de quinze morceaux mais n'exploite plus la direction artistique initiale du rappeur et son univers abyssal.

Presque un an plus tard, le 26 janvier 2018, Scylla produit un single⁵ nommé *Charbon*, un mois avant la parution d'un troisième album, plus discret que les deux albums précédents. « Album fantôme » est distribué à partir du 23 février 2018, et est une compilation de morceaux produits les années précédentes. Le projet rassemble des morceaux datant de 2006 (comme *Petit homme*) à 2017 (comme *Les machines*). L'album ne paraît qu'en quelques exemplaires physiques sans être distribué officiellement sur les plateformes de streaming conventionnelles⁶.

C'est à la fin de l'année 2018 que paraît l'un des albums les plus importants de la carrière de Scylla, projet en collaboration avec le pianiste français Sofiane Pamart. « Pleine lune » est publié le 12 octobre 2018 et propose des morceaux plus proches du style de la chanson française.

⁵ Le terme « single » désigne un enregistrement musical promu individuellement, parfois lié à un album paru ou sur le point de paraître. Pour un approfondissement de la notion de « single » dans l'industrie musicale, cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Single_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Single_(musique)).

⁶ L'expression « plateforme de streaming » désigne un site internet d'hébergement de musique en ligne qui permet à ses utilisateurs de pouvoir écouter et parfois télécharger une musique instantanément. Pour comprendre plus en profondeur ce que sont les plateformes de streaming musical, cf. <https://pmamagazine.org/fr/comprendre-le-streaming-musical-un-guide-pour-les-debutants/>. *Spotify*, employée comme source pour le présent travail, est l'une des plateformes de streaming musical les plus répandues en ce qui concerne la production musicale occidentale. Pour un approfondissement de ce qu'est Spotify, cf. <https://support.spotify.com/be-fr/article/what-is-spotify/>.

Le 22 mars 2019 paraît le single *Grand Casino* et quelques mois plus tard, le 28 juin 2019, Scylla publie l'album « BX Vice ». Celui-ci est composé de douze titres dans un style plus rappé qui s'éloigne de l'ambiance de « Pleine lune » et se rapproche de ses anciennes productions.

Rapidement, le 25 octobre 2019, paraît un second album en collaboration avec Sofiane Pamart, nommé « Pleine lune 2 », qui s'inscrit dans la continuité de leur premier projet collaboratif. Alors que le premier album n'accueillait qu'un seul artiste extérieur avec le featuring du rappeur bruxellois Isha, ce second projet en accueille cette fois quatre.

Les années 2020 à 2022 sont marquées par la parution de quelques singles parmi lesquels *Le son de l'été*, *Chanson d'amour*, *Mémoire vive* et *À l'amiable*. Le 02 décembre 2022 paraît l'album « ÉTERNEL », composé de quinze morceaux mêlant rap et chant dans une ambiance électronique, avec des textes dans lesquels Scylla déploie une dimension métaphorique mêlant réalisme et onirisme.

Le 13 septembre 2024 paraît une réédition du premier album « Abysses » sous le nom « Abysses & Ivresse des profondeurs ». Cette réédition élève le nombre de morceaux contenus dans l'album à quinze. Deux mois plus tard, le 8 novembre 2024, paraît le single *Quatrième mur* en collaboration avec Sofiane Pamart et le rappeur français Médine.

C'est le 23 mai 2025 qu'a lieu la parution du dernier album en date du rappeur belge « Portes du désert » qui comporte 17 titres. Cet album est une collaboration avec le rappeur Furax Barbarossa présent sur l'ensemble des morceaux du projet. Un an après, le 13 mars 2026, Scylla intervient sur le morceau *Chanson triste* de Dinaa, et le 03 avril paraît le single *ATLAS* en collaboration avec le rappeur Furax Barbarossa.

1.1.2. Justification du corpus de textes

Tous les textes de chanson analysés dans le présent travail sont tirés des projets présentés ci-dessus. Ceux-ci couvrent l'ensemble de l'œuvre du rappeur et non pas quelques albums, par un souci d'exhaustivité et de reconnaissance de cette œuvre comme un ensemble de chansons faisant unité. Certains singles ou morceaux collaboratifs ont été passés sous silence en raison de leur faible dimension métapoétique et de leur intérêt moindre pour l'analyse du discours métapoétique dans l'œuvre de Scylla. Les albums ont tous été cités même si, pour certains,

seuls quelques textes qu'ils contiennent ont été retenus et dont l'analyse a été jugée pertinente pour répondre à la question de recherche.

L'ensemble des textes exploité pour l'analyse du présent travail n'est donc pas représentatif de l'ensemble de l'œuvre du rappeur ni de la richesse qu'elle renferme au niveau poétique. Certains éléments de métapoésie ne sont pas signalés parce qu'isolés au sein de textes non retenus pour le corpus. Malgré le désir d'exhaustivité, il était nécessaire de sélectionner de manière restrictive les textes constituant le corpus pour l'analyse afin de la rendre possible pour un travail tel qu'un mémoire pour l'obtention du master.

Kunze et Alós (2017a), pour l'analyse, rassemblent les métapoèmes les plus significatifs écrits par Andrée Chedid en un « art poétique »⁷ conçu pour l'occasion et pensé « dans la connotation moderne et contemporaine que ce terme a reçue – comme un ensemble illustratif du regard critique du poète envers l'écriture poétique » (Kunze & Alós, 2017a, p. 121). L'ensemble des métapoèmes retenus pour constituer le corpus d'analyse du présent travail peut donc être désigné par l'appellation « art poétique de Scylla », bien que ce ne soit pas le cas dans le présent travail.

1.2. État de l'art

1.2.1. Travaux scientifiques traitant l'œuvre de Scylla

Cet état de l'art a pour but de présenter les travaux antérieurs ayant pour objet Scylla et son œuvre et de circonscrire le contexte de production de ce travail en rassemblant une partie des connaissances déjà établies au sujet des notions théoriques servant à l'analyse ainsi que sur la poétique d'Andrée Chedid, second objet de l'analyse comparative.

Scylla et son œuvre ne font l'objet d'une étude approfondie que dans un unique travail universitaire présenté par Patočka en 2023, en vue de l'obtention d'un master à l'*Univerzita Karlova*, en République Tchèque. Le travail analyse l'inscription des artistes belges Scylla et Loïc Notet et leurs œuvres dans la tradition de la chanson belge représentée par l'œuvre de Jacques Brel. Le travail en lui-même est complet et apporte quelques pistes concernant l'analyse de la poétique de Scylla, mais présente une erreur fondamentale concernant le prénom de

⁷ Kunze (2015) fait une analyse historique de l'évolution de l'expression « art poétique » et de ce qu'elle désigne pour en justifier l'usage pour son propre travail sur l'œuvre métapoétique d'Andrée Chedid.

l'artiste en le nommant « Simon Alpen » (Patočka, 2023, p. 32), ce qui contraste avec l'apparente qualité de l'analyse en elle-même. Ce travail d'analyse de Patočka (2023) sert dans le présent travail à caractériser la poétique du rappeur.

Carinos et Hammou (2017) abordent également, dans un article développant l'approche du rap comme forme poétique, la dimension poétique du rap de Scylla pour soutenir l'argument des multiples dimensions de l'écriture de rap, en détaillant l'aspect rythmique, fondamental pour cette écriture.

Certaines variations dans la scansion, tels que les contretemps ou les syncopes fonctionnent comme de véritables « placements magiques » [(Némir, « Ailleurs », 2012)] : « Non peut-être j'veais débarquer en – **force** / un visage d'ange avec une arachnée dans l' – **torse** » [(Scylla, « Bx-vibes », *Immersion*, 2009)]. Ceux-ci donnent une force particulière au propos, et témoignent d'une mise en scène consciente de la variation de la scansion, de la voix, à des fins poétiques. C'est donc sur plusieurs dimensions, à la fois celle de l'interprétation et celle d'une « écriture de la voix » [(Rubin, 2002)], en lien avec le beat et l'instrumental, que les rappeurs élaborent leur poétique.

(Carinos & Hammou, 2017, p. 6)

L'article souligne la nécessité de tenir compte de la dimension orale de la poétique des rappeurs dans le cas d'une étude approfondie puisque les variations de scansion du texte et de la voix forgent pleinement la dimension poétique de leur art. L'extrait de l'œuvre de Scylla sert alors d'illustration pour soutenir leur propos.

La littérature scientifique ne comporte aucune analyse dédiée exclusivement à l'œuvre de Scylla. Le présent travail représente donc une première dans le domaine et tente de remplir ce rôle au mieux en posant les bases nécessaires à de futures approches de l'œuvre du rappeur plus abouties et plus spécifiques. Par conséquent, il est nécessaire de poser quelques bases théoriques utiles.

1.2.2. Notions théoriques utiles

Ce point est consacré à la présentation des notions théoriques utiles à l'analyse et applicables à l'artiste ainsi qu'à son œuvre. Sont définies les notions de « poète critique » et « métapoésie » qui déterminent le discours métapoétique, objet de la présente analyse, ainsi que la notion de « rap » et son traitement dans la littérature scientifique en tant que forme poétique.

Afin d'assurer une analyse qualitative efficace, chaque notion théorique est définie et illustrée par un usage concret dans la littérature scientifique.

1.2.2.1. La notion de « poète critique »

Dans ce point consacré à la notion de « poète critique » est identifiée l'origine de l'expression, la formation du concept en lui-même et ce qu'il désigne, les apports de cette notion pour l'analyse ainsi que son impact sur la formation d'une « métapoésie ». Il s'agit d'un résumé du développement de la notion proposé par Kunze (2015) et Kunze et Alós (2018b) ainsi qu'une justification de la pertinence de la notion pour l'étude de l'œuvre de Scylla.

D'après Kunze et Alós (2018b), le critique et historien de la littérature William Marx insère les poètes Valéry et Eliot dans une « tradition poétique française » (Marx, 2002, p. 18) inaugurée par Baudelaire en les qualifiant de « poètes-critiques » et en soulignant la différence entre les œuvres critiques des auteurs académiques et les leurs (Kunze & Alós, 2018b, p. 164). La production d'œuvres critiques par des poètes serait avant tout une tradition française. Rimbaud (1999), dans sa « lettre à Paul Demeny », soutient également que le poète se doit d'observer et de comprendre son propre processus créatif. En effet, Leuwers (1998) souligne la critique émise par Rimbaud envers la poésie romantique qui ne présente aucune « véritable prise de conscience du geste créateur » (Leuwers, 1998, p. 22), conscience qui, par après, est manifeste dans la poésie des poètes dits « poètes critiques ».

Kunze et Alós (2018b) ajoutent ce que Friedrich (1999) identifie faire du poète Stéphane Mallarmé un poète critique. D'après lui, Mallarmé affirme « l'égale valeur de la poésie et de la réflexion sur la poésie » (Friedrich, 1999, p. 133) qui le pousse à faire coexister les deux au sein de ses textes poétiques. L'évolution de ces pratiques et de la conviction de l'importance d'une « méditation approfondie sur le langage et l'objet de la poésie » (Brunel et al., 1977, p. 548) telle que Mallarmé la déploie conduit à l'œuvre de Valéry qui concrétise définitivement la notion de « poète critique ».

Kunze et Alós (2018b) rapportent que, d'après Valéry (2002), « tout véritable poète est nécessairement un critique de premier ordre » (Valéry, 2002, p. 686), et que, par conséquent, le poète doit développer une « réflexion critique sur sa propre création, sur tout le processus de construction d'un poème » (Kunze & Alós, 2018b, p. 163). Dans son essai, Valéry irait jusqu'à affirmer l'importance d'un « regard critique du poète envers la poésie, ainsi que tout son travail

sur l'écriture, qui dépasse [...] toute idée naïve d'inspiration » (Kunze & Alós, 2015, p. 73). Le rôle de critique devient alors un rôle inhérent à celui de poète. Indissociables, il n'est plus possible de se déclarer poète sans le développement d'une réflexion approfondie sur les phénomènes de production et de compréhension de la poésie.

La définition du concept dès lors proposée par Kunze et Alós (2018b) est formulée comme suit : « la notion de poète critique concernerait tous les poètes réfléchissant sur la poésie, la création du poème et sur leurs processus d'écriture, ce qui englobe alors les textes théoriques, mais aussi la métapoésie » (Kunze & Alós, 2018b, p. 167).

Kunze et Alós (2018b) ajoutent que certains noms de la critique littéraire française comme Mireille Calle-Gruber (2001) ou Jean-Michel Maulpoix (2009) constatent « la dimension de cette critique particulière [des textes théoriques écrits par des poètes] dans la scène littéraire contemporaine » (Kunze & Alós, 2018b, p. 168). Ce constat démontre l'importance qu'a pris le rôle de poète critique et les impacts sur la production poétique d'aujourd'hui, en particulier en France. Ce constat pourrait même être élargi à la poésie francophone dans son ensemble, hors des frontières de la France.

Kunze et Alós (2018b) rapportent également le constat de Briolet (1995), dans un ouvrage consacré à l'étude de la poésie française du XXe siècle, d'un « souci d'articuler sans cesse création poétique et réflexion critique [qui] semble caractériser de façon prépondérante la poésie des trois décennies écoulées de 1960 à 1990 » (Briolet, 1995, p. 139). Cette observation est importante car les premiers artistes du rap en français interviennent durant cette période. Il pourrait y avoir corrélation entre cette forte dimension critique déployée dans la poésie française et l'expression de la conscience des processus d'écriture par les rappeurs ainsi que leur regard auto-critique quant à leur identité. Rioux (2022) formule d'ailleurs judicieusement l'importance de l'authenticité dans les productions des rappeurs :

L'identité est ce qui fournit une personnalité, un positionnement, une légitimité, un charisme, un visage, bref : une véritable plus-value à la voix du rappeur. Sans elle, son énonciation est plus susceptible de s'apparenter à un exercice d'imitation ou de tomber dans la caricature que d'incarner une œuvre authentique.

(Rioux, 2022, p. 118)

Dans son mémoire pour l'obtention du master, Kunze (2015) constate que « Chedid appartient à une génération de poètes pour laquelle la critique paraît indissociable du processus d'écriture poétique » et remarque « combien l'on peut voir, dans la métapoésie de Chedid,

l'héritage de la critique de Valéry » (Kunze, 2015, p. 131). C'est donc en vertu de ce constat que le présent travail de recherche opère une analyse comparative des œuvres d'Andrée Chedid et de Scylla, afin de déterminer dans quelle mesure l'œuvre de Scylla est enrichie d'un héritage de la métapoésie d'Andrée Chedid.

La notion de poète critique est applicable à l'œuvre de Scylla qui présente un regard auto-critique riche dont les manifestations sont variées. Cependant, contrairement à la position de Valéry, Scylla, dans son œuvre, accorde une grande importance à l'inspiration qu'il place véritablement au centre de sa création, tout en mettant en valeur la finesse et la technique de son écriture. Cette conception est développée dans le point dédié à l'analyse de la genèse du poème et de son processus d'écriture.

La notion de poète critique entraîne naturellement vers une notion centrale pour l'objet d'étude de ce travail de recherche, la « métapoésie ». D'après Kunze et Alós (2018b), « ces réflexions critiques peuvent apparaître dans l'œuvre d'un poète sous différentes formes : [...] [certains poètes] ont greffé cette préoccupation critique au sein de leur poétique créant une poésie qui parle d'elle-même – la *métapoésie* » (Kunze & Alós, 2018b, p. 159).

1.2.2.2. La notion de « métapoésie »

En ce qui concerne le vocabulaire adéquat à employer pour aborder cette notion, Junod (2016) souligne la coexistence d'expressions portant des nuances différentes au sein de la littérature scientifique. Junod décrit, par exemple, comment le chercheur Alain Deremetz, dans un ouvrage de 1995, a recours au substantif « métapoésie », tandis que la chercheuse Perrine Galand-Hallyn emploie l'expression « métalangage poétique » dans un ouvrage de 1994. Junod (2016) retient l'usage de Deremetz qui « évite la redondance [de l'expression de Galand-Hallyn] » (Junod, 2016, p. 6). Dans le présent travail, les termes « métapoésie » et « métapoème » sont privilégiés pour désigner d'une part le type de poésie et d'autre part le texte présentant cette « dimension métapoétique ». Afin de ne pas alourdir le propos, les expressions « discours métapoétique » ou « dimension métapoétique » sont ici employées pour parler des éléments constituant la métapoésie présente dans un texte.

Bélé et Dally (2025) s'appuient, pour définir la métapoésie, sur une première définition élaborée par Pascale Gaulin (2007). D'après cette dernière, relèverait de la métapoésie « tout poème qui prend la poésie comme sujet, la questionne, la définit/redéfinit, la

déconstruit/reconstruit, etc. » (Gaulin, 2007, p. 37). Bélé et Dally (2025) poussent l'identification plus loin en plaçant la voix du poète au centre de la notion :

Ainsi est-elle définie comme les dires d'un poète sur le fait poétique ; c'est-à-dire l'exposition dans un poème de l'ensemble [des réflexions d'un poète] sur les choix linguistiques, les procédés stylistiques, les formes poétiques, les stratégies narratives et les éléments suprasegmentaux qui composent sa création poétique. L'auteur peut, également, y aborder son acception des items poème, poésie et poétique, ses questionnements et ses réponses sur le texte poétique. En somme, la métapoésie est un poème ou une séquence d'un texte poétique, à visée prescriptive ou descriptive, qui examine toutes les virtualités de la poésie.

(Bélé & Dally, 2025, p. 151-152)

La métapoésie est donc l'espace poétique dans lequel le poète lui-même développe sa propre conception ou compréhension de ce qu'est la poésie au sein même d'une œuvre dite « poétique ». Toujours d'après Bélé et Dally (2025), « les séquences réflexives, singulièrement celles de la métapoésie et du métadiscours, participent non seulement à la poéticité des poèmes mais aussi à leurs signifiances et à leurs identités » (Bélé & Dally, 2025, p. 148). La dimension métapoétique, qu'elle soit présente ou absente, fonde donc en profondeur la poétique d'un auteur.

Le terme « métadiscours » fait référence à la notion de métalangage dont Bélé et Dally (2025) retracent l'histoire en précisant que le concept s'inscrit dans le prolongement de l'étude de Jakobson sur la fonction métalinguistique du langage. Cette dimension qui englobe en elle-même la métapoésie est importante dans l'étude des textes de Scylla car lorsque le rappeur affirme « je rappe », « je kick », « je dis », « je parle », « j'écris », « je fais de la musique », etc. il fait majoritairement référence à l'acte de communication qu'est son œuvre musicale elle-même dans sa dimension textuelle sans en préciser systématiquement la dimension poétique. L'analyse repose alors sur un fil interprétatif délicat où il est nécessaire de considérer que l'artiste ne fait pas simplement référence à une prise de parole quelconque mais bien au discours déployé dans son œuvre poétique et métapoétique. Ces éléments relèvent du métalangage et participent à la formation du discours métapoétique qui forge la métapoésie.

Le métalangage, synonyme du métadiscours, est identifié par N'cho (2009) comme « un discours [renvoyant] à sa propre activité énonciative et [qui] devient un dire qui dit son dire, qui le donne à regarder » (N'cho, 2009, p. 422). De cette observation, Bélé et Dally (2025) déduisent que :

Le métalangage est, alors, une communication qui a pour but premier l'objectivité du discours, sa totale clarté afin qu'il soit bien compris par l'interlocuteur. Cette réflexivité discursive est le plus souvent utilisée pour expliquer et préciser la pensée du poète dans les fragments métapoétiques. Effectivement, le caractère autonymique permet au poète de définir certaines notions, de décrire et d'expliquer sa compréhension du fait poétique. [...] L'explication impose des directives au lecteur.

(Bélé & Dally, 2025, p. 154-155).

La transparence du poète sert donc au contrôle de l'interprétation que fera le lecteur en limitant les possibilités de décalage entre ce que l'œuvre doit transmettre au lecteur, d'après le poète lui-même, et ce qui est effectivement compris par le récepteur. Cette dimension est très importante en ce qui concerne l'œuvre du rappeur étudié dans le présent travail puisque celui-ci manifeste régulièrement se soucier de la bonne compréhension et du lien créé avec son public. De plus, dans l'œuvre de Scylla, la dimension textuelle des paroles est régulièrement rappelée, comme dans les textes où l'artiste déploie et vante sa technique vocale et scripturale. Ces dimensions sont approfondies dans le point consacré à l'analyse du rôle du poète et de ses intentions.

Au sein de la métapoésie, Bélé et Dally (2025) distinguent deux types : la métapoésie explicite et la métapoésie implicite. Ces deux catégories construisent le discours métapoétique de manières différentes et au moyen d'outils différents qui n'entraînent pas les mêmes effets sur le lecteur et sur le développement de la poétique de l'auteur.

La métapoésie explicite est définie par Bélé et Dally (2025), en s'appuyant sur le travail de Thérien (2016), comme suit :

La métapoésie explicite [...] est une forme de poème dans laquelle la réflexion sur la poésie est clairement définie et identifiable. Dans ce cas, la thématique centrale du texte est la poésie ou le poème. [...] En outre, selon Michel Thérien, un fragment a une charge métapoétique explicite lorsque : « le métapoème renferme des mots appartenant au champ lexical de la poésie » (Thérien, 2016, p. 12). Dans un tel contexte, il faut rechercher dans le poème le champ lexical de la poésie pour l'analyse des composants explicites. Ce champ lexical [peut] se déployer à travers des réflexions sur le fonctionnement des poèmes, la fonction du poète, les techniques d'écriture du texte poétique et les questions qui président la création d'un poème.

(Bélé & Dally, 2025, p. 156)

Dans l'œuvre de Scylla, les références explicites par l'usage des termes « poésie », « poétique », « poème » et « poète » ne sont pas fréquentes, comme si l'œuvre relevait de la

poésie sans l'assumer pleinement, parce que potentiellement pas reconnue comme telle. En revanche, elle présente une très forte dimension implicite.

La métapoésie implicite est définie par Bélé et Dally (2025), en s'appuyant sur le travail de Thérien (2016), comme suit :

La charge est implicite quand le métapoème « a recours à des réseaux métaphoriques » (Thérien, 2016, p. 12). Les séquences connotées qui ont attiré [sic] à la poésie relèvent le caractère implicite du métapoème. Dans cette catégorie, l'auteur fait [sic] recours à des métaphores, des comparaisons, des allégories et des allusions pour parler de la poésie.

(Bélé & Dally, 2025, p. 157)

Le discours métapoétique dans l'œuvre de Scylla exploite vastement des réseaux métaphoriques afin de parler du fait poétique et de la production poétique. Cette dimension fait donc l'objet d'une majeure partie de l'analyse, cependant la structure de cette analyse ne repose pas sur la seule distinction des phénomènes de métapoésie explicite ou implicite. Par conséquent, les deux types de métapoésie font partie des éléments analysés sans qu'une distinction systématique ne détermine véritablement la structure de l'analyse elle-même.

Bélé et Dally (2025) concluent en précisant comment le travail effectué « a contribué à comprendre que la métapoésie et le métalangage permettent au discours poétique de se prendre comme objet et comme objectif [et que] dans ces conditions, le poème devient sa propre fin » (Bélé & Dally, 2025, p. 166-167). Ce discours autoréflexif participe à la caractérisation du type de rap dans lequel s'inscrivent Scylla et son œuvre, le rap devant avant tout être défini dans ses caractéristiques fondamentales.

1.2.2.3. Le rap et sa caractérisation

Ce point est dédié à une tentative d'identification des éléments constitutifs de la performance poétique et musicale que représente le « rap ». Il s'agit d'explorer les enjeux de la coexistence entre musique et texte poétique ainsi que de déterminer ce qui caractérise fondamentalement le rap, à savoir le rythme ou le « flow ».

L'étude d'une œuvre de rap nécessite une approche adaptée à la nature de l'objet étudié qui est, sur bien des points, différent d'une œuvre poétique se présentant sous forme de recueils écrits. Cependant cette différence n'interdit pas une approche comparative tant que celle-ci

repose sur les éléments partagés entre les deux formes. Il est possible de traiter les textes de rap en les réduisant à leur forme écrite, même si cela entraîne une perte de la richesse sémantique qu'offre l'interprétation de cette forme musicale. Il convient donc de comprendre quels rapports entretiennent la musique et le texte poétique et comment se développe la poésie dans les textes de rap.

D'après Locatelli (2009), « la question des rapports de la poésie et de la musique impose que l'on envisage [...] l'exploitation, par les poètes, de la dimension phonique et des potentialités musicales du langage » (Locatelli, 2009, p. 91). Cette dimension prend pleinement son sens lorsqu'une étude est dédiée à des textes d'œuvres musicales au sein desquels ces potentialités musicales du langage sont exploitées. De plus, il est important de souligner que cette « musicalité » ne peut être évaluée que lors de l'oralisation du texte, et se fait donc absente du poème écrit jusqu'à oralisation de ce dernier. La musicalité ne peut être évaluée ou ressentie visuellement.

L'articulation de la musique et du langage présente dans les formes « mixtes » dont fait partie le rap peut, comme le souligne Locatelli (2009) en reprenant les mots de Ruwet (1972) « aller de la convergence à la contradiction, en passant par toutes sortes de décalages, de compatibilités, de complémentarités. » (Ruwet, 1972, p. 55). Locatelli ajoute qu'il s'agit dès lors, toujours d'après Ruwet (1972) d'une « réalisation simultanée du système musical et du système textuel entre lesquels s'établit une relation dialectique » (Locatelli, 2009, p. 102). La forme textuelle ne se présente plus seule et est accompagnée des significations portées par la musique, qu'elle relève d'un accompagnement musical, une « instru' » ou « prod' » dans le cas du rap, ou de la musique développée par la voix de l'interprète, qui peut ne pas être l'auteur du texte.

Concernant cette relation dialectique, Ruwet, repris par Locatelli (2009), précise que « si la musique constitue un tout, dont le sens peut être fondamentalement différent du sens de cet autre tout qu'est le poème [...], ensemble ils engendrent une totalité plus vaste, dont le sens est à son tour autre. » (Ruwet, 1972, p. 55). Par conséquent, la réduction du texte de rap à sa dimension écrite entraîne une perte de cette totalité plus vaste née de la coexistence de la poéticité, textuelle, et de la musicalité, sonore. La forme de la chanson se montre difficile à étudier puisqu'elle est une association de dimensions variées.

Locatelli souligne la possibilité « d'envisager la relation du texte et de la musique en termes non seulement de complémentarité mais aussi de rapport de forces [sic] » (Locatelli,

2009, p. 103), ce qui est illustré à de nombreuses reprises dans les textes de Scylla qui déclare vouloir « dominer l'instru' » ou « tuer les prods' », c'est-à-dire affirmer la domination des dimensions poétique, textuelle et musicale incarnées dans la voix de l'interprète sur la seule dimension musicale qui constitue l'instrumentale. Cette dimension est approfondie dans le point consacré à l'analyse du rôle du poète et ses intentions.

Le rap relève donc d'une poésie sous forme de « performance » opérée par l'acteur qu'est l'interprète-rappeur. Nachtergaele (2021) approfondit efficacement la question de « la performance poétique » qu'il dit « récente dans le champ des études littéraires (Penot-Lacassagne et Théval, 2016) et [qui] mérite d'être elle-même pluralisée, en particulier dans le rap » (Nachtergaele, 2021, p. 1). La chercheuse ajoute plus loin que la performance du texte « se double d'une performance musicale et l'ethos du rappeur (qui ne se déclare pas toujours poète au premier chef) se performe lui aussi dans un écosystème non pas éditorial mais scénique et désormais aussi numérique. » (Nachtergaele, 2021, p. 1). En soulignant l'écosystème dans lequel performe le rappeur, Nachtergaele (2021) rappelle la différence fondamentale avec le monde de la poésie éditée.

Vettorato (2013) décrit deux usages des textes écrits identifiés dans le rap : le premier est le recours à l'écriture dans un but utilitaire, notamment pour permettre à l'artiste de mémoriser son texte, phénomène constaté par l'enquête de Detrick (2011). Un premier texte écrit est donc antérieur à la performance poétique, au texte oralisé. Le second usage est, quant à lui, postérieur et consiste en la commercialisation d'un « livre de paroles » permettant « à un public de lecteurs étrangers au rap d'analyser ses textes et les réalités qu'ils sont censés refléter » (Vettorato, 2013, p. 1-2). Le texte écrit ne donnerait alors accès à l'œuvre que pour y poser un regard analytique.

Il existe toutefois un troisième usage dont Vettorato (2013) ne tient pas compte. L'artiste ou son public peuvent reconstituer le texte sous forme écrite afin de permettre aux auditeurs de comprendre le texte prononcé, de l'apprendre afin de participer individuellement ou collectivement à la reproduction de l'œuvre, et éventuellement de formuler des analyses et interprétations. Ce troisième cas de figure se concrétise dans des sites en ligne mettant à disposition les paroles qui pourront être reprises par les plateformes de streaming et coordonnées avec les chansons. Le site Genius⁸ est le site collaboratif dont sont extraits en

⁸ Le site Genius est un site collaboratif sur lequel quiconque peut participer à la création et à la correction d'un corpus de textes issus de chansons de toutes langues. Pour approfondir ce qu'est Genius, cf. <https://genius.com/>.

grande majorité les textes de Scylla en servit de support aux textes écrits pour l'analyse de ce travail de recherche.

En ce qui concerne les origines du rap français, Carinos et Hammou (2017) mettent en lumière le débat toujours actif entre Anthony Pecqueux, défenseur de la définition du rap comme « forme chansonnière » (Pecqueux, 2007 p. 18) et Christophe Rubin, défenseur de la thèse d'une « continuité entre la chanson française et le rap français » (Rubin, 2004, p. 31) marquée par l'influence du rap importé depuis les États-Unis.

Il a cependant été nécessaire, d'après Carinos et Hammou (2017), de « dépasser une définition oscillant entre poème écrit, chanson française, et « particularisme afro-américain » (Rubin, 2004) » en s'engageant dans une tentative de « caractériser [la] singularité générique » du rap (Carinos & Hammou, 2017, p. 11). Pour cela, il est important d'identifier ce qui distingue la voix rappée « d'autres modes de stylisation prosodique [comme] le parler chanter d'Yvette Guilbert, la chanson réaliste, le slam, les techniques de voix ragga » (Carinos & Hammou, 2017, p. 12), que ce soient des différences au niveau de l'oralisation du texte ou des thématiques abordées.

Carinos et Hammou (2017) ajoutent que « le fait d'interroger la spécificité énonciative du rap conduit en outre à des approches esthétiques et stylistiques plus circonscrites, cherchant à saisir différents « ethos » ou postures source [sic] d'effets poétiques propres. » (Carinos & Hammou, 2017, p. 12). Ainsi donc, l'identification de ce qui caractérise le rap sur les plans formels, le plan sonore et le plan textuel, permet d'adapter la manière dont l'objet en lui-même pourra être traité. Carinos et Hammou (2017) soulignent finalement l'importance d'intégrer « une approche critique de la notion de « genre musical » [...] » (Carinos & Hammou, 2017, p. 14) et à « l'investigation des possibles poétiques que le rap a contribué à déployer en France » (Carinos & Hammou, 2017, p. 14) afin d'éviter des effets d'essentialisation du genre ou de définitions normatives.

Il est toutefois possible d'identifier la caractéristique fondamentale constitutive de la poésie « rappée » qui la distingue de la poésie non rappée, et cet élément est ce que Vettorato (2013) identifie sous le terme « flow » :

Le flow est l'équivalent rythmique de ce que l'on nomme dans le domaine littéraire le style d'un auteur. [...] Le rap était un ornement du beat, il devient un défi lancé au beat. La cassure, la brisure de la mesure devient un art de la démesure, au même titre que la vantardise hyperbolique des rappeurs (boasting) et leur excentricité vestimentaire. Leur capacité à surprendre et à se distinguer par leur flow tient autant de

capacités d'écriture (manier et varier avec virtuosité les rimes ou encore les allitérations) que de prosodie.

(Vettorato, 2013, p. 2)

Cette caractéristique rassemble en elle-même les deux dimensions « textuelle » et « sonore » (ou articulatoire). Ce flow distinguerait la poésie rappée de la poésie parlée, du slam, du parler chanter, etc. Le rap est donc une performance poétique à part entière qui se caractérise par le flow, équivalent au style littéraire d'un auteur mais pour l'artiste rappeur. Cependant, le contenu des textes est aussi un marqueur identitaire du rappeur et détermine des genres de rap différents.

Le fait est que le rap semble se caractériser davantage par sa forme que par son fond, et deux traits méritent encore d'être présentés dans ce point dédié à la caractérisation du rap. Le premier concerne la versification du texte de rap dont Jacono (1998), repris par Carinos et Hammou (2017), dit qu'il est « généralement un poème rédigé en vers libres » (Jacono, 1998, p. 67) dans lequel la place des accents est centrale et dont « la structure poétique commande l'accentuation » (Jacono, 1998, p. 68). Cette idée sous-tend l'hypothèse du flow comme caractéristique principale du rap.

Le second concerne un élément purement musical qui dépasse le cadre du présent travail en faisant appel à des notions de musicologie. Il s'agit de la « tension polyrythmique » identifiée par Rubin (1999) et reprise par Carinos et Hammou (2017, p. 7) :

Selon Rubin, c'est même dans ce jeu entre plusieurs schémas rythmiques – la « tension polyrythmique » entre la structure musicale et prosodique, et au sein de la structure prosodique elle-même – que réside une des potentialités esthétiques majeures du rap (Rubin, 1999, p. 203-217).

(Carinos & Hammou, 2017, p. 7).

Finalement, le rap est aussi et surtout une expérience vécue en coprésence avec l'artiste, c'est-à-dire une expérience de live, comme le souligne Vettorato (2013). Au cours de cette expérience, « la foule ne demande qu'à être « remuée », emportée jusqu'au vertige dans les lacets de l'instant qui l'unit » (Vettorato, 2013, p. 8). Toujours d'après lui, le sentiment d'immédiateté expérimenté par les spectateurs n'est possible qu'en connaissance d'un ensemble de codes communs du milieu hip-hop ou de codes n'existant qu'à l'instant de la performance. Le chercheur reprend Smith (2006) qui rappelle que la performance hip-hop est

un théâtre social et que « ce qui est performé sur la scène est la manifestation des différentes perspectives et discours du hip-hop » (Smith, 2006, p. 107).

Avant de se pencher sur la question du traitement du rap en tant que forme esthétique et poétique dans la littérature scientifique, il est important de souligner la « rivalité de deux systèmes sémiotiques qui ont chacun leurs caractéristiques propres, en dépit de leur point commun originel – le rythme » (Locatelli, 2009, p. 105). La coexistence entre texte oralisé par la voix et musique peut donner lieu à un rapport harmonieux comme à un rapport conflictuel. Cette tension est manifeste et conscientisée par Scylla dans de nombreux morceaux. Cependant, cette recherche de domination ne signifie pas pour autant un désaccord entre les deux dimensions puisque l'instrumentale peut évoquer ce même désir de puissance et de domination, allant de pair avec le propos et l'interprétation de l'artiste.

1.2.3. Traitement du rap dans la littérature scientifique

Carinos et Hammou (2017) proposent une « brève synthèse des acquis académiques dans l'analyse du rap en français comme forme esthétique [en] s'attachant plus particulièrement aux aspects relevant de la poétique du genre » (Carinos & Hammou, 2017, p. 1). Le rap serait « hors des radars des sciences sociales » (Carinos & Hammou, p. 2) en France pendant les années 80' pour finalement faire l'objet d'une très forte médiatisation qui fait du rap « une culture » à partir de 1990. Le rap est alors soumis à « un double mouvement de particularisation (non pas *de la culture*, mais *une culture*) et d'altérisation (non pas *notre culture*, mais *leur culture*). » (Carinos & Hammou, 2017, p. 2). Ce double mouvement entraîne une approche suspicieuse du rap qui est jugé prosaïque et indigne d'intérêt. Le rap n'est pas reconnu comme une forme esthétique légitime.

C'est dans ce contexte que s'inscrit le travail de Shusterman qui, au contraire, se montre intéressé par le phénomène du rap et de la culture hip-hop. Son approche traite le rap en tant « qu'art postmoderne ». Il identifie dans le rap des traits typiquement postmodernes :

L'appropriation et le recyclage par opposition à la création unique et singulière, l'éclectisme et le mélange de styles et de contenus très divers, la préoccupation et la dépendance vis-à-vis de la technologie des mass media et leur culture, le défi aux idées modernes d'autonomie esthétique et de pureté artistique, et finalement un accent sur le local et le transitoire plutôt que sur l'éternel et l'universel.

(Shusterman, 1992, p. 211)

L'appropriation et le recyclage font référence, d'une part, à la méthode du sampling⁹ servant à créer des bases instrumentales sur lesquelles les rappeurs pouvaient interpréter leurs textes, et d'autre part à la grande exploitation d'éléments culturels, populaires ou non, dans le texte et dans la musique elle-même, méthodes auxquelles les artistes ont toujours recours dans le rap actuel. « L'accent sur le local et le transitoire plutôt que sur l'éternel et l'universel » (Shusterman, 1992, p. 211) n'est plus un trait typique du rap actuel car comme démontré dans le présent travail, Scylla développe au contraire une tentative de perdurer à travers le temps et de toucher à ce que l'Homme a de plus universel en lui-même.

Shusterman (1992) ajoute également :

Certaines chansons soulignent que [sic] les jugements esthétiques, surtout la question de ce qui peut compter comme art, entraînent des problèmes de légitimation et de luttes sociales dans lesquelles le rap est fortement engagé. Et le rap fait progresser cette lutte pour la légitimation en s'affirmant lui-même comme un art, et en mélangeant ses arguments esthétiques et politiques.

(Shusterman, 1992, p. 223)

Le rap est donc considéré comme un outil, un moteur de transformation des dynamiques sociales ayant un impact réel sur la société. Cette approche de Shusterman est relativement novatrice pour cette période qui, au contraire, était dominée par la particularisation et l'altérisation de la culture hip-hop dont fait partie le rap.

L'approche de Shusterman occasionne une confrontation avec Pinto, un autre chercheur, dont Carinos et Hammou (2017) soulignent qu'elle rappelle l'opposition entre « dominomorphisme » et « dominocentrisme » théorisée par Grignon et Passeron (1989). Shusterman adopterait une attitude associée au « dominomorphisme » que Carinos et Hammou (2017) analysent en ces termes :

[En prenant] au sérieux la prétention généralement esthétique du rap au même titre que l'on prend au sérieux la prétention esthétique des arts légitimes, [il] risque d'ignorer les spécificités de cette production culturelle et de ses usages sociaux soumis à des hiérarchies culturelles fortes en lui imposant des outils taillés sur le patron des pratiques culturelles des dominants.

(Carinos & Hammou, 2017, p. 3)

⁹ « Échantillonnage » en anglais, le sampling est une technique de production musicale qui consiste en l'exploitation et l'assemblage d'extraits sonores préexistants. <https://www.bax-shop.fr/blog/studio-enregistrement/le-sampling-cest-quoi/>.

Shusterman (1993) prend donc le risque, en raison de son enthousiasme, de ne pas tenir compte de certains enjeux liés à l'appartenance du rap à une culture dominée. En adoptant l'attitude inverse associée au « dominocentrisme », Pinto prend un autre risque dans son analyse :

Pour comprendre le rap, c'est son statut de pratique culturelle dominée qui doit guider l'analyse, [ce qui entraîne le] risque d'essentialiser l'altérité qu'il prête au rap tout en reconduisant l'une des logiques centrales de son illégitimation culturelle, l'idée d'une différence radicale entre la culture des dominants et la culture des dominés.

(Carinos & Hammou, 2017, p. 3)

L'une comme l'autre posture comporte des risques, soit d'invisibilisation des spécificités du genre, soit d'altérisation du genre en véhiculant les stéréotypes forgés par la culture dominante.

Cependant, d'après Carinos et Hammou (2017), Shusterman pose tout de même deux jalons nécessaires à toute approche esthétique du rap. Le premier est que le rap « tend d'abord à être une proposition artistique offerte à une communauté indéfinie d'amateurs potentiels – à l'expertise plus ou moins affirmée » (Carinos & Hammou, 2017, p. 4) et non pas un produit culturel qui ne serait destiné qu'à une communauté socioculturelle précise et, dès lors, fermée. Si tel n'était pas le cas, aucune analyse opérée par un chercheur non issu de la communauté en question ne pourrait être valable.

Le second est que « la compréhension intellectuelle de l'art populaire ne signifie pas que des expériences moins cérébrales soient illégitimes » (Shusterman, 1993, p. 161). Il précise également que « la ligne qui sépare [grand art et art populaire] n'étant pas intrinsèque, mais flexible et historique » (Shusterman, 1993, p. 154), le traitement du rap dans la recherche se doit de ne pas surestimer, ni sous-estimer, les dynamiques de légitimation et d'illégitimation des arts populaires au sein même de cette littérature scientifique.

Durant cette période se développe donc une réflexivité des artistes et des chercheurs universitaires qui « adoptent un point de vue interne à la pratique et insistent sur les processus concrets du travail poétique des MC » (Carinos & Hammou, 2017, p. 5) et traitent le rap comme un phénomène culturel digne d'intérêt.

Cependant, Lessard (2017) reproche l'approche postmoderniste adoptée durant cette période qui s'étend jusqu'au début des années 2000, approche représentée majoritairement par les travaux de Shusterman. D'après lui, celle-ci « favorise l'interprétation des significations

identitaires profondes des discours des artistes hiphop par une lentille très individualisante, intellectualisante et introspective. » (Lessard, 2017, p. 192). Il ajoute que le grand écueil de cette approche réside dans « le peu d'importance accordée à certains facteurs sociaux sous-jacents et la difficulté de mesurer l'impact de ces discours intellectuels dans la réalité, le vécu, le quotidien et la perception populaire des populations concernées » (Lessard, 2017, p. 192).

En ce qui concerne l'approche esthétique du rap, Carinos et Hammou (2017) soulignent les désavantages que représente la textualisation du rap, principalement en faisant de la rime « un principe essentiel de son aspect poétique » (Carinos & Hammou, 2017, p. 7). Il ajoute :

Conçue pour être entendue et écoutée, l'écriture rap n'accorde généralement pas une grande importance à l'œil et ne s'encombre pas des contraintes classiques de la rime. Elle privilégie la paronomase, « figure du rap par excellence » (Barret, 2008, p. 72) et se déploie volontiers dans des systèmes complexes de rimes internes et de glissements par assonances et allitérations.

(Carinos & Hammou, 2017, p. 7)

Béthune (2004), repris par Carinos et Hammou (2017), reproche quant à lui l'invisibilisation de la dimension « flow » inévitablement causée par la réduction des paroles de rap à une version écrite, dès lors considérée comme unique et autosuffisante. « Le flow confère à la phoné une dimension signifiante qui porte au-delà du code sémantique à l'intérieur duquel les mots figurent. C'est par le truchement du flow qu'un texte poétique devient poésie en acte » (Béthune, 2004, p. 80).

Pour l'analyse du présent travail, la dimension orale des textes de rap est reconnue et ce facteur est pris en compte. Cependant, les éléments sonores comme la scansion, le flow ou les tons adoptés par l'artiste ne font pas l'objet d'une analyse spécifique puisque l'analyse comparative doit reposer sur les éléments partagés entre l'œuvre poétique de Scylla et l'œuvre poétique d'Andrée Chedid. En raison de la nature écrite de l'œuvre d'Andrée Chedid, ces éléments sont majoritairement textuels.

En ce qui concerne l'implantation de la culture hip-hop en Belgique, Lapiower et Van der Hoeven (2018) identifient l'année 1989 comme un tournant à partir duquel « l'appellation [« hip hop »], désormais assumée, devient porteuse, voire commerciale » (Lapiower & Van der Hoeven, 2018, p. 327). Leur travail retrace l'histoire du développement des arts hip hop en Belgique, d'abord à Bruxelles puis à Liège.

Perez Lucena (2025), quant à elle, a pu démontrer que le traitement du hip-hop par la presse belge, qu'il soit assuré par un média généraliste ou par un média spécialisé, a connu un grand changement à partir du milieu des années 2010. Elle a pu confirmer son hypothèse selon laquelle « une importance serait accordée à la légitimation du mouvement » du fait que « les deux médias reconnaissent l'histoire de la culture hip-hop, ses valeurs de transmission, de collaboration et de transformation de l'énergie négative en énergie créatrice, ainsi que son potentiel social auprès de la jeunesse » (Perez Lucena, 2025, p. 91). Cependant, il est nécessaire de nuancer la seconde partie de son hypothèse selon laquelle « la culture hip-hop ne serait plus considérée comme une sous-culture » (Perez Lucena, 2025, p. 91), car sa légitimation et la considération de ses potentialités sociales en tant que culture ne transforment pas nécessairement son statut de culture dominée.

Lapiower et Van der Hoeven (2018) décrivent une transformation similaire au sein du hip-hop durant ces mêmes années :

Alors qu'une forme d'état de grâce s'est estompée, alors que de nombreux anciens activistes s'étaient déjà retirés par lassitude ou pour fonder une famille, alors que le hip hop, enseigné de plus en plus dans des « cours » ou des « ateliers », de « mouvement » s'est transformé en « courant » très large mais beaucoup plus diffus, une nouvelle génération et de nouveaux groupes se sont levés mus par de nouveaux mobiles [...]. Bruxelles conforte sa position de « capitale » dans le mouvement. [...] Au niveau musical, la capitale abrite les principaux producteurs, diffuseurs et agents artistiques ; le rap, en pleine préprofessionnalisation y trouve rapidement ses marques... et les voies qui mènent aux studios.

(Lapiower & Van der Hoeven, 2018, p. 334).

C'est durant ces années que Scylla entreprend sa carrière personnelle avec, tout d'abord, l'EP *Immersion* en 2009, puis plus tard son premier album *Abysses* en 2013. Présent sur la scène bruxelloise avec un nom déjà inscrit depuis quelques années grâce à ses apparitions éparées et son intervention au sein du groupe collectif OPAK, le rappeur bénéficie de l'enracinement de la culture hip-hop à Bruxelles pour se faire une place durable sur la scène du rap belge francophone.

1.2.4. Identification du type de rap chez Scylla

Dans ce point est développée une première approche de l'œuvre du rappeur et une analyse du type de rap qu'il développe.

Hammou (2020) explique que dans les années 90' en France, la presse généraliste oppose le rap « cool » et le rap « hardcore ». Le premier est représenté par MC Solaar à qui les grands médias donnent le statut de « poète du rap », ce qui « contribue à dénier le caractère poétique du reste de la scène » (Hammou, 2020, p. 5), tandis que le second est représenté par le groupe NTM. Toute une génération de rappeurs revendique alors un rap devant témoigner la violence et l'injustice de leur monde. Hammou (2020) identifie ce phénomène comme un « renversement de stigmat » : « l'ambivalence de la médiatisation du rap qui l'assignait aux banlieues et faisait des rappeurs des porte-paroles avant d'être des artistes devient ainsi une composante même de la légitimité de la pratique artistique du rappeur » (Hammou, 2020, p. 5). Ces rappeurs revendiquant une forme de violence appartiennent alors au « rap hardcore ».

Hammou (2020) ajoute qu'art et dénonciation sont liés au sein de l'esthétique de la contestation développée par ces rappeurs notamment au moyen de « métaphores guerrières (« *war-like metaphors* ») [issues] du rap business états-unien (Negus, 1999, p. 97) » (Hammou, 2020, p. 5). C'est donc dans cette dynamique et ces tensions entre deux camps défendant des visions de leur art différentes que le rap se développe en France pour, en 1997, être un genre musical écouté par plus du quart des jeunes de 15 à 19 ans (Hammou, 2020, p. 5).

En 1997, Gilles Alpen a 17 ans et plusieurs de ses textes témoignent du fait qu'à cet âge-là, l'artiste écoutait beaucoup de rap avec ses amis¹⁰. Nourri par l'opposition entre ces deux camps, son style va finalement puiser dans les deux parties. Tout en usant de métaphores guerrières affirmant sa supériorité technique et en dénonçant les injustices, Scylla revendique ne pas appartenir à la catégorie des « rappeurs hardcore »¹¹ dont la position est loin de faire l'unanimité, à la fois dans les médias et au sein du rap même.

¹⁰ « Du Wu-Tang dans les walkmans, nous bousillant le corps / On veut du rap, nous, vas-y, bouge, avec tes New Kids On The Block » (*Rien à remplacer*, Abysses, 2013),
« Quinze ans plus tôt, j'vois les ados qu'on était / Y a p'-êt' que l'rap qui nous permettait vraiment d'lâcher prise / À cette époque-là, tous les quartiers d'BX / S'butaient grave au R&B et aux mixtapes HMD / J'oublie pas nos rëfs / Ouais : IAM, Wu-Tang, Big Pun, les Mobb Deep, les Nas, les Lunatic » (*Toujours rien à remplacer*, Abysses & Ivresse des profondeurs, 2024).

¹¹ « Je ne serai pas ton rappeur hardcore à la mode / Je suis juste moi, un homme qui se rapproche de la morgue » (*Plume originelle*, Abysses, 2013).

Pourtant, le rappeur s'inspire également de certains discours développés par l'esthétique hardcore qui « opte pour une approche matérialiste et radicale du corps et de son organicité [et] suggère une radicalité assumée [...] via la production et la mise en circulation d'opinions tranchées, d'une rhétorique aiguisée, notamment en lien avec la pensée décoloniale » (Vallot, 2021, p. 1-2). À plusieurs reprises, Scylla dénonce les abus causés par la colonisation et du racisme¹², entraînant des violences policières à Bruxelles¹³.

Vallot (2021) ajoute que « dans l'imaginaire du rap hardcore, l'espace de la cité est le terrain d'une bataille sémantique déterminante, où les barrières sociales, matérielles et politiques sont déconstruites, où l'ordre est malmené » (Vallot, 2021, p. 15). La chercheuse développe la dimension satyrique que peut revêtir le rap hardcore et la capacité de dénonciation du monde social qui en découle.

Cependant, il est possible que Scylla se soit distancié de l'image du « rappeur hardcore à la mode » ou du rappeur à succès en raison du croisement de discours opposés qui d'un côté valorisaient le rap « cool » et « poétique » d'MC Solaar, rap à succès et vendeur auprès du grand public, et dévalorisaient la violence du rap « hardcore », et d'un autre côté soutenaient la légitimité du rap dénonciateur de la rue tout en posant un regard réprobateur sur la musique consensuelle et accessible produisant de l'argent. D'une certaine manière, Scylla a voulu accumuler les parts positives de chaque camp, en valorisant sa technique et une forme de violence qui lui est propre. Celle-ci est remaniée par des effets poétisant et dénoncée pour la rendre acceptable aux yeux du grand public. Dans un second temps, l'artiste se distancie des rappeurs hardcores dont la violence est illégitime et des rappeurs à succès consensuels. Il développe une forme de compromis dans une tentative de convenir à un maximum de personnes et de respecter les valeurs qui sont les siennes.

Ces stratégies aboutissent à un style de rap qui est propre à Scylla et qui rend compte du soin qu'il accorde à sa place au sein de la scène du rap francophone. Il démontre alors une conscience de lui-même et développe une réflexion qui lui est propre pour se caractériser lui-même et anticiper les critiques qui pourraient lui être faites.

¹² « Où est le sens d'un génocide ? Des mille collines au sang de l'apache ? / D'une rationalisation de leurs meurtres via les chambres à gaz ? » (*Tout a un sens*, Abysses, 2013).

¹³ « Mais comment oublier ce parking ? / Mon meilleur pote s'y est fait péter par ces sadiques / Ils avaient les insignes et les matraques aux mains / Il avait rien fait, mis à part qu'il était marocain / Trois d'entre eux le tenaient fermement, deux autres le frappaient / Quatre autres nous tenaient à part, pour qu'on les laisse s'éclater / On était cinq et dix-sept ans face à dix hommes de corps / Qu'on n'vienne surtout plus me dire qu'on appelle ça les Forces de l'ordre » (*Le voile des mots*, Immersion, 2009).

Lessard (2017) expose d'ailleurs comment le « hip-hop conscient », tout en étant critique et politisé, trouve ses racines dans le « gangsta rap », à l'attitude agressive et réactionnaire, dont il s'est distancié. « Gangsta rap » et « rap hardcore » sont des catégories qui se chevauchent sans désigner tout à fait les mêmes réalités, tout comme « rap conscient » et « knowledge rap ». Cependant, l'observation de Lessard est plausible au regard de l'œuvre de Scylla qui, bien qu'appartenant davantage aux catégories « conscient » et « knowledge », s'inspire et reproduit régulièrement les codes des catégories « hardcore » et « gangsta ».

Patočka (2023) reconnaît d'ailleurs que « ces deux attitudes, tantôt séparées, tantôt interpénétrées, définissent l'art de Scylla » (Patočka, 2023, p. 34). Le chercheur s'appuie sur l'extrait d'une interview de l'artiste :

J'ai toujours balancé entre deux types de rap : l'un assez introspectif, mélancolique, qui ramène une certaine poésie, et un autre très offensif. J'aime cette énergie presque martiale d'un rap qui tape, mais de l'autre côté, j'aime beaucoup l'aspect mélancolique.

(zo., *Scylla - Interview - ABCDR du son*, consulté le 13 août 2026)

Shusterman (1992) décrit un genre de hip-hop nommé le « knowledge rap » (ou « message rap ») performé par les « knowledge rappers ». Le chercheur décrit ces artistes et le style de rap qu'ils développent de la manière suivante :

Ces *knowledge rappers* insistent sur l'idée que leur fonction en tant qu'artistes et poètes est inséparable de leur fonction comme observateurs de la réalité et comme « professeurs de vérité », s'attachant aux aspects de la réalité et de la vérité qui sont négligés ou déformés par les livres d'histoire de l'ordre établi et par les reportages des mass media.

(Shusterman, 1992, p. 222)

Cette posture est assez identifiable chez Scylla lui-même, bien que le « knowledge rap » soit une catégorie d'analyse du rap des États-Unis. La posture du rappeur bruxellois est celle d'un homme conscient de sa place dans l'ordre social et du rôle qu'il peut jouer en tant que poète. Il dénonce certaines réalités et s'efforce de développer une critique solide, mais non pas une vérité qu'il décrit comme impossible à atteindre¹⁴.

¹⁴ « On la dit unique, mais y en a p'-être six milliards / Parce que chaque homme la cherche, mais n'en finit pas / Au plus tu t'y accroches, au plus tu restes sur place / Persuadé que tu l'as prise à la gorge, mais elle te surpasse / Elle fait que brouiller les pistes / Doubter d'elle te rendra fou et aigri / Souvent issue de cas de conscience, il faut la mériter / C'est la plus grande des illusions, on l'appelle la Vérité ! » (*Le voile des mots*, Immersion, 2009).

Scylla correspond bien à ce qui est décrit par Shusterman (1992) dans ce knowledge rap ou « rap du savoir ». Ses acteurs « s’efforcent d’unir l’esthétique et le cognitif, mais insistent également sur le fait que la fonction pratique peut constituer une partie du sens et de la valeur de l’art » (Shusterman, 1992, p. 223). Cet aspect est identifié plusieurs fois au cours de l’analyse comparative du présent travail, car, pour Scylla, l’ancrage de son œuvre au réel est fondamental et nécessaire pour la produire.

Le knowledge rap est associable au « conscious rap » que Lessard (2017) étudie en s’appuyant sur une définition proposée par Adaso¹⁵ :

Le rap conscient est un sous-genre du hip-hop focalisé sur la création d’une conscience et le partage du savoir. Traditionnellement, les rappeurs conscients décrivent la violence, la discrimination et les autres fléaux sociaux. Le genre est soutenu par la conviction que les changements sociaux radicaux sont engendrés par la connaissance de soi et la découverte personnelle.

(Adaso, *Conscious Rap Shows Genre’s Uplifting Side*, consulté le 14 août 2026)

Scylla décrit dans son œuvre les discriminations et violences¹⁶, ce qui en fait donc pleinement un rappeur conscient. Il déploie un discours lié à la découverte et la compréhension de lui-même¹⁷, à la compréhension de soi, et l’évolution de cette conscience est perceptible au fil des albums. Cette compréhension de lui-même sert à la collectivité, comme le décrit Lessard (2017) pour le rôle du conscious rap aux États-Unis, dont l’équivalent en rap francophone est la catégorie du « rap conscient »¹⁸ (ou « rap politique ») :

L’émergence du hip-hop conscient témoignerait ainsi de l’esquisse d’un nouveau mode de définition identitaire recentré sur le vécu individuel et collectif des artistes et des auditeurs qui réaffirme l’importance d’une critique plus nuancée basée sur une

¹⁵ La source citée par Lessard (2017) est : H. Adaso, « What is Conscious Rap ? », *About.com, Rap/Hip-Hop, traduction libre*, [En ligne], <http://rap.about.com/od/genresstyles/p/ConsciousRap.htm> (consulté le 23 mai 2014). Cette source n’est cependant plus accessible plus accessible en ligne au moment de la rédaction du présent travail, c’est pourquoi une seconde source traitant du « conscious rap » rédigée par le même auteur est ici employée en remplacement de la première. <https://www.liveabout.com/conscious-rap-defined-2857304>

¹⁶ « J’réclame qu’ils mettent des sous-titres à leurs infos d’merde / Et cessent de faire passer les musulms pour des tortionnaires / Ils parlent de soumission d’la femme / Prient pour que la pauvre avoue / Mais ils en foutent une à poil / Dès qu’il s’agit de vendre un pot d’yaourt / [...] / Mais qu’on ne vienne surtout pas me dire qu’ils cherchent de bon cœur leur salut / Quand l’émancipation de la femme dépend de la longueur de sa jupe » (*J’réclame*, Abysses, 2013).

¹⁷ Notamment dans *Qui suis-je ?*, premier morceau de l’album « Masque de chair » de 2017.

¹⁸ Le « rap conscient » ou « rap politique » est l’équivalent francophone du « conscious rap » états-unien. Il poursuit les mêmes objectifs mais n’est pas représenté par les mêmes artistes, et en raison des différences culturelles et de langue, traitent ces sujets d’une manière qui lui est propre. Pour un approfondissement de la notion de « rap politique », cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Rap_politique.

compréhension profonde et informée des dynamiques complexes de la société américaine où l'acteur a [sic] un rôle clé dans sa propre construction identitaire.

(Lessard, 2017, p. 216-217)

Shusterman (1992) explique que les rappeurs développent une esthétique de rapprochement avec leur public, de participation et d'engagement incarné. Le rythme prend possession des corps de l'artiste et des spectateurs devenant participants par le biais du don du rappeur à rapper et rimer. Il ajoute :

Cette esthétique de la possession divine mais corporelle rappelle fortement l'explication platonicienne de la poésie et son appréciation comme une chaîne de folie divine qui s'étend de la Muse aux poètes et à leurs interprètes jusqu'à l'auditoire, une possession qui, malgré son caractère divin, était sévèrement critiquée comme irrationnelle et inférieure au savoir véritable.

(Shusterman, 1992, p. 225)

Cette dimension est particulièrement présente chez Scylla qui accorde majoritairement l'écriture de ses textes à une inspiration principalement extérieure lui-même, parfois intérieure. C'est le cas dans les morceaux *Le fantôme sous les toits* ou *La plume qui me prend*, et cette dimension est approfondie dans le point consacré à l'analyse de la genèse du poème et des processus d'écriture.

Comme le précise Shusterman (1992), cette conception de l'art provient de l'héritage de la littérature de la Grèce antique. D'autres phénomènes employés par Scylla, comme la figure métaphorique de la plume, outil et symbole, revêtent un aspect très littéraire¹⁹. C'est également le cas en ce qui concerne le vocabulaire que le rappeur exploite, les tournures, la formulation de ses idées dans ces vers, les références culturelles qu'il exploite, souvent issues de la mythologie grecque, comme son pseudonyme faisant référence à la créature marine mythique « Scylla »²⁰. Ce phénomène d'assimilation de la culture littéraire relève d'une stratégie de légitimation de l'art des rappeurs, phénomène identifié dans la littérature scientifique, notamment par Ghio (2012) qui exprime pertinemment son observation :

La mobilisation de ces formes et de ces références littéraires variées apparaissent [sic] même comme décalées par rapport à celles que l'on pourrait attendre des jeunes habitant les banlieues populaires, et aussi par rapport au genre même de cette musique, c'est-à-dire le rap. Si nous avons reconnu quant à la mobilisation du classicisme la

¹⁹ Observation faite en discussion avec mon promoteur, le professeur Costantino Maeder.

²⁰ Pour un approfondissement du personnage mythologique de Scylla, cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Scylla_\(monstre\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Scylla_(monstre)).

volonté de « coller » à la culture nationale, nous retrouvons dans les références littéraires variées et inconscientes l'effet de cette volonté. L'écriture des textes de rap se voit en effet impulsée par une « façon » assez conventionnelle d'écrire qui imite finalement l'écriture littéraire. Dans ce sens, nous avons constaté qu'il y a très peu de place pour l'expérimentation, par peur peut-être de renforcer la distance avec la culture légitime. Si le rap a réussi à se faire une place dans la culture musicale, il semble toujours être à la poursuite d'une reconnaissance dans la culture lettrée. Cela nous amène donc à affirmer que le rap cherche à se constituer en tant qu'objet singulier dans et de la culture française et à s'ancrer tant dans sa chanson que dans la culture lettrée.

(Ghio, 2012, p. 430-431)

Même si l'art de Scylla a fortement évolué, changé, s'est transformé au fil des albums, que ce soit au niveau de sa forme musicale comme de sa forme textuelle, il est juste de souligner que son art reste attaché à une manière d'écrire et de produire de la poésie qui présente des caractéristiques littéraires : une clarté dans l'expression, peu de recours à des emprunts linguistiques, un développement structuré et organisé de ses idées, ou encore un vocabulaire, des tournures de phrase et des références proches d'un style dit « littéraire ».

Cependant, l'univers du rap, comme le signale Nachtergaele (2021), développe aussi une « contre-poétique ». Il est pris entre les tensions de légitimation de lui-même et de non-correspondance aux catégories et structures sociales que bien souvent les rappeurs rejettent dans leurs textes. L'univers du rap assume pleinement d'évoluer sur un autre plan que la littérature elle-même. Nachtergaele (2021) décrit ce phénomène comme suit :

L'univers du rap, s'il est un espace de présentation de soi au sens goffmanien, est aussi un univers contre-poétique : il s'oppose à des clichés de la poésie, douce à l'oreille, mais il produit lui-même des formes imaginaires liées à la puissance, la performance physique (par la danse, le virilisme, la sculpture des corps). Son agentivité dépasse de loin les cercles de la poésie de performance par les moyens de publication, médiatisation, communication et de diffusion sur lesquels il s'appuie : en prenant le virage du tournant visuel de la littérature, il relève à bien des égards d'une néolittérature qui se joue hors du livre et se performe par des outils technologiques plurimédiatiques mêlant texte, son et image.

(Nachtergaele, 2021, p. 4)

Finalement, alors que le rap, d'après Shusterman (1992), s'efforce de « souligner sa temporalité et sa non-permanence probable » (Shusterman, 1992, p. 216), Scylla déploie au contraire un argumentaire en faveur de la durabilité de son œuvre, notamment dans le morceau *Olympia* où il déclare produire de la musique pour combler son absence après sa mort, ou à

travers le morceau *Nouvelle Atlantide* prenant la forme d'une lettre destinée à traverser le temps pour s'adresser à un destinataire inconnu.

L'œuvre de rap, parce qu'enregistrée, a pour mission d'être permanente, tandis que l'artiste, en raison de sa corporalité, est mortel et impermanent. La pensée qu'une œuvre d'art se doit d'être permanente pour être légitime provient, d'après Shusterman (1992), d'une « présomption bien ancrée mais injustifiée » qui voudrait que « la valeur esthétique n'est réelle que si elle survit à l'épreuve du temps [...], [pensée] qui a sa source dans le parti pris philosophique d'identifier le réel avec le permanent et l'immuable » (Shusterman, 1992, p. 216).

Tous ces éléments permettent de comprendre, en partie, la poésie développée par Scylla, sa posture au sein de la scène du rap et les enjeux liés à la comparaison entre poésie classique ou littéraire et poésie « rapologique ».

CHAPITRE 2 : ANALYSE COMPARATIVE

Ce deuxième chapitre est consacré à l'étude comparative entre les œuvres métapoétiques d'Andrée Chedid et de Scylla. Cette étude comparative a pour objectif de déterminer dans quelle mesure le rappeur s'inscrit dans la tradition métapoétique de la poétesse du XXe siècle ou au contraire s'en distingue.

Le chapitre se constitue donc d'une brève biographie d'Andrée Chedid et d'une présentation de son œuvre, ainsi que d'une première analyse comparative entre la manière dont la littérature scientifique caractérise son œuvre et ce qu'il est possible de dire de l'œuvre de Scylla. Ensuite, l'analyse s'appuie sur les éléments caractéristiques de la métapoésie d'Andrée Chedid identifiés par Kunze (2015) en comparant systématiquement ces éléments avec la manière dont ils se manifestent dans l'œuvre de Scylla. Une conclusion permet de résumer les similitudes et différences qui caractérisent la relation entre les deux œuvres métapoétiques et permet de déterminer si, oui ou non, le rappeur bruxellois s'inscrit dans une tradition métapoétique développée par Andrée Chedid.

2.1. Comparaison des éléments biographiques des poètes

Kunze (2015) présente dans les pages 12 et 13 une grande partie de la littérature scientifique traitant l'œuvre d'Andrée Chedid. La chercheuse y cite trois ouvrages collectifs issus de colloques internationaux organisés autour de son œuvre en vers et en prose, ainsi qu'un livre entièrement dédié à sa personne et son œuvre, écrit par le poète et critique Jacques Izoard. Elle cite également cinq ouvrages dédiés à l'étude de la poésie contemporaine de langue française qui étudient entre autres l'œuvre d'Andrée Chedid, et deux anthologies de la poésie francophone contemporaine au sein desquelles son œuvre figure également. De plus, Kunze (2015) souligne l'existence de treize thèses réalisées en France portant majoritairement sur les romans de l'auteure, ainsi qu'une unique thèse étudiant la « dimension métatextuelle » dans l'œuvre poétique mais aussi romanesque, de l'écrivaine du XXe siècle.

La thèse de Kunze (2015) est donc la seule étude, au moment de sa publication, intégralement dédiée à l'étude de sa métapoésie « alors que celle-ci occupe une grande place parmi les éléments qui forment l'univers poétique d'Andrée Chedid » (Kunze, 2015, p. 13). L'œuvre de la poétesse est très étudiée et l'est encore davantage au moment de la production du présent travail, mais la plus grande partie de la littérature scientifique se consacre à l'étude de

ses œuvres romanesques. Une partie moindre se consacre à l'étude de ses œuvres poétiques, et finalement une part minime de la littérature scientifique se penche sur la dimension métapoétique de ses œuvres.

Pour traiter l'œuvre d'Andrée Chedid, le rapport que la poétesse entretient avec celle-ci et les enjeux qui sous-tendent sa production, il faut tenir compte de sa propre conception d'elle-même et de son histoire. L'écrivaine se considère comme une « femme multiple », un « mélange harmonieux de trois cultures » et exprime combien « ses origines forment sa personnalité et guident sa création » (Kunze & Alós, 2017a, p. 121-122). La poétesse grandit en Égypte tout en voyageant régulièrement en France, et en particulier à Paris où elle « fonde sa famille créant de nouvelles racines pour une vie, une œuvre et une famille multiculturelles » (Kunze & Alós, 2017a, p. 122).

Une première comparaison peut déjà être opérée avec le vécu de Gilles Alpen. Celui-ci parle parfois de ses origines italiennes²¹ sans pour autant en faire un marqueur d'identité, tandis que la ville de Bruxelles joue, elle, un rôle important dans la formation de l'identité de l'artiste²². Il est le rappeur belge bruxellois par excellence nourri par les cultures qui y cohabitent, toujours avec cette comparaison à Paris et à la France²³. Son identité belge est un socle sur lequel repose toute son œuvre, fondation qui guide sa personnalité et sa création.

Dans un second temps, il revendique également une forme de multiculturalisme dû à carrefour des cultures que représente la ville de Bruxelles elle-même²⁴. L'appartenance à une culture principale, la culture belge, et à d'autres cultures étrangères sert à distinguer l'artiste du reste de la scène du rap français. Ces éléments participent à la formation de son identité, même si ce multiculturalisme ne se traduit textuellement qu'à travers des souvenirs de l'Italie, certaines images et figures exotiques, de quelques termes et expressions issues de l'italien ou

²¹ « Et c'est ici que j'ai grandi sans père, moitié de la famille du côté de Naples » (BX Vice, BX Vice, 2019), « Mon père, mes petites sœurs, mes cousines vivent en Italie / Chaque été, je buvais cul sec / Tous ces putains d'paysages / Combien d'fois j'me le suis juré ? / J'me suis souvent dit qu'j'irais là-bas finir ma vie » (*Mémoire vive*, 2021).

²² « Nous c'est Bruxelles capitale, tu vas t'appeler d'où on vient » (*Sale hyène*, BX Vice, 2019), « Ah oui, Bruxelles, on l'a mise sur la carte, la BX Vibes, qu'est-c'tu vas dire ? / Oui, mais avant de la mettre sur la carte, d'abord, Bruxelles, il a fallu la vivre / [...] / Elles me disaient : « Tu peux tout péter, wesh / Mais t'es en France, soit efficace / Commence d'abord par masquer que t'es belge » / Dès qu'j'suis rentré, j'ai écrit BX vibes » (BX Vice, BX Vice, 2019),

²³ « On aime pas les grandes gueules stars du rap français, à pop's / Sont venus faire les concerts, puis sont repartis en état d'choc » (BX Vice, BX Vice, 2019).

²⁴ « C'est ici que j'ai grandi, dans le sang, j'ai un peu d'Belgique / D'Italie, Congo, Turquie, Maroc, Nador, Tanger, ça t'fait rager / Rien à foutre, ici on a tous poussé ensemble / ça s'est pas toujours fait dans l'amour / Oui, mais plus que vous n'pourriez l'entendre » (BX Vice, BX Vice, 2019).

de l'arabe et de la revendication d'une forme de multiculturalisme favorisé par Bruxelles et les amis rencontrés dans son quartier.

D'après Kunze (2017a), la mère d'Andrée Chedid incarnait le cosmopolitisme de sa famille qui serait, plus tard, le moteur de la migration de l'auteure vers la France. Cette famille dans laquelle la poétesse a grandi était aisée et cultivée, « symbole de cette élite dont la France est la principale référence » (Kunze & Alós, 2017a, p. 122).

Au contraire, Scylla grandit dans une famille de la classe moyenne, voire défavorisée²⁵, et rencontre des difficultés durant son parcours scolaire²⁶, expériences qui le marquent particulièrement²⁷ et ont un impact sur son estime de soi²⁸. Scylla n'exprime pas d'admiration pour la France ou la culture française, cherchant au contraire à s'en distinguer, mais il est certain que les humiliations vécues durant son parcours scolaire ont développé chez lui un désir de démontrer ses capacités intellectuelles et littéraires. Cette tendance l'a poussé à entamer des études universitaires et se manifeste dans l'écriture de ses textes de rap.

D'après Kunze et Alós (2017a), le choix d'Andrée Chedid de faire de Paris sa ville d'adoption est lié à l'affectivité et aux souvenirs d'enfance. L'attachement de sa mère à la ville de Paris et l'admiration qu'elle témoignait à la France se seraient transmis à sa fille. La poétesse se voit donc divisée entre deux villes, deux capitales : Le Caire, capitale de son enfance, et Paris, symbole de liberté. « Le Caire est la ville natale, le lieu de mémoire d'une enfance heureuse, alors que Paris est le rêve de liberté et de modernité qu'elle hérite de sa mère et qu'elle réalise, avec son mari, en 1946 » (Kunze & Alós, 2017a, p. 124).

²⁵ « À mes deux ans et demi, j'me retrouve seul avec la madre / Elle m'offrait en amour ce qu'il nous manquait en argent / Hm Dieu soit loué / J'ai connu l'amour d'une mère / J'ai volé tous mes jouets / Elle m'a jamais vu faire / [...] / J'avais pas d'argent, mec / Ils portaient tous des marques et moi, j'portais les sapes orange et mauve offertes par ma grand-mère » (*BX Vice*, BX Vice, 2019).

²⁶ « J'connaissais par cœur toutes les portes, tellement les profs me haïssaient / Y avait ma place à moi dans l'couloir, j'y passais la moitié de l'année / L'autre, je la passais sur les bancs, à leur casser la tête / J'étais ni méchant, ni bête, mais un bon p'tit / Juste un jeune comme tant d'autres, qui se sentait faible et incompris / Y avait qu'à lire toutes les remarques en rouge dans mon journal de classe / Ils me prenaient tous pour un plouc venant tout droit de l'Âge de Glace » (*Rien à remplacer*, Abysses, 2013).

²⁷ « J'aurais dû lui casser les dents / Je ne compte plus le nombre d'erreurs / Qui ont été commises par ces gens / Qui avaient le nom de professeurs » (*Le voile des mots*, Immersion, 2009).

²⁸ « À l'école, j'étais un cancre, c'est c'que ces bâtards pensaient / Ils m'ont tous fait croire qu'j'avais le foutu crâne à l'envers / [...] / J'étais ce casse-couille du fond d'la classe trop typique / Au fond, c'est grâce à eux que je finirai haut la main par obtenir ces deux masters en droit et sciences politiques » (*BX Vice*, BX Vice, 2019).

Un phénomène similaire se produit dans l'univers de Scylla, Bruxelles étant également intimement liée à sa mère envers qui il éprouve une admiration²⁹ et un amour maintes fois exprimé. La ville elle-même revêt un rôle presque maternel auprès de l'auteur dont il revendique l'origine avec force notamment dans les morceaux *BX vibes* et *BX Vice*. Cependant, la ville concentre dès lors l'ensemble des souvenirs et aspirations de l'artiste, et celui-ci ne témoigne pas d'attachement particulier pour la ville de Paris ou pour des villes étrangères. Au contraire, de son discours ressort un désir de distanciation avec la France et le rap qui y est produit³⁰. Le rapport avec la ville natale est même parfois conflictuel puisque celle-ci n'apporte pas toujours la sécurité et la sérénité espérées³¹. Et cette maternité de la ville engendre une forme de paternité au rappeur qu'il réfute dans certains textes³² et assume dans d'autres³³.

Kunze et Alós (2017) situent l'écrivaine Andrée Chédid « parmi ces écrivains migrants aux racines lointaines qui ont choisi la France et le français comme langue d'expression artistique » (Kunze & Alós, 2017a, p. 125) puisque toute sa production et les études, allant des textes de la poétesse à ses entretiens et déclarations, passant par la production critique sur son œuvre, « révèle le poids des origines et de la culture d'adoption d'Andrée Chédid » (Kunze & Alós, 2017a, p. 125). Celle-ci déclare souvent que « sa terre natale et son peuple ont forgé son regard, sa sensibilité et sa manière de s'exprimer » (Kunze & Alós, 2017a, p. 128-129).

Scylla, en revanche, ne fait pas partie de cette catégorie d'écrivains. Sa musique et sa poésie sont produites en Belgique et non hors de son pays natal. La langue qu'il a choisi d'employer est un français relativement lissé, peu caractérisé par un accent marqué ou des traits langagiers propres au français parlé à Bruxelles ou en Wallonie, si ce n'est en les mettant en évidence pour revendiquer une identité et un parler « belge »³⁴. Ces usages fonctionnent donc

²⁹ « Je tente de combiner altruisme de ma mère et douceur brutale de mon grand-père » (*Entre 1000 chaises*, Album fantôme, 2018).

³⁰ « Et puis, vu de Bruxelles / 99 pour cent du rap français, c'est comme l'étage numéro 13 dans un hôtel » (*Sale hyène*, *BX Vice*, 2019).

³¹ « Oui, mais avant de la mettre sur la carte, d'abord, Bruxelles, il a fallu la vivre / Ah oui, c'est pas qu'un climat de merde, nan, c'est aussi la violence, ouais / C'est pas qu'les p'tites blagues belges, nan, y a les drames affriolants / [...] / Parce que cette ville, je l'ai dans la peau / Alors qu'en vérité, je sais même pas si je l'aime » (*BX Vice*, *BX Vice*, 2019).

³² « J'ai écrit *BX vibes*, ça fait pas d'moi le père du rap belge / Y en a plein d'autres, tu peux tendre l'oreille » (*Personne*, Second souffle, 2012).

³³ « Toi, tu dis que pas mal de nouveaux rappeurs devraient s'barrer d'ici / Qu'ils arrêtent pas de parler de Bruxelles, mais l'ont pas vécue, ils sont pas légitimes / Peut-être bien, mais je m'en tape, comme dirait Mike : « Papa est là » / Moi, sur le sol de ma ville, j'ai versé de mon sang et d'mes larmes » (*BX Vice*, *BX Vice*, 2019).

³⁴ « Ah, fais pas tes yeux, « en nonante-huit », ouais, c'est comme ça qu'on dit chez nous / Ah t'as le bonjour de BX, ouais, sois l'bienvenu parmi les fous / [...] / Tant que tu me diras « vas-y, brûle ça, Gilles », moi je te dirai : « non, peut-être » ! » (*BX Vice*, *BX Vice*, 2019).

comme des marqueurs identitaires et non pas comme un usage courant et naturel pour le rappeur qui conscientise ces traits langagiers. Il y a dans la langue adoptée par le rappeur une tension entre un français standard reconnu comme référence de base et les usages caractérisés comme belges et que l'artiste exploite en les mettant en évidence.

Comme le précisent Kunze et Alós (2017a), Andrée Chedid s'est essayée à plusieurs genres littéraires : elle a écrit de la poésie, des romans, des nouvelles, des pièces de théâtre, des récits, des essais et des chansons. Cette diversité serait due au vif désir de liberté qui l'habitait et au fait que son écriture « se veut, comme son esprit et son regard, ouverte à tous et à toutes les possibilités » (Kunze & Alós, 2017a, p. 129). Aux yeux de Marc Kober (2004), l'art poétique d'Andrée Chedid est un art de « l'amour confondu avec la vie » (Kober, 2004, p. 39), ce à quoi Kunze ajoute qu'il est également « un art poétique de la liberté et de la générosité, du partage et de la communion des hommes avec le monde et des hommes entre eux » (Kunze, 2015, p. 133).

Scylla manifeste également un même désir et besoin de liberté³⁵ et, bien qu'il ne pratique pas de genres littéraires foncièrement différents, le rappeur varie les styles d'écriture dans ses chansons, les tons adoptés et les usages de sa propre voix : dans le morceau *Écoutez-moi*, douzième morceau de l'album « Pleine lune » paru en 2018, Scylla met en œuvre une déclamation moins rythmiquement structurée et plus théâtrale. Dans les albums « Pleine lune », « Pleine lune 2 » et « ÉTERNEL », l'artiste écrit et produit des morceaux dans lesquelles il chante et adapte son écriture. Le rappeur bruxellois, tout en se cantonnant à l'écriture de chansons, varie les styles et explore des manières de rapper, chanter et, donc, écrire différentes. Son désir d'expérimentation, sans être aussi notable que dans l'œuvre de Chedid, est bien présent, bien qu'il se manifeste de manière moins large et n'explore pas d'autres genres littéraires.

Pour Kunze et Alós (2018a), l'art poétique de Chedid est aussi un art de la vie, car comme le dit Kober (2004), repris par Kunze et Alós (2018a) : « il n'y a pas [sic] d'écriture véritable que dans l'accord parfait du langage et d'une manière d'être présent au monde » (Kober, 2004, p. 52). Cette manière d'être présent au monde peut poursuivre également d'autres

³⁵ « On m'dit qu'j'ai de la chance, qu'au moins, j'suis libre de mes gestes, la vache / Avec le recul, j'dirais plutôt qu'j'ai pu choisir mon esclavage » (*Second souffle*, Second Souffle, 2012),

« Marre de vivre en lâches héritiers de ces faux conteurs de rêves / Parce que vivre libre doit s'mériter / ça passe d'abord par être capable de se dire que ce que l'on sait n'est peut-être pas la vérité » (*Triangle des Bermudes*, 2013),

« Je n'veux plus parler de ma liberté, je veux l'incarner » (*CIEL MAUVE*, ÉTERNEL, 2022).

objectifs, pratiquement inatteignables. C'est le cas, pour Chedid, lors de l'écriture du livre *Les saisons de passage*, « motivée par la mort de sa mère et le désir de lui redonner vie à travers l'écriture » (Kunze & Alós, 2017a, p. 127). En écrivant, l'auteure se fait présente au monde et désire garder présente au monde sa mère qui, matériellement, a quitté celui-ci.

Cette dimension est également présente dans l'œuvre de Scylla, pour qui être rappeur signifie occuper une place dans l'espace social, c'est-à-dire tenir un rôle au sein de la société. Son art s'inscrit dans un désir et une détermination à être présent au monde et à ancrer son œuvre dans la réalité³⁶. C'est la raison pour laquelle, à travers les morceaux *Vivre* et *Voilier*, le rappeur tente lui aussi de faire revivre sa mère par l'écriture et le rap, ces deux textes prenant la forme d'une adresse à une personne chère ayant quitté le monde des vivants. Scylla exprime lui-même à plusieurs reprises combien la perte de sa mère l'a marqué³⁷, et l'hypothèse selon laquelle ces morceaux sont alors adressés à sa mère est soutenue par Patočka (2023).

2.2. Comparaison des poétiques des deux œuvres

Opérer une comparaison entre les œuvres de Scylla et Chedid requiert un certain nombre d'ajustements. Là où l'œuvre de Chedid analysée est constituée de recueils de poésie rédigés dans le but d'être lus, l'œuvre de Scylla passe, elle, par une phase d'écriture des textes destinés à être performés, soit lors d'enregistrements en studio, soit lors de prestations en direct, et d'être ensuite entendus par un public via les services de distribution en ligne ou lors des concerts.

Cet état de fait entraîne donc différences fondamentales quant au traitement des œuvres. « Produire de la poésie » dans l'œuvre de Chedid se réfère matériellement à une production

³⁶ C'est c'que je fais, du moins, j'essaie : j'mets les réserves d'énergie à fond / J'envoie au monde ma part de poésie, de rêve ou ma part de détermination » (*BX Vice*, BX Vice, 2019).

³⁷ « J'ai toujours la même mère / Même si elle et moi, on vit plus sous les mêmes cieux » (*Toujours*, BX Vice, 2019),

« Et c'est ici que j'ai vu mourir ma mère, mourir ma mère / Qui va faire quoi ? / [...] / Et c'est ici qu'il y a vu mourir ma mère, juste avant, tout allait bien / Elle m'a dit "à tout", sourire aux lèvres, une heure après, elle a fait l'aller simple / Tout dans cette ville me rappelle à elle, oui, amis et famille qui manquent / Tout c'que je peux faire, c'est intégrer en moi ce qu'ils avaient de meilleur pour les garder vivants » (*BX Vice*, BX Vice, 2019).

« Ma mère a sûrement voulu trop bien faire les choses / Elle est partie un 14 février / Depuis là-haut, sur son parterre de roses / Elle m'envoie de sa force every day / J'me souviens être entré seul dans son appartement vide / Avoir plongé mon visage dans l'odeur de ses vêtements / J'me souviens m'être écroulé au sol, anéanti / L'enfant qu'on a inhumé en soi n'meurt jamais vraiment » (*Mémoire vive*, 2021),

« [J't'ai vu la première fois dans les yeux bleu nuit de ma mère](#) / Ça fait dix ans qu'elle t'a rejoint / Depuis, c'est toi qui la remplaces » (*Lettre au roi*, Portes du désert, 2025).

dont le résultat final est un texte établi sur un support visuel, tandis que l'expression pour l'œuvre de Scylla comprend plusieurs résultats et plusieurs formes, principalement sonores.

C'est le rapport à la création poétique et à sa propre production poétique, exprimé au sein de cette même production, qui est étudié chez les deux artistes. Ainsi, lorsque Scylla déclare « je rappe pour », le fait de rapper équivaut au fait d'écrire et de « produire de la poésie ». Le rap pouvant être considéré comme une forme poétique, il est nécessaire de reconnaître que les déclarations du rappeur du type « je rappe », « je chante », « j'écris », ou toute autre expression se rapportant à sa production artistique personnelle, comme « je fais de la musique », équivaut pour le poète aux déclarations « j'écris », « je fais de la poésie » ou toute autre expression renvoyant à la production d'un art poétique.

Le rap en tant que poésie a cela de particulier que l'écriture n'est pas l'aboutissement de la production artistique, mais bien la performance par la voix. Le discours métapoétique d'un rappeur sur sa propre production voit donc ses formes être démultipliées par rapport au poète-écrivain dont l'art ne peut être présent en lui-même que sous la forme de l'écrit et ne faire référence qu'à quelques formes de production passant majoritairement par l'écrit.

La performance vocale du rappeur est donc à la fois poésie et musique, elle est à la fois texte écrit et texte oralisé car l'oralité du texte implique son écriture préalable. Ainsi donc, lorsque l'artiste rappeur déclare « j'écris », il peut faire directement référence à la forme oralisée finale de sa production artistique par effet de métonymie. L'une des étapes de production de son œuvre sert régulièrement à désigner son œuvre dans sa totalité.

Cette équivalence permet la comparaison de l'œuvre d'Andrée Chedid avec celle de Scylla, puisque toutes deux présentent des métadiscours dans des textes décrivant les processus de production, le rapport de l'artiste à sa production, le contenu de cette production et la posture de l'auteur poète.

Tout comme Kunze le fait pour sa thèse de doctorat sur la métapoésie d'Andrée Chedid et sa création d'un art poétique contemporain (Kunze, 2015), il est possible d'établir un art poétique de Scylla. Cependant, un tel regroupement de textes se limitant à « un ensemble illustratif du regard critique du poète envers l'écriture poétique » (Kunze, 2017a, p. 121) ne serait pas représentatif de la dimension performatrice de la poésie du rap chez Scylla. Il convient donc d'élargir la connotation moderne et contemporaine de l'art poétique à « un ensemble illustratif du regard critique du poète envers l'écriture et la performance poétiques ».

Kunze et Alós (2017a) remarquent que chaque recueil rassemblé dans le livre « Poèmes pour un texte » (1970-1991) débute à travers un poème contenant des réflexions métapoétiques quant à son propre rôle d'ouverture, ce qui sert d'introduction au recueil et à la poétique de l'auteur. C'est le cas, notamment, du texte *Visage premier* dont le titre est proche des titres *Masque de chair* et *Plume originelle* tirés de l'œuvre musicale de Scylla. L'expression « visage premier » atteste une quête de la nature primordiale, d'un soi originel et de sa manifestation à travers un « visage ». L'expression « masque de chair » accuse quant à elle l'illusion du visage corporel, couvrant un visage véritable, tandis que l'expression « plume originelle » renvoie à un élan premier de l'écriture, aux fondements de la relation au geste d'écriture.

De plus, les morceaux *Abysses*, en introduction à l'album éponyme, *Qui suis-je ?*, en introduction à l'album *Masque de chair*, et *Retour dans les abysses* remplissent ce même rôle d'introduction à un album, équivalent au recueil de poèmes, en présentant des réflexions métapoétiques et en introduisant la poétique de l'artiste.

Kunze et Alós (2018), en se basant sur ce que dit Kober (2004), indiquent que « la poétique de Chedid s'organise autour de la triade « sujet-parole-amour » (Kober, 2004, p. 39), « un amour vaste comme le monde » (Izoard, 2004, p. 39), allant bien au-delà de l'amour charnel : un amour universel et fraternel qui « accueille » et « réunit » les hommes (Chedid, 1999, p. 141). Dans cette triade, le « sujet » représente la vie, la « parole » relève de la poésie et l'amour est cette force de liaison universelle et fraternelle. La poésie, comme l'amour et comme la vie, imprègne le réel : « la poésie, comme l'amour, charge de tout son contenu, force à tous ses espaces le visage, le geste, le mot » (Chedid, 1987, p. 119).

Scylla développe également une telle vision de l'amour au fur et à mesure de son œuvre et tente de l'imprégner dans ses textes. Au départ cet amour est inconnu et instable, il se confond avec la douleur³⁸ et la haine³⁹, mais il évolue et se meut en un amour inconditionnel que l'artiste

³⁸ « Faites-vous plaisir, allez-y, j'attends mon heure à genoux / Chacun de vos coups, je les prendrai comme une preuve d'amour » (*Faites-nous mal qu'on se sente vivre*, Immersion, 2009).

³⁹ « L'amour ou bien la haine, j'ai une tendance à inverser les deux » (*Cherche*, Thermocline, 2011), « J'ai connu quelques femmes, on a tout essayé / On a tout fait ensemble, sauf qu'on a dû sûrement juste oublier d's'aimer » (*Langage de signes*, Abysses, 2013), « Je t'aimerai p't-êt' plus, mais juste après c't uppercut » (*Ronaldo 9*, BX Vice, 2019).

proclame⁴⁰ et incarne⁴¹. Cette amour cependant peut se révéler être un poids ou un défi⁴², être rude⁴³, ou être tourné vers la musique⁴⁴. Bien souvent il est exprimé à une minorité de personnes⁴⁵, à sa femme⁴⁶, sa mère⁴⁷ ou ses enfants⁴⁸.

Kunze (2015) identifie la grande présence de questionnements comme l'une des caractéristiques principales de l'œuvre poétique de Chedid. Ces « interrogations fondamentales » (Izoard, 2004, p. 47) entraînent tous les questionnements et réflexions d'ordre métapoétique. Ces questionnements forment une poésie toujours inachevée dont la nature tient à la recherche permanente de réponses, l'auteur adoptant, par sa poésie, une constante « démarche de questionnement/suggestion » (Kunze, 2015, p. 43). Les questionnements de la poétesse s'adressent au principe d'identité comme dans le poème *Je*, du recueil « Double pays », mettent en doute les certitudes, questionnent les doutes eux-mêmes et finalement s'attaquent à la notion même de poésie. Certains métapoèmes « interrogent le lecteur sur sa conception de la poésie et suggèrent celle de la poète » (Kunze, 2015, p. 44).

⁴⁰ « Mais je chanterai l'Amour même si ma terre prend feu » (*Qui suis-je ?*, Masque de chair, 2017),
« Mais j'écris des chansons d'amour, même si je sais qu'c'est mort / Même si les tensions s'ajoutent, même si des envies de tuer m'dévoient » (*Chanson d'amour*, 2021),
« J'porterai toujours de l'amour sur mes cervicales tant / Qu'ils m'auront pas tranché de part en part verticalement » (*Atlas*, 2026).

⁴¹ « Souvenez-vous que je vous aime autant qu'un homme le peut » (*Solitude*, Pleine lune, 2018),
« Même si t'es mon ennemi, je t'aime, figure-toi, p'tit con / Oui, toi aussi, je t'aime, virgule, trois p'tits ponts » (*Ronaldo 9*, BX Vice, 2019).

⁴² « Une part de moi les aime / Mais une autre aurait préféré que la plupart de ces pourris crèvent directement dans leur placenta / Quand je suis fatigué de me taire, fatigué de me répéter / Fatigué de devoir aimer, mais de me méfier de mes passions / Fatigué de sans cesse retrouver mon amour / En train de traverser l'enfer en roue arrière sur un gamos de location » (*Au pied du phare*, ÉTERNEL, 2022),
« Explique-moi comment m'soigner, explique-moi comment faire / Pour pouvoir aimer le plus grand des fils de putain comme un frère » (*Promesses*, Portes du désert, 2025).

⁴³ « Moi, c'est parce que je vous aime que je suis sévère / Tout c'que je vais te faire, c'est mieux te pétrir / Oui, c'est pour ton bien si tu souhaites te reconstruire / Et un jour mieux renaître, il faut d'abord qu'j'commence par te détruire / [...] / Je te casse la bouche, après on pourra s'aimer / [...] / Moi, c'est parce que je vous aime que je vous blesse » (*Sale hyène*, BX Vice, 2019).

⁴⁴ « Qui aurait cru que ce putain d'rap serait le tout premier amour de ma iev ? » (*Toujours rien à remplacer*, Abysses et Ivresse des profondeurs, 2024).

⁴⁵ « Je reviendrai tôt ou tard auprès de ceux que j'aime » (*Esprits fraternels*, Masque de chair, 2017),
« J'hésite entre la brûler ou organiser une scène / Faire construire pour ceux que j'aime un putain d'palais sur la lune » (*Grand Casino*, 2019).

⁴⁶ « T'as ce p'tit sourire en coin, ce regard de braise / Quand nos envolées sauvages finissent par : « Je t'aime » / [...] / Y a que quand j't'aime, mais aussi tous les soirs de pleine lune / Que je révèle mon vrai visage » (*Sauvage*, Pleine lune 2, 2019).

⁴⁷ « J'ai beau rêver, j'ai beau partir loin / Je t'aime, virgule, trois petits points » (*Voilier*, Pleine lune, 2018).

⁴⁸ « J'ai la putain d'chance d'être père / De savoir ce que c'est d'aimer sans la moindre condition au point que l'espace et le temps finissent par être écrasés / J'ai vu les personnes que j'ai le plus aimées rendre leur dernier souffle devant moi / Et dans leurs yeux, j'ai vu qu'ils n'allaient pas mourir mais juste déménager » (*Mémoire vive*, 2021).

Ce phénomène est également l'un des piliers sur lesquels repose la poétique de Scylla, depuis ses premiers projets jusqu'à son dernier album collaboratif. Ces interrogations fondamentales concernent sa propre histoire et son expérience de vie⁴⁹, son propre fonctionnement⁵⁰, son identité⁵¹, le monde et la société qui l'entourent⁵² ou ses propres croyances⁵³. Le rappeur s'inscrit dans une quête du sens fondamental de la vie⁵⁴ et de l'amour⁵⁵,

⁴⁹ « Elle nous dit "tout est OK" / Alors pourquoi elle court avec ce boulet au pied ? / Mais que veut-elle nous faire croire ? / Elle est elle-même derrière des barreaux et nous somme de garder espoir / Elle n'est qu'un concept vague et dispersé / Irréalisable, on l'appelle la Liberté » (*Le voile des mots*, Immersion, 2009),
« Putain, mais pourquoi moi, frère ? / D'où m'viennent ces privilèges ? / Pourquoi n'ai-je que l'cul dans l'beurre quand d'autres siègent dans l'fridaire ? Pourquoi ai-je hérité d'ce bien sans même l'avoir mérité ? / Car je me plains en permanence, et tous les soirs, je m'endors terrifié / Puisqu'ici j'ai tout ce qu'il me faut, qu'il ne me manque que des poussières / Alors pourquoi est-ce tellement difficile d'être heureux ? / Que, comparé à d'autres, il semble que les anges me soutiennent / Alors pourquoi est-ce tellement difficile d'être heureux ? » (*Second souffle*, Second souffle, 2012),

« Mes souffrances me serviront / Laissez-moi juste le temps de comprendre / Pourquoi elles frappent de plein fouet et que ça me brûle dans mon ventre / Pourquoi le mal ne m'a jamais quitté et qu'mes étoiles tombent ? » (*Douleurs muettes*, Abysses, 2013).

⁵⁰ « Mais, mais pourquoi n'ai-je en moi qu'ce moral aussi faible ? / Ces pulsions qui m'approchent d'un vulgaire australopithèque / Et cet appétit pour le matériel et l'désir de mes gènes de mal » (*Coupable*, Abysses, 2013),

« Mais comment c'est possible qu'un cœur vide / Soit pourtant si lourd à porter ? » (*SANG BLEU, ÉTERNEL*, 2022),

« Pourquoi depuis qu'j'suis petit, j'ai besoin de m'immerger dans l'insondable ? » (*Lettre au Roi*, Portes du désert, 2025),

« Explique-moi comment faire, quand j'me retrouverai face à lui / Pour prétendre que j'ai fait d'mon mieux ? / Comment faire pour que tu m'aimes ? / [...] / Comment gérer les inspirations torrentielles ? / Comment trouver les mots ? / [...] / J'ai jamais su comment partir, jamais su faire mes adieux » (*Promesses*, Portes du désert, 2025).

⁵¹ « Qui sait qui je suis, d'où je viens ? / J'suis peut-être pas ce que je semble être / [...] / Mais d'où me viennent ces mots ? D'où ? D'où me viennent ces souvenirs ? / D'où me viennent ces goûts ? D'où ? D'où me viennent ces soupirs ? / D'où me viennent ces routes ? Les sens ? Qui suivre ? / D'où viennent ces doutes ? D'où ? De quand ? Qui suis-je ? » (*Qui suis-je ?*, Masque de chair, 2017),

« Mais qui que je sois et où que j'aille, je me rappelle que je pars de rien / Et que je suis voué à disparaître depuis le 14 octobre quatre-vingts » (*Entre 1000 chaises*, Album fantôme, 2018),

« Certains jours je n'sais plus où ni qui je suis » (*Voilier*, Pleine lune, 2018).

⁵² « Explique-moi où est la raison d'être d'une seule de leurs victoires / Si l'homme est incapable de tirer ne fût-ce qu'une leçon de l'histoire ? / [...] / Où est la raison de la science si elle nous rend que d'plus en plus glacial ? / [...] / Où est le sens d'un couple si le bonheur parfait n'existe pas ? / Celui de ma musique si la plupart d'entre eux ne la pige pas ? / J'avoue que souvent, je me perds dans nos raisons exactes d'exister / Je cherche mes réponses / [...] / J'en comprendrai le sens, même si ce n'est pas dans cette vie » (*Tout a un sens*, Abysses, 2013),

« Ah mais moi aussi, je voudrais changer le monde / [...] / Explique un peu aux pauvres gens comme nous comment le changer ? » (*Victimes et bourreaux*, Masque de chair, 2017).

⁵³ « J'sais même pas pourquoi j'te parle, j'sais même pas pourquoi j'te crois / [...] / J'sais pas pourquoi, mais d'puis qu'j'suis p'tit, j'me demande de quoi le vide est plein / [...] / J'sais même pas pourquoi j'te parle / J'sais même pas pourquoi j'te vois / J'sais pas pourquoi, mais à ce stade / Est-ce que l'on parle encore de choix ? » (*Lettre au Roi*, Portes du désert, 2025).

⁵⁴ « Ici, tout a un sens / Un jour, je comprendrai, mais pour l'instant / J'avance et je m'oublie / Mais je sais que tout a un sens / Oui, tout a un sens, un jour, je comprendrai / Pourquoi mes doux rêves ont tous fini incendiés / Mais je sais que tout a un sens » (*Tout a un sens*, Abysses, 2013),

⁵⁵ « Où est le sens d'un couple si le bonheur parfait n'existe pas ? / Celui de ma musique si la plupart d'entre eux ne la pige pas ? / J'avoue que souvent, je me perds dans nos raisons exactes d'exister / Je cherche mes

et dans l'élaboration d'une philosophie de vie permettant d'atteindre le bonheur et la paix⁵⁶. Il en vient finalement à interroger sa pratique artistique et à s'efforcer de décrire les raisons innombrables le poussant, à chaque instant, à la production et à l'écriture poétique. Cette posture occasionne la production d'un discours métapoétique.

Les éléments que les études sur l'œuvre poétique d'Andrée Chedid identifient comme les plus significatifs dans la formation de sa poétique sont : la « simplicité formelle et thématique alliée à une quête de musicalité », le « multiculturalisme transposé dans son écriture » et la « tendance à théoriser la poésie et la création poétique relevée par la présence significative de métapoésie dans son œuvre » (Kunze & Alós, 2017, p. 129).

Chez Scylla, ces caractéristiques se manifestent bien mais leur identification mérite d'être nuancée. Ses textes présentent en effet une forme de simplicité formelle due à la clarté de la formulation de ses idées, à la proximité du langage employé avec un langage familier même si le recours à des termes techniques ou précis est fréquent, dû à la clarté de son articulation, à la structure de ses textes et à d'autres éléments comme la faible exploitation d'emprunts linguistiques. Cependant, la rapidité de l'énonciation du texte et l'enchaînement des vers récités les uns après les autres peut représenter un frein dans la compréhension des mots et du sens global du texte pour les non-initiés au rap. Il convient également de préciser que l'accessibilité au texte dépend en grande partie du niveau de maîtrise de la langue par l'auditeur, mais que l'artiste lui-même ne manifeste aucune volonté de déployer un langage cryptique et inaccessible. Au contraire, celui-ci manifeste le désir de se faire comprendre.

Il est possible de parler de simplicité thématique en raison des thèmes universels abordés comme la mort, l'amour, le sens de la vie, la compréhension de soi, le rapport à la souffrance, le désir de succès, l'envie de se surpasser et de prouver ses capacités, mais alors que ces thèmes peuvent être qualifiés de « simples » parce qu'universels et non techniques, la manière de les aborder peut rendre leur traitement plus ou moins accessible. La notion de « simplicité » étant relativement subjective, il est préférable d'identifier le degré d'accessibilité ou non mis en place par l'artiste, dépendant donc directement de ce que lui-même considère accessible ou non.

réponses / [...] / J'en comprendrai le sens, même si ce n'est pas dans cette vie » (*Tout a un sens*, Abysses, 2013).

⁵⁶ « Hier, j'ai vu un homme dire à un sage : « Dis-moi comment trouver la paix / Malgré ces foutus poids sur toutes ces plaies à soigner ? » / Le sage a répondu : « Autant demander comment grimper à l'étage / Malgré ces foutues marches et ces volées d'escaliers ». » (*Retour dans les abysses*, Abysses & Ivresse des profondeurs, 2024).

La recherche de musicalité est indéniable chez Scylla, les textes de rap étant prévus pour être oralisés sur un accompagnement musical avec lequel la voix de l'artiste tente de « faire harmonie ». Cette notion, pourtant, relève fortement, elle aussi, de la subjectivité et ne peut être déterminée que par les éventuelles affirmations explicites de l'artiste lui-même, alors que l'affirmation implicite de la musicalité de son écriture et de sa performance poétique prédomine dans son œuvre⁵⁷.

Le multiculturalisme chez Scylla est présent mais se manifeste peu dans l'écriture. Ce multiculturalisme s'exprime à travers des expressions belges volontairement marquées, des emprunts linguistiques également marqués et l'exploitation d'une imagerie exotique, notamment désertique ou japonaise. La culture dominante reste malgré tout la culture « francophone » plus qu'une éventuelle culture belge peu identifiable en tant que telle⁵⁸.

Finalement, alors que l'œuvre de Scylla présente une forte dimension métapoétique, il ne cherche pas à théoriser la poésie. La posture métapoétique qu'il adopte sert à démontrer une conscience de lui-même et une réflexion sur l'acte même de création poétique en tant que rappeur et qu'être humain. L'artiste part du postulat que ce qu'il est produit est poésie⁵⁹.

La poésie de Chedid, d'après Kunze et Alós (2017a), est imprégnée d'une « volonté de communiquer – une certaine générosité qui veut que la poésie soit accessible à tous, par le langage employé, mais aussi par sa thématique [...] avec le choix conscient de l'auteur de travailler des thèmes qui peuvent concerner et toucher tout le monde » (Kunze & Alós, 2017a, p. 137). Scylla aussi envisage la production poétique comme un partage généreux au monde⁶⁰, une volonté de communiquer avec celui-ci et de se faire comprendre⁶¹.

La mort fait partie des thèmes universels traités dans la poésie d'Andrée Chedid, et son traitement varie selon la période de production. Initialement « passage inévitable du temps et aboutissement naturel de la vie » (Kunze & Alós, 2017a, p. 128), la mort devient, durant la période de la guerre du Liban, conséquence d'une violence exercée par l'homme. Scylla, quant à lui, opère un traitement inverse. La mort est scandaleuse, violente, liée à la souffrance et à la

⁵⁷ « Que le succès me garde, j'ai le beat qui me tape dans la poitrine » (62 BPM, Thermocline, 2011).

⁵⁸ Il n'est pas possible ici de développer un discours sur les différences entre cultures française et belge, ni sur la formation d'une culture belge identifiable et reconnue comme telle.

⁵⁹ « Ils pourront voir ce qu'est la poésie d'un monstre capable de fissurer la terre avec un seul cri » (Charbon, 2018).

⁶⁰ « J'envoie au monde ma part de poésie, de rêve ou ma part de détermination » (BX Vice, BX Vice, 2019).

⁶¹ « [Où est le sens] de ma musique si la plupart d'entre eux ne la pige pas ? » (Tout a un sens, Abysses, 2013).

tristesse qu'elle engendre, au point que l'artiste développe une impassibilité lui permettant de s'en protéger⁶². La mort, alors qu'elle effraye, a pu aussi se révéler désirable afin de mettre fin aux souffrances⁶³.

Cette mort n'est pas que physique mais aussi intérieure⁶⁴, et paradoxalement, l'artiste affirme l'aspect salubre d'une mort de lui-même⁶⁵ fonctionnant comme revalorisation de la vie⁶⁶. Cette dimension lui permet de faire naître un regard nouveau sur la mort, qui peut être envisagée avec plus de paix, comme faisant partie du cycle naturel d'une vie⁶⁷. La musique devient elle-même nécessaire à la vie⁶⁸, voire transcende la mort de l'artiste⁶⁹. La mort n'est plus alors la fatalité indésirable par excellence⁷⁰ mais peut même servir une cause plus grande⁷¹.

La figure de l'enfant, opposée, à celle de la mort puisque celui-ci représente une vie grandissante, occupe également une place importante dans les œuvres des deux artistes. D'après

⁶² « Je vois défiler les cortèges / À force d'les voir partir les uns après les autres, j'ai banalisé les obsèques / C'est rentré, je me suis fait très tôt à la mort / Quand mon oncle s'est planté une scie à métaux dans la gorge / Et puis deux, trois se sont pendus, d'autres ont préféré la fenêtre / Et moi, j'attends mon heure les deux pieds posés sur la pendule / [...] Hier encore, je regardais froidement une scène de viol en me grattant les » (*Larmes sèches*, Thermocline, 2011).

⁶³ « Autrefois je rêvais de mourir, aujourd'hui je rêve de vivre » (*Faites-nous mal, qu'on se sente vivre*, Immersion, 2009),

« S'ils savaient le nombre de fois que je n'ai fait que désirer la mort / Que je suis faible au fond de moi, je ne cesse de raviver la torche » (*Doleurs muettes*, Abysses, 2013).

⁶⁴ « Je suis déjà mort, je ne vis plus, je tue mon temps à trop fuir » (*Plume originelle*, Abysses, 2013).

⁶⁵ « Ouais, au fond, je sens qu'il me faut mourir / Au moins une fois, de mon vivant, avant ma propre mort / Pour enfin réapprendre à vivre en paix / Me satisfaire sans réticence de mon propre sort / Faire abstraction de mes cicatrices / Emporter dans cette première mort toute forme d'ego et d'caprices / Pour trouver le bonheur, il faut qu'en fasse une tentative / Je dois mourir avant ma mort pour enfin réapprendre à vivre » (*Second souffle*, Second souffle, 2012).

⁶⁶ « On n'a plus peur de vivre quand on voit la mort de près » (*Les Machines*, Album fantôme, 2018).

⁶⁷ « Je fais confiance en mon destin, si demain, je dois mourir, je meurs / J'suis prêt » (*Le salaire de la peur*, Abysses, 2013),

« Voici quelques poussières d'âme aux reflets bleutés / L'écrit d'un futur mort qui apprend à vivre » (*La logique d'une contradiction*, Abysses, 2013),

« Je ne suis bon qu'à chanter jusqu'à ce que je m'effondre mort » (*Mine d'or*, Pleine lune, 2018),

« Je connais ma chance, s'il faut mourir demain, j'suis prêt / Je m'abandonne à ce que les cieux m'destinent » (*BX Vice*, BX Vice, 2019).

⁶⁸ « [Ma 'sique] a fait le bouche-à-bouche avec ma vie quand y avait plus de sens » (*Mon refuge*, Immersion, 2009).

« Je ne sais faire que chanter, ou je m'sens mort » (*Mine d'or*, Pleine lune, 2018).

⁶⁹ « Mais je n'serai pas mort, j'serai devenu ma musique » (*Olympia*, Pleine lune 2, 2019).

⁷⁰ « J'ai vu les personnes que j'ai l'plus aimées rendre leur dernier souffle devant moi / Et dans leurs yeux, j'ai vu qu'ils n'allaient pas mourir, mais juste déménager » (*BX Vice*, BX Vice, 2019),

« S'il faut mourir, j'suis d'accord / Donc ne me retiens pas, je t'en prie / S'il y a pire que la mort, ce serait de ne plus rien ressentir » (*SANG BLEU, ÉTERNEL*, 2022).

⁷¹ « Je veux mourir à genoux parmi les victimes / Plutôt qu'être vivant, mais debout parmi les bourreaux » (*Victimes et bourreaux*, Masque de chair, 2017),

« L'homme qui est devant vous se courbe quand les lumières s'allument / Il entre en scène et crie « Celui qui va mourir vous salue » (*Celui qui va mourir vous salue*, Masque de chair, 2017).

Kunze et Alós (2017a), « l'enfant symbolise la jeunesse et la vie dans toute sa force » et confronte cette mort (Kunze & Alós, 2017a, p. 137). Scylla exploite également cette image en parlant de sa propre enfance, de ses enfants⁷², ou de ce qui subsiste d'enfantin en lui-même. L'enfant peut dès lors symboliser un ensemble de souvenirs⁷³, un renouvellement, l'objet de l'amour paternel ou la part blessée en lui depuis l'enfance⁷⁴, ou symbolise l'innocence⁷⁵.

Kober (2011), en parlant de l'œuvre de Chedid, décrit bien cette figure de « l'enfant amputé, orphelin, qui a perdu l'espace de son corps, mais qui devient l'enfant multiple et retrouve une plénitude de vie » (Kober, 2011b, p. 2). Les deux artistes ont à peine connu leurs pères étant enfants, ce qui en fait un thème commun aux deux œuvres.

Kunze et Alós (2017a) soulignent l'importance de la nature et des éléments naturels dans l'œuvre de la poétesse, éléments issus d'une nature perçue et ressentie. « Certains de ces éléments marquent le mouvement constant de la vie comme, par exemple [sic], le vent, la mer et les eaux. Ce passage du temps est aussi traduit par des paysages ouverts comme le désert, la mer et les vallées » (Kunze & Alós, 2017a, p. 134). Scylla exploite les mêmes éléments naturels symbolisant la vie : les abysses représentent l'intériorité de l'artiste⁷⁶, la mer symbolise le désir de liberté et d'exploration⁷⁷, le désert représente l'inconnu menaçant d'une vie dont la durée est

⁷² « Quand y aura plus personne sur les balcons debout / Qu'nos enfants et nos œuvres qui témoigneront de nous » (*Olympia*, Pleine lune 2, 2019),

« Putain qu'la vie est belle, j'ai trois magnifiques enfants / Le cœur d'une femme sublime et une foutue belle maison » (*Ciel Mauve*, ÉTERNEL, 2022),

« Merci pour ce que tu y as mis, c'est qui fait qu'en moi, la maison vibre / Mes enfants, ma chère épouse, les miens, ma foi, la raison d'être » (*Lettre au Roi*, Portes du désert, 2025).

⁷³ « C'est mon enfance, un grand tas d'souvenirs y sont entassés / Mais même pour tout l'or du monde, je ne veux rien remplacer » (*Rien à remplacer*, Abysses, 2013).

⁷⁴ « Un enfant seul avec sa mère au chômage, ça te passe très vite l'envie d'être capricieux » (*Entre 1000 chaises*, Album fantôme, 2018),

« J'me souviens m'être écroulé au sol, anéanti / L'enfant qu'on a inhumé en soi n'meurt jamais vraiment » (*Mémoire vive*, 2021),

« J'revois l'enfant devant la feuille, qui m'observe / Lui seul sait combien j'ai envie d'me venger » (*L'œil du poète*, Abysses et Ivresse des profondeurs, 2024).

⁷⁵ « J'ai tendance à être gras dans mes propos / N'écoute pas ça avec l'oreille de l'enfant » (*Sales tendances*, Album fantôme, 2018),

« C'est maintenant que je vais changer le monde / Ah oui, j'espère que tu m'entends / Pour lui rendre sa grandeur, il suffit de le regarder avec des yeux d'enfant » (*Charbon*, 2018),

« On verra s'envoler toutes les cendres de nos enfances innocentes dans une chute ascensionnelle » (*Chanson triste*, 2026).

⁷⁶ « (Bienvenue dans mes Abysses) / T'as vu le temps d'barge que l'on perd ? / Prends ton souffle, histoire qu'on parte au cœur des entrailles de mon être » (*Abysses*, Abysses, 2013).

⁷⁷ « Il sait parfaitement que l'océan éteindra son cœur / Mais pour lui, chaque jour sur terre est synonyme de prison ferme / Il veut lever l'ancre, être libre, car sa vie lui semble plutôt tiède » (*L'enfant et la mer*, Pleine lune, 2018),

« Depuis enfant, l'océan m'appelle comme si on avait la même âme / Je ne faisais que l'entendre mais, ce doit être l'âge / Je l'ai laissé me prendre » (*Voilier*, Pleine lune, 2018).

insaisissable⁷⁸, etc. L'Égypte de Chedid elle-même se partage entre la mer et le désert, elle est un double pays composé de deux opposés dans lesquels Izoard (2004) voit une opposition entre l'espace intérieur et le monde.

Finalement, le trait commun principal entre les deux œuvres réside dans la présence de métapoésie. Kober (2011b) identifie que, chez Chedid, « les poèmes incluent fréquemment [...] leur art poétique, et c'est souvent leur charme que d'exprimer un examen lucide et attentif de ses conditions d'exercice, et de ses finalités vers la constitution du lieu poétique » (Kober, 2011b, p. 10).

D'après Kober (2011a), cette poésie aurait pour objectif de « dire le monde » et d'être « son propre art poétique, interrogeant, mesurant au plus près les possibilités, les limites aussi de son pouvoir d'énonciation » (Kober, 2011a, p. 3). Dans sa poésie, Andrée Chedid opère un travail « d'observation et de remise en question de la poésie et de sa propre poétique, un effort de cerner la genèse du poème et d'éveiller chez le lecteur l'émotion de la poésie » (Kunze & Alós, 2018a, p. 18). Scylla, quant à lui, développe aussi la genèse de ses poèmes et les effets de sa poésie. Il déploie une réflexion critique sur sa propre poésie qui peut être étudiée d'après les mêmes critères d'analyse que ceux élaborés par Kunze (2015) pour l'étude de la métapoésie de Chedid.

Une première conclusion peut être établie concernant les divergences et similitudes entre les poétiques des deux auteurs. Un certain nombre de caractéristiques les distingue : l'écriture de Chedid révèle un multiculturalisme fondamental alors que l'écriture de Scylla n'expose qu'un multiculturalisme partiel au sein de laquelle prédomine la culture franco-belge. Chedid est attachée à la culture française et aux villes de Paris et Le Caire, tandis que Scylla est fortement attaché à sa capitale et ville natale, Bruxelles, et cherche à se détacher de la culture française. Andrée Chedid est issue d'une famille égyptienne aisée et cultivée, tandis que Gilles Alpen grandit dans un quartier urbain au sein d'une famille défavorisée et vit des difficultés scolaires notables. La poétesse est reconnue en France comme étant une écrivaine migrante aux racines lointaines, tandis que Scylla se produit majoritairement dans son pays d'origine, la Belgique. Le traitement du thème de la mort, dans l'œuvre de Chedid, évolue d'un phénomène naturel vers un acte de violence engendré par l'Homme, tandis que l'œuvre de Scylla démontre le phénomène inverse. Finalement, Andrée Chedid théorise la poésie ainsi que sa propre poésie,

⁷⁸ Cette métaphore est exploitée tout au long de l'album *Portes du désert* paru en 2025.

tandis que Scylla décrit sa production qu'il considère comme relevant de la poésie ainsi que les enjeux et mécanismes qu'elle implique.

Les deux artistes présentent cependant plus de traits communs que de points de divergence, en ce qui concerne les premières caractéristiques poétiques identifiées dans le présent travail. Tous deux lient leur propre mère à une ville qui revêt dès lors un rôle presque maternel et tous deux sont marqués par l'absence du père, puis par le décès de la mère à qui ils tentent de redonner vie au moyen de l'écriture. Ils envisagent la poésie comme un partage généreux envers le monde, un art de la vie, une manière d'être présent au monde et sont tous les deux mus d'un même désir de liberté et d'expérimentation artistique et littéraire. Leurs œuvres mettent en scène des éléments naturels signifiant la vie, l'opposition entre la mer, symbole de l'espace intérieur, et le désert, symbole de l'espace extérieur, ainsi que l'image de l'enfant orphelin, innocent et parfois souffrant. Les deux artistes sont mus d'un même désir de partage d'un amour universel unissant les hommes, ils accordent une même importance aux interrogations fondamentales, en particulier à la question de l'identité et de la compréhension de soi, et démontrent une conscience extrême d'eux-mêmes et de leur production poétique exprimée à travers un discours métapoétique.

Ces discours métapoétiques méritent donc d'être analysés et comparés pour déterminer dans quelle mesure leurs œuvres partagent des conceptions et approches de leur propre poésie ou au contraire, se distinguent et développent des regards divergents.

2.3. Méthodologie de l'analyse comparative des œuvres métapoétiques

Kunze (2015) est une thèse de doctorat consacrée à l'étude de la métapoésie de Chedid, par la suite divisée en plusieurs articles publiés par des revues scientifiques. L'un de ces articles, Kunze (2018a) établit « une division thématique pouvant aider l'analyse de sa métapoésie et la compréhension de son art poétique » (Kunze & Alós, 2018a, p. 6). Les quatre critères d'analyse sont : le questionnement ou la définition de la poésie, la genèse des poèmes, les aspects de la poésie et le rôle du poète.

Ces quatre critères sont repris pour l'analyse du présent travail puisqu'ils permettent de suivre l'analyse de l'œuvre métapoétique de Chedid tout en comparant systématiquement les éléments identifiés avec les phénomènes observés dans l'œuvre de Scylla. Ces caractéristiques

permettent à Kunze et Alós (2018a) de mettre en lumière la richesse de cette métapoésie, « nombreuse par la grande quantité de métapoèmes, plurielle par la diversité de formes et contenus, complète pour aborder les multiples aspects de la poétique, explicative et même didactique dans sa manière d'exposer la poétique de manière générale et celle du poète » (Kunze & Alós, 2018a, p. 17). Il est attendu que cette analyse révèle pareillement la grande richesse de l'œuvre de Scylla.

Les critères sont légèrement adaptés dans le présent travail, tout en restant fidèles aux critères originaux, afin de rendre compte au mieux des réalités textuelles étudiées. Les quatre critères sont donc : (1) le questionnement et la définition de la poésie, (2) la genèse du poème et son processus d'écriture, (3) l'exposition des aspects de la poésie et (4) le rôle du poète, ses intentions et le rapport à sa propre création poétique.

2.3.1. Le questionnement ou la définition de la poésie

Kunze et Alós (2017b) soulignent le fait que dans la métapoésie de Chedid, le principal élément définitoire est l'association de la poésie ou sa comparaison à la vie. Poésie et vie sont liées à l'amour, vaste et universel, lui-même confondu avec la vie. « Plusieurs métapoèmes voulant définir la poésie soulignent que sa force, son pouvoir et sa fonction sont finalement très proches de ceux de l'amour ou de la vie » (Kunze & Alós, 2017b, p. 160). Dans le métapoème en prose *La poésie, le poème* tiré du recueil « Terre et poésie » de 1956, la poésie est employée comme synonyme de l'amour et de la vie auxquels elle est comparée. « La poésie est la « force » qui nous « retient », mais la seule capable de nous « délivrer ». La poésie est essentielle et libératrice à la fois – et cette notion de « délivrance » apparaît dans plusieurs métapoèmes de l'auteure » (Kunze & Alós, 2017b, p. 160).

Dans l'œuvre de Scylla, la poésie, ou en tout cas l'œuvre à plusieurs reprises désignée comme « poésie »⁷⁹ est elle aussi fortement liée à la vie. Elle l'embellit⁸⁰, elle lui donne un

⁷⁹ « J'ai pris le temps que ces stridentes poésies tombent » (*Abysses*, Abysses, 2013),
« À partir de maintenant, j'ferai de la poésie au marteau » (*Sale hyène*, BX Vice, 2019).

⁸⁰ « Je suis juste moi, un homme qui se rapproche de la morgue / Qui n'a rien de plus qu'un autre, qui a la même peur de l'avenir / Mais dont la plume donne à sa vie ne fût-ce que quelques lueurs de saphir » (*Plume originelle*, Abysses, 2013).

sens⁸¹, elle expose la vie de l'artiste⁸², s'en empare⁸³ et va jusqu'à prendre la place de l'artiste⁸⁴. L'écriture de ses textes joue également le rôle d'exutoire, de lieu de délivrance⁸⁵, tout comme l'exécution de ses morceaux et le rap de ses textes poétiques sur scène⁸⁶. Le lieu poétique est celui dans lequel l'artiste peut exprimer ses souffrances et s'en délivrer.

Le poème de l'ouverture du recueil *Visage premier* d'Andrée Chedid présente la poésie comme étant capable de faire surgir l'âme de l'Homme. C'est une « poésie qui « reconnaît », qui « renomme » et qui « célèbre » la vie « à travers l'épreuve de la lucidité » - « lucidité » pouvant être liée à celle qui exige, pour Chedid, l'écriture poétique » (Kunze & Alós, 2017b, p. 162). Pour Scylla, l'œuvre poétique est sa vie qu'il l'incarne concrètement lorsqu'il rappe.

Kunze et Alós soulignent le fait que ce même poème de Chedid, *Visage premier*, se clôt en insistant sur l'importance de la participation du lecteur dans la construction du sens du poème. La poésie étant un lieu d'accueil pour Chedid, celle-ci se doit de concerner tout le monde, « le je de la poésie est à tous » et celle-ci dépend alors de tous « pour devenir » (Kunze & Alós, 2017b, p. 163).

Scylla aussi fait de sa propre voix la propriété de tous ceux qui pourraient se reconnaître en lui⁸⁷ et par extension, son œuvre, les paroles qu'il prononce et que le public est appelé à rapper avec lui. L'expérience individuelle partagée dans son œuvre est offerte comme bien collectif pour l'humanité et pour les personnes qui se sentiraient concernées par les réflexions, les doutes et les questionnements qu'il évoque. L'auditeur, tout comme le lecteur chez Chedid, est inclus et par là-même invité à participer à l'œuvre, à la rendre plus vivante encore en l'enrichissant de sa propre vie.

Kunze et Alós (2017b) précisent également le caractère indéfinissable que Chedid attribue à la poésie, une « évidence, mais qui reste en suspens » (Kunze & Alós, 2017b, p. 163).

⁸¹ « Elle a fait le bouche-à-bouche avec ma vie quand y avait plus d'sens / Elle est une pur-sang, rapide et indomptable / Classique mais tragique, ma 'sique arrive à fond d'balle » (*Mon refuge*, Immersion, 2009).

⁸² Les morceaux *Rien à remplacer*, *Mémoire vive* et *Toujours rien à remplacer* en sont d'excellentes illustrations.

⁸³ « Je lui ai donné une heure, elle m'a pris toute ma vie » (*La plume qui me prend*, BX Vice, 2019).

⁸⁴ « Mais je n'serai pas mort, j'serai devenu ma musique » (*Olympia*, Pleine lune 2, 2019).

⁸⁵ « Mais [cette plume] voulait juste me décharger d'ce poids pour m'éviter l'ulcère » (*Plume originelle*, Abysses, 2013).

⁸⁶ « Je réclame une bonne scène pour pouvoir poser mes fardeaux à terre » (*J'réclame*, Abysses, 2013).

⁸⁷ « Je m'en tape d'où tu viens, je ne fais que fabriquer du son / Ma voix serait la tienne même si tu habitais Pluton / [...] / Je m'en tape d'où ils viennent, je n'fais pas dans le communautarisme / Du moment qu'on pense pareil, ma voix sera la vôtre à vie » (*Aux souffrances similaires*, Immersion, 2009), « Je serai la voix de ceux et celles qui savent que c'est par l'esprit et non par la haine que viendra la vraie révolution » (*Victimes et bourreaux*, BX Vice, 2019).

Cette formulation serait le reflet de la contradiction même de la démarche de la poétesse qui oscille entre définition et question de la définition de la poésie. Chedid chercherait à définir la poésie puis s'interrogerait sur le besoin, la nécessité, l'utilité, la faisabilité de sa propre démarche.

Scylla, quant à lui, ne prend pas la peine de définir explicitement la poésie. Il en suggère la nature en qualifiant sa production de « poésie » ou de « poèmes », se revendiquant parfois « poète » et développe ensuite un discours métapoétique largement tourné vers la description de son œuvre, de ce qu'elle représente, du processus de création de celle-ci, de ses effets sur lui-même ou sur le monde dans lequel elle s'inscrit. Il décrit également ses propres intentions, ce qu'il cherche à produire ou à engendrer lorsqu'il écrit les textes poétiques de ses chansons, mais ne prend pas la peine de définir le concept de poésie, comme si son caractère mystérieux⁸⁸ et insaisissable était d'ores et déjà acquis. L'artiste semble refuser de céder à la définition, peut-être trop réductrice ou tuant le mystère, et manifeste la richesse de tout ce qui compose le monde social et les nuances que celui-ci comporte. Il emploie les mots « poésie », « poème » et « poète » comme des acquis sans les définir et sans lever le voile sur l'ambiguïté de sens qu'ils représentent. Il ne prend pas la peine de justifier en quoi il ferait de la poésie mais se contente d'affirmer en faire.

Dans *Poésie I*, comme l'expliquent Kunze et Alós (2017b), Chedid présente la poésie « qui mène vers la substance du monde » ou « le fond des fonds de nous », c'est-à-dire l'essence de ce qui constitue l'Homme (Kunze & Alós, 2017b, p. 164). La poétesse a recours, dans *Poésie II*, à des contraires servant à marquer la nature complexe de la poésie, son caractère cyclique et infini. La poésie est incernable comme elle le développe dans *Pas de clef à la poésie*.

La poésie est également riche, elle peut être double et contradictoire, elle est pleine de nuance comme Chedid le développe dans le métapoème *Poésie* du livre « Par-delà les mots » de 1995. Les images contraires, principalement des contraires symboliques, servent à suggérer toutes les nuances de la poésie (Kunze & Alós, 2017b, p. 166).

Cet usage est également présent dans l'œuvre de Scylla, en particulier au sein du morceau *La logique d'une contradiction* dans lequel le rappeur fait la présentation de son propre texte au moyen d'une série d'opposés, d'oxymores, d'antithèses et d'éléments potentiellement

⁸⁸ « Et j'aime ce qui est caché / Parce que je sais que souvent le Verbe de l'Esprit s'déguise » (*Qui suis-je ?*, Masque de chair, 2017).

antinomiques⁸⁹. Le texte traduit donc une émotion poétique complexe à l'aide de nombreuses images qui toutes se font le témoin d'un aspect particulier accordé à la poésie et au poème prononcé.

D'après Kunze et Alós (2017b), le métapoème *Épreuves du langage* issu du livre « Rythmes » de 2003 regroupe à lui seul tous les aspects les plus significatifs de ce qui constitue l'art poétique de l'auteure : « l'association de la poésie avec la vie, la poésie comme délivrance et le caractère libérateur des « mots » ou du « chant », l'impossibilité de cerner ou de définir la poésie, l'importance du rythme et la « ramification » du sens propre à la poésie (Kunze & Alós, 2017b, p. 171).

Dans le texte *Démarche II* du recueil « Contre-chant » de 1968, Chedid présente un poète dépendant du lecteur, renaissant à travers la lecture, faisant donc de la poésie un « lieu de rencontre et de partage, car le « poète dit pour être ensemble », dans une sorte de pyramide visuelle où la poésie est au centre – le point d'union » (Kunze & Alós, 2017b, p. 173). La poésie est le point de jonction entre l'auteur et le lecteur, les unissant en une pensée poétique vécue ensemble.

Scylla développe une idée proche de celle-ci dans le morceau *Éternel*⁹⁰. « L'ici et maintenant » évoqué dans le refrain peut représenter l'espace de la chanson dans lequel l'auditeur est en communion avec les deux artistes, espace infini, éternel. La chanson est donc un point d'union entre poète et auditeur. Scylla exprime également le besoin que sa musique puisse être non pas qu'écoutée mais surtout comprise par un auditeur pour avoir du sens⁹¹.

Dans *Le poème*, Chedid exprime comment la poésie se fait « la traduction de la totalité de la vie, dans toute sa pluralité – le poème « explore à la fois / toute la flamme / et toute l'eau » (Kunze & Alós, 2017b, p. 176). Le poème est donc une traduction du moment où la poésie « nous greffe à la totalité » (Chedid, 1991, p. 117).

⁸⁹ « Voici quelques poussières d'âmes aux reflets bleutés / L'écrit d'un futur mort qui apprend à vivre / [...] / Les cris d'un silence trop bruyant pour qu'il puisse être dit / Alors il tente de s'exprimer via des lettres vides / [...] / Voici une larme sèche sur le bord d'un visage / [...] / Voici une brûlure venue d'un froid torride / Pour écrire ça, j'ai dû tremper ma plume dans la neige carbonique / [...] / Lorsqu'une âme s'exprime vraiment, elle nous fait tous peur / Ceci est la logique d'une contradiction » (*La logique d'une contradiction*, Abysses, 2013).

⁹⁰ « Ici et maintenant, on est tous éternels / Ici et maintenant » (*ÉTERNEL*, ÉTERNEL, 2022).

⁹¹ « [Où est le sens] de ma musique si la plupart d'entre eux ne la pige pas ? » (*Tout a un sens*, Abysses, 2013).

Dans l'œuvre de Scylla, plusieurs textes de chanson décrivent ce même phénomène. L'écrivain, à travers l'inspiration poétique, entre en état de transe, se déconnecte du réel pour se connecter à une immensité plus grande⁹². La solitude est la cause de cette déconnexion et reconnexion, de l'emprise de la poésie sur son corps réduit au statut d'outil pour la création d'un nouveau texte et d'un nouveau morceau.

Ce phénomène implique cependant un élément absent de la conception de Chedid. L'instant de poésie occasionne une forme de disparition de la personne du rappeur au profit d'une voix autre. Cette autre voix peut être l'inspiration, souvent incarnée dans l'image de la plume ou sous la désignation « la musique ». Elle peut encore être une part d'agressivité qui s'incarne dans la figure de « l'ogre »⁹³, du « monstre »⁹⁴, de la « bête »⁹⁵. Cette manière de distinguer celui qui s'exprimerait lorsque le ton est agressif de sa voix propre crée une distance entre la personne du poète et ces voix, ces discours qui désormais ne sont plus attribués à sa seule personne. Cette possession, en particulier celle déployée dans le morceau *Le fantôme sous les toits*, est une expérience presque mystique qui le pousse à l'écriture et à la naissance d'un poème qui cristallise cet instant⁹⁶.

D'après Kunze et Alós (2017b), Chedid fait appel à l'image de la vague, partie intégrante de celle de la mer, pour faire allusion au rythme. Le poème et la poésie ont dès lors « pour objectif de « traverser », car, comme elle le souligne tout au long de sa métapoésie, la poésie n'a pas de but, elle est un mouvement sans finale » (Chedid, 1991, p. 13), dont le plus plaisant reste de « cheminer » (Chedid, 1999, p. 142). La poésie est donc infinie, n'atteint jamais aucun seuil, aucun objectif précis puisqu'elle constitue le voyage et la recherche de l'atteinte d'un message ou d'une idée à exprimer.

Chez Scylla, l'image de la mer est elle aussi fortement présente, que ce soit en tant qu'abysses profondes, symbolisant l'intériorité de l'artiste, ou en tant que surface mouvementée

⁹² « Il ne me restait qu'un bout d'étoile / J'suis venu dans ma pièce, seul, sous les toits / Des traces d rêves sur le bout des doigts / C'est le même rituel, dès qu'une mélodie m'parle / L'œil dans l'vide, je la laisse tourner / J reste immobile, tel quel, j crois qu même autour de moi / Le monde entier pourrait s'écrouler / [...] / Vous verrez un homme assis, les yeux fermés / Devant sa feuille, avec sa main en train d'écrire toute seule / Chanter dans des langues anciennes, nan, d'ici, je vous vois déjà crier « Mon Dieu, mais qu'est-ce qu'il fait ? » / Si vous poussez la porte de ma pièce, il se peut même que vous me trouviez en train de léviter » (*Le fantôme sous les toits*, Masque de chair, 2017).

⁹³ « On me réclame de ressusciter l'ogre » (*J'reclame*, Abysses, 2013).

⁹⁴ « J'suis sous la pluie, j hurle ma vie, c'est à ça que le monstre sert » (*BX Vice*, BX Vice, 2019).

⁹⁵ « La bête est de retour, j'ai décuplé mes forces » (*Celui qui va mourir vous salue*, Masque de chair, 2017).

⁹⁶ « Voici un instant de clarté / Le moment précis où l'aveugle retrouve la vue » (*La logique d'une contradiction*, Abysses, 2013).

invitant l'artiste au voyage⁹⁷, à l'aventure et à l'exploration. Et paradoxalement, le désert est comparé lui aussi à une mer de sable instable⁹⁸, combinant les deux opposés, fusionnant la vie intérieure symbolisée par la mer et le monde extérieur représenté par le désert.

Dans *Visage premier*, Chedid développe l'aspect d'une poésie comme « expérience qui vise à une délivrance », un « cri qui délivre l'emmurée, [...] qui rejoint la profondeur de la source » (Kunze & Alós, 2017b, p. 11). La poésie permet au poète, au lecteur, à quiconque entre en contact avec la poésie de se libérer, intérieurement, corporellement, psychologiquement ou spirituellement. Elle aborde dès lors l'écart ou la proximité de la relation du sujet à son corps (Kunze & Alós, 2017b, p. 11).

Scylla également présente la poésie comme un instant de délivrance, un instant à travers lequel lui-même se voit presque transcendé par son œuvre, une protection face au monde et à la souffrance⁹⁹, et une arme contre les injustices ou pour prouver sa propre supériorité artistique¹⁰⁰. La poésie est un exutoire¹⁰¹ dans lequel l'artiste a la possibilité d'exprimer son agressivité, ses critiques, sa colère qui, dans la vie courante, sont bridées. Allant au-delà de la simple possibilité de s'exprimer, elle fait se mouvoir le monde.

Kober (2011b) signale comment Chedid se sert de la poésie « pour délivrer l'espace inscrit dans toutes les paumes », vers une rencontre (« je dis pour être ensemble ») même si des blancs séparent les éléments de cette triade sujet-parole-amour » (Kober, 2011b, p. 11). Scylla, en écrivant, espère également pouvoir porter ses auditeurs à la poésie et au désir d'écrire¹⁰², faire naître en eux cette connexion avec le tout ressenti dans l'instant de poésie.

La poésie chez Chedid est un « espace sans dimensions », son « lieu poétique est disponibilité et centrage sur l'amour confondu avec la vie » (Kober, 2011b, p. 11). Dès lors, le lecteur pénétrant ce lieu poétique se voit être connecté à l'amour, à la vie, dans cet espace de

⁹⁷ « Depuis enfant, l'océan m'appelle comme si on avait la même âme » (*Voilier*, Pleine lune, 2018).

« Un soir, je naviguais sur une mer qui tout entière, goutte à goutte, s'est fait aspirer par le ciel » (*Le retour du roi*, ÉTERNEL, 2022).

⁹⁸ « J dois trouver l'équilibre sur une mer de sable en mouvement / [...] / Au-delà d'un océan de sable, j'sais pas c'que j'trouverai derrière ces portes » (*Portes du désert*, Portes du désert, 2025).

⁹⁹ « Je donnerai tout pour ressentir mes tripes se soulever / Qu'une page à noircir en pleine crise me serve d'unique bouclier » (*Faites-nous mal, qu'on se sente vivre*, Immersion, 2009).

¹⁰⁰ « Mon premier ange n'a que quelques centimètres / Et termine en pointe de métal / [...] / Mon premier ange, c'est ma plume, et elle veut kicker le milieu du rap / [...] / Mon dernier ange me sert de munition / C'est ma voix » (*Anges guerriers*, Album fantôme, 2018).

¹⁰¹ « J'suis p't-être trop excessif / Oui, au fond, y a que mes textes qui m'permettent de rester civique » (*Coupable*, Abysses, 2013).

¹⁰² « [Je veux] révolutionner l'art, remettre la plume à la mode, nourrir le cœur des gens. Que ma vie soit utile à quelque chose. Trouver un sens... » (*Écoutez-moi*, Pleine lune, 2018).

disponibilité. La leçon de l'œuvre de la poétesse est alors « une leçon d'ouverture et de dialogue, y compris dans la conception même de la poésie » (Kober, 2011a, p. 2). De même, Scylla fait de son œuvre un lieu de dialogue, de partage, et invite à ce que chacun ouvre son cœur à l'amour et à la paix¹⁰³.

Dans le texte *Ouverture* du livre « Textes pour un poème (1949-1970) », Chedid présente une poésie « toujours en chemin, et ce chemin ne sera jamais accompli » (Chedid, 2006, p. 80), ce qui signifie que pour la poète, la poésie n'atteint jamais son but et la quête, le cheminement, devient plus important (Kunze & Alós, 2017a, p. 130). Chez Scylla, la poésie semble être une finalité en soi, un moyen pour atteindre autre chose, faire passer un message. Il ne se demande pas tant s'il fait de la poésie ou non. Le rappeur affirme faire de la poésie et se concentre sur ce que cette production permet et engendre. On peut cependant percevoir chez lui une quête de la poésie, du texte parfait, de l'album parfait¹⁰⁴, un voyage sur la mer jusqu'à une destination inconnue, mais dont le voyage prend de toute manière plus d'importance.

La poésie est un « mystère qui demeure entier » (Chedid, 1995, p. 81), un questionnement sans fin qui jamais ne pourra « être possédé », qui nous « devancera toujours » (Chedid, 1999, p. 141). Le poète trouve plaisir dans le chemin parcouru durant la tentative de la cerner.

Alors que la vie et la poésie sont liées, se rencontrent et se greffent dans la métapoésie de Chedid, dans l'œuvre de Scylla elles se confondent pleinement dans une tentative d'authenticité ou de reproduction de l'authenticité particulièrement prégnante dans le genre musical. De plus, sa vie, à travers l'image du sang, nourrit son écriture lorsqu'elle devient l'encre avec laquelle il écrit¹⁰⁵. Ses textes sont riches de ses expériences personnelles, des réflexions dont il fait l'objet.

¹⁰³ « Je suis un homme de paix, qui ne se bat que la gorge pleine » (*Faites-nous mal, qu'on se sente vivre*, Immersion, 2009),

« Je n' compte plus le nombre d'appel à la paix qu'j'ai passés / J'sais pas si cette garce fait sa star mais elle me répond jamais » (*J'reclame*, Abysses, 2013),

« J'attaque à la gorge ce game / Il est plein de vide, on œuvre à l'effort de paix » (*Les Machines*, Album fantôme, 2018).

¹⁰⁴ « J'tente de rester concentré / Je veux créer l'album auquel j'puiss enfin donner mon prénom / [...] / Il est plus question de rapper, de slamer ou de putain de chanter / Il est temps de faire l'album qui synthétise, comme dirait Franck » (*Ciel Mauve*, ÉTERNEL, 2022).

¹⁰⁵ « J'ai arraché les ailes d'un ange pour me les greffer / Depuis, j'écris avec mes propres plumes et de mon propre sang » (*Cherche*, Thermocline, 2011).

« Je ne suis bon qu'à faire couler cette encre / Jusqu'à ce qu'elle devienne mon sang » (*Mine d'or*, Pleine lune, 2018).

Pour conclure ce premier critère d'analyse de la métapoésie, nous observons que Scylla et Andrée Chedid partagent un certain nombre de points de vue sur la présentation, au sein de leur métapoésie, de ce qu'ils considèrent être de la poésie. La poésie est un rythme dans lequel se trouvent unis amour universel, vie et poésie. La poésie est une délivrance essentielle à laquelle le lecteur ou l'auditeur est invité à participer, et à se reconnaître dans le « je » du poète conçu comme ouverture. Cette poésie malgré tout demeure indéfinissable, elle est un mystère portant au-delà des mots dans un espace sans dimension, un espace infini et éternel. La poésie ne s'accomplit jamais et demeure un voyage, un chemin qui ouvre le dialogue avec le monde en mêlant l'intime, le particulier, avec l'universel.

Une différence notable, cependant, réside dans la considération de la poésie en tant que vie. La poésie, pour Chedid, est vie, élan de vie et ouverture à la vie, alors que l'œuvre de Scylla présente une nuance supplémentaire : son œuvre, sa poésie, est sa propre vie. Son œuvre poétique est incarnée dans son corps à travers sa voix, puise ses sources dans ses expériences de vie et son intériorité et est nourrie par une inspiration aux allures de divinité, manifestée par les voix plurielles s'exprimant en lui. L'œuvre poétique est extérieure pour Chedid, tandis qu'elle est présentée comme une part de vie, hors de son propre corps et autonome, dans l'œuvre du rappeur belge.

2.3.2. La genèse du poème et son processus d'écriture

D'après Kunze et Alós (2018a), Andrée Chedid « consacre une partie significative de sa métapoésie à expliquer sa poétique – son propre processus d'écriture » (Kunze & Alós, 2018a, p. 1), ce qui est également le cas chez Scylla. Dans l'œuvre du rappeur, une place importante est donnée à la matérialité lui permettant d'écrire (crayon¹⁰⁶, cahier¹⁰⁷, feuille¹⁰⁸, encre¹⁰⁹) ainsi

¹⁰⁶ « Tout autour de moi, quand j'écris, je vois danser mes démons / L'un d'eux vient d'lécher mon crayon » (*Ciel mauve*, ÉTERNEL, 2022).

¹⁰⁷ « J'suis dans la caisse, j'ai voulu tailler / J'ai pris une tasse de thé, un beat, un break, un foutu cahier » (*Chopin*, Masque de chair, 2017),
« Canines imbibées d'acide / Un cahier, un bic en machine / Je graille un tigre à chaque prise » (*Performances*, Album fantôme, 2018).

¹⁰⁸ « Je donnerai tout pour ressentir mes tripes se soulever / Qu'une page blanche à noircir en pleine crise me serve d'unique bouclier » (*Faites-nous mal, qu'on se sente vivre*, Immersion, 2009).
« Assis devant ma feuille, ma main bouge toute seule / Autour de moi, le monde pourrait s'écrouler » (*Le fantôme sous les toits*, Masque de chair, 2017),

« Quand les yeux des autres ne comptent plus / Que mon seul miroir est une feuille blanche » (*Sauvage*, Pleine lune 2, 2019),
« J'ai plus d'énergie, souvent / J'm'endors en écrivant / Chaque fois qu'j'suis devant ma feuille, j'ai cette peur de l'échec / Me dis que p't-être l'inspi' m'a quitté pour de bon » (*Portes du désert*, Portes du désert, 2025).

¹⁰⁹ « Mais c'est vrai, je l'avoue, j'ai beaucoup d'encre sur les mains » (*De l'encre sur les mains*, Thermocline, 2011),

qu'au contexte dans lequel il lui est donné d'avoir recours à l'écriture et à la production de sa poésie. L'exploitation des images liées à des éléments matériels permet de faire référence à l'acte d'écriture et à la poésie elle-même. Ce n'est pas la feuille qui fait office de bouclier, ni l'encre qui s'exprime, mais bien l'acte d'écriture opéré par Scylla qui entraîne des effets, et sur le monde, et sur lui-même.

Chedid affirme « Nous ne donnons rien au poème qu'il ne nous rende au centuple. Nous croyons le faire ; c'est lui qui, secrètement, nous fait » (Chedid, 1987, p. 123). Cette affirmation, reprenant le principe de don divin généreux et infini attribué à Dieu dans la religion chrétienne, démontre une relation d'intercommunication entre le produit et son créateur. Le poète recevrait les fruits bénéfiques de son propre travail sans s'en apercevoir, en pensant, lui, apporter des fruits au monde en se mettant au service de la poésie. Le poème forgerait le poète, et non l'inverse, idée exprimée avec force dans l'œuvre de Scylla et en particulier dans le morceau *La plume qui me prend*. Le poète se rend compte que, contrairement aux apparences, il n'est pas maître de son art¹¹⁰, ne choisit pas de créer le produit tel qu'il le crée. La poésie elle-même s'empare de lui, suivant le principe d'inspiration prenant possession du corps du poète¹¹¹ et dominant sa propre conscience. C'est un renversement complet qui s'opère et une disparition totale de la figure omnipotente du poète créateur.

D'après Kunze et Alós (2017b), la relation de Chedid avec les mots occupe une place importante dans son écriture métapoétique. Elle expliquerait « comment elle les choisit, comme elle s'en sert, leur participation dans la genèse du poème, leurs associations inattendues » (Kunze & Alós, 2017b, p. 141). Il y aurait inévitablement un « mot clef », un noyau au centre du poème à partir duquel tous les autres seraient choisis, et leurs associations donneraient lieu à la poésie. « Parfois l'inspiration vient, selon elle, d'un mot vu ou écouté quelque part, d'autres viennent après et il faut les manipuler, les combiner, les tisser. [...] Elle emploie des images qui définissent sa poésie comme quelque chose de simple, de bref et sans formalités » (Kunze & Alós, 2017b, p. 141).

« Mon encre s'exprime vite, mais mes larmes sont sèches » (*Larmes sèches*, Thermocline, 2011),
« Moi, je serai parti sans même avoir laissé sécher l'encre (l'ancre) » (*À l'amiable*, 2022),
« J'écris toujours à l'encre cosmique » (*Chapitres cachés*, Abysses & Ivresse des profondeurs, 2024),
« Ce soir encore, j'ai recru voir s'enflammer mon encre » (*Mirages*, Portes du désert, 2025).

¹¹⁰ « Je ne suis qu'un simple objet de culte / Elle m'insulte si j'tremble / Chaque soir, elle m'use un p'tit peu plus, puis, m'range / C'est pas moi qui prends la plume, c'est la plume qui m'prend » (*La plume qui me prend*, BX Vice, 2019).

¹¹¹ « Moi, en fin de compte, je ne suis qu'le pauvre corps qui la prolonge / Elle accouche des mots, je ne suis qu'la bouche qui les prononce » (*La plume qui me prend*, BX Vice, 2019).

C'est également le cas chez Scylla, dans une moindre mesure. Un texte peut se baser sur un ou plusieurs mots¹¹² sans que cela fasse partie des processus décrits par l'artiste lorsqu'il présente la genèse de ses poèmes, mais il explicite la recherche des mots justes permettant d'exprimer son idée ou de la rendre accessible d'une manière différente¹¹³. Le mot représente la capacité de l'artiste à s'exprimer, et il lui arrive de la réaffirmer en faisant le choix d'y mettre un terme¹¹⁴.

L'artiste peut également s'étonner de l'apparition inattendue des mots s'imposant à lui et qu'il accueille¹¹⁵, ou de mots qui dépassent le réel et transcendent leur propre capacité à signifier¹¹⁶ ou à appartenir à une autre dimension¹¹⁷. Et soudainement, les mots peuvent également démontrer une inefficacité, une faiblesse et une inutilité pour exprimer la pensée réelle de l'artiste¹¹⁸ ou de s'échapper au poète¹¹⁹. Scylla ne rend donc pas explicite l'importance du mot ou d'un mot dans la construction du poème mais en décrit les vertus ou les défauts, pour tenir un propos sur la capacité même à s'exprimer et à faire passer le message souhaité, désiré.

La poésie, mise à part l'intervention des mots, nécessiterait de sélectionner un thème et de construire le texte autour de ce thème¹²⁰. L'écriture sans thème serait plus spontanée, propre à un rap des fondements et de ses premiers gestes d'écriture¹²¹.

Andrée Chedid présente, dans le métapoème *Chantier du poème*, un procédé qu'elle juge essentiel dans sa création et qu'elle nomme « le choc des mots » (Chedid, 2006, p. 67). L'association d'idées contraires ou de mots n'étant pas faits pour être ensemble donne lieu à

¹¹² « Des mots comme ça, j'en ai des centaines / Des écrans de fumée qui masquent l'essentiel » (*Le voile des mots*, Immersion, 2009).

¹¹³ « Je n'ai rien d'exceptionnel, moi, rien de plus à t'offrir / Comment te l'dire en d'autres mots / Je suis déjà mort, je ne vis plus, je tue mon temps à trop fuir » (*Plume originelle*, Abysses, 2013),
« Dire merci à la life, comment faire ? J'ai pas les mots justes » (*Sales mômes*, 2020).

¹¹⁴ « Mais je souffre et je me tais / Ce sera mon dernier mot » (*Douleurs muettes*, Abysses, 2013).

¹¹⁵ « Mais d'où me viennent ces mots ? D'où ? D'où me viennent ces souvenirs ? » (*Qui suis-je ?*, Masque de chair, 2017).

¹¹⁶ « J'écris ces mots en tremblant, car j'écris l'indicible » (*Olympia*, Pleine lune 2, 2019).

¹¹⁷ « On va continuer d'enfermer tous nos démons dans des mots pour ensuite les sceller dans des foutues dimensions parallèles » (*ÉTERNEL*, ÉTERNEL, 2022).

¹¹⁸ « J't'écrit ce soir, mais j'ai bien peur qu'aucun d'mes mots ne fassent le poids » (*Lettre au Roi*, Portes du désert, 2025).

¹¹⁹ « Aux héros sans nom, à ces poètes qui n'trouvent pas les mots » (*Verre de sable*, Portes du désert, 2025),
« Comment trouver les mots ? Là, j'dois juste t'en dire deux, les fameux » (*Promesses*, Portes du désert, 2025).

¹²⁰ « Pas envie d'choisir un thème, pas envie d'faire d'poésie » (*Memphis*, Portes du désert, 2025).

¹²¹ « Peu importe le thème ou la forme que ça va prendre / J'mets ma tête à couper que ce texte-là va rendre bien » (*Esprits fraternels*, Masque de chair, 2017),
« Il en fallait une comme ça, nan ? / Sans le moindre thème / Juste deux, trois notes de piano » (*La plume qui me prend*, Masque de chair, 2017).

une création nouvelle, création des rythmes et des images (Kunze & Alós, 2017b, p. 141). Il s'agit donc de la rencontre des mots entre eux, de leur combinaison et de la sélection par le poète du résultat le plus satisfaisant, des points de vue sonores et formels, et de la cohérence et du sens que les mots engendrent.

La poétesse distingue également deux instants clés lors de la création poétique : l'inspiration et l'écriture du poème. « La main du poète doit intervenir pour modeler l'élan poétique » (Kunze, 2015, p. 75). Le poète a donc un pouvoir et un rôle de sélection, de travail du matériau fourni par l'inspiration.

Scylla au contraire, efface l'importance du poète au moment de l'écriture, évoquant la possession de son corps par la musique, par l'inspiration, par sa plume, par une Muse, force divine face à laquelle sa personne est réduite à l'état de corps mis au service de la poésie. Mais paradoxalement, dans plusieurs textes l'artiste insiste sur son talent¹²², sa capacité à écrire, rapper, kicker, forger des textes structurés par des rimes complexes, des jeux de mots saillants.

Les deux visions ne sont pas incompatibles puisqu'elles écartent la notion de travail. Le talent est inhérent à l'artiste et le pousse à produire une musique et des textes de qualité, et de plus grande qualité que ses concurrents¹²³. À la notion de talent est généralement associée la facilité et l'aisance dans l'exécution d'une tâche. De la même manière, lorsque l'inspiration s'empare du rappeur, cela ne demande pas d'effort particulier à celui-ci qui se contente de se laisser guider et d'abandonner sa volonté propre. Le texte semble alors être écrit tel qu'il est produit, sans aucune modification ou retouche, sans ce long travail de sélection cher à Chedid.

Dans son métapoème *Approches*, Chedid présente le passage de l'instant d'inspiration où intervient la poésie, « et dans lequel la « conscience » a aussi sa part » (Kunze, 2015, p. 76). L'instant de poésie aboutissant en un poème transforme « chacun » en poète, ce qui implique la diversité des postures, des intentions, des causes poussant l'individu à l'écriture.

Dans le même poème s'établit un dialogue entre l'inspiration et le poète « revenant sur l'opposition entre l'état de poésie et le travail du poète » (Kunze, 2015, p. 76). Ces dialogues ou adresses sont très fréquents dans l'œuvre de Scylla puisque celui-ci choisit d'incarner

¹²² « Oui, c'est maintenant que je vais prendre du galon / Ils vont être obligés de reconnaître le talent / À côté de moi, un ogre est assis dans le salon / Il me dicte quelques phrases et je les chante car elles sont canons » (Charbon, 2018).

¹²³ « On va kicker ça / Histoire qu'ils arrêtent d'aller chercher ceux qui manqueraient de fougue ou bien de technique dans la trap » (*Esprits fraternels*, Masque de chair, 2017),

l'inspiration poétique et musicale à travers plusieurs voix. L'inspiration l'invite à l'écriture¹²⁴, au rap¹²⁵ et donne des directives pour l'écriture elle-même¹²⁶. L'artiste décrit la manière dont l'inspiration s'adresse à lui mais sans réponse de sa part autre que le texte qui est donné à écouter pour l'auditeur et l'affirmation de sa soumission. La réponse à l'inspiration réside dans l'ensemble de sa production qui explicite l'obéissance de l'artiste face à la voix autoritaire.

Chedid décrit, quant à elle, un travail d'écriture du poète organisé autour des mots, de leur forme et de leur sonorité, dans lequel le poète est mis en difficulté face aux mots mais qui tire du plaisir dans l'épreuve et la résistance que manifestent ces mots (Kunze & Alós, 2017b, p. 175). D'après Kunze et Alós, le poète doit les traquer, les dompter et les façonner pour écrire le poème. « C'est seulement après avoir cerné « le mot juste » que le poète peut trouver son repos devant la tâche accomplie – le poème » (Chedid, 1991, p. 117).

Pour Scylla, la rime, plus que le mot, représente le texte poétique et lui permet de décrire le processus mis en place pour produire ses propres textes. Celles-ci, lorsqu'elles proviennent d'une source extérieure, le nourrissent dans son art¹²⁷, mais surtout elles structurent le texte en lui-même et sont un facteur technique de premier ordre¹²⁸, et peuvent désigner à elles seules son œuvre¹²⁹.

Kunze et Alós (2017b) précisent comme il est important pour Chedid que son processus de création passe par une phase d'oralisation, d'énonciation du texte afin de prendre conscience de la sonorité et du rythme de ce qui est écrit. La poésie étant pensée par Chedid comme un

¹²⁴ « Elle a vu l'jour un soir d'octobre dans les 300 Rue des Alliés / Elle m'a dit : « Vois c'que t'offre un p'tit peu d'encre avec un cahier / Elle m'a dit : « Cherche les concepts, transmets les émotions / T'as dans la tronche de bons thèmes, t'as qu'à plancher les vraies notions » (*Mon refuge*, Immersion, 2009).

¹²⁵ « C'est elle qui me pousse encore à m'adresser aux âmes sensibles / Elle serait morte sur place de se faire traiter en vulgaire marchandise / Elle qui me dit : « Pose, mec / Avec 13hor, B-lél, Saké Zaka, L'hexal' ou un Furax ou quelques autres frères » (*Plume originelle*, Abysses, 2013).

¹²⁶ « Elle me dit : « Tape ta tête dans les murs / Et perd des neurones pour, un jour, espérer plaire à Laurent Bouneau / [...] / Par amour je l'accepte / Je fais ce qu'elle me dit de faire / Mais elle est difficile, je sais pas ce que demain sera / Y a encore un mois, elle m'annonçait qu'on les quittait / Mais hier, elle m'a dit : « Gilles, tout compte fait, on revient rap ». » (*Madame X*, BX Vice, 2019).

¹²⁷ « Dopé aux rimes, je planche des météorites de sens » (*Aux souffrances similaires*, Immersion, 2009).

¹²⁸ « Technique, flow, des rimes et de bonnes phases, merde / J'écris mes premières lignes avec Karib et mon pote Abdel / [...] / Mon premier texte, c'était les caractéristiques humaines / J'me voyais pas dix ans plus tard à cracher des rimes diluviennes » (*Mon refuge*, Immersion, 2009),

« Celle qui me servait dans mes premiers textes et qui s'en tape des triples rimes » (*Plume originelle*, Abysses, 2013).

¹²⁹ « Oui, cette Terre, j'l'ai quittée / Il ne reste de moi que quelques rimes » (*Nouvelle Atlantide*, Second souffle, 2012),

« Donc qu'on m'excuse si dans mes rimes, je blâme le monde entier » (*Tout a un sens*, Abysses, 2013).

partage destiné à toucher le lecteur et à composer de la musique, il est important pour elle de trouver les mots « justes » permettant l'alliance entre le message et le rythme.

Cette part de la recherche dans l'écriture est également nécessaire dans le cas d'une production de rap, et dans une proportion encore bien plus grande, pourtant Scylla ne donne pas à voir ces phases de préparation, d'exercice, de répétition au travers de sa métapoésie. L'artiste présente un produit fini dont il dit qu'il est créé dans un contexte parfois simple, urbain et lié à la culture hip-hop, parfois fantasmé et extraordinaire, ce qui augmente la poéticité de son propre texte. Dans son rapport à ses auditeurs, l'artiste se constitue un public autour de ce que lui-même considère comme valorisable en rap¹³⁰ et qu'il met en place dans son processus d'écriture. L'œuvre semble naître d'elle-même, de manière miraculeuse, sans que le travail du poète soit nécessairement mis en avant et revendiqué.

Le poème, chez Chedid comme chez Scylla, naît du fond de l'homme, de son essence, de son âme. La poétesse emploie l'expression « du fond des fonds » (Chedid, 1991, p. 13) pour exprimer cette profondeur existentielle et primordiale depuis laquelle surgit le poème, tandis que Scylla l'exprime à travers les vies antérieures qui semblent coexister en sa propre personne¹³¹. L'être intérieur auquel fait allusion Chedid dans *La poésie, le poème* est l'âme, unique dans son cas, à l'origine du poème.

Le poème, pour Chedid, est « métamorphose de l'inexprimé en verbe », mise en mot de ce qu'elle attribue à la poésie (Kunze & Alós, 2017b, p. 177). La poétesse touche également à la relation « poète-poème-lecteur » en réaffirmant que « le poème dépend du lecteur pour exister et se multiplie à travers lui » (Kunze & Alós, 2017b, p. 178). Le poète confie l'avenir de ses poèmes aux lecteurs.

Scylla, dans ses poèmes, s'adresse parfois à un ou des destinataires précis auxquels sont dédiés certains textes. Ce destinataire peut être un auditeur inconnu mais vivant dans une

¹³⁰ « Voilà pourquoi j'reclame un public friand de prouesses de la plume / Qui s'en tape grave de savoir que j'sois du genre peace ou matriculé / Qui ne cherche pas de cours de gangstérisme particulier » (*J'reclame*, Abysses, 2013).

¹³¹ « Je sens que dans mes veines, le sang de toutes les victimes coule / Quand Gilles saigne, le chant du viking s'ouvre / [...] / J'écris tous mes textes avec une plume à Sitting Bull / Et j'aime ce qui est caché / Parce que je sais que souvent le Verbe de l'Esprit s'déguise / Et si je cherche à le démasquer / C'est peut-être qu'il y a des siècles, j'étais parmi les disciples d'Hermès Trismégiste / [...] / Puisque l'Invisible garde toute vie / J'attendrai mon retour, je veux disparaître en Dieu / En moi résonne la voix de grands mystiques d'Andalousie / Mais d'où me viennent ces mots ? D'où ? / [...] / Comme toi, je / J'suis peut-être pas ce que je semble être / Je me croyais différent des autres, mais / Cette enveloppe charnelle n'est un masque / Je porte en moi les chromosomes de l'Humanité entière » (*Qui suis-je ?*, Masque de chair, 2017).

époque bien ultérieure¹³², un proche perdu¹³³ ou un proche qu'il s'apprête à quitter¹³⁴, un dieu¹³⁵. Cela peut être simplement l'auditeur fan de rap, en particulier un rap technique, ou au contraire un auditeur qui ne serait pas enclin à son style¹³⁶. Le destinataire prévu par l'artiste influence donc les raisons de l'écriture et par conséquent la genèse du poème lui-même. Lorsque le poème est pensé comme une trace de sa vie présente, ses implications changent nécessairement¹³⁷. Ainsi, le texte écrit vit en fonction de son destinataire, l'auditeur étant souvent une autre personne que le destinataire prévu par le texte. L'artiste est directement dépendant de ses auditeurs puisque de ceux-ci dépend la survie de ses œuvres dans le champ de son art. Il s'interroge d'ailleurs sur la possibilité de finaliser son œuvre après sa mort¹³⁸.

L'usage des pronoms « on » et « nous » dans les poèmes *États* et *La poésie, le poème* est interprété par Kunze et Alós (2017b) comme l'énonciation d'une collectivité des poètes. Durant l'instant d'écriture et de relation entre le poète et l'inspiration, la poésie que les poètes tentent de circonscrire se révèle en fait inlassable, et ceux-ci peinent dans leur démarche sans fin.

Scylla fait également appel à la collectivité des rappeurs, et même des poètes¹³⁹. Il le fait pour revendiquer une démarche qui se doit d'être légitimée¹⁴⁰ ou pour donner une indication

¹³² « Cher... ami ? Nan / Cher... successeur ? Nan / Héritier ? Pff, nan, nan, nan / Bon, on va peut-être oublier ce qui est politesse d'usage, à quoi tout ça te sert ? / J'commencerai juste par un « cher toi », qui m'écouterait peut-être / [...] / Je ne sais pas de quelle époque tu viens, j'sais pas si c'est la peine » (*Nouvelle Atlantide*, Second souffle, 2012).

¹³³ « Comme chaque année, je prends la peine de t'écrire une lettre » (*Voilier*, Pleine lune, 2018).

¹³⁴ « En attendant, je crée, en attendant j'me livre / Avec toi, je n'prends pas assez souvent le temps de vivre / Mais j'écis pour que quand je n'serai plus à tes côtés / Et que tu auras perdu ton cœur, tu puisses encore l'entendre vibrer / Je m'excuse, je t'ai vue pleurer / Tu me reproches souvent de n'pas assez être là / Mais je t'écis des refuges / Des chansons qui, plus tard, quand tu t'sentiras seule, pourront peut-être remplacer mes bras » (*Olympia*, Pleine lune 2, 2019).

¹³⁵ « Je sais même pas pourquoi j'te parle, je sais même pas pourquoi j'te crois / J't'écis ce soir, mais j'ai bien peur qu'aucun d'mes mots ne fasse le poids » (*Lettre au Roi*, Portes du désert, 2025).

¹³⁶ « Tu adores le goût d'la merde / À chaque fois qu'j'ai posé sur la table un petit peu de confiture, toi, tu ne bouffes que l'assiette / Avec vous tous à la manière douce, tout va d'travers / Pour que tu m'écoutes faut que j'te choque à tout jamais » (*Sale hyène*, BX Vice, 2019).

¹³⁷ « J'écis ce qui au fond du cœur des hommes reste enfermé / Pour rappeler que l'espoir devra toujours mourir en dernier / [...] / J'écis pour préparer ma dématérialisation » (*Olympia*, Pleine lune 2, 2019).

¹³⁸ « Qui va achever mon œuvre ? » (*ŒUVRE, ÉTERNEL*, 2022).

¹³⁹ « Aux héros sans nom, à ces poètes qui ne trouvent pas les mots » (*Verre de sable*, Portes du désert, 2025).

¹⁴⁰ « On sacrifie nos vies à pondre des textes chargés d'air frais » (*Le voile des mots*, Immersion, 2009).

à ceux qui ont le désir d'écrire¹⁴¹. La collectivité des rappeurs sert cependant régulièrement à Scylla d'élément dont il peut se distinguer pour forger son identité¹⁴².

Kober (2011b) souligne, quant à lui, combien le corps est important dans le processus de rédaction et le processus de poésie chez Chedid. L'écriture est une expérience corporelle à part entière qui entraîne le poète mais aussi le lecteur. Kober décrit le phénomène de la manière suivante :

Écrire est sans doute une manière de s'abstraire de la chair mortelle et d'aller vers les récits du monde, vers l'image inventée, pour dire l'aventure des corps, le corps de l'autre, avec une imagination qui oscille entre le particulier et le cosmique. [...] Le corps peut devenir en soi un récit, il est un monde digne d'être raconté.

(Kober, 2011b, p. 6).

Chez Scylla, l'écriture est elle aussi, pleinement, une expérience corporelle et matérielle. C'est la raison pour laquelle les objets comme la « feuille », le « cahier », le « crayon », et tout le matériel lié à l'écriture occupe une place particulière dans sa poésie. Cette expérience est si corporelle qu'elle en vient à mêler sang et encre¹⁴³, matériel de la forme et matériel du fond de l'écriture, élément constitutif du texte écrit et source de vie du corps humain. Symboliquement, ce sang devenant encre et inversement illustre la source textuelle que représente l'expérience de vie de l'artiste. Le mélange peut résulter en un « sang bleu »¹⁴⁴ et un corps le contenant, corps proche de la machine et réduit à son rôle de service dans un ensemble de tâches à accomplir : vivre, écrire, rapper¹⁴⁵, etc. L'homme-machine¹⁴⁶ ou l'homme au service et soumis à des ordres est l'une des thématiques importantes de l'œuvre de Scylla.

¹⁴¹ « Avis à tous les artistes amateurs / Qui n'prennent la plume que par stricte nécessité / Ne cherchez pas la gloire, fonde tout ça avec le cœur / Et absolument pas avec cette foutue soif de percer / Parce qu'à suivre cette voie, on dévie d'la vraie / Et l'âme de notre art en finit juste déshydratée / Dédicée à ceux dont le seul but officiel / Est de ne jamais perdre de vue ce qu'est leur plume originelle » (*Plume originelle*, Abysses, 2013).

¹⁴² « Un peu plus tard, j'me fais valider par la plupart des rappeurs que j'admiraient trop mais / Tu sais, pour être honnête / Les trois-quarts d'entre eux, j'aurais sûrement mieux fait de jamais les connaître » (*BX Vice*, BX Vice, 2019).

¹⁴³ « Je ne suis bon qu'à faire couler cette encre / Jusqu'à ce qu'elle devienne mon sang » (*Mine d'or*, Pleine lune, 2018).

¹⁴⁴ « Éloignez-vous d'ici, je risque d'exploser / Suffit d'un court-circuit et personne pourra te sauver / C'est pas seulement physique, j'compte tout mettre en jeu / J'veux pas qu'tu finisses éclaboussé de sang bleu / [...] / Le drapeau blanc va finir éclaboussé de mon sang bleu / [...] / Laisse-la jouer, ma toile éclaboussée de sang bleu » (*SANG BLEU, ÉTERNEL*, 2022).

¹⁴⁵ « Au nom de ces gens-là, j'rapperai comme une machine » (*Aux souffrances similaires*, Immersion, 2009).

¹⁴⁶ « L'une des nombreuses preuves que l'être humain n'est pas qu'une machine » (*La logique d'une contradiction*, Abysses, 2013),

Kunze (2015) présente une conception de la poésie proche des voix autonomes s'exprimant dans les écrits de Scylla. Chedid fait en effet allusion à une « langue poétique qui serait la traduction de « la langue de l'autre qui est en soi ». » (Kunze, 2015, p. 130). Chedid reconnaît donc elle aussi la présence de voix extérieures à la sienne et qui s'exprimeraient dans l'instant de poésie. L'écriture du poète serait donc riche des écrits et paroles d'autres personnes qui l'ont nourri et ressurgissent lors de l'écriture.

Tout comme Scylla le fait dans le morceau *Plume originelle*, il arrive que Chedid donne des indications claires pour produire de la poésie, illustrant par ailleurs ce qu'elle considère en effet être de la poésie. La poétesse signale, par exemple, qu'il « faut au poète une fenêtre sur l'inconnu, un espace que ne gouverne aucune structure rigide, aucun dogme. Un regard qui embrasse de vastes et multiples horizons » (Chedid, 1999, p. 141). Cette posture est plus proche de la posture critique, bien qu'il s'agisse toujours de métapoésie. Les limites établies par Chedid entre théorie et métapoésie sont fines et dépendent de la manière dont l'auteure présente sa propre production.

Finalement, la poétesse présente dans ses métapoèmes ce qu'Izoard (2004) conçoit être « les éléments de gestation de la poésie » pour Chedid. Celle-ci inclut, « la première inspiration, la matière brute, jusqu'au travail de la poète sur les mots et sur le rythme » (Kunze & Alós, 2018a, p. 13). La poétesse insiste sur l'importance de son propre travail suite à la matière fournie par l'inspiration et la voix de l'autre pouvant s'exprimer en elle et rend ce processus explicite dans le poème en prose *Chantier du poème* : « rarement le poème m'est donné d'un trait. En général, il m'arrive comme une matière brute, dans laquelle je fourrage et trouve, peu à peu, une ordonnance, des rapports, des sonorités » (Chedid, 1991, p. 116).

La genèse du poème et le processus d'écriture sont le point d'analyse le plus riche et le plus complet puisqu'il s'agit de l'aspect le plus exploré dans les métapoésies des deux artistes. En conclusion de ce point, il convient de rapporter les éléments identifiés et comparés. Les œuvres des deux artistes se distinguent dans certaines de leurs approches mais se rejoignent sur d'autres.

Principalement, alors que Chedid démontre son travail des textes, Scylla ne met pas cet aspect particulièrement en exergue, lui préférant la démonstration du talent et de l'inspiration.

« Je suis qu'une machine / Je suis qu'une machine / Et je les fascine / Juste pour voir combien le cœur des hommes est fragile / C'est pour pouvoir lire / Dans leurs yeux c'est que j'ai plus ressenti moi-même / Je suis qu'une machine / Une foutue machine » (*Répondez-moi 2024 / Humain, Abysses & Ivresse des profondeurs*, 2024).

Dans l'œuvre de Chedid, la poésie naît d'un mot-noyau accompagné d'un « choc des mots » forgeant petit à petit le corps du poème. Dans l'œuvre de Scylla, l'œuvre s'appuie en premier lieu sur l'écoute de la base musicale¹⁴⁷ par-dessus laquelle des voix intérieures s'expriment et mettent en mot elle-même le texte, dépassant la conscience pure de l'artiste. Le texte est davantage identifié à travers ses rimes et la technique avec laquelle celles-ci sont agencées que par le poids des mots contenus dans le poème. Alors que la gestation du poème chez Andrée Chedid est composée de l'inspiration et du modelage par le poète, Scylla opère une tentative de disparition de la figure du poète et de son influence sur la poésie dans la présentation de sa genèse. La poétesse présente quelques prescriptions concernant l'écriture poétique, tandis que Scylla donne des directives sur les intentions devant guider le poète à travers son acte d'écriture. Enfin, le geste d'écriture est une expérience pleinement corporelle pour le rappeur qui exploite dès lors des éléments matériels « transfigurés » pour exprimer comment la poésie opère son propre processus de création et s'empare du poète.

En revanche, les deux artistes présentent plusieurs points communs dans la conception de cette genèse de la poésie. La réflexion critique est indissociable de l'acte d'écriture du poème. La poésie devient actrice et prend la place du créateur pour se créer elle-même, elle use de l'auteur pour se donner naissance à elle-même. La sélection et la recherche des mots justes ainsi que le plaisir lié à l'épreuve des mots font partie intégrante de la recherche d'alliance entre sens et son, et de la recherche de la sonorité et du rythme. Pour les deux artistes, le poème naît de l'âme, de la profondeur et le poète entretient nécessairement une relation intense et mouvante avec le principe d'inspiration, l'instant de poésie. L'écriture poétique se caractérise par une dimension mystique et insaisissable qui fait de la rédaction du poème une expérience individuelle mais aussi collective puisque le lecteur, l'auditeur, voire un destinataire, est invité à faire vivre et à intervenir sur l'avenir de la création poétique.

2.3.3. L'exposition des aspects de la poésie

Les aspects de la poésie et de sa propre poésie sont les éléments les moins travaillés par Andrée Chedid, en dehors des éléments déjà identifiés dans sa poétique et dans les autres critères d'analyse de sa métapoésie. Ces aspects sont, en revanche, fortement développés dans l'œuvre de Scylla, à tel point qu'il n'est pas possible de tous les identifier dans le présent travail. L'analyse se contente de suivre les éléments identifiés au sein de la littérature scientifique dans

¹⁴⁷ « J'laisse tourner, j'laisse tourner / Le monde peut s'écrouler / J'laisse tourner » (*Le fantôme sous les toits*, Masque de chair, 2017).

l'œuvre de Chedid afin de comparer ces aspects avec ceux présentés par Scylla dans son œuvre, en ajoutant la description de certains éléments propres à la métapoétique du rappeur.

La métapoésie de Chedid, comme dans *Épreuves du langage* présente une poésie confondue avec le « chant » associé au rythme. Kunze et Alós (2018a) observent que « le poète se sert de la métonymie, dans un mouvement qui fait que le chant passe d'une des composantes de la poésie – le rythme – à la représentation de la poésie même » (Kunze & Alós, 2018a, p. 14).

Dans l'œuvre de Scylla, les mots « rap », « musique », « texte », « rimes » et même « chant » renvoient tous à cette unité du poème et de la poésie, en particulier lorsque ces mots sont associés aux déterminants possessifs « mon, ma, mes ». Le chant occupe une place intéressante dans l'œuvre puisque le rap est une technique vocale différente du chant en tant que tel¹⁴⁸, preuve en est que le rap peut être chanté ou non, mais surtout le chant possède une connotation plus légitime et plus proche encore de la poésie que le rap. Le chant occupe une place proche de celle du rap dans son œuvre, il est un acte libérateur¹⁴⁹, plus intime et plus proche des émotions¹⁵⁰, ou bien revêt l'aspect menaçant des chants liés à la mort comme les chants de guerre¹⁵¹. Cependant, les deux verbes « rapper » et « chanter » désignent régulièrement un même acte, celui d'employer sa voix au service d'un texte sur un accompagnement musical¹⁵². Le fait de pouvoir chanter, d'employer la voix, marque la présence corporelle de l'artiste et permet de marquer la limite avec le moment où celui-ci ne pourra plus chanter en raison de sa propre mort¹⁵³.

¹⁴⁸ « Madame aime quand je chante / Madame aime quand je rappe » (*Madame X*, BX Vice, 2019).

¹⁴⁹ « Je chanterai quand le poids des peines sera colossal, que je craquerai dessous » (*Faites-nous mal, qu'on se sente vivre*, Immersion, 2009).

¹⁵⁰ « Alors, je chante pour ressusciter ma sensibilité » (*Larmes sèches*, Thermocline, 2011),
« Mais pour l'instant, ce foutu mal, c'est bon, je m'en contenterai / C'est ça que je compte chanter / Je suis décontenancé / Donc qu'on m'excuse si dans mes rimes, je blâme le monde entier » (*Tout a un sens*, Abysses, 2013),

« Mais je chanterai l'Amour même si ma terre prend feu » (*Qui suis-je ?*, Masque de chair, 2017),
« Je ne sais faire que chanter, ou je m'sens mort / C'est ma façon d'changer le plomb en or / [...] / Je ne suis bon qu'à chanter jusqu'à ce que je m'effondre mort » (*Mine d'or*, Pleine lune, 2018).

¹⁵¹ « Est-ce que ceci est le chant d'un croque-mort ? » (*Coupable*, Abysses, 2013),
« J'entends encore le chant de mes frères / Les fouets, les bruits de vagues / [...] / Quand Gilles saigne, le chant du viking s'ouvre » (*Qui suis-je ?*, Masque de chair 2017),
« Elle a piqué ma voix, à la place, un golgoth chante » (*Anges guerriers*, Album fantôme, 2018).

¹⁵² « Oui tout va bien, j'chante sous la pluie / Encore une fois, la foudre a pris ma voix » (*BX Vice*, BX Vice, 2019).

¹⁵³ « Un jour, je ne serai plus, du moins visible / Je parlerai, mais ce sera sans son / Un jour, on ne sera plus Sofiane, Scylla ou Gilles / On chantera plus, on sera devenu la chanson / [...] / Je parlerai, mais ce sera sans son / Je serai parti me baigner dans l'infini / Où après leur dernier chant, tous les cygnes s'en vont / Je parlerai, mais ce sera sans son / Je serai devenu la chanson » (*Olympia*, Pleine lune 2, 2019).

D'après Kunze et Alós (2017b), Chedid fait appel, pour rejoindre l'autre par son écriture, à des « questions primordiales ». Dans le métapoème *Chantier du poème*, celle-ci exprimerait sa préférence pour les thèmes universels communs à tous les êtres humains, clés d'accès et de lien à l'autre. L'œuvre de Scylla se caractérise elle aussi par cet aspect thématique particulier des questions existentielles liées à l'identité, l'amour, la vie et la mort, le sens d'une vie et de son inscription dans le monde qui l'entoure.

L'un des aspects importants de la métapoésie décrite par la poétesse est l'intérêt porté pour sa propre écriture et le phénomène d'écriture poétique, une « écriture émerveillée de ses propres mots, de ses propres chants » (Izoard, 2004, p. 20). Son art poétique révèle sa propre conception de la poésie et de l'écriture en général.

Dans l'œuvre de Scylla, le rappeur consacre beaucoup de son espace poétique à la description des aspects de ses poèmes et de sa musique. Son œuvre est tantôt qualifiée de tragique¹⁵⁴, de stridente et inconfortable à l'écoute¹⁵⁵, d'émotionnelle¹⁵⁶, de sauvage¹⁵⁷, abyssale¹⁵⁸ ou encore anarchiste¹⁵⁹ mais jamais de belle, harmonieuse ou apaisante. Les qualificatifs exploités par Scylla vis-à-vis de son œuvre sont majoritairement liés à une forme de violence et de puissance.

D'après Kunze et Alós (2015), la métapoésie de Chedid traite soit de la poésie en général, soit de sa propre poésie, ce qui est davantage le cas dans le recueil *Textes pour un poème*. Pour celle-ci, le rythme et la musique du poème sont des aspects aussi importants que le message transmis (Kunze, 2015, p. 79).

Dans sa métapoésie, Chedid a recours à bon nombre de contraires pour expliquer, exemplifier, signifier la complexité et les nuances de sa poésie. Ce procédé donne lieu à une métapoésie personnelle, autoréflexive mêlant poésie et critique. Scylla fait également appel à

¹⁵⁴ « À cette époque, elle était simple et sans trop d'calculs / Poids plume, ses bras ne portaient pas les mêmes grosses massues / [...] / Elle est une pur-sang, rapide et indomptable / Classique, mais tragique, ma'sique arrive à fond d'balle » (*Mon refuge*, Immersion, 2009).

¹⁵⁵ « J'ai pris le temps que ces stridentes poésies tombent / C'est plus un glaive que j'ai dans la gorge, c'est le trident de Poséidon » (*Abysses*, Abysses, 2013).

¹⁵⁶ « Là, cou's, à l'heure qu'il est, comme elle débarque / Elle est salement émotionnelle / À fleur de peau, si elle démarre / C'est pour cash foncer au sommet » (*Mon refuge*, Immersion, 2009).

¹⁵⁷ « Tu trouveras certainement cette musique un peu sauvage / C'est du rap, ça traduit l'ampleur des dommages » (*Nouvelle Atlantide*, Second souffle, 2012).

¹⁵⁸ « C'est de l'Abyssal Musique / Vas-y, tends l'oreille, mais j'crois pas qu'le visage suffise / T'es dans la succursale d'l'usine / Les chapitres cachés ou les futures pages du livre / C'est de l'Abyssal Musique » (*Abyssal musique*, Abysses, 2013).

¹⁵⁹ « J'reclame que l'on classe mes disques dans les bacs, avec la musique « Anarchiste à thèmes » / Ah j'ai pas envie d'gloire » (*Qui t'a dit qu'on jouait ?*, Album fantôme, 2018).

des contraires, comme dans *La logique d'une contradiction*, ou affirme le manque de cohérence de sa propre écriture¹⁶⁰ en dépit de ses tentatives de la rendre cohérente.

Dans un cas particulier, le ton adopté par Chedid change drastiquement. Lors de la guerre et des massacres au Liban, la poétesse adopte un langage plus agressif dans les poèmes dénonçant les horreurs du conflit. Sa dénonciation passe par ses écrits, « des cris de révolte contre une violence démesurée » (Kunze & Alós, 2017a, p. 128).

Scylla adopte lui aussi des tons différents marqués par sa voix. Celle-ci se caractérise principalement par un ton agressif et dur, en particulier dans les projets *Immersion*, *Second souffle*, *Abysses*, *Album fantôme* et *BX Vice*. Ce ton est moins dur dans *Masque de chair*, *ÉTERNEL*, et *Portes du désert*, et bien plus doux, en raison du chant, dans les albums collaboratifs avec le pianiste Sofiane Pamart *Pleine lune* et *Pleine lune 2*. Les thèmes abordés dans les différents morceaux des albums sont logiquement liés au ton adopté, et la mort, la guerre, la violence, font partie des thèmes entraînant un ton dur, amer et agressif.

Scylla emploie de nombreux qualificatifs pour désigner ses textes, ses poèmes, sa musique, son œuvre. Le rappeur la compare à une œuvre d'art pictural¹⁶¹, il la décrit et en souligne les innombrables aspects dans des textes bien plus longs que les poèmes classiques des recueils d'Andrée Chedid. La diversité des descriptions et qualifications de son œuvre est due à la diversité de ses propres intensions, des objectifs recherchés, des émotions transmises dans l'écriture et de la performance poétique, des contextes d'écriture concrets¹⁶² ou fantasmés¹⁶³. Plusieurs fois, l'artiste rappelle écrire avec « ses propres plumes et de son propre

¹⁶⁰ « N'y cherche toujours pas la cohérence, ou tu risquerais d'te plaindre / Elle n'a cessé d'osciller entre tristesse et rage de vaincre » (*Plume originelle*, *Abysses*, 2013),
« Excusez le manque de cohérence, j'ai oublié la suite / Je ne sais pas exactement où m'a mené ma fuite » (*Langage de signes*, *Abysses*, 2013),
« J't'en prie, ne cherche pas la cohérence, mec, ici, y en a pas / C'est d'la poésie au napalm / Un voyage dans les entrailles d'un goéland / Qui a toujours rêvé de partir loin, mais qui regarde s'écrouler le monde / Ne cherche pas la cohérence, mec, ici, y en a pas / Et puis c'est peut-être plus trop ma cam » (*Retour dans les abysses*, *Abysses & Ivresse des profondeurs*, 2024).

¹⁶¹ « Dessinez-moi meilleur, sans une ligne de semblant / Toile à l'abandon cherche l'aide d'un pinceau errant / Hm / Qui va achever mon œuvre ? / [...] / Voici ma toile / Je ne suis pas très bien dessus » (*ŒUVRE*, *ÉTERNEL*, 2022).

¹⁶² « J'écris ces lignes, j'suis dans l'avion, une énième fois j'ai dû quitter nos terres » (*BX Vice*, *BX Vice*, 2019),
« J'oublie pas qu'j'ai gratté « L'enfant et la mer » sur une falaise en Bretagne, un été, un foutu soir de pleine lune » (*Toujours rien à remplacer*, *Abysses & Ivresse des profondeurs*, 2024).

¹⁶³ « C'est là où on descend qu'j'ai gratté chaque son / Cet endroit où la Terre n'exerce plus aucune attraction / [...] / Je reviens de là où chaque corps doit s'forcer à vivre / J'ai gratté chaque texte au sommet des grandes dorsales océaniques / J'ai vu les cités englouties de près, je m'y ballade tranquille / J'ai même mixé l'album dans un des sous-sols de l'Atlantide » (*Abysses*, *Abysses*, 2013).

sang »¹⁶⁴, comme s'il s'était octroyé la capacité de produire une œuvre puisant dans sa propre vie, faisant usage de sa propre liberté.

En ce qui concerne les aspects de la poésie présentés dans leur métapoésie, les deux poètes présentent plus de similarités que de différences. Dans les deux œuvres, la poésie et les poèmes sont présentés comme fait de chant, de rythme, dont l'importance est égale au contenu et au sens des mots et des idées. Les thèmes universels et les questions primordiales sont préférés aux sujets triviaux pour rejoindre l'autre dans son individualité. La poésie est faite de contraires, de nuances complexes, et se révèle la plupart du temps être insaisissable. Finalement, la poésie peut être un cri de révolte, une dénonciation publique faite au monde, ou un lieu de libération, un refuge pour le lecteur ou l'auditeur, et même pour le poète. Enfin, tous deux développent une métapoésie posant un regard sur leur propre production, ses enjeux et ses mécanismes, mais seule Chedid élabore en parallèle un discours sur la poésie et le poète de manière plus théorique, plus générale.

Scylla se démarque sur la question des aspects de sa poésie et de son rapport à sa propre production puisqu'il les développe particulièrement dans sa métapoésie. La voix occupe une place très importante dans sa production, tout comme la musique et le rôle qu'elle joue pour le rappeur ou pour l'auditeur. Il décrit son œuvre au moyen de très nombreuses images, métaphores, comparaisons, lui attribue un nombre incalculable de qualificatifs – positifs, négatifs, ambigus – et met en scène dans la majorité de ses morceaux la conscience qu'il a de lui-même. Le rappeur manifeste une conscience de l'inscription de sa propre personne et de son œuvre dans le monde, des enjeux liés à la production et des phénomènes internes à l'écriture. Il opère un choix en proposant un univers et une image de la poésie qui est le produit du poète entraîné par l'inspiration et dont les aspects correspondent aux mouvements qui entraînent le créateur, le poète.

¹⁶⁴ « J'ai arraché les ailes d'un ange pour me les greffer / Depuis, j'écris avec mes propres plumes et de mon propre sang » (*Cherche*, Thermocline, 2011),
« J'ai arraché les ailes d'un ange pour me les greffer / Depuis, j'écris avec mes propres plumes et de mon propre sang » (*Retour dans les abysses*, Abysses & Ivresse des profondeurs, 2024).

2.3.4. Le rôle du poète, ses intentions et le rapport à sa propre création poétique

Dans les métapoèmes de l'époque du recueil « Textes pour un poème », Andrée Chedid rend explicite la connexion entre vie et poésie en mettant en évidence le fait que sa démarche en tant que poète est avant tout une démarche en tant qu'individu (Kunze & Alós, 2018a, p. 15). La poétesse est donc un individu choisissant de s'inscrire dans le monde à travers sa production littéraire. Vie et poésie sont indissociables, tout comme poète et réalité.

Toute l'œuvre de Scylla mène à la même conclusion. Le rappeur est un individu s'inscrivant dans le réel et dont la vie est illustrée et caractérisée par la production de sa musique, de ses textes, des messages transmis et des objectifs poursuivis dans sa profession. Il est cependant nécessaire de déterminer dans quelle mesure Scylla se considère véritablement un poète, et ce qu'est sa propre conception du poète.

Le poète pourrait n'être que celui qui produit de la poésie. Dans ce cas, Scylla affirmant faire de la poésie, bien que l'appellation ne soit pas toujours assumée, est poète et son statut de rappeur ne fait qu'inclure celui du poète. Cependant, le terme lui-même n'est employé que très tard dans son œuvre, en 2022 dans l'album « ÉTERNEL ». Il y affirme être parti « vainqueur » mais revenir « poète »¹⁶⁵, comme si le voyage poétique avait finalement fait de lui un poète. La pratique de l'écriture elle-même et la quête que représente la poésie auraient fait de lui ce qu'il n'était pas à l'origine : un poète. Dans ce cas, que désigne véritablement le terme « poète » pour Scylla ?

L'un des seuls morceaux pouvant y répondre, et il ne le fait que partiellement, est le morceau *L'œil du poète*. Scylla y déclare observer les événements de sa vie avec l'œil du poète¹⁶⁶, le cœur tiède et peu atteint, comme si une prise de distance était effectuée. L'expression « œil du poète » fait penser à une comparaison avec les auteurs des arts visuels : le peintre, le photographe ou le cinéaste. L'œil du poète aurait la particularité de poser un « regard », au sens métaphorique, spécifique et qui lui est propre, une approche émotionnelle différente face aux événements.

¹⁶⁵ « Y a pas d'SOS / J'suis parti vainqueur, j'reviendrai poète » (*JFDM, ÉTERNEL*, 2022).

¹⁶⁶ Encore une trahison / J'ai l'habitude / J'ressens pas grand-chose / Juste un peu d'lassitude / T'inquiète pas pour moi / J'ai le cœur plutôt tiède / J'revois tout ça avec l'œil du poète / Crois surtout pas que j'suis fragile / J'ai fait ce choix, je suis cool / Même si sur les joues de l'adulte / Il y a deux ou trois rêves qui coulent / Je purge mes mœurs / J'fais l'deuil de nos rêves / J'insulte des mères avec l'œil du poète » (*L'œil du poète*, Abysses & Ivresse des profondeurs, 2024).

Dans un second morceau, Scylla se désigne poète¹⁶⁷ en faisant référence aux musiques composées en partenariat avec Sofiane Pamart, des chansons plus douces, plus calmes, laissant souvent la place au chant. L'affirmation induit qu'il serait plus facile pour le rappeur de se reconnaître comme poète lorsque ses écrits correspondent à certains critères esthétiques ou abordent certaines thématiques précises. La notion de poète est donc vague, comme si ce statut était distinct de celui de rappeur et éventuellement plus légitime. Cependant, il ne cherche pas à théoriser ou expliciter une définition claire de ce que sont la poésie ou le poète, comme s'il avait conscience de l'impossibilité de les définir.

Pour analyser le rôle du poète et ses intentions dans l'œuvre de Scylla, il est par conséquent nécessaire de considérer le statut de rappeur comme égal à celui de poète. En analysant ce que dit Scylla du rappeur, il est possible d'en déduire sa conception d'un rôle qu'il est légitime de considérer comme faisant partie intégrante de la catégorie « poète ».

Scylla, conformément à ce qu'identifie Milon (2004), ne se déclare pas le porte-parole d'une communauté¹⁶⁸ ni ne porte ses textes à des fins politiques. Le rappeur, en parlant de son propre vécu, devient un « haut-parleur de cette même communauté » (Milon, 2004, p. 75), de la communauté des personnes partageant une même expérience de vie¹⁶⁹.

Le poète rappeur remplit également la tâche de vanter la virtuosité du beatmaker, le compositeur de l'accompagnement instrumental, et de dominer celle-ci par son flow, son texte, la technique qu'il déploie à la hauteur de la qualité de l'instrumentale¹⁷⁰. Shusterman (1992) décrit comment « beaucoup de chansons du rap se consacrent [...] à faire l'éloge du pouvoir linguistique et poétique du rapper ou MC » (Shusterman, 1992, p. 212). Scylla déclare obéir, répondre à cette tâche dans de nombreux morceaux comme *De l'encre sur les mains*¹⁷¹, *Larmes*

¹⁶⁷ « J'me souviens d'cet orage un fameux soir d'été / Où j'fus le premier poète à danser sur la lune » (*Chanson triste*, 2026).

¹⁶⁸ « Pas de "what's my name ?" / J'rappe et j'ai jamais prétendu représenter qui qu'ce soit / J'rappe et j'ai jamais prétendu représenter qui qu'ce soit / Porte-parole de personne / J'rappe et j'ai jamais prétendu représenter qui qu'ce soit / J'rappe pour ceux qu'ont des souffrances similaires / J'rappe et j'ai jamais prétendu représenter » (*Personne*, Second souffle, 2012).

¹⁶⁹ « J'rappe au nom des gens qui ont des principes similaires aux miens / Gardez vos légendes, je ne veux pas finir numéro 1 / Moi, je m'en tape de la guerre aux gains / J'passerai la paix aux humbles / Et garderai la tête haute / J'rappe au nom des gens qui ont des blessures similaires / Les âmes qui me ressemblent et dont les vertus se libèrent / Moi, je m'en tape d'où il ou elle provient / Ma cible est faite d'âmes aux souffrances massives » (*Aux souffrances similaires*, Immersion, 2009).

¹⁷⁰ « J'ai fait peau neuve, je vais tous vous venger sur mon honneur / J'ai fait peau neuve, je reviens technique comme Ronaldo 9 » (*Ronaldo 9*, BX Vice, 2019).

¹⁷¹ « Je commencerai d'abord par m'excuser auprès du poto Nizi / Je viens d'ajouter sa prod' à mon tableau d'homicide / [...] / Mais je m'excuse sincèrement d'être aussi horrible / D'exécuter vos prods' avec le sourire

*sèches*¹⁷², *Celui qui va mourir vous salue*¹⁷³, *Charbon*¹⁷⁴, *Ronaldo 9*, ou encore *10 jours, 10 nuits*¹⁷⁵.

Chedid donne l'explication de l'une des clés de sa pensée et de sa démarche comme poète dans le poème *Démarche I*. « Tout réside dans la rencontre de l'intime « ma terre » avec la nature « la terre », du langage « les mots » avec l'énigme « le silence ». [...] La démarche de la poète est celle de « creuser au fond du fond », « au cœur du cœur » le plus intime et le fondre avec la nature, avec l'univers. Le poète doit donc se joindre au monde et à toute l'humanité, faire de sa parole celle de tous, universelle » (Kunze, 2015, p. 41). Le poète a le devoir de chercher à s'unir au monde, à rejoindre l'autre dans sa poésie.

Chez Scylla, ces idées sont également bien présentes et s'expriment par des manières déjà identifiées dans les analyses précédentes. Dans la quête personnelle de son être intérieur¹⁷⁶ et de son identité, Scylla cherche à joindre l'humanité à travers son rôle de poète. Lui aussi creuse au fond de lui-même, sans que cette tâche ne soit nécessairement attachée de manière descriptive ou prescriptive au rôle de poète. L'artiste décrit sa démarche, comme le désir de laisser une trace de lui-même durable après sa mort, d'affirmer ses capacités techniques ou encore de transmettre des messages sociaux.

Le rôle d'union et d'accueil dans le statut du poète chez Chedid implique que celui-ci puisse « nommer et dénoncer » (Izoard, 2004, p 125). Tout comme Scylla le fait dans *Le voile des mots*, *Second souffle*, *Le salaire de la peur*, *Victimes et bourreaux*, *Le son de l'été* et d'autres morceaux. Le poète a cette tâche de révéler l'injustice et de se servir de sa capacité à véhiculer des messages, en tant qu'individu, pour le bien d'une collectivité.

De même que Chedid se sent le devoir de dénoncer les malheurs irréversibles de la guerre, ne pouvant demeurer indifférente, elle se questionne sur l'utilité et la portée de son

/ J'peux pas m'en empêcher : j'en entends une, je l'enterre / [...] / Je fais qu'frapper les prods' jusqu'à ce que mort s'en suive » (*De l'encre sur les mains*, Thermocline, 2011).

¹⁷² « J'ai comme ce penchant animal quand j'sens la tristesse naître / Depuis qu'mes glandes lacrymales ont planté le piquet de grève / Ah mon cœur en est proche, à la base / Donc pour m'donner bonne conscience, j'fais pleurer les prods' à ma place / [...] / Pour oublier qu'en cavale, une part de moi est morte vive / Qu'au fond, ces prods', je les tue pour fuir » (*Larmes sèches*, Thermocline, 2011).

¹⁷³ « Vous n'aurez qu'à baisser le pouce et j'exécuterai les prods' » (*Celui qui va mourir vous salue*, Masque de chair, 2017).

¹⁷⁴ « Désormais, pour défoncer les prods' / Je me laisserai posséder par l'esprit d'un brasier que la haine a mal éteint » (*Charbon*, 2018).

¹⁷⁵ « On n'a rien à faire d'autre, que des poules des chameaux / Des prods', des prods', des prods' à scier / Le beat à peine finit, le boug est déjà mort » (*10 jours, 10 nuits*, Portes du désert, 2025).

¹⁷⁶ « J'écoute le cœur / J'me synchronise à mon espace intérieur » (*Inclinaisons*, ÉTERNEL, 2022).

action, questionnement qu'elle attribue au rôle même de poète (Chedid, 1999, p. 141). Le rappeur peut éprouver le même sentiment d'inutilité ou d'incapacité face à une situation qui ne change pas ou en interrogeant l'efficacité de sa propre communication¹⁷⁷, celle de sa poésie¹⁷⁸, et, dans le même temps, affirme ne jamais arrêter de transmettre son message d'amour¹⁷⁹.

D'après Kunze et Alós (2017b), Andrée Chedid présente explicitement, dans ses métapoèmes, sa conception du poète : son rôle, sa fonction, sa relation avec des éléments de la poétique et sa relation avec le lecteur. Dans le métapoème *Épreuves du poète*, celui-ci « enlace le mystère pour essayer de le traduire en poème et il « invente », avec le poème, « ses pouvoirs de partage » - la poésie étant, pour Chedid, tentative de déchiffrer la vie et le lieu de réunion et de « partage » avec l'autre » (Kunze & Alós, 2017b, p. 178).

Scylla, lui aussi, s'inscrit dans une démarche de recherche du mystère¹⁸⁰ et de partage avec l'autre, avec un « tu » auquel l'artiste s'adresse constamment pour le questionner, le secouer, pour entrer en communication avec lui et forger un lien qui les unit. Il affirme d'ailleurs le pouvoir de la poésie en laquelle il croit, la capacité à pouvoir sauver le monde¹⁸¹. Le poète s'engage dans son acte de production artistique dans le but que son œuvre, la poésie, puisse véritablement, à terme, participer au salut du monde.

Chedid présente, dans la partie 25 du métapoème *La poésie, le poème*, le poète comme un « infatigable voyageur » et souligne « la relation de complicité entre le poète et le lecteur qui est favorisée par la poésie » (Kunze & Alós, 2017b, p. 179). Le voyage du poète est celui que constitue la poésie, insaisissable, infatigable. Et dans son voyage, l'auteur rencontre le lecteur et une forme d'intimité entre eux se forge dans l'espace du poème.

¹⁷⁷ « Je n' compte plus le nombre d'appels à la paix qu'j'ai passés » (*J'reclame*, Abysses, 2013).

¹⁷⁸ « [Où est le sens] de ma musique si la plupart d'entre eux ne la pige pas ? » (*Tout a un sens*, Abysses, 2013).

¹⁷⁹ « J'porterai toujours de l'amour sur mes cervicales tant / Qu'ils m'auront pas tranché de part en part verticalement » (*Atlas*, 2026).

¹⁸⁰ « Que les autres cherchent, entre les lignes se cache le tout / [...] / Cherche la vérité entre les lignes » (*Cherche*, Thermocline, 2011),

« Dans chaque épreuve que l'on traverse, il y a forcément un sens caché » (*Tout a un sens*, Abysses, 2013),

« J'creuserai le mystère aussi longtemps que j'serai debout, nan » (*Douleurs muettes*, Abysses, 2013),

« Et j'aime ce qui est caché / Parce que je sais que souvent le Verbe de l'Esprit s'déguise » (*Qui suis-je ?*, Masque de chair, 2017),

« L'éternel est tout près, dans les mystères de l'aube » (*ÉTERNEL*, ÉTERNEL, 2022),

« Viens, on laisse l'instinct, la route ou les mystères nous initier » (*Gardiens pt. 2*, Portes du désert, 2025).

¹⁸¹ « J'écris ces foutues lignes au pied des montagnes de l'Atlas / J'dois être le dernier con à croire que la poésie sauvera le monde » (*Promesses*, Portes du désert, 2025).

Les deux albums *Abysses* et *Portes du désert*¹⁸² représentent chacun un voyage dans lequel l'artiste entraîne ses auditeurs au sein de sa propre intériorité et de son univers¹⁸³. La musique elle-même est un voyage¹⁸⁴, tout comme la vie avec laquelle elle se confond¹⁸⁵.

Chedid exprime à quel point le poète a besoin de son lecteur, car « nul n'a plus besoin que sa terre soit visitée » (Chedid, 1987, p. 131). Le poète est gouverné par ce besoin que son œuvre soit consultée, qu'elle soit un terreau fertile dans lequel le lecteur peut s'enraciner et ne faire qu'un avec la poésie à son tour. Cet aspect est perceptible dans l'œuvre de Scylla par son besoin d'être compris¹⁸⁶, manifesté explicitement¹⁸⁷, mais également dans la manière dont il s'adresse à son public et se montre conscient de lui-même. Il met finalement en scène l'effet inverse lorsque l'auditeur lui-même se sent compris par l'artiste¹⁸⁸.

Kunze et Alós (2017b) développent en conclusion deux interprétations concernant le rapport entre poète et lecteur tel qu'il est présenté dans la métapoésie de Chedid : « poète et lecteur sont les acteurs de la poésie et leurs rôles peuvent alors se confondre dans certains métapoèmes. » (Kunze & Alós, 2017b, p. 182). L'art poétique de Chedid est donc partage, union et participation du lecteur puisqu'elle doit concerner tous et les relier entre eux et au monde, allant parfois jusqu'à faire se confondre le poète et le lecteur.

¹⁸² « Viens, on l'a fait comme des voyageurs / Viens, on joue mais on laisse jamais c'foutu game nous diviser » (*Gardiens pt. 2, Portes du désert*, 2025).

¹⁸³ « Mais qu'ceux qu'embarquent à bord de c'voyage / Prévoient des contrats d'assurance qui couvrent noir sur blanc la mort par noyade » (*Abysses*, *Abysses*, 2013),
« C'est de la poésie au napalm / Un voyage dans les entrailles d'un goéland » (*Retour dans les abysses*, *Abysses & Ivresse des profondeurs*, 2024).

¹⁸⁴ « En attendant, cool, profitons du voyage / Mais s'te-plait, avoue que dans ma bagnole, on est trop bien / [...] / J'te disais d'te taire et d'juste profiter du voyage » (*Chopin*, *Masque de chair*, 2017).

¹⁸⁵ « Entre le ciel et l'enfer, mes regrets et mes rêves / J'aurais raté l'essentiel du voyage / À trop pleurer, c'est la noyade / Pourtant le temps est éternel / Ici et maintenant, on est tous éternels / Ici et maintenant » (*ÉTERNEL*, *ÉTERNEL*, 2022).

¹⁸⁶ « Juste un jeune comme tant d'autres, qui se sentait faible et incompris » (*Rien à remplacer*, *Abysses*, 2013).

¹⁸⁷ « Et si tu n'comprends pas qui j'suis, j'réclame que tu fasses « repeat » ! » (*J'réclame*, *Abysses*, 2013),
« Ou peut-être ai-je une peur bleue qu'ils ne comprennent pas ce qui m'atteint » (*Douleurs muettes*, *Abysses*, 2013),

« Ton regard est vide, tu me comprends pas » (*Le fantôme sous les toits*, *Masque de chair*, 2017),
« 15 000€/soir pour aller faire chanter les foules / M'accorder quelques heures cette chaude illusion d'être compris » (*Au pied du phare*, *ÉTERNEL*, 2022),

« Le type à côté de moi comprend toujours pas c'que j'raconte / Il m'regarde comme un bizarre, ces flaques marquées sur sa tronche » (*Retour dans les abysses*, *Abysses & Ivresse des profondeurs*, 2024),
« Est-ce que toi aussi, tu as cette impression étrange de frôler l'invisible ? / Que ton inexistence pour les autres est implicite / Est-ce que tu penses à t'sauver loin d'ici ? / Parce que personne ne te comprend même dans les choses les plus simplissimes » (*Répondez-moi 2024 / Humain*, *Abysses & Ivresse des profondeurs*, 2024).

¹⁸⁸ « Si tu savais à quel point tes morceaux ont pu m'rendre meilleure / Y a qu'avec toi que j'me suis sentie comprise » (*Quatrième mur*, 2024).

Chez Scylla, l'auditeur occupe une place bien plus distante étant donné que l'œuvre est la vie de l'artiste. Certaines personnes en font partie comme ses amis, sa femme¹⁸⁹, sa mère, sa famille, et elles y sont intégrées sans pour autant occuper une place trop importante dans le processus d'écriture du poète. Celui-ci écrit une lettre à sa mère après sa mort, s'adresse à ses enfants ou entre en dialogue avec un artiste en featuring, mais leur place n'est pas centrale et jamais ils ne se confondent avec le poète lui-même dans son statut de créateur ou de réceptacle de l'inspiration créatrice.

Scylla affirme la nécessité, en tant qu'individu poète, de mourir pour renaître¹⁹⁰ et d'inviter les autres à renaître eux aussi¹⁹¹, ce qui est également affirmé par Chedid : « avant les rides le poète a connu la vieillesse ; il a vécu la mort bien avant de mourir. Pourtant l'aube le ranime, lui fait don du phénix – bel oiseau fragile accordé aux matins » (Chedid, 1987, p. 133). La mort première, immatérielle, d'un être intérieur enfoui dans le poète semble nécessaire à la renaissance de celui-ci, comme un passage initiatique faisant du poète celui qu'il est, lui permettant d'accomplir pleinement sa tâche.

Chez Chedid, le domaine du particulier, des sensations personnelles, est dépassé pour atteindre celui de l'universel. Le poète est outil de l'humanité, son « je » appartient à tous et « se joint à tous les hommes de la Terre » (Kunze & Alós, 2018a, p. 16). Scylla aussi s'inscrit dans la collectivité de l'humanité, regrettant certains de ses actes¹⁹², l'invitant à choisir la paix et l'amour et non la guerre et la haine.

Le rôle du poète et ses intentions, tels qu'ils sont présentés dans les œuvres métapoétiques d'Andrée Chedid et de Scylla, présentent un certain nombre de similitudes. Tout d'abord, la démarche comme poète est associée à une démarche comme individu qui s'inscrit dans le monde et dans la société au travers de son activité artistique. Le poète creuse en lui-même, à la recherche de l'âme et invente ses propres pouvoirs de partage ; il enlace le mystère sous ses formes existentielles et poétiques et doit être capable d'inscrire la totalité de la vie dans son œuvre. Le poète est un éternel voyageur, et par son œuvre il inspire le lecteur, le rend poète, lecteur dont lui-même et son œuvre ont besoin pour s'accomplir. Le poète doit saisir

¹⁸⁹ « C'est mon amazone / J'l'ai dans la peau, mais dis-moi au fond, qu'est-ce que j'y peux ? / Il vaudrait mieux que tu dises à toutes celles qui m'approchent / Mon cœur, c'est elle qui l'a pris, ma poitrine est vide » (*Mon amazone*, BX Vice, 2019).

¹⁹⁰ « Je dois mourir après ma mort pour enfin réapprendre à vivre » (*Second souffle*, Second souffle, 2012).

¹⁹¹ « Je ne cherche qu'à exhorter les gens à mieux renaître / Donc à chaque texte, en guise d'encre, j'ai du sang de phénix » (*Abyssal musique*, Abysses, 2013).

¹⁹² « On y est pour quelque chose si le pouvoir tire sa source dans les pompes à fric » (*Nouvelle Atlantide*, Second souffle, 2012).

l'inspiration, mourir et renaître pour trouver sa place au sein de la collectivité et lui donner la place qu'elle mérite par le partage et la dénonciation lorsque celle-ci est nécessaire.

En revanche, alors que Chedid se reconnaît elle-même poète, Scylla n'assume pas ni n'affirme ce statut tout au long de son œuvre. Ses textes témoignent une tension entre sa conception du poète et la possibilité de se revendiquer en tant que tel. Le rappeur devient le haut-parleur d'une communauté, il affirme sa place notamment dans son rapport à la musique et son œuvre se décline au fil de ses intentions, des objectifs qu'il poursuit et de ce que les inspirations, incarnées dans différentes figures comme l'ogre, la plume ou le fantôme sous les toits, engendrent en lui dans son acte d'écriture.

CONCLUSION

L'état de l'art opéré dans le premier chapitre a permis de présenter le contexte dans lequel le présent travail a été réalisé. Aucune étude notoire prenant pour objet l'œuvre poétique et musicale du rappeur bruxellois Scylla n'avait été réalisée. La seule thèse analysant l'œuvre du rappeur était Patočka (2023) dont le sujet d'étude était « l'héritage de l'œuvre musicale de Jacques Brel dans la chanson belge ». À cette occasion, le chercheur analysait les corpus de textes des artistes Scylla et Loïc Nottet, mais son travail ne traitait ni la poétique, ni la dimension métapoétique de l'œuvre du rappeur.

Les notions théoriques présentées ont permis d'établir les concepts permettant d'appréhender l'œuvre selon un angle d'analyse pertinent. La figure du « poète critique », les notions de « métapoésie » et « discours métapoétique » ainsi que la définition et caractérisation du rap posaient les bases nécessaires à l'étude de l'œuvre de Scylla. Un aperçu du traitement du rap en tant que forme poétique et esthétique au sein de la littérature permettait de saisir dans quelle mesure les œuvres d'Andrée Chedid et de Scylla pouvaient faire l'objet d'une analyse comparative.

Cet état de l'art permettait également de poser un regard critique sur le traitement du rap dans le présent travail, de prendre conscience des écueils éventuels liés à la textualisation de l'œuvre de Scylla ainsi qu'aux risques de céder à un « dominomorphisme » ou à un « dominocentrisme ». Il offrait également la possibilité d'identifier d'emblée le type de rap auquel appartient l'œuvre de Scylla et les caractéristiques qui le différencie des autres catégories. Le rap de Scylla a été identifié comme du « rap conscient » nourri par les codes du « rap hardcore » dont l'artiste se distingue explicitement.

L'analyse comparative effectuée tout au long du second chapitre a permis de répondre à la problématique du présent travail en identifiant précisément les éléments poétiques et métapoétiques présents chez Scylla et s'inscrivant dans la tradition métapoétique d'Andrée Chedid, ainsi que les éléments propres à la métapoésie du rappeur. Cette étude a donné l'occasion, en premier lieu, de comparer les éléments biographiques et poétiques retenus dans les vies et œuvres d'Andrée Chedid et Scylla.

L'étude démontre que, malgré des différences profondes d'origines et de classes sociales, les deux artistes révèlent dans leurs œuvres un vif désir de liberté. Tous deux ont été marqués par l'absence du père au cours de leur vie, par un attachement fort à la mère et,

finalement, par la perte de la figure maternelle. Le drame entraîne dès lors un désir de faire revivre la mère par l'écriture, dans une tentative de contrecarrer la mort. La ville liée à la mère, Bruxelles pour Scylla, Paris pour Chedid, représente une fondation en laquelle s'enracinent les deux poètes.

Ceux-ci se distinguent cependant sur plusieurs aspects. Alors que l'écriture d'Andrée Chedid est profondément imprégnée du multiculturalisme de sa famille et de son histoire, l'écriture de Scylla démontre certes une diversité culturelle au sein de laquelle la culture franco-belge reste majoritaire. Andrée Chedid grandit au sein d'une famille aisée et cultivée, est émotionnellement partagée entre les villes de Paris et Le Caire, vit en étrangère sur les terres de France et témoigne une grande admiration pour la France et sa culture. À l'inverse, Scylla naît dans une famille modeste en milieu urbain, vit de grandes difficultés scolaires, s'identifie intensément à travers la ville de Bruxelles et exprime le désir de se distinguer de la France et sa culture, en particulier de ses rappeurs commerciaux.

Il a été reconnu que, malgré les différences formelles entre leurs poésies, les deux œuvres présentent des éléments communs et des équivalences rendant possible l'analyse comparative. Celles-ci présentent une forte présence de métapoésie et de discours métapoétiques manifestant la posture consciente du poète face à son œuvre. Tous deux s'engagent dans une tentative de cerner la genèse du poème et sa création.

Leur poétique est organisée autour de la triade « sujet-parole-amour » et se veut une poétique accueillante, accessible et compréhensible. Ils y développent alors des interrogations fondamentales, notamment concernant la vie et la mort, et des métaphores variées comme l'image de l'enfant orphelin ou encore la distinction entre la mer, symbole de l'intériorité, et le désert, symbole de l'extériorité. La plus grande différence réside cependant dans le fait que Scylla, dans son œuvre, ne théorise jamais explicitement la poésie, contrairement à Chedid.

L'analyse comparative de la métapoésie des deux artistes selon les quatre critères établis par Kunze et Alós (2018a) a permis de déterminer dans quelle mesure Scylla s'inscrit dans la tradition métapoétique d'Andrée Chedid quant aux conceptions de ce que sont la poésie et le poème, de leur genèse et leur processus d'écriture, des aspects de la poésie et du poème ainsi que sa conception du rôle du poète, de ses intentions et de son rapport à sa propre création poétique. L'analyse a également révélé les éléments propres aux deux métapoésies les distinguant.

L'œuvre de Scylla s'inscrit dans la tradition métapoétique d'Andrée Chedid quant à sa conception de la poésie et du poème. Bien qu'il ne les définisse pas rigoureusement, le rappeur en décrit les aspects, les fonctions et la nature. Comme dans l'œuvre de Chedid, la poésie, dont le rap fait pleinement partie, est présentée comme amour et vie. La poésie est essentiellement indéfinissable : elle est un voyage infini, sans dimension, un espace de liberté, une quête de soi et de l'âme. La poésie est multiple, et à ce titre elle peut être ambivalente et refléter une tension entre des éléments contraires. La poésie est également délivrance et lieu d'accueil de l'autre, le lecteur ou auditeur.

L'œuvre de Scylla s'inscrit dans la tradition métapoétique d'Andrée Chedid quant à certains éléments constitutifs de la genèse du poème et de ses processus d'écriture. Pour les deux artistes, la réflexion critique est indissociable de l'acte poétique, de la rédaction du poème qui est une expérience individuelle et collective dès lors que le lecteur ou l'auditeur fait renaître l'œuvre par la lecture ou l'écoute. Le poème naît de la profondeur de l'âme et de l'instant de poésie à travers une écriture poétique dont la dimension est mystique et insaisissable.

Par ailleurs, la poésie est actrice dans son processus de création du fait que le poème forge le poète et en use pour se créer lui-même. Le processus de production poétique rassemble donc trois acteurs : le poète, la poésie et, plus tard, le lecteur ou auditeur. Le poète, lors de l'acte poétique, est en quête du mot juste, de l'expression juste qui délivre la pensée et, pour ce faire, tente d'allier sens et son par une recherche de la sonorité et du rythme. L'écriture poétique est, finalement, une expérience corporelle aux yeux des deux artistes, Scylla évoquant la matérialité du geste d'écriture par l'évocation des objets intervenant dans l'acte.

La conception des deux poètes diverge cependant en ce qui concerne l'importance de l'acteur « poète » dans le travail du texte lui-même. Alors que la métapoésie de Chedid présente un double geste de gestation du poème et de travail de sélection des mots et correction par le poète, la métapoésie de Scylla place au centre du processus créatif l'inspiration elle-même et met en scène l'effacement de l'intervention du poète. La métapoésie du rappeur présente une invisibilisation de l'influence du poète et de sa volonté propre au profit de voix intérieures s'exprimant à travers le corps dont elles prennent possession. Dès lors, la poésie semble vivre par elle-même et le poème être apparu tel qu'il est présenté dans sa forme musicale sans que les étapes suivant l'instant de poésie et précédant la publication du texte ne soient explicitées.

Bien que l'œuvre métapoétique d'Andrée Chedid n'expose que peu les aspects de sa poésie en comparaison avec le développement élaboré dans l'œuvre de Scylla, les conceptions

des deux poètes présentent des similarités. Les deux œuvres présentent un poète animé d'un intérêt marqué pour sa propre écriture. La poésie est chant et rythme, et à cet égard, la voix y occupe une place importante, en particulier dans l'œuvre du rappeur qui incarne son œuvre par sa voix. La poésie permet la dénonciation et la revendication, elle est un espace de liberté riche de nuances et dont la complexité s'exprime en ayant recours aux images contraires. En tant que lieu d'accueil au sein duquel le poète rejoint l'autre, la poésie se caractérise par la présence de thématiques universelles et de questions primordiales, d'interrogations existentielles. L'œuvre de Scylla s'inscrit dans la tradition méta-poétique d'Andrée Chedid tout en démultipliant les descriptions et qualifications de sa musique.

En ce qui concerne le quatrième et dernier critère de l'analyse comparative, les deux œuvres méta-poétiques partagent de nombreuses conceptions mais divergent sur quelques points fondamentaux qui permettent d'identifier ce qui les caractérise chacune profondément et explique la différence essentielle qui les sépare.

Les œuvres méta-poétiques de Scylla et Andrée Chedid se rejoignent sur de nombreux éléments quant à la conception du rôle du poète, ses intentions et la relation à sa propre production poétique qu'elles exposent. La démarche du poète est avant tout la démarche d'un individu qui s'inscrit dans une réalité de laquelle il est indissociable. Le poète est en recherche de lui-même et de l'autre qu'il tente de rejoindre, et c'est pourquoi il appartient pleinement à la collectivité de l'humanité. Le poète a pour rôle de dénoncer les injustices en vue du bien de cette même collectivité, et son action poétique, qu'elle soit dénonciatrice ou non, participe au salut du monde. Il est indispensable, pour le poète, de traverser une première forme de mort afin de renaître et de poursuivre sa quête de la poésie, de la vie et de lui-même, en acceptant d'enlacer le mystère. Le poète exprime son besoin d'être compris et le désir que sa terre, son œuvre, soit visitée, tout en remettant sans cesse en cause son propre rôle poétique, son inscription au réel et la portée de son action. Ayant conscience de sa propre finitude, le poète confie l'avenir de ses poèmes à ses lecteurs et auditeurs, et reconnaît la nécessité de laisser vivre par elle-même son œuvre.

Leurs conceptions s'écartent, cependant, en ce qui concerne la revendication du statut de poète et l'importance de la place du lecteur ou auditeur en tant qu'acteur de la poésie. Alors qu'Andrée Chedid se reconnaît comme poète et se revendique en tant que telle, Scylla, dans son œuvre méta-poétique démontre une tension entre sa conception du poète et la revendication de ce statut. Alors que la figure du rappeur peut être assimilée à celle du poète, sa légitimité semble remise en cause par Scylla qui ne revendique pas pleinement l'appellation.

Les œuvres métapoétiques d'Andrée Chedid et Scylla diffèrent également sur les intentions exprimées par l'artiste. Le rappeur revendique les mêmes intentions de partage et d'amour que la poétesse, mais peut se servir de son art afin de s'affirmer musicalement et textuellement, et espère être reconnu par la collectivité. Le rappeur est en quête de sa propre légitimité, déjà acquise et intégrée par le poète tel qu'il est conçu dans la pensée d'Andrée Chedid. Ainsi, la métapoésie du rappeur donne moins d'importance à l'intervention de l'autre, le lecteur ou l'auditeur, en tant qu'acteur de la poésie, alors que Chedid peut confondre poète et lecteur. Le rappeur est au centre de sa propre création, tout en étant paradoxalement effacé par l'inspiration.

L'ensemble des éléments analysés permet d'affirmer que l'œuvre poétique et musicale de Scylla s'inscrit bel et bien dans la tradition métapoétique d'Andrée Chedid avec laquelle elle partage de nombreuses conceptions portant sur la poésie, ses aspects, sa genèse, ses acteurs et sa place au sein de la réalité dans laquelle elle s'inscrit. Cependant, les similitudes et divergences mettent en relief les natures fondamentalement différentes des deux œuvres.

Aux yeux d'Andrée Chedid, son œuvre poétique est vie, tandis qu'aux yeux de Scylla, son œuvre poétique est sa vie. Cette différence essentielle tient à la nature formelle de l'œuvre rapologique qui implique l'incarnation de son œuvre par l'artiste au moyen de sa voix et de son corps. L'œuvre poétique se confond avec la vie de son poète à un degré que Chedid ne peut atteindre dans sa conception, en raison de la distance matérielle de l'œuvre écrite. L'incarnation corporelle de son œuvre par le rappeur est l'une des raisons des divergences identifiées dans le présent travail entre les deux œuvres métapoétiques.

Quand bien même l'œuvre de Scylla hérite de la tradition métapoétique d'Andrée Chedid, la nature de son existence et de son inscription au réel contraint son auteur à concevoir son œuvre d'une manière différente et à l'exprimer d'une manière qui lui est propre au sein de celle-ci. Cette particularité du rap mérite d'être prise en considération pour de futures études de l'œuvre rapologique de Scylla dont la richesse et l'étendue n'ont été qu'aperçues au sein du présent travail.

BIBLIOGRAPHIE

Littérature primaire

Chedid, A. (1987). *Textes pour un poème (1949–1970)*. Flammarion.

Chedid, A. (1991). *Poèmes pour un texte (1970–1991)*. Flammarion.

Chedid, A. (1995). *Par-delà les mots*. Flammarion.

Chedid, A. (1999). *Territoires du souffle*. Flammarion.

Chedid, A. (2006). *Entre Nil et Seine : Entretiens avec Brigitte Kernel*. Belfond.

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Immersion*. [EP]
<https://genius.com/albums/Scylla/Immersion>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Thermocline*. [EP]
<https://genius.com/albums/Scylla/Thermocline>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Second souffle*. [EP]
<https://genius.com/albums/Scylla/Second-souffle>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Abysses*. [Album]
<https://genius.com/albums/Scylla/Abysses>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Triangle des Bermudes*. [Single]
<https://genius.com/Scylla-triangle-des-bermudes-freestyle-lyrics>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Masque de chair*. [Album]
<https://genius.com/albums/Scylla/Masque-de-chair>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Charbon*. [Single]
<https://genius.com/Scylla-and-sofiane-pamart-charbon-lyrics>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Album fantôme*. [Album]
<https://genius.com/albums/Scylla/Album-fantome>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Pleine lune*. [Album]
<https://genius.com/albums/Scylla-and-sofiane-pamart/Pleine-lune>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Grand Casino*. [Single]
<https://genius.com/Scylla-grand-casino-lyrics>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *BX Vice*. [Album]
<https://genius.com/albums/Scylla/Bx-vice>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Pleine lune 2*. [Album]
<https://genius.com/albums/Scylla-and-sofiane-pamart/Pleine-lune-2>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Le son de l'été*. [Single]
<https://genius.com/Scylla-le-son-de-lete-lyrics>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Chanson d'amour*. [Single]
<https://genius.com/Scylla-chanson-damour-lyrics>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Mémoire vive*. [Single]
<https://genius.com/Scylla-memoire-vive-lyrics>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *À l'amiable*. [Single]
<https://genius.com/Furax-barbarossa-a-lamiable-lyrics>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *PREMONITIONS*. [EP]
<https://genius.com/albums/Scylla/Premonitions>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *ÉTERNEL*. [Album]
<https://genius.com/albums/Scylla/Eternel>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Abysses & Ivresse des profondeurs*. [Album]
<https://genius.com/albums/Scylla/Abysses-ivresse-des-profondeurs>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Quatrième mur*. [Single]
<https://genius.com/Scylla-quatrieme-mur-lyrics>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Portes du désert*. [Album]
<https://genius.com/albums/Scylla-and-furax-barbarossa/Portes-du-desert>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *Chanson triste*. [Single]
<https://genius.com/Dinaa-chanson-triste-lyrics>

Contributeurs aux projets Genius. (consulté le 13 août 2026). *ATLAS*. [Single]
<https://genius.com/Scylla-and-furax-barbarossa-atlas-lyrics>

Littérature secondaire

- Barret, J. (2008). *Le rap ou l'artisanat de la rime*. L'Harmattan.
- Bélé, N. B. F., & Dally, R. C. (2025). Méta-poésie, métalangage et signifiance : Quand le poème est sa propre fin. *Relecture d'Afrique*, 2(numéro spécial « 10 ans – ACAREF »), 148-168.
- Béthune, C. (2004). *Pour une esthétique du rap*. Klincksieck.
- Briole, D. (1995). *Lire la poésie française du XXe siècle*. Dunod.
- Brunel, P., Bellenger, Y., Couty, D., Sellier, P., & Truffet, M. (1977). *Histoire de la littérature française. Tome 2 : XIXe et XXe siècles*. Bordas.
- Calle-Gruber, M. (2001). *Histoire de la littérature française du XXe siècle ou Les repentirs de la littérature*. Honoré Champion.
- Carinos, E., & Hammou, K. (2017). Approches du rap en français comme forme poétique. Dans S. Hirschi, C. Legoy, S. Linarès, A. Saemmer, & A. Vaillant (dir.), *La poésie délivrée* (pp. 269–284). Presses universitaires de Nanterre.
- Detrick, B. (2011). Book of rhymes. *XXL*, 15(4), 60–66.
- Friedrich, H. (1999). *Structure de la poésie moderne* (M.-F. Demet, trad.). Le Livre de Poche. (Œuvre originale publiée en 1956).
- Gaulin, P. (2007). *Méta-poésie et poésie française au XXe siècle* [Thèse de doctorat, Université d'Ottawa]. Université d'Ottawa. <http://dx.doi.org/10.20381/ruor-12973>
- Ghio, B. (2012). *Le rap français : Désirs et effets d'inscription littéraire* [Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3]. HAL. <https://theses.hal.science/tel-01547214>
- Grignon, C., & Passeron, J.-C. (1989). *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Éditions du Seuil.
- Hammou, K. (2020). *Quarante ans de rap français : Identités en crescendo*. HAL. <https://shs.hal.science/halshs-02897051v2>
- Izoard, J. (2004). *Andrée Chedid*. Seghers.

Jacono, J.-M. (1998). Pour une analyse des chansons de rap. *Musurgia, analyse et pratique musicales*, 5(2), 65–75.

Junod, S. (2016). *La métapoésie : Définition et usage d'un concept (trans)disciplinaire* [Mémoire professionnel, Haute école pédagogique du canton de Vaud]. Patrinum. <https://doi.org/10.22005/bcu.16620>

Kober, M. (2004). Lieux poétiques, espaces d'accueil d'Andrée Chedid. Dans J. Girault & B. Lecherbonnier (dir.), *Andrée Chedid, racines et liberté* (pp. 29–40). L'Harmattan.

Kober, M. (2011a). La poésie proche d'Andrée Chedid. *Sens public*. <https://doi.org/10.7202/1063049AR>

Kober, M. (2011b). Lieux poétiques, espaces d'accueil d'Andrée Chedid. *Sens public*. <https://doi.org/10.7202/1063064ar>

Kunze, D. L. (2015). *La métapoésie d'Andrée Chedid et la création d'un art poétique contemporain* [Thèse de doctorat, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul]. TEDE PUCRS. <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6473>

Kunze, D. L., & Alós, A. P. (2017a). Andrée Chedid : Femme multiple, écrivaine multiple. *Lettres françaises*, 1, 121-144.

Kunze, D. L., & Alós, A. P. (2017b). L'art poétique d'Andrée Chedid : Métapoésie, ou la poésie à la deuxième potence. *Fragmentum*, (49), 159-183. <https://doi.org/10.5902/2179219426330>

Kunze, D. L., & Alós, A. P. (2018a). Andrée Chedid : La métapoésie et la création d'un art poétique. *Linguagens & Cidades*, 20. <https://doi.org/10.5902/1516849232360>

Kunze, D. L., & Alós, A. P. (2018b). Le poète critique : De Baudelaire à Valéry. *Fragmentum*, (51), 159-185. <https://doi.org/10.5902/2179219431001>

Lapiower, A., & Van der Hoeven, R. (2018). Hip Hop – DB (de Bruxelles). Le Hip Hop bruxellois : de la rue à la scène, du trottoir aux cimaises (1983-2010). *Cahiers Bruxellois – Brusselse Cahiers*, 50(1), 313-341. <https://doi.org/10.3917/brux.050.0313>

Leuwers, D. (1998). *Rimbaud, Les Lettres du voyant*. Ellipses.

Locatelli, A. (2009). Les rapports de la poésie et de la musique. Dans *Littérature et musique au XXe siècle* (pp. 91-108). Presses Universitaires de France.
<https://shs.cairn.info/litterature-et-musique-au-xxe-siecle--9782130517054-page-91>

Marx, W. (2002). *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry, 1889-1945*. Artois Presse Université.

Maulpoix, J.-M. (2009). *Pour un lyrisme critique*. José Corti.

Milon, A. (2004). Pourquoi le rappeur chante ? : Le rap comme expression de la relégation urbaine. *Cités*, 19(3), 71-80. <https://doi.org/10.3917/cite.019.0071>

Nachtergaele, M. (2021). Le rap, une poésie de performances. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2020(3). <https://doi.org/10.4000/itineraires.9369>

N'cho, A. F. (2009). *Échec du sens : Prolégomènes à une réévaluation des poétiques africaines* [Thèse de doctorat d'État, Université de Cocody-Abidjan].

Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203169469>

Patočka, P. (2023). *Traces de la chanson française du XXe siècle dans la musique populaire belge d'aujourd'hui* [Mémoire de diplôme, Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta]. CU Digital Repository. <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/179128>

Rimbaud, A. (1999). *Poésies : Une saison en enfer, Illuminations* (L. Forestier, éd., avec une préface de R. Char). Gallimard.

Rioux, C.-E. (2022). *L'élaboration de l'identité dans le rap français : Les cas de Booba, Nekfeu et PNL* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].

Rubin, C. (1999). Le rap adolescent : Du démantèlement d'un rythme et d'un discours à l'hyper-extension d'une représentation vocale du sujet. *Adolescence*, 17(1), 203-217.

Rubin, C. (2002). Le texte de rap : Une écriture de la voix. Dans R. Gauthier (dir.), *L'oralité dans l'écrit... et réciproquement... : Actes du 22e Colloque d'Albi Langages et Signification* (pp. 267-276). Colloques d'Albi Langages et Signification/CALS-CPST.

Rubin, C. (2004). Le rap est-il soluble dans la chanson française ? *Volume !*, 3(2), 29-42. <https://doi.org/10.4000/volume.1946>

Ruwet, N. (1972). *Langage, musique, poésie*. Éditions du Seuil.

Shusterman, R. (1992). L'esthétique postmoderne du rap. *Rue Descartes*, (5-6), 209-228.

Shusterman, R. (1993). Légitimer la légitimation de l'art populaire. *Politix*, 6(24), 153–167. <https://doi.org/10.3406/polix.1993.1593>

Smith, W. E. (2005). *Hip hop as performance and ritual: Biography and ethnography in underground hip hop*. CLS Publications.

Thérien, M. (2016). *Des vallées nous traversent suivi de Métapoésie et métamorphoses du poème* [Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa]. <https://doi.org/10.20381/ruor-585>

Valéry, P. (2002). Poésie et pensée abstraite. Dans *Variété III, IV et V* (pp. 567–691). Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1939)

Vallot, E. (2021). « Les anarchistes couronnés » : Rap hardcore et droit de cité. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2020(3), 1-20. <https://doi.org/10.4000/itineraires.8968>

Vettorato, C. (2013). Le rap ou la démesure de la mesure. *Cahiers de littérature orale*, (73-74), 1-11. <https://doi.org/10.4000/clo.1986>

Sitographie

Adaso, H. (2018, 12 décembre). *Conscious rap shows genre's uplifting side*. LiveAbout. Consulté le 15 août 2026, sur <https://www.liveabout.com/conscious-rap-defined-2857304>

Bax Music. (2020, 6 mai). *Le sampling, c'est quoi ?* Consulté le 15 août 2026, sur <https://www.bax-shop.fr/blog/studio-enregistrement/le-sampling-cest-quoi/>

Contributeurs aux projets Wikimedia. (2024, 23 juin). *Thermocline*. Wikipédia. Consulté le 15 août 2026, sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Thermocline>

Contributeurs aux projets Wikimedia. (2026a, 1er avril). *Featuring*. Wikipédia. Consulté le 15 août 2026, sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Featuring>

Contributeurs aux projets Wikimedia. (2026b, 8 juin). *Scylla (rappeur)*. Wikipédia. Consulté le 15 août 2026, sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Scylla_\(rappeur\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Scylla_(rappeur))

Contributeurs aux projets Wikimedia. (2026c, 1er juin). *Extended play*. Wikipédia. Consulté le 15 août 2026, sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Extended_play

Contributeurs aux projets Wikimedia. (2026d, 24 juin). *Single (musique)*. Wikipédia. Consulté le 15 août 2026, sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Single_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Single_(musique))

Contributeurs aux projets Wikimedia. (2026e, 10 juillet). *Scylla (monstre)*. Wikipédia. Consulté le 15 août 2026, sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Scylla_\(monstre\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Scylla_(monstre))

Genius. (s. d.). *Genius*. Consulté le 15 août 2026, sur <https://genius.com/>

PMA Magazine. (2023, 11 décembre). *Comprendre le streaming musical : un guide pour les débutants*. Consulté le 15 août 2026, sur <https://pmamagazine.org/fr/comprendre-le-streaming-musical-un-guide-pour-les-debutants/>

Spotify. (s. d.). *Qu'est-ce que Spotify ?* Consulté le 15 août 2026, sur <https://support.spotify.com/be-fr/article/what-is-spotify/>

zo. (2014, 16 juin). *Scylla – Interview*. Abcdr du Son. Consulté le 15 août 2026, sur <https://www.abcdrduson.com/interviews/scylla/>

Sources sonores des albums

Immersion - EP by Scylla | Spotify. (2009, 30 juin). Spotify. https://open.spotify.com/album/1HG6GwVSSS4zUxq837nUjA?si=sEaqnH_ITJqBzR-Q58Atvw

Thermocline - EP complet. (2012, 13 juin). [Playlist]. YouTube. <https://www.youtube.com/playlist?list=PL3ZiOpOVUpIaZWRaKXPMvsTZN-MOVLpVD>

Second souffle - EP by Scylla | Spotify. (2012, 25 juin). Spotify. <https://open.spotify.com/album/2YaB3BuasKErInDuoW7I5h?si=7QINBmGRSJqzQC5X3j9Vjw>

Abysses - Album by Scylla | Spotify. (2013, 1 janvier). Spotify. <https://open.spotify.com/album/4CEj0eC70uaya9LBUSStMub?si=GuvVmAYaSZaH-bkGTK7l8w>

Scylla. (2013, 18 mars). *SCYLLA - Triangle des Bermudes (Vidéo officielle)* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9OyfBt7tF0U>

Masque de chair - Album by Scylla | Spotify. (2017, 31 mars). Spotify.
<https://open.spotify.com/album/6m6FPQdpAALie14FVpppt5?si=45CqGjL4Sq-T0E0qjiIKnw>

Charbon - Single by Scylla | Spotify. (2018, 26 janvier). Spotify.
<https://open.spotify.com/intl-fr/album/0kilUuUNtKWEmFHIoIUDEm?si=vHYH6PmtQuWKS5EwkH5P0w>

Scylla l'album fantôme. (2018, février). [Playlist]. YouTube.
https://www.youtube.com/playlist?list=PLFVE2ZgvqQmll-SRBaxoLOlyojN_XS8O5

Pleine Lune - Album by Scylla | Spotify. (2018, 12 octobre). Spotify.
https://open.spotify.com/album/2jJ0Ny2RfUqUxnooZXKGBx?si=2z6qhDITT4i_yxTEPidtPg

Grand Casino - Single by Scylla | Spotify. (2019, 22 mars). Spotify.
<https://open.spotify.com/intl-fr/track/61CGAgxtUupjIbgLHaY7oO?si=991884953dfe4c69>

BX Vice - Album by Scylla | Spotify. (2019, 28 juin). Spotify.
<https://open.spotify.com/intl-fr/album/73ytwHpNwA1KpIwokacOM9?si=Dla622x5QZOuAPxqOeeAag>

Pleine Lune 2 - Album by Scylla | Spotify. (2019, 25 octobre). Spotify.
<https://open.spotify.com/album/7czGltiOKNLrc87vUuc6g2?si=1y8bGi6CQwiyO7pgzHLeuQ>

Le son de l'été - Single by Scylla | Spotify. (2020, 3 avril). Spotify.
<https://open.spotify.com/intl-fr/album/57aVVYtaSivyR0dtCT1Im6?si=OQJDvDgtR1aj9D7RxxX1Vw>

Chanson d'amour - Single by Scylla | Spotify. (2021, 19 mars). Spotify.
<https://open.spotify.com/album/4QOnrjYUyYfqiH8asHlbrq?si=kjd9TkXkRQynFRo5G0yjQg>

Mémoire vive - Single by Scylla | Spotify. (2021, 8 juillet). Spotify.
https://open.spotify.com/album/33CoqHP3uSSR9M6hBOkFER?si=ysS19r7_RSq_3popkV5nYg

A l'amiable - Single by Furax Barbarossa | Spotify. (2022, 17 juin). Spotify.
<https://open.spotify.com/album/3Iiydzh53NyFe44NWyNtUi?si=Ujj6M86wSDqMe3XSObFrsQ>

PREMONITIONS - EP by Scylla | Spotify. (2022, 9 novembre). Spotify.
https://open.spotify.com/album/4NipI2y1ihuDJD87jaqRVb?si=J7elvlCLQwy1_NfwlCOLtg

ÉTERNEL - Album by Scylla | Spotify. (2022, 2 décembre). Spotify.
<https://open.spotify.com/album/0Q6dkpR6yAwGUFhhXTdaLF?si=IzcDImlsS5O8Vso9h3sLrA>

Abysses & Ivresse des profondeurs - Album by Scylla | Spotify. (2024, 13 septembre). Spotify.
<https://open.spotify.com/album/01jWZbg74Ckcr7I0u1xwtU?si=ACmIW7zhT16CXZueD7Rbqw>

Quatrième mur - Single by Scylla | Spotify. (2024, 8 novembre). Spotify.
<https://open.spotify.com/album/1VTQXXcGF3m5V4PcxUFpfr?si=xzuIkFiWQt6d4IOwju9Cpw>

Portes du désert - Album by Scylla | Spotify. (2025, 23 mai). Spotify.
https://open.spotify.com/album/2UVB0dL0W045yLpoERSNPI?si=MIAx_tCARt2R-U1AKXGhWQ

Chanson triste - Single by Dinaa | Spotify. (2026, 13 mars). Spotify.
<https://open.spotify.com/album/5SJHjMhOfppGERYTlxbKf4?si=0z7wLWAKTsirfg-QvKqxKw>

ATLAS - Single by Furax Barbarossa | Spotify. (2026, 3 avril). Spotify.
<https://open.spotify.com/intl-fr/album/6Ekli9ETj33GZhYmZ8ht4G?si=TnZUp5ViSHOFcoOJqoDIZQ>

Outils numériques et IA

OpenAI. (2026, 15 août). *ChatGPT : correction et vérification de références bibliographiques selon l'APA 7 français (système « auteur-date »)* [Conversation avec un modèle d'intelligence artificielle générative]. Consulté le 15 août 2026, sur <https://chatgpt.com/share/6a80af17-506c-83ed-9b91-9a918b51dd59>.

OpenAI. (2026, 15 août). *ChatGPT : correction et vérification d'une sitographie selon l'APA 7 français (système « auteur-date ») et référencement des conversations utilisées pour ces corrections* [Conversation avec un modèle d'intelligence artificielle générative]. Consulté le 15 août 2026, sur <https://chatgpt.com/share/6a80afd8-0de0-83eb-8389-1276ec7418ee>.

OpenAI. (2026, 15 août). *ChatGPT : aide à la mise en page du document, questionnement sur l'expression d'une foi religieuse dans les remerciements et aide à la sélection des mots-clés* [Conversation avec un modèle d'intelligence artificielle générative]. Consulté le 16 août 2026, sur <https://chatgpt.com/share/6a81d6be-6280-83ed-8297-c32cd49af0d9>.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Cardinal Mercier, 31, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial