

La narration de soi dans le rap français contemporain

Se raconter comme corps social et comme voix proférée

Mémoire réalisé par
Alice Hendschel

Promoteurs
Damien Zanone
Bruno Blanckeman

Année académique 2018 – 2019
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale.
Finalité approfondie, filière Études françaises et francophones,
en co-diplomation avec l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

La narration de soi dans le rap français contemporain.

Se raconter comme corps social et comme voix proférée

Mémoire réalisé par
Alice Hendschel

Promoteurs
Damien Zanone
Bruno Blanckeman

Année académique 2018 - 2019
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale.
Finalité approfondie, filière Études françaises et francophones, en co-diplomation avec
l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Nous présentons nos remerciements à toutes les personnes qui, par leur aide précieuse, ont permis la réalisation de ce travail de fin d'études.

Notre reconnaissance s'adresse plus particulièrement à M. le Professeur D. Zanone et à M. le Professeur B. Blanckeman, directeurs de ce travail, pour nous avoir donné leur temps et pour nous avoir prodigué des conseils qui furent déterminants dans l'évolution de notre réflexion. Une pensée particulière, enfin, pour mes parents qui m'ont toujours soutenue dans mes études, mes ambitions et mes projets et, surtout, pour Tim et nos nombreuses conversations autour de ce mémoire, que je lui dédie.

Table des matières

Table des matières	4
Introduction	6
Chapitre I. Le rap, un genre musical perçu en son sein et en son dehors comme issu de la précarité	10
1.1 Naissance du hip-hop aux États-Unis et exportation en France. Le mythe des origines du rap	10
1.2 Acquisition de légitimité, succès et regard de l'autre	13
1.3 Petit-frère ou cousin du rap américain ? Le rap français et l'idée de banlieue	17
Chapitre II. La narration en « je » : raconter le soi comme corps social	22
2.1 Les premiers temps de la présentation de soi : le rappeur comme auteur et compositeur à mi-chemin entre réel et fictif	22
2.2 La narration en « je », des origines à aujourd'hui. Des prémices aux formes contemporaines du récit de soi	25
2.2.1. Brève histoire du récit de soi dans la littérature française	25
2.2.2. Bouleversements du XX ^e siècle et apparition des formes contemporaines de récit de soi : le récit autofictionnel et transpersonnel	28
2.3 Spécificités, enjeux et modalités de l'utilisation du « je » dans la narration	33
2.3.1 La représentation comme miroir déformant	33
2.3.2 Récit de soi, narration, expérience	34
2.3.3 De l'engagement à l'implication : vers un lien plus intime au politique	36
2.3.4 Le « je » comme cerbère : auteur, narrateur, personnage. Être soi et au-delà de soi	38
2.4 Le « je » présenté par le rap français contemporain et son rapport au monde qui le produit	39
2.4.1 À l'origine de la voix, la haine et la colère	39
2.4.2 L'univers de la rue et de la banlieue comme scène du grand théâtre de la précarité	42
2.4.3 Réussite matérielle, succès d'estime et ultralibéralisme	45
2.4.4 De l'importance du corps : violence physique et symbolique. Le « rap game » comme arène de combat	48
2.4.5 De l'importance du corps : sexualité et rapport au féminin	51
2.4.6 Masculinité et animalité : le zoo, l'animal, le regard	54
2.4.7 Le rapport au spirituel : l'expérience, le péché, la morale	56
2.4.8 La culture interstitielle : le rapport au dominant et au populaire	61
2.4.9 La possibilité d'une émotion. La prise en compte de la sentimentalité et la brèche ouverte de la tristesse	65

Chapitre III. La narration en « je » : raconter le soi comme voix proférée	69
3.1 Le soi est corps social s'il est une voix pour le proférer	69
3.2 La parole soufflée : histoire du rapport entre oralité, poésie, énonciation et littérature.	70
3.3 L'origine de la voix : le corps, son environnement et la scansion	76
3.3.1 Parler à sa place. L'importance du lieu	76
3.3.2 Expression de la voix : colère, débit, scansion	79
3.3.5 Violence dans la langue. Le rap comme cri de rage et de fureur	82
3.3.4 Ludisme, jouissance du mot. Le rap n'est pas qu'un cri	84
3.3.5 Rap et poésie, même combat ? Prêt-à-penser, lutte et poétique	87
3.4 Partir de soi avec l'envie de se faire entendre. Le rap comme espace d'intimité avec les mots	89
Chapitre IV. Entre témoignage, expérience et engagement. La narration de soi comme épée poétique	93
4.1 Rhétorique d'authenticité, jeu du je, humour	93
4.2 Le rap comme épée poétique et miroir déformant	96
Conclusion	99
Bibliographie	101

Introduction

« Igo la vie est moche donc on l'a maquillée avec des mensonges
Igo son âme est moche, plus qu'à la maquiller avec des mensonges
J'sais pas c'qui s'passe dans ma tête
Parfois j'voudrais sauver la terre, parfois j'voudrais la voir brûler
Ça va pas trop, j'roule un teh
Trop d'haine pour neuf mètres carrés
Tristesse faut pas calculer »¹

Cet extrait servira de point départ à ce mémoire puisqu'il illustre le fait suivant : l'écrasante majorité des textes de rap français, aujourd'hui, se construisent sur la base d'une narration en « je ». En effet, l'ensemble de la production discursive de cet espace consiste en la narration de ce que les artistes ont vu et fait, sous la forme de la transmission de l'expérience ou du témoignage – et, pour être précis, ce qui leur est arrivé personnellement, à eux et à leurs semblables puisqu'on le sait, depuis l'origine, la narration de soi a eu vocation d'englober l'universel dans le « je »². C'est le cas dans l'ensemble des courants qui composent le rap – qui ne se réduit évidemment pas à une production artistique unique et subit, comme tout objet culturel, une fragmentation esthétique certaine – et, en particulier dans ce que l'usage a coutume d'appeler le « gangsta rap », que l'on peut poser comme courant majoritaire dans l'espace francophone³, dont Booba est assez représentatif.

L'utilisation du « je », liée à une interrogation centrale autour de la production des identités, ne va pas de soi et n'est pas anodine. Le point de vue individuel exprimé par le « je » est, dans une certaine mesure, le cœur du discours porté par le rap en ce qu'il a vocation à emporter à la fois le narrateur et l'auditeur au sein du « lieu d'où il parle », à savoir la rue, la banlieue, définies souvent comme une jungle ou une savane – le lieu de la terreur urbaine

¹ PNL, « Jusqu'au dernier gramme » (Dans la légende, 2016)

² C'était déjà le cas de Rousseau dans ses *Confessions*, pour citer l'exemple le plus connu.

³ Quoique, il me semble, en déclin ou en tout cas fortement bouleversé par le rap-pop urbaine (représenté par des artistes tels que Aya Nakamura ou Muddy Monk) ou le rap belge, qui a des spécificités esthétiques intéressantes (représenté par des artistes tels que Roméo Elvis, l'Or du Commun, Caballero & Jean Jass, etc.).

moderne. En racontant leur vie à la première personne, les rappeurs donnent ainsi à entendre l'expérience de la précarité et de ses implications – dans les actes et dans les représentations.

À partir de là, il nous faudra donc distinguer les notions d'expérience, de témoignage, d'engagement et d'implication, pour comprendre ce qui est mis en jeu dans une narration de soi spécifique au rap français contemporain, et surtout ce qui la transcende – c'est-à-dire la question de la violence, de la masculinité, de la lutte, de la précarité, du rapport au sacré mais aussi aux mots et à leur caractère potentiellement rédempteur.

L'objet de ce mémoire est le rap français contemporain envisagé comme objet textuel et par là potentiellement porteur de littérarité. Par rap français contemporain, nous entendons rap issu de France – et non pas de pays francophones, ces différents pays produisant un rap contenant ses particularités en accord avec les enjeux sociaux qui s'y situent⁴ – et de l'immédiat contemporain – c'est-à-dire que le corpus établi se centre sur l'œuvre de trois artistes aux profils différents sur la période 2015-2019.

Les trois artistes qui ont été retenus dans le cadre de cette étude, à savoir Booba, PNL et Nekfeu, ont été choisis car leur manière de se raconter et de positionner leur vécu dans le monde – le champ social duquel ils viennent – est différent. D'un côté, nous avons Booba, renvoyant tant dans le texte que dans l'image ou la stratégie médiatique⁵, une image d'un soi survirilisé, affrontant le monde avec force et violence, revendiquant la précarité de ses origines et la stratégie d'adaptation au monde qui en découle sur le mode de l'attaque ; nous avons, ensuite, PNL, groupe composé de deux frères qui produit un rap d'une esthétique radicalement différente car, s'il s'agit toujours de revendiquer la précarité des origines pour justifier le vice de l'existence⁶, la masculinité qui leur est propre se distingue par une prise en compte de la sentimentalité et de l'émotion dans l'expérience de la violence ; enfin, le dernier rappeur retenu est Nekfeu, qui assume un rap plus « intellectuel » ou « intellectualisant », en ce qu'il se joue toujours sur le mode de la narration de soi mais en accordant une place privilégiée à la fiction,

⁴ À titre d'exemple, le rap belge a en ce moment « la cote » en francophonie et peut réellement être considéré comme un sous-genre du rap français car il comporte un certain nombre de spécificités thématiques, stylistiques, musicales, etc. De son côté, le rap français « de France » contient également un certain nombre de spécificités parmi lesquelles, entre autres, l'expérience des banlieues, réalité sociologique propre aux grandes villes de France telles que Marseille ou Paris par exemple. Ainsi, puisque ce projet de recherche porte sur la narration de soi comme voix et corps social, il nous est nécessaire de cerner une réalité sociologique spécifique pour mieux appréhender les représentations de l'expérience du soi.

⁵ Ce mémoire se concentrera majoritairement sur l'étude de texte : les aspects visuels et médiatiques du rap ne feront pas l'objet de la recherche, mais seront peut-être effleurés lorsqu'ils appuient le propos avec pertinence.

⁶ Cette idée de « péché » forcé par les conditions de vie est un topos récurrent du rap de PNL.

tant dans la narration – d’autres « histoires de vie » sont racontées – que dans le jeu intertextuel – dans l’abondance de références littéraires, par exemple⁷.

Le rap est une musique et ne saurait se réduire à un texte, puisqu’il est chanté et destiné à l’être ; mais il est également accompagné d’une partie instrumentale et d’un ensemble de productions d’images. Nous prendrons néanmoins dans ce mémoire le parti de l’envisager comme objet textuel car « si la musique est un texte comme les autres, elle est affaire d’interprétation ».⁸

En outre, le rap est avant toute chose affaire de texte : il repose dessus et le morceau en découle. La prééminence du texte est, en effet, une caractéristique du rap, que l’on a peut-être trop souvent réduit à un phénomène social en oubliant qu’il restait, avant toute chose, une expression. Quoique ce mémoire aborde les liens entre rap et société française contemporaine, il nous faudra donc toutefois prendre soin d’éviter cet écueil qui consisterait à ramener le rap à un pur message de révolte. Au-delà de l’aspect social, indéniable, « en tant qu’art du texte, le rap accorde une place primordiale à la langue si l’on se réfère au sens étymologique du terme. Rappelons-nous que « rapper » signifie littéralement parler de façon rapide et répartie sur une base rythmique. Le rappeur attribue ainsi une attention particulière à ce qu’il dit et comment il le dit »⁹.

Ainsi, dans ce mémoire, nous prenons le parti d’envisager le rap dans sa littérarité, c’est-à-dire comme texte à portée esthétique et qui, à partir de ce geste d’esthétisation, produit une série d’effets qui dépassent son message au moment même où il l’émet. C’est pourquoi ce mémoire se structurera en deux parties : une première axée sur la narration de soi comme corps social, une seconde sur la prise de parole - la profération de la voix. Dans un premier temps, nous aborderons l’histoire du rap et comment un mythe des origines s’est construit autour de celui-ci dans la perception que l’on en a comme genre musical intrinsèquement lié à l’idée de précarité et de révolte. Ensuite, nous nous focaliserons sur les modalités d’utilisation du « je » se présentant comme corps marqué par le social : pour ce faire, nous resituerons le rap dans cette histoire littéraire plus vaste du récit de soi ; ensuite, nous nous concentrerons sur le texte et les thématiques récurrentes du rap français contemporain. Dans un second temps, après avoir déplié ce qui était dit et comment, il nous faudra tenter de comprendre pourquoi c’est dit et

⁷ Nous verrons néanmoins qu’il n’est pas le seul à faire, en réalité et dans l’implicite du texte, beaucoup de références culturelles.

⁸ Richard Mèmeteau, *Pop Culture. Réflexions sur les industries du rêve et l’invention des identités*, Paris, Éditions La Découverte (coll. Zones), 2014, p. 41.

⁹ Julien Barret, *Le Rap ou l’artisanat de la rime*, Paris, L’Harmattan, 2008, p. 11.

quels effets de sens se dégagent de l'utilisation du « je » dans le rap français contemporain. Enfin, nous nous interrogerons sur les rapports que le rap français entretient à l'idée d'authenticité et de fiction pour comprendre ce qui est réellement dit au sein de ce genre musical si souvent décrié pour sa violence, sa misogynie et sa vulgarité.

Quel soi singulier se présente, à travers cette voix, qui a pour vocation, avant tout, d'être dite et écoutée ? Quelles représentations du corps comme objet lacéré par le social y émergent ? Quelle est l'importance de la voix proférée pour dire à la fois le soi et le collectif ? En d'autres termes, comment le rappeur exprime-t-il la banlieue ; et comment le « je » exprime-t-il l'expérience ? Ce sont ces questions qui traverseront l'ensemble de ce mémoire.

Chapitre I. Le rap, un genre musical perçu en son sein et en son dehors comme issu de la précarité

1.1 Naissance du hip-hop aux États-Unis et exportation en France. Le mythe des origines du rap

Il convient, dans un premier temps, de faire une brève histoire de la naissance du rap aux États-Unis pour comprendre la perception que nous avons de ce courant musical ainsi que les champs de représentation et les topos qu'il véhicule. Faire la genèse du rap, comme de tout objet culturel – voire objet tout court ! – n'est bien sûr pas une chose aisée et l'on peut y trouver de nombreuses sources d'influence et remonter aussi loin dans le passé que nous le souhaitons. Un certain nombre de ces réminiscences culturelles qui apparaissent aujourd'hui dans le rap seront évoquées au fil de ce mémoire : nous nous contenterons donc ici de décrire la naissance du rap comme courant musical au sein d'un phénomène plus important qui a émergé dans l'Amérique des années 1970 : la culture hip-hop.

Le rap, en effet, ne naît pas seul : son apparition est issue de ce mouvement culturel urbain et afro-américain qu'est le hip-hop, se construisant dès l'origine en opposition à la culture blanche et bourgeoise américaine dominante. Les auteurs sont généralement d'accord pour désigner Afrika Bambaata, qui fonde la *Zulu Nation* en 1975 avec ses acolytes DJ Kool Herc et Grandmaster Flash, comme le père du hip-hop. Issue des gangs du Bronx, quartier précaire au sein duquel règne alors un climat de zone de non-droit, la *Zulu Nation* se pose comme figure morale, défendant la non-violence, l'antiracisme, ainsi que des lois morales contre la drogue et l'alcool. L'objectif est alors de transformer « l'énergie négative des jeunes noirs en énergie positive à travers les pratiques culturelles »¹⁰.

C'est donc au sein de « block parties »¹¹, dont la première eut lieu en 1976, c'est-à-dire de fêtes de quartiers – le principe est le même puisqu'il s'agit de fermer une rue des deux côtés pour y organiser une fête de voisinage –, organisées autour des « blocs », que se développent la

¹⁰ Julien Barret, *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, op.cit., Paris, L'Harmattan, 2008, p. 14.

¹¹ Ces « block-parties » naissent dans la ville de New York et ont lieu au sein de certains de ses « boroughs », comme Harlem dans Manhattan, dans le Queens, à Brooklyn, dans le Bronx, etc. Néanmoins, ces « block-parties » rencontrent surtout du succès auprès de la population afro-américaine et caribéenne du South Bronx.

culture hip-hop et le rap avec elle. Des DJ, ou « disc-jockeys », animaient la fête en jouant de la musique populaire, en particulier du funk et de la soul. Ils furent, par la suite, accompagnés par les MC, c'est-à-dire les « Masters of Ceremony », qui s'occupaient quant à eux d'animer la soirée en parlant sur cette musique, faisant des rimes toutes simples.

Ainsi naît la culture hip-hop¹², qui s'axe autour de quatre disciplines : deux musicales, le rap et le DJing¹³ ; une chorégraphique, le breakdance ; et graphique, dans la production de graffitis et de tags. Avec cette culture émergente apparaissent un ensemble d'attitudes et de phénomènes de l'ordre du goût, touchant à la langue, à la mode, aux préférences culturelles, etc.

Le rap, donc, apparaît dans les quartiers des franges noires et précaires de New York : cette naissance prendra avec le temps l'aspect d'un véritable mythe des origines, qui marquera profondément et durablement ce courant musical alors même qu'il s'exporte à l'international et se pérennise.

En France, c'est au début des années 1980 que le hip-hop est introduit, porté dans son exportation par l'industrie culturelle américaine, notamment *via* les radios libres soutenues par le gouvernement de gauche en 1981 : ce sont d'abord la danse et la musique qui atteignent le public. Dès 1983-84, la jeunesse française « black » et « beur » « dans le contexte nouveau de liberté d'expression et d'affirmation créé par les mouvements politiques des années précédentes (notamment la grande marche contre le racisme de 1982), multiplie manifestations et compétitions dans la rue, sur un parking ou dans une cave de HLM »¹⁴. C'est au début des années 1990, cependant, que le rap s'installe réellement en France, avec la création des groupes qui vont dominer cette décennie.

C'est à la fin des années 1990 que pour certains auteurs, comme Pierre-Antoine Marti¹⁵, le rap se désolidarise de la culture hip-hop : cela correspond à l'émergence aux États-Unis d'une branche du rap que la coutume a appelé le « gangsta rap », avec des figures de rappeurs tels que Tupac ou Notorious B.I.G, qui chantent des textes plus violents, moins engagés – tout du moins explicitement -, mais également plus intimes et personnels, notamment par l'utilisation

¹² Aujourd'hui, par synecdoque, « hip-hop » peut aussi désigner le rap, quoique cet usage du terme se raréfie.

¹³ C'est-à-dire la pratique du DJ, qui « passe les disques, les enchaîne et scratche sur la musique » (BARRET Julien)

¹⁴ Laurent Mucchielli, « Le rap de la jeunesse des quartiers relégués. Un univers de représentations structuré par des sentiments d'injustice et de victimisation collectives », dans *Émergences culturelles et jeunesse populaire. Turbulences ou médiations ?* (Coll. Débats Jeunesses, 13), Paris, L'Harmattan, 2003, p. 326.

¹⁵ Pierre-Antoine Marti, *Rap2 France. Les mots d'une rupture identitaire*, L'Harmattan, 2005.

croissante du « je » dans la narration. Notons également que les années 1990 sont marquées par l'arrivée des « majors », c'est-à-dire des maisons de disque, dans la sphère du rap, qui présente désormais un réel intérêt commercial.

En France, c'est également à cette période que le rap s'installe comme un genre plus largement diffusé par les médias et donc aussi plus écouté. En 1991, notamment, MC Solaar (avec *Qui sème le vent récolte le tempo*) et IAM (avec *De la planète mars*) vendent plusieurs centaines milliers de leurs albums. Ultime consécration, ces mêmes artistes remportent aux Victoires de la musique de 1995 différents prix : symboliquement, le rap s'impose comme légitime au sein du champ musical et, plus largement, culturel français.

Ainsi, en parallèle d'un mouvement déjà amorcé au début des années 1990 aux États-Unis, en France aussi, les maisons de disques s'intéressent au rap et vont commencer à chercher de nouveaux artistes, continuant par là à alimenter ce marché nouvellement lucratif et participant à faire sortir le rap des banlieues pour l'exporter à l'ensemble des couches de la population française.

Néanmoins, dans la perception que l'on en a, le rap reste un mouvement musical issu des banlieues, lorsqu'il est français, ou du ghetto, lorsqu'il est américain : en tout cas, *a minima* produit par les couches les plus précarisées de la population, celles-ci étant, *a fortiori*, également issues de minorités ethniques. Nous aurons l'occasion dans le déroulement de cette recherche de dénouer les différentes modalités de cette perception interne du rap comme étant un genre musical appartenant aux couches marginalisées de la société : ce qu'il faut ici retenir, c'est que cette naissance culturelle dans les ghettos du Bronx puis au sein des banlieues françaises aura durablement marqué l'imaginaire populaire en prenant l'aspect d'un véritable mythe des origines. Ainsi, le consommateur de rap comme le rappeur lui-même réactive sans cesse ces topos qui sont ceux de la rue et de la pauvreté lorsqu'il appréhende l'objet culturel – ce mouvement sera dialectique et aura une incidence, nous le verrons, sur la répétition de ces motifs.

Outre qu'il est perçu comme issu de la précarité¹⁶, le rap est également vu, pour sa violence et son aspect subversif, comme le support d'expression d'une jeunesse mise au ban de la société et oubliée. La jeunesse française dite « des quartiers » verra donc chez le grand-frère américain un modèle d'identification fort, quoique les modalités sociales de la précarité aux

¹⁶ Le rap est effectivement, à l'origine, issu de la précarité. Ce n'est aujourd'hui plus forcément le cas.

États-Unis y soient extrêmement différentes¹⁷ : étant donné leur position interstitielle au sein de la société française – cette position étant due à la fois à la précarité économique et culturelle –, ces jeunes ayant justement des problèmes d’identité vont trouver dans le rap une voie d’auto-affirmation forte. Les trois aspects principaux de cette personnalisation sont les suivants :

Exploration de soi <-> identification à un modèle et mimétisme
Individualisation et quête d’originalité <-> conformité et affiliation à un groupe
Fascination d’un modèle étranger <-> exaltation d’une singularité locale

TRAÏNI Christophe, *L’appropriation du rap et du reggae*, p.111

L’identification est un mouvement relevant à la fois de la projection et de l’introjection : cette reconnaissance de soi dans le modèle américain va jouer un rôle de communalisation importante pour la jeunesse française qui va conduire à oublier la singularité du contexte américain par rapport aux particularités sociales françaises. Le comportement se calque alors sur celui de cet alter ego désiré, dans les postures scéniques, la réactivation de certains topos et images comme la culture de l’armement ou encore la croyance dans le mythe américain de la réussite.

« La découverte de ce précieux alter ego autorise ainsi l’insertion de soi dans une relation duelle imaginaire où “l’autre” est partiellement “je” et où “je” est partiellement “l’autre”. »¹⁸

1.2 Acquisition de légitimité, succès et regard de l’autre

Le rap est un style musical que l’on peut considérer comme « facile » au sens où il ne nécessite aucune expertise particulière et peut se pratiquer sans instrument acoustique ni structure harmonique, au contraire d’autres musiques populaires du XX^e siècle. Pourtant,

¹⁷ Les États-Unis n’entretiennent évidemment pas la même histoire que la France vis-à-vis de ses marginaux et le rap, par exemple, y naît au terme d’un long processus de revendications civiques de la part de la communauté afro-américaine.

¹⁸ Christophe Traïni, « L’appropriation du rap et du reggae. Néo-communisme et ethno-régionalisme à l’heure de la mondialisation », dans *Communications*, 77, 2005, p. 116.

aujourd'hui, le rap rencontre un succès énorme et croissant : il est, en France, le genre musical le plus écouté sur les plateformes de streaming^{19,20}.

Cette popularité et cet intérêt pour le rap sont en grande partie dus à cette perception du public des rappeurs comme étant, d'une certaine manière, les porte-paroles courageux d'une frange jeune et rebelle de la population française précarisée, qui exprime son désarroi, sa colère, ses aspirations et ses frustrations grâce au détour par soi, qui se fait dans son écrasante majorité par l'utilisation du « je » dans la narration. Ainsi, contrairement au rock par exemple, on continue à voir le rap comme une musique populaire, au contenu absolument rebelle, malgré le succès commercial qu'il rencontre actuellement. Il est en effet étonnant que le public continue à comprendre comme subversif un genre musical aussi profondément imprégné des valeurs capitalistes qu'il véhicule en même temps qu'il les dénonce, comme nous le verrons plus tard.

D'un certain point de vue, on peut également considérer que la définition la plus minimale que l'on puisse donner de l'objet culturel populaire et, par extension, de la musique populaire, est tout simplement ce qui est populaire, c'est-à-dire ce qui remporte le plus de succès commercial, comme c'est le cas du rap. En effet, le rap est aujourd'hui consommé – et produit ! – par des couches de populations très larges et non plus uniquement par les strates socioéconomiquement défavorisées de la société française. Or, comme le fait justement remarquer Richard Méméteau dans son essai *Pop Culture. Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, « il n'existe tout simplement pas de public si homogène qu'il consommerait indifféremment tout ce qui est pop ».²¹

À noter que populaire peut également vouloir dire « médiocre », commun, vil, venant détourner le regard de la vraie culture populaire vers un espèce de greffon commercialisant : ici, populaire, au contraire, n'évoque plus le lien, l'unité, mais la désintégration d'une société capitaliste constituée d'individus qui ne se parlent plus et ne se comprennent plus alors qu'ils consomment les mêmes produits.

On ne peut donc pas penser l'attrait pour le rap aujourd'hui comme résultant uniquement de son accessibilité, qui facilite son introduction dans le champ de consommation musical actuel. Il s'agit alors de considérer que consommer du rap revient à parler du rap et donc à

¹⁹ <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/le-rap-reste-la-musique-la-plus-ecoutee-sur-les-plateformes-de-streaming-236295>

²⁰ <https://www.ladn.eu/nouveaux-usages/etude-marketing/tendances-musicales-le-rap-est-le-genre-le-plus-ecoute-en-france/>

²¹ Richard Méméteau, *Pop Culture. Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, op.cit., p. 39.

émettre des jugements à son sujet, liés à ce que ce courant musical transporte avec lui en termes de représentations et d'évocations pour le public – motifs répétés en interne dans le texte, l'imagerie, la musicalité, etc. Avec les jugements, l'auditeur développe également des préférences, affine ses goûts et traverse un questionnement philosophique qui « produi[t] finalement une identité et une philosophie de l'identité »²² ; et l'identité est précisément ce qui nous intéresse dans le cadre de cette recherche.

En effet, puisque le rap se structure majoritairement par la narration de soi, la question de l'identité est au centre de son discours. Se pose alors la question suivante : pourquoi la représentation du soi passe-t-elle, à la fois réellement, dans le texte et le paratexte, et dans la perception que l'on en a, si souvent par l'évocation de l'expérience de la fragilité socioéconomique, de l'univers de la rue et de la violence qui en découle – dans un jeu fond/forme permanent ? Et pourquoi ce spectacle de la précarité est-il attrayant au point d'être le genre musical le plus écouté en France ?

Quoique la dimension existentielle, festive et artisanale du rap persiste aujourd'hui, les modalités de son exposition ont changé avec les décennies – le rap étant aujourd'hui un genre musical quasi-trentenaire – et on peut considérer que, d'une certaine façon, au départ, le rap a séduit par « l'authenticité du spectacle qu'il offrait [et que] c'est aujourd'hui le spectacle de son authenticité qui séduit »²³, d'où l'importance de la rhétorique de l'authenticité que nous aurons l'occasion d'aborder dans la suite de ce mémoire.

Puisque le rap est à la fois produit, dans sa grande majorité, et surtout perçu comme étant produit par des groupes socioculturellement défavorisés, il est compris comme une forme d'expression minoritaire : l'imaginaire populaire établit ainsi un lien qui assimile le rap à une production propre aux jeunes racisés de banlieue. En d'autres termes, il s'agit de donner au public ce qu'il attend d'un morceau de rap : l'exposition de l'expérience de la précarité, dans toute la violence qu'elle comporte.

En ce sens, il est important de ne pas oublier que le rap est également influencé par la pression des maisons de disques et de ses élites : le rap produit et reproduit ce qui fonctionne. Aussi, pour encourager les ventes et maximiser l'audience, les chefs de file de l'industrie musicale encouragent un rap toujours plus violent et provocant dans ses paroles – puisque c'est

²² *Idem.*

²³ Éric Gonzalez, « “Cash Still Rules” : La représentation du succès dans le rap », dans *Revue Française d'Études Américaines*, 104, 2005, p. 44.

ce qui marche et qui plait au public. L'industrie favorise donc le rap « de rue » – celui que la critique appelle le « gangsta rap » - et la contrepartie de ceci est le rejet ou la marginalisation de certains artistes plus alternatifs²⁴.

Dans l'histoire institutionnelle du rap, le moment où l'on a favorisé le rap « gangsta » correspond au moment où les majors – c'est-à-dire les grandes maisons de disques – ont racheté les labels indépendants, dans les années 1990 donc, comme nous le soulignons plus haut ; et ce n'est probablement pas une coïncidence. Ainsi, les impératifs commerciaux peuvent être considérés comme participant de l'évolution du rap vers un témoignage de la banlieue plus cru comme composante d'une violence commercialement heureuse. Puisque le but assumé des rappeurs est, dans une large partie du discours, de « réussir » alors qu'ils viennent d'un milieu défavorisé et que ce succès doit, somme toute, passer par l'argent (« faire du bif »), beaucoup de rappeurs abandonnent le message social et politique au profit de la réussite matérielle, passant entre autres par l'hypersexualisation et le rejet du féminin qui l'accompagne²⁵ comme nous le verrons lorsque nous aborderons les différentes modalités de la compréhension du soi comme corps social.

La raison de cette demande du public d'un rap violent est donc entre autres une réponse à un désir du consommateur de voir ses représentations stéréotypées de la banlieue et du « ghetto » confirmées. Une bonne partie du public écoutant du rap provient de milieux relativement aisés et est blanc : il s'agit, d'une certaine manière, de satisfaire un désir de faire l'expérience des milieux précaires qui excitent la curiosité de ceux qui n'y ont pas grandi. On peut ici faire le lien avec l'exotisme et l'orientalisme, ou la production d'images d'un réel fantasmé qu'on vient ensuite renvoyer avec force et exagération. Le rap participe donc d'un mouvement visant à construire et appuyer dans le discours des représentations de l'espace des banlieues, ou du ghetto aux États-Unis, qui attirent l'intérêt d'un public blanc et bourgeois. Et pour ce faire, c'est l'utilisation du « je » sous la forme du témoignage qui semble être le moyen le plus simple de faire rentrer l'autre dans l'écoute de l'histoire que l'on raconte, sous couvert d'une narration guidée par un soi qui se pose comme authentique.

²⁴ Cependant, il me semble que c'est de moins en moins le cas, en témoignent l'émergence et le succès d'artistes plus « alternatifs » tels que Bigflo & Oli, Lomepal, Roméo Elvis, Aya Nakamura, etc.

²⁵ Il serait judicieux de s'intéresser, dans ce cadre, à la « dépolitisation » des classes populaires, plus particulièrement en banlieue, à la faveur d'un idéal hypercapitaliste qui, paradoxalement, est à l'origine de leur précarité. Je ne suis néanmoins pas certaine qu'on puisse parler d'abandon du message social, au contraire ; mais celui-ci ne se situe peut-être plus au niveau du texte mais du sous-texte.

Mais puisque c'est le « je » qui est utilisé et que cette instance énonciatrice se situe elle-même au sein de son univers socioéconomique, auquel elle fait éternellement rejouer le jeu de sa propre représentation, il ne saurait être dénué de point de vue social et politique. Il s'agira donc ici de comprendre les formes nouvelles d'implication du soi dans la société qui le produit.

1.3 Petit-frère ou cousin du rap américain ? Le rap français et l'idée de banlieue

Bien que le rap français se comprenne en son sein à la fois comme héritier du modèle américain et que celui-ci exerce encore aujourd'hui une influence forte sur les productions hexagonales, les décennies ont permis au rap français de se construire une réelle singularité liée au contexte national qui lui est spécifique. Comme nous le soulignons précédemment, les auteurs de rap aujourd'hui sont en majorité – mais ils ne le sont pas tous ! – issus de l'immigration, ce qui témoigne de leur surreprésentativité statistique dans les quartiers périphériques des grandes métropoles françaises telles que Paris, Marseille, Lyon, Strasbourg, etc. Il est d'ailleurs intéressant de noter ici que les villes évoquent à elles seules tout un ensemble de rappeurs qui en sont « représentatifs » (par exemple Jul ou IAM pour Marseille, Booba et PNL pour Paris, Abd-Al-Malik pour Strasbourg, ...), voire même que l'on peut envisager des spécificités esthétiques liées aux villes d'origine de ces rappeurs – on peut parler, par exemple, d'un rap marseillais²⁶.

Ainsi, le rap français comporte son lot de choix esthétiques particuliers liés à la spécificité de son contexte historique, social et culturel. Aux États-Unis, la communauté afro-américaine est installée depuis plusieurs décennies et porte avec elle son histoire, qui est celle entre autres de l'esclavage et de la lutte pour les droits civiques ; en France, la jeunesse de banlieue est pour la plupart issue de la deuxième ou troisième génération d'immigrés. De ce fait, les jeunes se situent dans une position identitaire instable parce qu'interstitielle :

« Les gangs sont en effet formés de jeunes entre deux cultures, entre deux langues, celle, minoritaire, de leurs parents (culture qu'ils ne possèdent plus tout à fait et langue qu'ils parlent peu) et celle, majoritaire, de leur pays d'accueil (qu'ils ne possèdent pas encore,

²⁶ À noter que Marseille est une exception puisque la plupart du temps les rappeurs disent venir « de Marseille » et non « des quartiers nord » ou de telle cité particulière – ils se comprennent et se présentent comme *marseillais* et ne se sentent pas exclus de l'espace urbain -, quand pour Paris par exemple c'est la banlieue d'origine qui est mise en avant (par exemple Corbeil-Essones pour PNL ou Boulogne-Billancourt (Boulbi) pour Booba).

ou imparfaitement). Cette situation produit différemment (...) sur le plan culturel, elle se manifeste par la revendication d'identité qui peut prendre plusieurs formes. Ainsi, en France, les bandes de jeunes, essentiellement de « Blacks » et de « Beurs », développent-elles leur culture « interstitielle » dans quatre directions : une direction musicale, comme le rap des groupes de banlieue à Paris, Lyon ou Marseille ; une direction graphique (...) ; une direction vestimentaire (...) ; une direction linguistique, enfin, dans le phrasé et la prononciation très particuliers des beurs ou dans l'utilisation de formes argotiques comme le verlan. »²⁷

Jean-Louis Calvet considère donc ici le rap comme une forme d'affirmation du soi en tant que telle qui participe d'un mouvement plus large d'intégration au sein de la société française en tenant compte de ses spécificités qui sont celles d'une culture interstitielle. Encore une fois, il n'est pas étonnant en ce sens de constater que le « je » occupe une place centrale au sein du rap français contemporain puisqu'il est en tant que tel l'expression d'un questionnement de l'individu vis-à-vis de sa place au sein de la société française.

On peut considérer qu'un élément majeur de différence entre le rap américain et le rap français réside dans la relation que ce dernier entretient avec la culture littéraire. En effet, la littérature, en France, a toujours nourri des liens étroits avec le politique : au IX^e siècle, déjà, les embryons de littérature française qui émergent, à savoir les hagiographies, sont des textes qui fraient avec le sacré, le religieux, les croyances, c'est-à-dire un rapport au monde dont la puissance excède les seules histoires qu'elle raconte et les seuls objets qui en sont les dépositaires. Par la suite, ces liens entre littérature et politique se développent avec la littérature médiévale – chansons de geste, troubadours et trouvères qui se font chanteurs satyriques de l'actualité – puis atteignent leur apogée au XIX^e siècle avec les écrivains romantiques. Ces derniers, en effet, comprennent le caractère sacré, voire prophétique, de leur art et pensent l'écrivain comme devant guider le peuple et les consciences – Lamartine fut ministre des affaires étrangères ; Victor Hugo fut une voix d'une importance majeure dans les débats politiques de son temps, pour ne citer qu'eux. Les écrivains romantiques contribuent donc à instituer une tradition spécifiquement française de l'écrivain engagé qui perdurera tout le long du XX^e siècle avec des figures telles que Jean-Paul Sartre, et ce jusque dans les années 1980 où l'engagement prend une tournure différente pour se rapprocher d'un geste plus proche de l'implication.

²⁷ Louis-Jean Calvet, *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot, 1994, pp. 32-33.

Bien qu'aujourd'hui, les liens entre politique et littérature aient évolué vers un rapport plus intime et personnel à l'engagement qui relève plutôt de l'implication – c'est-à-dire que l'on ne s'extrait plus des masses –, ils sont bien sûr toujours présents et cela se remarque notamment par l'importance que la littérature et la langue françaises occupent dans le programme scolaire républicain. Autrement dit, la jeunesse précarisée des banlieues françaises dont sont donc issus la plupart des rappeurs – et quand ils ne le sont pas, ils répètent les mêmes motifs – a eu accès, très tôt, et comme tout citoyen, à cette culture livresque et s'est construite socialement avec la conscience intuitive de son importance. On peut donc poser ici que la culture littéraire est propre au rap français et le distingue de son grand frère américain, bien plus ancré dans l'importance que l'oral occupe dans la tradition afro-américaine. Il ne s'agit pas non plus ici de dire que le rap français n'est pas imprégné par cette tradition orale ; mais il l'est dans une moindre mesure, ou en tout cas dans une mesure spécifique à son contexte culturel qui privilégie l'écrit comme arme de connaissance depuis de longs siècles.

« On a souvent insisté sur la filiation du rap avec ce groupe de chanteurs engagés des années soixante-dix qui rimaient les souffrances de l'homme noir dans les rues des ghettos noirs en Amérique : The Last Poets. On les considère comme les aînés du rap parce que leurs textes ressemblaient plus à la litanie qu'à la chanson, les mots étaient soutenus par la scansion, et qu'ils revendiquaient faire de la poésie de rue. Mais l'art de ces chanteurs puisait essentiellement ses formes dans la tradition orale noire-africaine car s'ils s'approprièrent le chant comme cri, l'oralité des griots, en même temps qu'il faisaient un usage poétique du langage de rue parlé dans les ghettos noir-américains. Leur poétique mettait exclusivement en avant le parcours du peuple noir au sein de la société américaine aussi ne peuvent-ils pas être les seuls grands-parents des rappeurs français. »²⁸

Comme nous le signalions plus haut, le mouvement d'identification au modèle américain crée bien entendu des confusions qui mènent à gommer, plutôt qu'à nier, certaines spécificités nationales. Une des expressions de cela est l'assimilation de la réalité du ghetto américain avec les banlieues françaises. Pourtant, cette comparaison, trop rapide à bien des égards, ne repose sur aucun socle sociologique sérieux, comme le souligne Loïc Wacquant²⁹. La banlieue est, en effet, un espace réel, concret, qui correspond à un espace urbain situé en marge des grandes villes post-industrielles françaises – les métropoles dont nous parlions précédemment. Puisqu'il s'agit du lieu par excellence des franges précarisées de la population,

²⁸ Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, Marseille, Le mot et le reste, 2016, p. 155.

²⁹ WACQUANT Loïc, *Parias urbains, Ghetto- banlieues- Etat*, Paris, La Découverte, 2006.

et que, nous l'avons déjà dit, le rappeur, en utilisant le « je », se situe comme corps évoluant au sein de cet espace social singulier, la banlieue, devenue par là un lieu commun du rap français.

Ainsi, la réalité de la banlieue est transcendée par le discours, qui en fait un concept, celui d'un territoire total : « univoque dans le rap, son acception est exclusivement populaire et marginale, recouvrant tant un sens social qu'urbanistique. Aussi, le concept conserve sa double origine, juridique et épistémologique (lieu du ban), soit le fait d'être un espace en-dehors de la ville qui, avec le temps, a servi à désigner des lieux d'exclusion »³⁰.

Il faut se garder, néanmoins, de l'écueil qui consisterait à percevoir le rap comme un document sociologique, quoiqu'il puisse nous renseigner sur la réalité des conditions d'existences en banlieue aujourd'hui. Comme le souligne à juste titre Christian Béthune, « le contenu de vérité esthétique des œuvres ne se réduit pas à l'exactitude sociologique des situations où ces dernières apparaissent. »³¹

En effet, le rap, comme toute œuvre, déforme le message par l'opération d'esthétisation : le discours ne produit pas – et n'a pas cette ambition – le tableau exact de la réalité des quartiers en faisant dans le texte le rapport de ce qu'il s'y dit. Par l'opération de mise en œuvre ou de mise en art, le rappeur opère un certain nombre de choix esthétiques, à la fois dans la forme – par le choix de certaines figures de style ou de rhétorique ; par la sélection de tel ou tel mot particulier –, créant par là la métaphore, ou dans le fond, avec le choix de narrer telle expérience privilégiée par rapport à une autre. En cela, que la banlieue se situe de l'autre côté du périphérique ou à l'intérieur des murs de la ville – étant alors un quartier populaire plus qu'une banlieue au sens sociologique du terme –, la représentation dans le rap de ces lieux de vie ne peut nous aider à les comprendre simplement en termes socio-urbanistiques. La banlieue étant, donc, un topos presque nécessaire du rap, une des questions à laquelle ce mémoire tentera de répondre est : *comment* le rap exprime-t-il la banlieue ?

Nous le disions, la banlieue, l'espace urbain, l'univers de la rue sont des topos déterminants qui traversent l'ensemble des productions du rap français contemporain. Il est à ce stade important de retenir que ces particularités sociales qui sont des composantes de la précarité en France sont à la fois une réalité statistique, urbanistique et sociologique mais également, et c'est ce qui nous intéresse ici, symbolique puisque la production culturelle la plus médiatisée et qui remporte le plus de succès qui en est issue, à savoir donc, le rap, est perçue à

³⁰ Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature, op.cit.*, p. 68

³¹ Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 129.

la fois en son sein et en son dehors comme venant des banlieues. Cela a, évidemment, une importance déterminante pour les modalités de représentation du soi comme évoluant dans cet espace social que nous avons déterminé, puisque le public s'attend, lorsqu'il écoute un morceau de rap, à entendre certaines évidences thématiques et stylistiques qui lui sont liées ; ainsi par ce mouvement « dialectique regard de l'autre – regard sur soi – renvoi déformé par l'opération d'esthétisation », la boucle est bouclée.

Chapitre II. La narration en « je » : raconter le soi comme corps social

2.1 Les premiers temps de la présentation de soi : le rappeur comme auteur et compositeur à mi-chemin entre réel et fictif

Le rap français contemporain, nous l'avons déjà souligné, se construit pour sa majeure partie sur le principe d'une narration de soi par le biais de l'utilisation du pronom personnel « je ». Il conviendra dans ce chapitre d'explorer les modalités de cette présentation de soi à la fois comme narrateur, auteur et personnage principal sous le chapeau de la même instance énonciatrice.

L'utilisation du « je », en effet, ne se fait pas par hasard : la musique rap tend à être, sans réserve, directe, intime, charnelle, personnelle ; en ce sens, l'utilisation du « je » ne se fait pas seule mais est accompagnée d'un certain nombre de modalités qu'il nous faut ici introduire car elles orientent le sens donné au soi – son *point de vue*. Dans un premier temps, il convient donc de signaler que les rappeurs, quasiment sans exception, sont les auteurs de leurs propres paroles – c'est le cas, dans notre corpus, pour nos trois artistes³². Dans un second temps, il faut prêter attention à cette singularité du rap français contemporain qui est l'utilisation quasi-systématique du pseudonyme à travers lequel le rappeur se présente et se désigne, cette utilisation étant agrémentée d'un certain nombre de surnoms qui lui sont associés.

En ce qui concerne les trois artistes de notre corpus, prenons d'abord Nekfeu : ce pseudonyme est composé du morphème [Nek], qui est le verlan de [Ken], le prénom du rappeur, et du morphème [feu]. L'ensemble du nom, Nekfeu, est également le verlan de « fennec », qui est un petit renard du Sahara ; ainsi, le rappeur s'identifie à un animal rusé et à l'élément du feu. Il joue ainsi sur ces différents phonèmes au sein de ses textes lorsqu'il se (re)présente :

« Moi je **kick**e, en **feu** comme **Fei Long**
Félons, **tigres** de sibérie, **félins**
T'es pas de l'**équipe** et le **fennec** t'**inclue**s

³² D'un point de vue méthodologique, nous pouvons le vérifier *via* le site [genius.com](https://www.genius.com) à partir duquel nous avons extrait les paroles exactes des morceaux analysés. Ainsi, sur [genius.com](https://www.genius.com), sont également disponibles les informations relatives au morceau (auteur, producteur, réalisateur du clip, etc.).

T'inquiète, du moment **que tu respectes la plume**

Ça m'aurait pas **plus** si j'avais pas le **flux** »³³

Notons également ici les jeux sur les phonèmes /f/ et /k/ (mais aussi /l/ et /t/), mis en évidence en gras, qui viennent renforcer l'aspect ludique de la présentation de soi et la jouissance du texte (« du moment que tu respectes la plume (...) si j'avais pas le flux »). Booba, quant à lui, a choisi son pseudonyme en hommage à un de ses cousins sénégalais, Boubakar, mais également en référence à l'ourson Bouba de Chantal Goya. Il accumule également les surnoms, tels que Kopp ou le Duc et joue énormément sur les différentes lettres qui composent ses pseudonymes au sein de ses morceaux :

« D.U.C à l'entrée du domaine, retiens **ces lettres de noblesse**

J'suis en no sleep toute la semaine, t'es en topless pour pas finir homeless

Tous les ratepis nous connaissent, Quartiers nord de Marseille, Garges-lès-Gonesse

L.A.M.B.O, no stress, est-ce le dernier modèle baby ? Oh yes !

B.2O.B.A De Vinci, je n'ai pas deux poumons, j'ai deux blocs de teshi »³⁴

En ce qui concerne PNL, enfin, le cas est légèrement différent puisqu'il s'agit d'un groupe composé de deux rappeurs : PNL est l'acronyme de Peace N' Lovés, déformation de la célèbre expression figée anglaise « Peace and Love » avec le terme argotique « lové(s) » qui désigne l'argent.

« Peace n'Lovés, pas Peace n'Love »³⁵

Ainsi, le groupe PNL est composé d'Ademo et N.O.S, comme ils l'affirment dans leurs morceaux :

« Elle veut savoir qui j'suis ? Moi c'est N.O.S du PNL »³⁶

³³ Nekfeu, « Esquimaux » (Cyborg)

³⁴ Booba, « D.U.C » (D.U.C, 2015)

³⁵ PNL, « Bambina » (Dans la légende)

³⁶ PNL, « PNL » (Que la Famille)

« Moi c'est Ade', moi c'est Ade' khey, sors la 'teille, vas-y claque le jour de paye »³⁷

L'utilisation du pseudonyme est courante, voire systématique, dans l'ensemble du champ du rap contemporain (voir par exemple Guizmo, SCH, Lomepal, Népal, Niska, etc.). Or, le rap se construisant sur la narration de soi et sur l'expérience de la précarité, le choix de se désigner par un pseudonyme, ouvrant les portes à une série de jeux sur les lettres, les sons, les évocations lexicales, etc. ne peut être innocent ou dépourvu de signification. Puisqu'il est une signature auctoriale, il place l'œuvre sous un signe particulier : le choix même de l'utilisation d'un pseudonyme subvertit les codes courants de l'auctorialité et établit une duplicité dans le rapport à la narration de soi et à l'autre.

Un premier facteur de cette propension à la pseudonymie, dans le champ littéraire plus généralement, peut tenir à une volonté de l'auteur d'établir une ligne de partage entre la personne privée et la personne publique, qui se livre au monde³⁸. Plus simplement, cette volonté de garder un certain anonymat peut concerner certains risques liés à des infractions à la loi³⁹ – mais l'artiste de rap exposant sa figure dans ses clips, à quelques rares exceptions près, cet argument ne tient pas pour ce qui nous occupe.

Nous prenons donc ici le parti de considérer la pratique de la pseudonymie comme liée à la dimension scriptuaire : l'adoption d'un autre nom pour signer ses écrits « participe de l'activité d'écriture qui qualifie l'écrivain comme tel »⁴⁰. En ce sens, le pseudonyme n'a pas vocation à cacher ou dissimuler mais plutôt à se masquer dans un jeu carnavalesque et poétique – c'est, en un sens, le premier mouvement de l'œuvre. Le pseudonyme occupe, dans le rap français contemporain, une place cardinale – souvent évoqué, tordu, épelé, crié en support de la narration de soi – et devient d'une certaine façon le sceau de l'œuvre, évoquant à lui seul l'ensemble d'une production. En effet, le pseudonyme permet l'identification immédiate de la figure de l'auteur et facilite donc en ce sens l'accès du public au « je » raconté dans le texte. On peut également considérer, comme le fait Gérard Leclerc dans *Le sceau de l'œuvre* que :

³⁷ PNL, « Différents » (Que la Famille)

³⁸ Ce qui n'est pas sans rappeler la théorie des deux corps du roi de Paul Ricoeur.

³⁹ Liés à la vente de drogue, par exemple.

⁴⁰ David Martens, « Pseudonymie et littérature. Pour une cartographie d'un mode de signature », dans *La Pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard* (MARTENS D., dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes (La Licorne), 123, 2016.

« [...] pseudonyme peut signifier également : je suis dans et par l'écriture autre que celui que j'ai été avant l'écriture. Je suis celui que me fait l'écriture de l'œuvre. Ce que je suis pour les autres, ce que je suis pour l'état civil, c'est mon nom de famille, le nom de mon père, de mes ancêtres. Par le pseudonyme, je signe d'un nom propre, d'un nom que j'ai choisi, le texte qui m'est propre. [...] Se nommer soi-même, c'est (du moins dans le fantasme) naître à nouveau, et même naître de soi, s'engendrer soi-même. [...] C'est vouloir être identifié socialement par son œuvre propre, par l'œuvre créée. [...] par le pseudonyme, je quitte la société pour la culture, la vie civile pour la Littérature. »⁴¹

Autrement dit, l'utilisation du pseudonyme est une manière d'entrer dans la fiction et le choix de celui-ci détermine la manière dont le narrateur se comprend et se raconte dans le texte par l'utilisation du « je » et l'affirmation identitaire ainsi postulée.

2.2 La narration en « je », des origines à aujourd'hui. Des prémices aux formes contemporaines du récit de soi

2.2.1. Brève histoire du récit de soi dans la littérature française

Le rap contemporain, comme genre musical envisagé dans sa textualité, se structure donc par la narration de soi via l'utilisation du « je ». Puisque, comme nous l'avons déjà signalé, le rap français est imprégné de la culture littéraire française, nous devons ici situer le rap dans le contexte qui l'a vu naître, à savoir l'histoire de la narration de soi dans le champ de la littérature française.

On peut remonter loin dans l'histoire de la littérature occidentale pour y retrouver les premières traces du soi dans le récit. On peut, dans un premier temps, signaler les *Confessions* de saint Augustin : quoique celles-ci furent précédées d'autres œuvres de la littérature grécolatine – principalement du genre des mémoires –, les *Confessions* marquent un tournant dans l'histoire de la littérature du soi du fait de leur succès et de leur diffusion dans l'Europe occidentale. Rédigées en latin, au tournant des IV^e et V^e siècle, elles marqueront durablement la littérature française et européenne de manière plus générale. Cependant, cet ouvrage majeur des premiers siècles de la littérature chrétienne ne répond pas exactement à ce que la critique désigne comme étant une autobiographie : en effet, malgré un travail important d'introspection, les *Confessions* ont eu pour but avant tout de présenter un cheminement vers la foi et la

⁴¹ Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1998, p. 243.

rédemption des péchés ; la finalité du récit est avant tout religieuse et en ce sens, il s'agissait alors de se présenter comme individu devant Dieu et non devant la communauté des hommes.

L'utilisation du « je » dans la narration de soi se poursuit tout au long du Moyen Âge et de la Renaissance avec des écrits correspondant au genre des mémoires ou de l'essai, tels que le fameux chef-d'œuvre de Montaigne, les *Essais* ; il faudra néanmoins attendre la seconde moitié du XVIII^e siècle pour que soit publiée, en 1782 (chapitres I à VI) et 1789 (chapitres VII à XII), à titre posthume, ce que l'on considère aujourd'hui comme la première autobiographie au sens moderne du terme : *Les Confessions* de Rousseau.

Le titre fait allusion aux *Confessions* de saint Augustin que nous signalions précédemment : l'entreprise, cependant, sera tout à fait différente dans le projet littéraire qu'elle présente. Dans l'incipit des *Confessions*, Rousseau annonce ainsi :

« Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi. Moi seul. Je sens mon cœur, et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaudrais pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu. Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : “Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon ; et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire. J'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus : méprisable et vil quand je l'ai été ; bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même.” Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables ; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur au pied de ton trône avec la même sincérité, et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : Je fus meilleur que cet homme-là. »⁴²

Dès la première phrase, Rousseau propose un projet qu'il présente comme radicalement neuf (« je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple »), malgré la filiation assumée avec les confessions augustinienne par le choix du titre. En effet, contrairement à ce dernier, il ne s'agit plus de faire ses confessions au sens premier du terme, c'est-à-dire dans le huis-clos de

⁴² Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Folio, éd.2009, p. 25.

soi à Dieu⁴³, malgré les références religieuses (« la trompette du jugement dernier ») mais de se montrer en homme, seul, qui prend la parole (« moi seul ») afin de se confronter au tribunal de la communauté humaine. Ainsi, Rousseau choisit de se raconter comme un individu singulier pour que l'on juge l'histoire de sa vie et de ses faits après en avoir lu le récit apparemment objectif (« J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon ») et pourtant déjà assumé comme comportant une part de subjectivité et donc de fiction (« s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent »).

Ainsi, l'auteur et le narrateur se confondent en un « je » unique – sans emploi de pseudonyme : c'est bien Jean-Jacques Rousseau qui est ici à la fois personnalité publique, privée, intime et instance énonciatrice – qui effectue à la fois un travail d'introspection – comme c'était déjà le cas précédemment chez saint Augustin – et, surtout, de rétrospection, c'est-à-dire de reconstruction du passé au regard de la position présente. C'est en ce sens notamment que les *Confessions* diffèrent des formes d'écritures du soi antérieures – des *Essais* de Montaigne, par exemple, qui sont plus proches du genre de la note, du fragment et du journal intime. Enfin, il est important de souligner que dès l'incipit on repère une volonté dans le projet de Rousseau d'englober l'autre dans le « je » (« Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur au pied de ton trône avec la même sincérité »), c'est-à-dire de permettre la compréhension de l'autre *via* le détour par soi. Nous verrons qu'au fil des siècles, la narration de soi et le détour par le « je » porteront en eux cette interrogation pérenne sur les rapports que l'individu entretient avec l'autre et le questionnement autour des rapports du singulier au collectif.

Par la suite, le XIX^e siècle voit s'affirmer l'exaltation du soi : le projet romantique porte, en effet, dans ses fondements, la compréhension de l'auteur comme figure prophétique, hors-du-monde et quasi divine et pourtant profondément ancrée dans la communauté des hommes à qui il lui appartient de faire passer un message. C'est à cette époque que naît réellement la littérature engagée en France et cette période correspond donc à une affirmation de la narration de soi et à la consécration de la figure de l'écrivain et du poète dans le champ artistique de manière générale – cela se constate aussi en peinture, par exemple - : ainsi sont publiées des œuvres majeures du récit de soi telles que les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand.

⁴³ Quoique les *Confessions* de saint Augustin, ayant été écrites et diffusées, échappent à ce rapport intime et bilatéral pour s'ancrer dans le monde des hommes.

2.2.2. bouleversements du XX^e siècle et apparition des formes contemporaines de récit de soi : le récit autofictionnel et transpersonnel

Le début du XX^e siècle marque un tournant épistémologique majeur en occident : Freud introduit la notion d'inconscient, venant bouleverser en profondeur les manières dont on conçoit l'individu et la subjectivité. La narration de soi se trouve alors modifiée par les différentes avancées des sciences humaines et notamment les découvertes conceptuelles en psychologie, sociologie et anthropologie. Le chemin vers la quête du soi se brouille et adopte des formes d'expression littéraire nouvelles. Parallèlement, le XX^e siècle poursuit le mouvement amorcé au XIX^{ème}, donnant aux études littéraires ses lettres de noblesse avec le développement de disciplines abordant la littérature comme un objet digne de science, en le croisant avec l'histoire, d'abord, puis avec d'autres disciplines des sciences humaines ; en le considérant dans son unité, enfin, avec le développement du structuralisme comme courant de pensée majeur de cette fin de vingtième siècle. On en vient à considérer le texte, d'une part, comme digne d'être étudié en tant que tel et pour soi, comme objet clos et auto-suffisant ; ou, au contraire, comme document à valeur potentiellement testimoniale, c'est-à-dire pouvant nous renseigner sur la société qui le produit.

En 1977, Serge Doubrovsky, critique littéraire et romancier, crée un néologisme pour désigner son roman *Le fils* : l'autofiction. Par ce terme, il conceptualise une nouvelle forme de récit de soi qui s'effectue par un pacte oxymoronique ; c'est-à-dire un récit fondé, au même titre que l'autobiographie, sur une réunion des trois identités énonciatrices, à savoir l'auteur, le narrateur et le personnage principal, alors même qu'il se désigne comme œuvre fictionnelle. En d'autres termes, il s'agit à la fois du récit de la réalité de la vie d'un auteur et de la fictionnalisation de celle-ci. L'apparition de l'autofiction, à la fois comme genre et comme terme, correspond à un moment charnière de l'histoire de la littérature française – les années 1980 – durant lequel un groupe de romanciers se positionne vis-à-vis de ces avancées scientifiques récentes autour de l'objet littéraire et retourne à une certaine jouissance de l'histoire – celle avec un petit h. Ainsi, un nouveau rapport au littéraire se dessine, conscient des acquis récents de la science vis-à-vis du texte, et de ce qu'il a appelé en termes d'avant-gardes et d'expérimentations littéraires, et en même temps attiré vers le roman, le récit tel qu'il était entendu classiquement.

« Le point actuel de jonction entre préoccupations littéraires et souci sociologique réside peut-être dans le double mouvement qui, sans brouiller les seuils de chaque domaine, s'apparente à un chassé-croisé: de l'étude sociologique du contenu à la prise en considération de son armature même — le récit et ses paramètres particuliers — d'une part, de l'enfermement littéraire dans un huis clos spéculaire à l'ouverture vers une réalité et une actualité tangibles, moins posées en tant que référents plats que transposées dans la matière de l'écriture, d'autre part. En proposant des orientations narratives, des choix d'écriture, des "opportunités" de langue susceptibles de s'accorder avec l'état présent des relations humaines, des mentalités, des devenirs affectifs ou collectifs, de la subjectivité, la littérature intéresse une sociologie attentive aux effets de récit. »⁴⁴

Au cœur de ces récits se pose la question du sujet, entendu à la fois comme propos, comme discours, et comme subjectivité au sens qui nous intéresse ici au vu des genres autobiographiques nouveaux, souvent désignés sous le terme-chapeau d'autofiction, qui apparaissent à la fin du XX^e siècle et continueront de se développer au XXI^{ème}. Au vu des acquis épistémologiques du siècle passé que nous avons abordés et notamment l'assimilation du concept d'inconscient dans l'imaginaire collectif, on peut poser dans un premier temps que l'autofiction, telle que définie par Doubrovsky, s'attache ainsi à la narration de ces zones troubles du moi en faisant se côtoyer faits réels et fiction, voire en jouant sur un onirisme frayant parfois avec le fantastique. On retrouve cette ligne de partage fantasmagorique dans l'œuvre d'auteurs comme Hervé Guibert par exemple, lorsqu'il s'agit de décrire le sida, son chemin vers la mort et d'interroger sa propre vitalité *via* la pratique de l'écriture ; ou chez Georges Perec, qui dans *W ou le Souvenir d'enfance* (1975), fait dialoguer le récit d'enfance et la fiction de l'épouvante dans ce que l'on pourrait appeler une autobiographie de l'impossible. En ce sens on peut considérer l'autofiction comme originellement liée à l'expression intime d'une catastrophe : le modèle autobiographique classique explose par l'intrusion de l'innommable dans la narration.

Parallèlement, une autre modalité de l'écriture de soi se développe, que la critique désigne comme récits transpersonnels : ici, la question de l'identité est posée plus directement et insérée dans son contexte social en essayant de percevoir à travers le détour par la fiction la manière dont elle se développe et se fissure. Les récits transpersonnels ont pour particularité de poser le moi en même temps qu'il le dégage : il s'agit de se comprendre en reconstituant une mémoire sociale, géographique et familiale, effaçant par là toute trace de subjectivité

⁴⁴ Bruno Blanckeman, « Les tentations du sujet dans le récit littéraire actuel », dans *La sociologie saisie par la littérature* (dir. COTÉ Jean-François, ROBIN Régine), Cahiers de Recherche Sociologique, 26, 1996, p. 104.

transcendantale – existant en soi et hors du temps. Le récit transpersonnel, en ce sens, peut se comprendre comme l'indice d'une désynchronisation de l'individu et de la société, celle-ci allant trop vite pour le sujet qui doit alors se reconstruire une mémoire pour pouvoir s'appréhender. Des auteurs tels que Pierre Bergounioux, Annie Ernaux ou encore Jean Rouaud sont représentatifs de cette forme autobiographique contemporaine.

Qu'il s'agisse de récits transpersonnels, c'est-à-dire cherchant le soi en l'autre, ou autofictionnels, c'est-à-dire cherchant l'autre dans le soi, la question du sujet semble bel et bien être un motif obsessionnel capital de la littérature actuelle :

« [...] la variation des formes autobiographiques, qu'elles soient autofictionnelles ou transpersonnelles, la multitude de récits se réclamant, de façon ouverte ou oblique, d'une écriture de la personne, participent d'une redéfinition plus largement civilisationnelle de l'idée d'identité. Entre affirmation de sa spécificité, recherche des parcelles hétérogènes qui la composent, chérissenement de sa diversité composite et acceptation des marques communes, intégration à son unique échelle des caractéristiques et des ressources du groupe, reconnaissance de ses parts d'altérité, de socialité, d'humanité, l'équilibre à atteindre est précaire. »⁴⁵

Ainsi, on peut considérer en un sens que l'émergence d'un rap français interrogeant sa place au sein de la société participe d'un mouvement plus large de mise en crise des rapports entre l'individu et son environnement. Rappelons que le rap français, quoiqu'il puisse être situé et contextualisé au regard de cette histoire littéraire plus globale, n'est néanmoins pas de la littérature au sens propre du terme – il ne s'agit pas ici de définir la littérature : contentons-nous de dire que, pouvant être envisagé comme texte, le rap contient des formes de *littérarité* ; il n'en est pas moins un genre musical, compris comme tel, et n'appartient donc pas à la littérature pour peu que l'on définisse celle-ci par l'usage.

Il s'agira dans la suite de ce mémoire de comprendre les singularités du rap français contemporain dans les formes de narration de soi qu'il développe : nous pouvons néanmoins déjà avancer ici qu'il se situe, d'une certaine manière, à l'intersection des récits autofictionnels et transpersonnels. En effet, à la fois le rap présente l'individu comme le produit des conditions sociales, culturelles, historiques, économiques et géographiques qui le déterminent. La

⁴⁵ Bruno Blanckeman, *Ibid.*, p. 111.

narration porte alors la charge et le projet de raconter l'individu par son environnement et la manière dont celui-ci aura pu influencer le vécu :

« Je mène pas une vie hyper saine, même si j'ai percé
J'aperçois des personnes derrière les persiennes
Seul dans mon appart sale, ma sœur révisé un partiel
Y a pas d'loi impartiale à part l'Ciel
J'suis entouré de zonards sur le sonar (...)
Les accusés sont sur l'banc et transpirent comme au sauna
Les mères pleurent comme Solaar »⁴⁶

Dans cet extrait, Nekfeu exprime sa détresse, son sentiment de solitude et leur traduction immédiate – un train de vie malsain – comme résultant de l'observation d'un monde humain partial et sans issue heureuse. Pour ce faire, il évoque la figure de sa sœur, étudiant, ses amis qui zonent dans la rue ou encore l'expérience des tribunaux. Ainsi, c'est bien en passant par l'autre que Nekfeu trouve l'origine de son propre positionnement en tant qu'individu.

« J'ferme les yeux, j'vois la merde, j'ouvre les yeux, j'vois la merde
J'connais pas d'ler-dea qui vend d'la mort à perte
T'es pas qui t'aurais voulu être, dommage la vie est mal faite
Comme ton ennemi qui vis ton rêve le jour de ta fête. »⁴⁷

Ici, de la même manière, PNL justifie le vécu et l'individu par le recours à l'autre et à l'histoire personnelle : cette fatalité s'exprime surtout dans la phase « t'es pas qui t'aurais voulu être, dommage la vie est mal faite ». En l'occurrence, le narrateur place ici sa subjectivité sous le signe de la misère liée au quotidien de dealer, nécessité due aux conditions d'existence précaires.

Néanmoins, puisque le rap se perçoit en son sein – et en son dehors, ce qui influence la compréhension interne que l'artiste a de sa propre production, comme nous l'avons déjà établi

⁴⁶ Nekfeu, « Tempête » (Feu, 2019)

⁴⁷ PNL, « Obligés de prendre » (Que la Famille)

- comme absolument lié à l'expérience de la précarité, à la nécessaire expression testimoniale de cette injustice et à la violence formelle qui en découle, le rap, comme le récit autofictionnel, a partie liée avec l'expression d'une catastrophe – celle-ci étant première et étant le mobile de la narration, ce qui la met en mouvement.

« Chang, technique de barbare en I, j'attrape la prod, c'est limpide
Chang, balayette sur le beat, j'ai la barre, j'suis ravi, haine, douleur qui m'habite
Chang, j'éradique toute faiblesse, si j'me perds dans la jungle, j'ai Allah qui me guide
Chang, j'suis Mowgli, j'me débrouille, j'ai cette dalle qui m'dit :
“ounga ounga, monte les marches comme un tigre” »⁴⁸

Ademo effectue ici un geste métatextuel puisqu'il chante qu'il chante – « technique de barbare (...) j'attrape la prod (...) balayette sur le beat » - et situe l'origine de sa puissance vocale, dans un « egotrip »⁴⁹ typique du rap français contemporain, dans la haine et la douleur ; le rap et l'écriture sont un moyen de quitter l'immédiateté de la catastrophe et les sentiments de tristesse et de rage qui en découlent, pour monter les marches de l'échelle sociale. Paradoxalement, c'est également cette hargne qui permet d'atteindre un certain niveau de perfection esthétique et d'expertise vocale (« j'éradique toute faiblesse (...) j'me débrouille »).

« Jeune enfanté dans le désert, je bois dans chaque fontaine
Parmi les zonards qui font d'la zique
Naturaliste comme Zola, rattrapé par le fantastique »⁵⁰

Enfin, Nekfeu, dans ces dernières phases⁵¹, vient ajouter un élément commun à l'autofiction dans son rap : l'introduction du fantastique, ici compris comme l'inattendu, l'étonnement ; autrement dit, Nekfeu pose le pressentiment de l'introduction du fictif malgré sa volonté initiale de raconter son environnement tel qu'il le voit. En ce sens, bien que le rap ne

⁴⁸ PNL, « Chang » (Deux Frères, 2019)

⁴⁹ « Forme de rap dans laquelle le MC cherche à prouver aux autres qu'il est le meilleur, à travers des vannes et des rimes percutantes » (BARRET Julien)

⁵⁰ Nekfeu, « Point d'interrogation » (Feu)

⁵¹ « En rap une phase est une répartie, une réplique, une phrase « bien balancée » » (BARRET Julien). À cela ajoutons que par extension une « phase » peut désigner une proposition, l'équivalent d'un vers en poésie.

relève à proprement parler ni du récit autofictionnel, ni du récit transpersonnel, il a en commun avec ces deux genres proprement littéraires et contemporains certaines lignes de partage, dont le dénominateur commun est la centralité de l'interrogation autour du sujet, à la fois comme propos et comme individualité, dans l'histoire racontée.

2.3 Spécificités, enjeux et modalités de l'utilisation du « je » dans la narration

2.3.1 La représentation comme miroir déformant

Ces différents éléments posés – les premières modalités effectives de l'utilisation du « je » dans la narration de soi structurelle du rap français contemporain ainsi que le contexte littéraire dans lequel le rap voit ses propres formes narratives émerger – il nous faut ici dénouer les différents enjeux soulevés par la narration de soi ainsi que les différentes manières possibles de se raconter – et les implications de celles-ci. Avant toute chose, une première caractéristique du récit de soi, qui lui est consubstantielle et impérieusement toujours présente, est que puisqu'il y a récit le soi est toujours *re-présenté* ; et par cette doublure de la présentation, qui est le geste d'esthétisation – ici de littérisation -, le « je » est toujours l'image déformée d'une réalité personnelle. Ainsi, puisqu'il y a formulation, il y a formalisation ; et cette autre face de la pièce l'empêche de se réduire à un fond, c'est-à-dire un message univoquement réaliste. La représentation, dont le langage est le premier medium, ouvre le champ neuf d'un univers clos qui est celui du symbolique : c'est alors tout le projet du récit de soi par la narration en « je » qui devient paradoxal, comme nous le postulions déjà au sujet de l'autofiction, oxymorique dans ses termes⁵².

En ce sens, on peut fondamentalement poser deux types de récit de soi : celui qui veut être cru et celui qui ne le veut pas. Quoiqu'il arrive, puisqu'il y a narration, il y a fiction, « produit[s] verbaux de l'imagination »⁵³ : mais dans un cas, le récit est proposé à l'autre comme imaginaire – par des indications qui peuvent être de nature textuelles, verbales, gestuelles, sémiotiques, etc. - et dans l'autre non. À première vue, le rappeur s'assume, la

⁵² L'autofiction aborde ce problème de plain-pied, tandis que les formes classiques du récit de soi tels que l'autobiographie ne portaient pas dans leur projet l'interrogation de la possibilité d'une écriture du sujet.

⁵³ « Les fictions de soi. M. Sheringham s'entretient avec J.-B. Puech », dans *Revue Critique de Fxixion Contemporaine*, 4, 2012.

plupart du temps, comme narrant des faits réels et la rhétorique de l'authenticité occupe une place importante à la fois comme topos et comme rhétorique au sein du rap français contemporain⁵⁴.

« J'me repose sur les faits, ouais bientôt j'me refais, j'te laisse L, j'prends le V, l'enfer m'est réservé »⁵⁵

De ce point de vue, PNL est un groupe exemplatif puisque depuis leurs débuts, en 2015, ils se refusent à donner toute interview, sous motif, entre autres, que « tout est déjà dans [leurs] textes »⁵⁶. Mais de manière plus générale, le rap porte dans son projet intime la narration de l'expérience, qui acquiert alors valeur testimoniale au sens qu'elle permet d'enrichir les connaissances autour des conditions sociologiques de sa production. Néanmoins, ainsi que nous l'indiquions précédemment, l'œuvre esthétique, quelle qu'elle soit, ne peut être ramenée à ses simples conditions de production puisqu'elle les dépasse précisément en même temps qu'elle les énonce.

2.3.2 Récit de soi, narration, expérience

À considérer la narration comme la manière d'agencer les éléments du récit et le récit comme la somme de ces éléments ainsi agencés, on peut comprendre le récit de soi comme une forme littéraire au sein de laquelle les instances énonciatrices auteur/narrateur/personnage principal sont réunies et chapeautées pour produire une figure de narration monstre et tricéphale. C'est la question du soi qui y est donc décortiquée, dénouée, interrogée, et les possibilités d'appréhender l'identité sont d'autant plus nombreuses que celle-ci peut être comprise comme multiple.

L'expérience sera toutefois ce qui est au cœur de la narration, comme nous le verrons en détail lorsqu'il sera temps de regarder plus en profondeur ce qui fait lien dans l'ensemble de notre corpus – c'est-à-dire ce qui est mis en relief, par la narration en « je », et ce qui est commun chez les trois artistes sélectionnés, considérés comme représentatifs de l'ensemble du

⁵⁴ Voir à ce sujet le point 4.1 « Rhétorique d'authenticité, jeu du je, humour »

⁵⁵ PNL, « Je vis je visser » (Que la Famille)

⁵⁶ <https://www.thefader.com/2016/06/14/pnl-couverture-article-francais>

rap français contemporain. L'expérience, en tant que telle, signifie ce dont on fait l'épreuve, ici entendue comme relevant du vécu. L'expérience est, par excellence, le lieu de la manifestation, c'est-à-dire de l'appréhension du regard : le sujet n'est pas ici de faire l'inventaire des différents points de vue phénoménologiques au sujet de l'expérience, mais contentons-nous de signaler les quatre points suivants, essentiels pour comprendre le sens que nous donnerons ici à celle-ci. Dans un premier temps, la notion d'expérience implique une connaissance directe et ne se construisant pas par inférence ; l'expérience a trait à l'appréciation qualitative ; elle est d'ordre privé et introspectif, c'est-à-dire propre à celui qui éprouve la manifestation ; et, enfin, l'expérience peut être considérée comme infaillible en ce sens qu'elle est l'expression d'une subjectivité, c'est-à-dire d'un moi se comprenant comme « je » – on peut se tromper sur l'objet, mais la connaissance de l'expérience en tant que phénomène intime ne peut être fausse. À noter, cependant, une propension de l'individu à projeter dans le futur des expériences passées et immédiates, permettant à l'esprit de créer une forme de régularité qui ne repose, quant à elle, sur aucune « objectivité subjective » si ce n'est la croyance irrationnelle que demain ressemblera à hier.

Autrement dit, l'expérience sera ici comprise comme ce qui est et a été éprouvé dans l'intimité du soi et ce qui permet d'ouvrir la porte à la projection de soi dans le futur⁵⁷. Plus simplement encore, gageons ici que l'on peut comprendre l'expérience comme le vécu, c'est-à-dire le « ayant été éprouvé », et les fantasmagories construites sur ce socle. En ce sens, le rap français contemporain, pour une bonne partie, relève effectivement de la narration de l'expérience.

Ainsi, la construction du sujet s'effectue dans la narration et atteint son point d'orgue lorsque le récit comprend pour lui-même sa dimension fictive. Ainsi, comme le postule Chloé Deleau :

« Puisque le réel n'est qu'une somme de fictions collectives, de la cellule familiale à la saturation des fables médiatiques, politiques, sociales, économiques, écrire sa fiction propre, dans ce même réel (...) était la seule réponse efficiente, le seul geste, la seule action possible. »⁵⁸

⁵⁷ Si nous allons au bout de cette idée, toute prise de parole, voire toute pensée, est narration de l'expérience. Mais il n'est pas question ici de tomber dans un relativisme épistémologique dont nous ne maîtrisons pas les tenants.

⁵⁸ « Le soi est une fiction. Chloé Deleau s'entretient avec Barbara Havercroft », dans *Revue Critique de Fiction Contemporaine*, 4, 2012.

2.3.3 De l'engagement à l'implication : vers un lien plus intime au politique

Le jugement populaire, aujourd'hui, a tendance à considérer que le rap français contemporain n'est plus engagé – plus, en tout cas, comme il l'était, que ce soit réel ou fantasmé, dans les années 1990 et 2000⁵⁹. On peut ainsi établir un parallèle entre la transition engagement/implication qui s'effectue dans la littérature francophone contemporaine et le rap français contemporain. On peut caractériser les formes d'implication dans l'écriture narrative d'aujourd'hui à partir des trois points suivants : en premier lieu, l'implication de l'auteur passe par la formalisation du réel, c'est-à-dire la proposition dans le texte d'une cartographie d'un certain rapport à la réalité actuelle. Cela peut passer par une figure de l'écrivain comme témoin, comme conteur ou encore comme érudit dans la littérature du présent immédiat : gageons que de ce point de vue, le rappeur se comprend comme figure légitime de transmission de l'expérience et que ses écrits acquièrent par là fonction testimoniale.

Dans un second temps, l'implication se joue sur la transposition de l'expérience dans l'imaginaire, c'est-à-dire le fictif, avec une volonté de renouveler les ressources du récit. On peut en un sens considérer qu'à cheval entre différents genres à caractère littéraire – satire, poésie, psalmodie, chanson -, le rap est effectivement un objet culturel « monstre » que l'on peut relier à différents sous-genres, quoi que ce ne soit pas à la lumière de ce critère particulier que l'on puisse au mieux rapprocher le rap des formes d'implication dans la littérature française contemporaine.

Une troisième opération se situe dans un rapport nouveau à la langue, animé par le désir de se détacher des conventions académiques, des esthétiques convenues, de poétiques ou d'usages surfaits : c'est l'idée, en un sens, qu'une langue littéraire en soi n'existe pas, mais que du poétique peut être insufflé à la langue. Ce rapport particulier à la langue est, précisément, une des caractéristiques majeures du rap français contemporain – et une des raisons aussi pour lesquelles celui-ci est tant décrié - sur laquelle nous aurons l'occasion de nous attarder : contentons-nous ici de signaler le parallèle existant entre narration de la violence ressentie et rejet de cette même violence dans la langue utilisée. La langue du rap, en effet, est imprégnée de violence, d'hésitation, de populaire, de subversion, de rébellion : on y observe un mimétisme fond/forme travaillé.

⁵⁹<http://www.slate.fr/story/169863/rap-francais-conscient-entertainment-injonction-politise-journalistes-medias> ; <https://www.monde-diplomatique.fr/2018/10/BALDASSARRA/59127>, ...

Enfin, à ce stade, il nous faut avancer l'idée que la différence majeure entre l'engagement d'autrefois et l'implication d'aujourd'hui réside dans la volonté – entendue comme projet – de l'individu de ne pas s'extraire du groupe, comme c'était typiquement le cas de l'écrivain romantique du XIX^{ème} siècle, mais au contraire, de se fondre dans la masse, d'où l'importance thématique de l'univers urbain, de la rue, lieu par excellence du passage et de l'anonymat. Or, comme nous l'avons déjà évoqué au chapitre précédent, c'est précisément ce cadre qui est privilégié au sein du rap français contemporain pour exprimer la réalité de l'expérience. La littérature impliquée est donc également *impliquante* : un indice de cette compréhension du soi comme dévoré par l'autre, ou plus généralement par ce qui lui est extérieur, et non plus comme subjectivité absolue, est l'utilisation fréquente – quoique moins que le « je » - du pronom personnel « on » qui est, finalement, la formulation linguistique d'un « je » + « eux » :

« On fait du business si ma com' elle est haute
Que Dieu me punisse d'être comme les autres »⁶⁰

« Le succès nous étonne pas, on est généreux
Sur disque, on se livre ; sur scène, on se donne
Ça, c'est notre job, tu doutes, mon amour ?
Écoute mon album, j'y mets toute mon âme... »⁶¹

Les formes contemporaines de récit de soi peuvent être comprises comme l'expression d'une nouvelle forme de subjectivité – ou de compréhension de celle-ci – propre à notre époque, au sein de laquelle c'est le privé qui devient éminemment politique. Il s'agit alors d'affirmer le « je », de le créer, de le fictionnaliser pour lutter contre un monde qui nous assigne notre identité à travers les histoires qu'il raconte – nous rejoignons ici l'idée de dialectique regard de l'autre → déformation de ce regard → renvoi que nous exprimions déjà au chapitre précédent. En cela, l'expression du « je », dans l'autofiction comme dans le rap français contemporain, peut être comprise comme un acte politique en soi de réappropriation ou, mieux encore, de réinvention de son identité propre. Ainsi, si le rap est une musique que l'on perçoit comme rebelle, il ne

⁶⁰ Booba, « Tony Sosa » (D.U.C)

⁶¹ Nekfeu, « Mon âme » (Feu)

faut pas penser les lieux de contrepouvoir comme des bases de résistance cachées, mais bien plutôt comme des lieux de rebond – comme une raquette vient *contrer* le mouvement de la balle – en acceptant l’idée que chaque individu appartenant à un monde social est approprié par celui-ci et trempe dans des relations de domination et de prise de pouvoir qui le traversent de part en part et en tous sens⁶².

Autour de l’affirmation du « je », il y a donc bien l’exaltation d’un « nous », la communauté se fondant sur le partage de « l’élixir du mythe » qui se diffuse avec la narration d’une expérience au sein de laquelle l’autre peut reconnaître du soi – et le soi, de l’autre. L’un des objectifs affichés du rap français contemporain est donc bien d’animer la vie locale, d’ouvrir de nouveaux champs de possibles à travers un objet culturel en voie de légitimation, et de stimuler le « développement d’une parole collective, évidemment orchestrée par les musiciens, afin de contrecarrer la confiscation du pouvoir par les professionnels de la politique »⁶³.

« Igo on veut la ville, boire le sang du maire »⁶⁴

2.3.4 Le « je » comme cerbère : auteur, narrateur, personnage. Être soi et au-delà de soi

Puisque le rap est une forme narrative, c’est-à-dire impliquant de la représentation, se dire ne signifie pas se présenter tel qu’on est mais tel qu’on veut être entendu. La narration de soi dans le rap français contemporain consiste donc en la redéfinition de sa propre identité à travers l’énonciation des différents jeux de pouvoir parmi lesquels figure l’opération de nomination. Celle-ci génère des identités que l’on plaque au travers de concepts essentialisants tels que l’origine ethnique, la position socioéconomique ou encore le genre, enfermant le « jeune-de-banlieue » dans une identité qu’il adopte pour mieux la recracher⁶⁵. La production d’identité par la narration en « je » approche donc de la performance qui est vendue par la rhétorique de l’authenticité comme une vérité « subjectivement objective ». En ce sens, le rap

⁶² On peut situer ici la différence entre contre-culture et pop culture : la contre-culture refuse absolument l’idée de réappropriation et de récupération quand la culture pop l’accepte totalement. Ainsi, la contre-culture peut être située du côté du paradigme moderniste quand l’esthétique de la pop-culture est résolument post-moderne, du côté de la parodie et du collage. (MÉMETEAU Richard, *Pop Culture*)

⁶³ Christophe Traïni, *La Musique en colère*, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, 2008, p. 39.

⁶⁴ PNL, « Dans la légende » (Dans la légende)

⁶⁵ Le terme étant ici choisi à escient pour exprimer l’idée de violence dans l’emploi de la langue.

dénonce le paradigme contemporain d'assignation d'identité en le mettant en lumière plus qu'en le niant, plaçant au cœur de son propos la question de la fabrique des identités pour mieux rentrer dans son propre jeu.

Contrairement à l'autobiographie, qui est « un récit rétrospectif fait par une personne réelle de sa propre existence et en mettant l'accent sur l'histoire de sa personnalité »⁶⁶ et est signée du nom propre de l'auteur, le rappeur passe par l'utilisation quasi systématique – et systématique dans le cas de notre corpus – du pseudonyme, donnant l'indice de l'entrée dans la fiction. Mais le « je » se présente comme entité réelle et vient brouiller les règles du trio des récits de soi auteur/narrateur/personnage principal, faisant de l'instance énonciatrice une sorte de monstre à trois têtes mais au corps unique, telle la figure antique du cerbère, chien des enfers de l'antiquité grecque. Cela permet alors d'accorder à une seule entité « l'ensemble des événements de l'existence, non pas d'une seule personne, mais d'un groupe social plus large »⁶⁷.

Ces différentes introductions à la manière dont le « je » se dessine au sein du rap français contemporain nous mènent donc à la question suivante : comment le rappeur choisit-il de se présenter, et donc de présenter la communauté qu'il rassemble sous le chapeau de son « je », à travers ses textes ?

2.4 Le « je » présenté par le rap français contemporain et son rapport au monde qui le produit

2.4.1 À l'origine de la voix, la haine et la colère

La majorité du rap français contemporain se construisant sur la narration de soi par l'utilisation du « je », on situe l'origine de l'expression dans le corps et l'expérience du monde par celui-ci. Une des premières modalités d'expression du soi dans notre corpus se trouve donc dans l'origine du besoin d'expression, qui trouve sa source dans la haine et la colère, récurrentes tant thématiquement que stylistiquement – dans la scansion, le vocabulaire, la frénésie de la syntaxe, etc. Un premier geste consiste donc à dire la déception face au monde, liée, la plupart

⁶⁶ Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, op.cit., p. 96.

⁶⁷ Bettina Ghio, *Ibid.*, p. 96.

du temps, au milieu d'origine précaire de la voix s'exprimant ; un second, à justifier la haine et la colère par l'injustice subie par l'individu :

« Hé Tarik, comment tu vas ? Hé Tarik, comment tu vas ?
Ça va comme tous les jours, j'ai l'démon faut l'tempérer (...)
Et donc là ? Et donc rien, ça me rend pas plus heureux
Et l'amour ? J'en ai pas et je ferai bien plus d'euros
Hein c'est triste, ouais, hé tranquille c'est la vie, vraiment triste
Hé, m'fais pas comme la psy
T'as beaucoup d'haine tu sais ?
Sans ça j'serais mort
T'es fou toi, t'es fou toi ! (...)
Il serait temps qu'tu grandisses
Tu sais pas toi, avant que tes ailes s'enlisent, j'en ai pas moi
T'es trop fier ! J'ai que ça, sa mère... »⁶⁸

Ici, Ademo (PNL), sous la forme d'un dialogue entre lui et ce qu'on suppose être sa psychologue, exprime l'idée de la haine ressentie face à l'injustice – la précarité et le regard de l'autre sur soi. À ce constat, il ajoute que la seule solution possible a été de rester fier pour ne pas se résoudre à la soumission et à un statut subalterne. C'est donc la haine qui motive l'individu et qui le pousse à faire front. La narration de l'expérience est donc présentée à la fois comme une issue à la colère et comme découlant logiquement de ce même sentiment de colère.

« Ma rancœur nage dans l'encre noire
Je dois sortir de l'engrenage »⁶⁹

Même idée exprimée dans cet extrait par Nekfeu, pour lequel pourtant l'univers de la rue, quoique présent, est beaucoup moins central au sein de la production textuelle. On retrouve néanmoins l'idée de la rage comme centrale dans le processus d'activation de l'écriture et

⁶⁸ PNL, « Luz de Luna » (Dans la légende)

⁶⁹ Nekfeu, « Laisse Aller » (Feu)

permettant de sortir de l'engrenage stérile de la haine prise pour elle seule. La narration permet de transformer la colère en texte, donc en discours et de le *proposer*, c'est-à-dire d'en faire un propos. Par ce biais, le rap comme motivé par la haine acquiert valeur testimoniale.

« J'écris mes textes à l'encre d'Afrique et menotté

Jean baissé je peux pas mettre de high-kick, 38 chargé sur le côté (...)

Le malheur est dans le béton, le bonheur est dans le pré (...)

Je boxe avec les mots, Muhammad Ali m'a couronné »⁷⁰

Même idée chez Booba, enfin, qui utilise l'antithèse pour opposer le malheur, situé dans le béton, c'est-à-dire dans la banlieue, d'où il vient, à l'expression figée « le bonheur est dans le pré », qu'il remotive. Il exprime l'idée d'écrire avec la conscience du passé de « son peuple »⁷¹ et la rage qui en découle : impossible pour lui de « baisser la culotte », il lui faut « boxer avec les mots » pour connaître la gloire et dépasser la colère.

« Depuis quand ? Du Vegeta, Mowgli, depuis tout p'tit trop énervé, du biff ou bien zebi, tounsi j'donne à Hervé »⁷²

La haine, en ce sens qu'elle est présentée comme viscérale et, surtout, initiale, primaire, venant avant l'action, a donc partie liée avec l'expérience telle que nous l'avons définie précédemment, c'est-à-dire une vérité objective de la subjectivité, infaillible en ce sens qu'elle tient du ressenti, de la connaissance immédiate et non par inférence. La question n'est donc, encore une fois, pas celle de la légitimité mais cette récurrence dans la narration de la haine comme antérieure à son expression, par là nécessaire. Au-delà de la prise de parole comme solution, on perçoit également une nécessaire attitude vindicative et fière face à la fatalité du déterminisme social, culturel et historique.

⁷⁰ Booba, « Comme les autres » (Nero Nemesis, 2015)

⁷¹ La question n'étant pas ici de savoir s'il peut légitimement se présenter comme descendant d'esclave mais le fait qu'il le fasse.

⁷² PNL, « Hasta la Vista » (Deux frères)

2.4.2 L'univers de la rue et de la banlieue comme scène du grand théâtre de la précarité

Mais avant l'enclenchement du processus d'écriture, il y a l'expérience de la rue et ce qu'elle convoque, c'est-à-dire la misère, la « dèche », dont il faut absolument s'extraire :

« La dèche, ouais, moi, je l'ai connue et je l'ai déjouée
Tous les doutes, je les tèj, ouais, c'est hors de question d'échouer
Sincèrement, j'en fais le serment
Je vais combattre le système en m'en servant »⁷³

Ainsi, un lieu commun du rap est le passage par la vente de drogue - dont le grand décor est, évidemment, la banlieue, la « street », la « rue » - comme première solution trouvée pour fuir la précarité et faire de l'argent, objectif et obsession principale du « jeune-de-banlieue », puisqu'il se présente à travers la haine ressentie face à l'injustice de sa condition précaire, socioéconomique principalement⁷⁴.

« Il était une fois deux frères, deux fauves, deux trous dans l'cerveau
Poto, deux paires
Conditionnés au fond d'un hall sur une chaise
Emprisonnés, des rêves qui brisent plus d'une chaîne
Esprit de gosse caché derrière le V
Pris d'ambition en stagnant d'avant LV »⁷⁵

Introduite par l'expression figée « il était une fois », la narration s'affirme dans la scène du hall de banlieue et pose l'image de deux frères – c'est-à-dire Ademo et N.O.S du groupe PNL – attendant la venue de clients pour leur vendre de la drogue. Il est fait mention du

⁷³ Nekfeu, « Laisse Aller » (Feu)

⁷⁴ En effet, notons que si le rappeur reconnaît facilement voire met en avant sa fragilité socioéconomique, il n'insistera jamais sur la précarité culturelle, historique, voire psychologique qu'il traverse, car suivant un idéal de survirilité dont nous aurons l'occasion de détailler les tenants, le rappeur refuse toute idée de faiblesse – autrement, en tout cas, que comme victime de ses conditions socioéconomiques d'existence.

⁷⁵ PNL, « Deux frères » (Deux Frères)

déterminisme social, en invoquant le champ lexical de la prison avec le participe passé « emprisonnés » et l'idée de « chaînes » ainsi que de la volonté d'aller au-delà de la fatalité grâce au rêve, au regard d'enfant, à l'ambition. Encore une fois, c'est la précarité de l'existence qui est située comme à l'origine du mouvement – volonté de dépasser sa situation socioéconomique – puisqu'il est dit que l'ambition vient de l'ennui et de la stagnation face à une richesse inaccessible⁷⁶.

Avec le deal, l'expérience de la rue implique l'idée de délinquance et, surtout, la confrontation aux organes de pouvoir de l'état dont les principaux représentants sont les policiers :

« Ces pédés d'condés ne me questionnent plus »⁷⁷

« Direct au cimetière, y a pas de sous-métier, sauf flic

Si y avait pas d'trafic y aurait qu'des émeutiers »⁷⁸

Notons que pour les deux extraits mentionnés, ce n'est pas le terme « policier » qui est employé mais un terme argotique – « condé » d'un côté, « flic » de l'autre. Dans les deux cas également, il s'agit évidemment de dévaloriser le métier et les représentants des forces de l'ordre : ils sont d'une part, traités de « pédés »⁷⁹ et de l'autre considérés comme l'unique sous-métier possible. Dans le même ordre d'idée, on constate dans notre corpus la référence récurrente à la « BAC », c'est-à-dire la Brigade Anti-Criminelle – qui s'occupe, donc, des trafiquants de drogue dont nos rappers se font souvent les bons représentants s'ils ne sont pas simplement consommateurs.

« Eh Nabil on s'tire, loin de ces faux types, ouais ouais en bas

Tu t'rappelles les baqueux qui nous disaient : “Les deux frères, on vous aura” »⁸⁰

⁷⁶ LV étant l'acronyme de Louis Vuitton, c'est-à-dire une marque de prêt-à-porter de luxe.

⁷⁷ Booba, « Nougat » (Trône, 2017)

⁷⁸ Nekfeu, « Le horla » (Feu)

⁷⁹ Nous reviendrons sur la question de l'homophobie plus loin dans notre développement.

⁸⁰ PNL, « Tu sais pas » (Dans la légende)

« Comme tous les mecs d’la B.A.C, j’pas fait la F.A.C »⁸¹

L’évocation des organes répressifs de l’état se fait donc sur le mode du dénigrement, extension de l’expérience conflictuelle de la confrontation du « je » avec la police ou la BAC. Véritable lieu commun du rap français depuis les années 1990 – pensons notamment au fameux « Nique la police » de NTM -, la scène gendarmicide est durable et doit être comprise comme le prolongement de la tradition comique populaire telle que Bakhtine la définissait. Ainsi, la figure du policier comme guignol, gras, stupide, obéissant aux ordres sans réfléchir et en mangeant des beignets - pour réunir l’ensemble des clichés que la figure du « flic » évoque – est un motif courant qui dépasse le rap et vient trouver sa source dans la culture populaire internationale mais aussi dans la tradition contestataire française. Ainsi, comme le souligne Bettina Ghio :

« De NTM à Renaud, de Renaud à Brassens, de l’univers des chansons de Brassens à celui d’une France populaire, frondeuse, anarchiste qui hait des figures de l’autorité, il y a sans aucun doute transmission de modèles. Il existe un héritage de “façons de faire” et plus particulièrement de “dire” ancrées dans la créativité populaire française. Mais au-delà de la seule filiation à la chanson, nous sommes ici face à un phénomène d’ordre culturel. La dimension carnavalesque des arts populaires rattache l’univers de la banlieue actuelle à celui où triomphaient, plusieurs décennies en amont, Guignol et son théâtre. »⁸²

Pour ce qui nous occupe, néanmoins, l’évocation de la figure du policier revient avant tout à faire la narration d’une expérience qui est celle de la confrontation avec les forces de l’ordre et de dénoncer par ce biais l’idéologie derrière leurs actions. Il s’agit surtout de se faire le porte-parole des populations laissées pour compte, victimes d’abus de la part de la police, parfois de violence, et *a minima* d’un manque de compréhension de leur part vis-à-vis des solutions trouvées par les jeunes pour se « sortir de la merde »⁸³. Quoique ces textes relèvent de la fiction, ils s’appuient sur des faits réels, relevés par les historiens, anthropologues et sociologues : en ce sens, encore une fois, entre réalité et fiction, la frontière se brouille, puisque c’est bien à partir de faits réels, d’*expériences*, que le rap se construit – et *a fortiori* la démarche littéraire la plupart du temps. Le flic, en ce sens, devient presque comme la métaphore par ses actes de ce que la banlieue soulève comme problème – à savoir les faibles possibilités de

⁸¹ Booba, « PGP » (PGP, 2019)

⁸² Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature, op.cit.*, p. 65.

⁸³ Il ne s’agit pas ici de donner notre opinion, bien sûr, mais de dégager le discours proposé en substance.

promotion sociale, la dureté du quotidien lié aux conditions socioéconomiques d'existence précaires, la ségrégation, le racisme, etc.

2.4.3 Réussite matérielle, succès d'estime et ultralibéralisme

Une fois le processus d'expression entamé, c'est-à-dire l'engagement dans le rap comme acteur, apparaît une des composantes majeures du rap français, à savoir l'egotrip, que l'on peut définir comme une autoproclamation de sa supériorité sur les autres rappeurs, la scène rap étant envisagée comme une vaste arène de combat. À ce sujet, il nous faut ici préciser que contrairement à certaines idées reçues, le rap dit « conscient » et à tendance « egotrip » ont toujours coexisté – et ce, dès l'origine, aux États-Unis. Simplement, aujourd'hui, cette deuxième grande tendance du rap semble triompher au détriment du rap conscient.

L'egotrip se construit en deux temps : d'abord, la survalorisation de soi et de ses talents – ce qui implique succès auprès des femmes, réussite matérielle, talent d'écriture, etc. – puis le dénigrement de l'autre – sur la base, le plus généralement, de l'accusation de non-authenticité. Dans ce délire égotique qui apparaît comme une forme hyperbolique et déformante de la narration de soi, le rappeur s'attribue une série de prouesses, qui peuvent être d'ordre différents : sexuelles ;

« J'vais venir avec haine, repartir avec M / Ramène pas ta brésilienne ou j'repars avec elle »⁸⁴

Physiques ;

« Je fais pompe et traction, j'ai le tri' à Végéta / Les pec' à Léonidas et ta bitch se met des doigts »⁸⁵

⁸⁴ Booba, « PGP » (PGP)

⁸⁵ PNL, « J'comprends pas » (Que La Famille, 2015). Les « tri' » sont les triceps, les « pec' » les pectoraux. À force de faire de la musculation, Ademo devient donc très puissant physiquement et cela attire les femmes.

Intellectuelles ;

« J’suis à cent pour cent d’mes dix pour cent, époque œil pour œil et bouche sur gland »⁸⁶

Ou encore, dans un mouvement autotélique, liées à la pratique du rap et au succès :

« J’laisse pas les radios formater mon boulot / en autoprod’je n’suis jamais épuisé, / J’fais pas mon son pour plaire à Laurent Bouneau / Mais c’est une victoire quand il est diffusé »⁸⁷

« Quand j’rappe j’les baise fort j’dois être maladroit »⁸⁸

Le succès, matériel et d’estime, est une composante majeure de la masculinité hégémonique à laquelle n’ont pas accès les masculinités marginalisées⁸⁹ et, plus généralement, les populations banlieusardes qui rêvent de cet idéal leur apparaissant comme inaccessible. Rien d’étonnant, donc, à cet accent mis sur le succès personnel dans les textes de rap, souvent lié à ce même champ dans lequel s’est ouverte la brèche de l’ascension :

« Ça rappe, ça parle de rue, sombre est le nombre de vues
Deux bastos dans la cabeza pour extérioriser ce que j’ai vu
Je les baise une fois, deux fois, et j’les rappelle plus
Qu’est-ce-que ça fait d’être fauché ? Je n’m’en rappelle plus »⁹⁰

Par « sombre est le nombre de vues », Booba signifie qu’il cumule énormément de vues sur YouTube – et, sans doute, d’écoutes sur les plateformes de streaming musical – ce qui est un premier signe de son succès ; un second est le fait qu’il ait oublié ce qu’était la pauvreté tant elle semble loin derrière lui. Il affirme donc ici son succès à la fois matériel et d’estime. Il faut donc travailler, « charbonner » pour ouvrir les portes du succès et rêver pour briser les chaînes

⁸⁶ PNL, « Blanka » (Deux Frères). Ademo fait ici allusion à la légende populaire selon laquelle on n’utilise que 10% des capacités de son cerveau.

⁸⁷ Nekfeu, « Ma dope » (Feu)

⁸⁸ PNL, « Déconnectés » (Deux Frères)

⁸⁹ Pour reprendre la typologie établie par Raewyn Connell (cf. bibliographie).

⁹⁰ Booba, « Talion » (Nero Nemesis)

de la fatalité. Une fois ce travail accompli, le rappeur prend souvent soin de rappeler qu'autrefois, avant la réussite, il n'avait pas grand monde pour le soutenir, si ce n'est la solitude, et qu'aucune femme ne s'intéressait à lui :

« Avant j'étais moche dans la tess / Aujourd'hui j'plais à Eva Mendes »⁹¹

« Et nique la vie d'artiste, tu sais je viens d'en bas / Les cliquos, les grosses têtes et les rats s'appellent de moi »⁹²

Le délire égotique propre à l'egotrip se fait également par la convocation du champ lexical du pouvoir, de la guerre et de la royauté : Booba, par exemple, entre autres surnoms, se fait appeler le « duc » - c'est également le titre d'un de ses albums (D.U.C, 2015) - ; et cela se retrouve souvent dans le texte avec par exemple l'image de la couronne :

« Khey, la couronne a l'odeur du ghetto, bon qu'à peser les grammes, bon qu'à peser les mots »⁹³

Au cœur du succès se niche le désir ardent de faire de l'argent, de « mailler » et la réussite se mesure alors essentiellement à l'aune du butin accumulé et de ce qu'il permet d'acheter – voitures, vêtements de luxe, expatriation aux États-Unis⁹⁴, etc. : tous les signes ostentatoires de richesses sont les bienvenus et semblent recherchés par le désormais ex-jeune-de-banlieue désœuvré qui pallie sa frustration d'antan par l'exposition démesurée de sa réussite.

« Ils vont brûler des cierges, ils vont brûler des cierges

Moi j'allume un cigare gros

J'vais les fumer, les fumer, les fumer

Comme dans les rues de Chicago (...)

J'ai caché mon magot de pirate entre Key West et Key Largo »⁹⁵

⁹¹ PNL, « Da » (Dans la légende)

⁹² PNL, « Cœurs » (Deux Frères)

⁹³ PNL, « Zoulou Tchaing » (Deux Frères)

⁹⁴ Comme c'est le cas pour Booba, qui habite aujourd'hui à Miami.

⁹⁵ Booba, « LVMH » (D.U.C)

« J’suis plus David, toi, t’es plus Goliath
Personne ne misait sur moi mais j’suis resté coriace
Des centimes jusqu’aux liasses, bébé »⁹⁶

Les relations sociales, dans le rap, sont présentées comme subordonnées aux rapports de pouvoir, régis par une logique d'honneur et de réputation, qui se conquiert principalement par la réussite matérielle et la capacité à séduire les femmes – surtout celles de ses adversaires. On peut considérer, en un sens, cette permanente mise en avant de la réussite matérielle comme une « marque ultime de défiance culturelle et sociale »⁹⁷. Il est paradoxal, donc, de constater que les rappeurs, qui expriment rarement des revendications précises, présentent comme solution aux problèmes qu'ils énoncent la réussite matérielle qui est au cœur du système à l'origine de leur précarité. Ainsi – et on peut y retrouver l'influence du rap américain, lui-même subordonné au système qui le voit naître - le rappeur français se fait le chantre du « success-system » propre au rêve américain qu'il dénonçait *a priori*. On constate donc une forme de soumission voire d'abandon de la rébellion à une logique absolument mercantile, au sein de laquelle il faut se (re)présenter en exhibant sa réussite matérielle et l'abondance financière.

2.4.4 De l'importance du corps : violence physique et symbolique. Le « rap game » comme arène de combat

Forcément, pour se proclamer le meilleur, il faut dire que les autres sont moins bons : c'est le second geste de l'egotrip, qui consiste donc à se poser comme supérieur pour faire oublier sa position de subalternité et de marginalité au sein de la société française. Il est nécessaire de faire la guerre au monde, d'une part, et de s'affirmer dans le « rap game » ou la scène rap, de l'autre, puisque :

« La rage comme en Palestine
Et vu qu'les plus forts mangent le plus
Je sors le gala gala

⁹⁶ Nekfeu, « Squa » (Cyborg, 2019)

⁹⁷Éric Gonzalez, « “Cash Still Rules” : La représentation du succès dans le rap », dans *Revue Française d'Études Américaines*, 104, 2005, p. 32.

Beleck connard on t'ca-ca-casse

Oungawawawawa »⁹⁸

Cette conception mondaine et matérialiste du succès repose donc sur l'idée qu'il faut être le meilleur pour ne pas se faire écraser, puisque ce sont « les plus forts qui mangent le plus ». On ressent, dans l'affirmation de soi, un désir de réappropriation du pouvoir dans des lieux en marge de la réussite et de la légitimité – dans les banlieues ou lieu de ban. Émerge donc une figure de rappeur fort, viril, qui fait face aux événements malheureux pour se rapprocher des figures du succès vers lequel il tendait dans sa frustration d'antan.

« On veut tous se mettre bien, rien ne sert de nier

On est là, on bougera pas de là maintenant qu'on y est

Y a que quand j'suis premier que j'reste à ma place »⁹⁹

Le milieu musical et la scène rap en particulier est perçue comme un environnement extrêmement concurrentiel et « sans pitié », égrené par les conflits entre artistes, groupes et labels. Il s'agit alors d'acquérir de la reconnaissance, à la fois aux yeux des pairs masculins, du public, du commerce et, plus largement, du social, en insistant sur certains aspects tels que le courage, la force, pour, encore une fois, se défaire d'une position subalterne perçue comme féminine, synonyme de faiblesse, de fragilité et de renoncement. Il s'agit alors de « gagner la guerre » face aux autres rappeurs pour mieux s'imposer :

« L.A.M.B.O, no stress, est-ce le dernier modèle baby ? Oh yes !

Semelles rouges, c'est pas Louboutin c'est le sang de l'adversaire »¹⁰⁰

Cela revient, la plupart du temps, à banaliser l'ultraviolence dans le texte – puisqu'il n'y a « que ça qui marche » - en utilisant le champ lexical de la mort et de l'armement :

⁹⁸ PNL, « Mowgli » (Mowgli)

⁹⁹ Nekfeu, « Martin Eden » (Feu)

¹⁰⁰ Booba, « D.U.C » (D.U.C)

« Y a un grand vide et juste le bruit de ta carcasse
Mon flingue sur la tempe, si ça c'est pas la classe
J'suis là pour briser des tchoins, non pas la glace »¹⁰¹

La plupart du temps, prendre le pouvoir sur l'ensemble de la scène rap s'exprime par une formule qui, si elle n'est pas en phase de se figer, est utilisée de façon récurrente : « baiser le game » :

« On baise le game, on l'tej' comme une tche-bi
Du zoo à Itachi, fonce-dé dans les rues de Six
Suce-moi en attendant mon prochain titre »¹⁰²

« Je n'ai que des victoires, pas le time qu'on les énumère
Dans ce rap game, niquer des mères ça me rémunère »¹⁰³

Notons ici l'abondance des métaphores sexuelles pour représenter la réussite au sein du « rap game » – nous aurons l'occasion de revenir sur ce point au sous-chapitre suivant. Ce qu'il faut retenir, c'est que les champs lexicaux du meurtre et de la sexualité sont devenus des évidences convoquées pour parler de la concurrence et de la scène rap contemporaine, vue comme une arène de lutte où seul le plus fort, le meilleur, remporte la gloire.

Signalons au passage qu'un des reproches majoritairement fait au rap est celui d'être violent – à raison, sans doute - ; mais comme le fait remarquer Christian Béthune, il peut sembler paradoxal de reprocher à la fois au rap son pessimisme et sa violence, puisque « la violence du rappeur est cette part de lui-même qui ne se résigne pas. Tant que le sujet est en mesure de distribuer des coups et qu'il se bat, c'est qu'il n'a pas encore renoncé. Pour se défendre contre une réalité qui ne lui fait pas de cadeaux, le rappeur, en bon stratège, choisit l'offensive »¹⁰⁴.

¹⁰¹ Booba, « Caracas » (D.U.C)

¹⁰² PNL, « Menace » (Deux Frères)

¹⁰³ Booba, « Tony Sosa » (D.U.C)

¹⁰⁴ Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap*, op.cit., p. 54.

2.4.5 De l'importance du corps : sexualité et rapport au féminin

Ainsi, l'affirmation de la masculinité, dans le rap français contemporain, implique lutte et conflit : il faut faire la guerre au monde, mais également s'imposer auprès de ses pairs masculins. Mais être un homme, c'est également s'affirmer en opposition à la féminité, en ce qu'elle évoque faiblesse et soumission – une position de subalternité qui est le cœur du complexe du rappeur face au monde.

« Le rap est une chatte, j'ai la queue dedans »¹⁰⁵

On constate donc, comme nous l'avons déjà signalé, une série de métaphores sexuelles où le monde et les rappeurs sont des femmes, qu'il faut dominer – la plupart du temps la prise de pouvoir s'effectuant sur le mode du rapport sexuel - :

« Niquer nos vies ça va vite mon ami, hésiter il est trop tard

Baiser cette vie m'inspire plus trop

Même dans son cul je m'embête

Rien n'change, demande à tous ces kilos

Le monde chico sur le cul d'la plaquette »¹⁰⁶

« (...) J'fais l'amour à la hess' dans l'allée, elle se rhabille, j'me retourne »¹⁰⁷

« J'baise la vie comme une chienne qu'a pas de prénom »¹⁰⁸

Il faut « niquer le monde », « baiser la vie », la misère, la rue ; un processus rhétorique similaire consiste à décrédibiliser le rappeur-adversaire en l'assimilant à une femme, à un homosexuel ou à un transsexuel, qui sont des positions subalternes considérées comme dégradantes puisqu'être une femme ou être gay, c'est être moins qu'un homme. Et être un

¹⁰⁵ Booba, « Habibi » (Nero Nemesis)

¹⁰⁶ PNL, « Lion » (Lion)

¹⁰⁷ PNL, « Différents » (Que la Famille). « Hess » signifie « misère »

¹⁰⁸ Booba, « Trône » (Trône)

homme, c'est une des seules chances du rappeur : il s'appuie donc dessus. Ainsi, on dévalorise l'adversaire en l'attaquant sur son manque de virilité, en ces termes :

« À force de sucer, de mettre du gloss, mon négro, tu vas rater le coche »¹⁰⁹

« J'ai matière grise, t'as matière fécale / T'as micro-pénis donc tu n'es pas de taille »¹¹⁰

Une autre modalité de dévalorisation du féminin, que nous avons déjà signalée, consiste à développer l'idée qu'avant de devenir connu, le rappeur ne plaisait pas aux femmes et qu'une fois couronné de succès celles-ci affluent pour profiter de la réussite matérielle de celui-ci. Ce lieu commun du rap français appuie l'idée que la femme ne serait pas digne de confiance puisqu'uniquement intéressée – conceptualisée par le terme argotique de « michtonneuse » - et qu'elle ne mériterait donc pas le respect.

« Toi t'aimes trop la vie, moi j'm'écarte d'la hess avant qu'elle m'épouse
Maintenant toutes ces 'tasses elles veulent ma bite comme si elle avait changé d'goût »¹¹¹

« J'ai dit « j'veux t'la mettre », elle m'a dit « j'veux mettre du Cavalli »
Grise est la matière, noire est la manie
Me sucera-t-elle pour du Armani ? »¹¹²

Une autre modalité du rejet du féminin dans l'affirmation de la masculinité consiste à dénigrer le désir féminin, abordé de façon négative voire hostile – quand, évidemment, la prédation misogyne du désir masculin est, elle, mise en valeur -, en témoigne le succès de la chanson du rappeur Kaaris « Tchoin »¹¹³.

¹⁰⁹ Booba, « D.U.C » (D.U.C)

¹¹⁰ Booba, « Pinocchio » (Nero Nemesis)

¹¹¹ PNL, « Déconnectés » (Deux Frères). Tasse est l'aphérèse de « pétasse »

¹¹² Booba, « 4G » (Nero Nemesis)

¹¹³ « Tchoin » signifie « pute ».

« Bébé, j'ai quatre-vingt-dix-neuf 'blèmes

Je veux pas t'avoir sur le dos, je veux t'avoir sur le ventre »¹¹⁴

Le désir masculin, quant à lui, est bien entendu considéré comme normal et, comme nous l'avons déjà dit, séduire un maximum de femmes fait partie des incontournables du succès du rappeur dans son délire égotique.

« Je n'veux plus de ton cœur, t'es devenue lassante

T'as plus rien de spécial, t'es devenue banale, comme billet de 500 »¹¹⁵

« Niquer des mamans, c'est ma lutte, j'ai toutes les thèses

Mon plan : j'vais toutes les baiser et toutes les tèj' »¹¹⁶

Ainsi, la misogynie dans le rap est bien un lieu commun des plus présents et ce, dans la plupart des différents courants que propose le spectre du rap. Signalons également au passage un double standard de genre intéressant qui est la distinction entre deux types de femme, selon une dichotomie instituée par l'imaginaire occidental et chrétien, à savoir la maman et la putain.

« Et les minettes, j't'en parle même pas

J'trouve pas la bonne j'vois des tonnes de chiennes »¹¹⁷

On a donc, d'un côté, les putains, les « tasses », qui ne méritent pas le respect – et ne sont, de toute façon, que des supports sexuels qui trouvent leur compte dans l'argent qu'elles espèrent extorquer au rappeur – et la sempiternelle figure de la maman, qui, elle, fait figure d'exception par sa position de mère de famille chaste, dévouée et vertueuse. Le rap,

¹¹⁴ Nekfeu, « Ma dope » (Feu)

¹¹⁵ PNL, « Hasta la Vista » (Deux Frères)

¹¹⁶ Booba, « Génération Assassin » (Nero Nemesis)

¹¹⁷ PNL, « Lala » (Que la Famille)

incontestablement, réactive ces clichés dans les textes qu'il propose et les mobilise à plus grande échelle pour désigner le rapport à la vie, à l'autre, au rap – à l'expérience.

2.4.6 Masculinité et animalité : le zoo, l'animal, le regard

Un autre lieu commun du rap français consiste en l'affirmation de soi s'effectuant sur le mode du renvoi à l'animalité. Globalement, dans le discours, le rappeur convoque l'imaginaire de la jungle ou de la savane pour faire allusion à la rue et aux banlieues comme zones de non-droit, où règne, nous l'avons dit, la loi du plus fort – avec ses rois et ses sujets. Ces propos, fréquents, viennent appuyer et confirmer l'imaginaire autour des banlieues françaises les voulant jungles urbaines :

« Dans la jungle urbaine, sous tenue camouflage pour qu'on me repère »¹¹⁸

« Je suis de la jungle, appelle-moi Mowgli

J'ai le seum, j'ai pas le semi

J'étais jeune je coupais un demi

Pas d'ami j'étais comme Rémi

Dans le 94 ou bien à Beriz

Dans mon zoo tu connais la pata-tate »¹¹⁹

Notons ici que parmi les surnoms utilisés pour s'autodésigner, Ademo (PNL) utilise souvent le pseudonyme « Mowgli » - comme ici, donc – s'identifiant par là à un petit homme parmi les animaux, égaré dans la jungle. Son frère, N.O.S (PNL), lui, se surnomme souvent « Simba » (« Dans la savane comme Simba »¹²⁰), c'est-à-dire le roi de la jungle – ici, métaphoriquement, de la jungle urbaine. Un autre terme régulièrement utilisé est celui de zoo :

¹¹⁸ Nekfeu, « Le Horla » (Feu)

¹¹⁹ PNL, « Mowgli » (Mowgli)

¹²⁰ PNL, « Simba » (Que la Famille)

« C'est un peu plus cher au zoo mais c'est d'la qualité »¹²¹

On peut avancer l'hypothèse que l'utilisation du terme de « zoo » vient renverser le propos dans un versant plus critique : le message implicite cache alors peut-être une critique métatextuelle signifiant que l'attrait de la bourgeoisie blanche pour les banlieues relève de l'exotisme, en en faisant une sorte de zoo dans lequel on vient voir des bêtes de foire. Autrement dit, écouter du rap relèverait du même geste de curiosité malsaine de la part d'un public aisé désireux d'aller observer comment cela se passe chez les plus pauvres.

« J'monte sur scène, l'impression d'être une bête de foire
Pas envie de parler, pas envie de te voir »¹²²

Parfois, le renvoi à l'idée de banlieue comme un zoo ou comme une jungle ne comporte pas – ou ne semble pas comporter – de dimension critique et participe simplement d'une construction d'une image d'un soi surviril, impliquant le pulsionnel, l'animalité et la violence.

« T'es plein de « wesh la mif », « salam cousin », « c'est quoi les bails ? »
Ta tronche d'enfant de putain ne me dit rien qui vaille
J'ai du mal avec les humains car instinct animal »¹²³

« T'as inventé la pipe, tu me sucés la bite
J'ai main de gorille, tu vas te manger la gifle »¹²⁴

Dans l'extrait ci-dessus, par exemple, après une ultime affirmation de sa virilité et de son rôle actif dans le rapport sexuel – puisque c'est l'ennemi qui « suce », en sa qualité de « moins-qu'un-homme », c'est-à-dire d'homosexuel ou de femme - le rappeur va ainsi jusqu'à se comparer à un singe. Enfin, l'utilisation de l'animalité comme composante de la masculinité

¹²¹ Booba, « PGP » (PGP)

¹²² PNL, « Luz de Luna » (Dans la légende)

¹²³ Booba, « Friday » (Trône)

¹²⁴ Booba, « Attila » (Nero Nemesis)

se retrouve également dans le langage *via* l'utilisation d'onomatopées, renvoyant à une violence primitive et pure, relevant du cri.

« La juge m'a dit : « pourquoi t'as fait ça ? » (pourquoi ?)

Ounga, ounga, ounga, ounga (ouh)

Caramel, mula, le nougat

Voilà pourquoi, madre puta »¹²⁵

« Animal jusqu'à la mort, madame la juge c'est la faute au zoo¹²⁶ »

« Igo j'suis sauvage et j'crie **ounga** wawa, **ounga ounga**, le G sur la poucave

Ounga ounga, nigga wawawawa, **ounga ounga**, tant qu'on fout pas l'darwa »¹²⁷

Dans ces extraits, par exemple, l'utilisation de l'onomatopée « ounga » accompagne la représentation du soi comme « sauvage ». Ramener l'homme à sa simple condition d'animal, parce que la vie nous a appris que l'humain était guidé par ses pulsions et ses désirs, tel est le message d'un darwinisme des plus basiques - et mal compris, d'ailleurs -, celui de la loi du plus fort et du « tu crèves ou tu marches », que le rap français contemporain semble vouloir faire passer lorsqu'il s'agit de décrire les dérives morales de la précarité en banlieue.

2.4.7 Le rapport au spirituel : l'expérience, le péché, la morale

Nous avons pu voir, à travers les six points précédents, comment le rap permettait de « verbaliser angoisses et malaises »¹²⁸ à travers la narration de l'expérience du soi au sein de son environnement – celui-ci étant, en l'occurrence, affirmé comme précaire ; cette précarité générant de la colère ; cette colère faisant se mouvoir le processus d'expression pour commencer à écrire et à raconter. Mais le rap n'est pas uniquement le tableau pessimiste d'une

¹²⁵ Booba, « Nougat » (Trône)

¹²⁶ PNL, « Shenmue » (Deux Frères)

¹²⁷ PNL, « Différents » (Que la Famille)

¹²⁸ Samir Amghar, « Rap et islam : quand le rapeur devient imam », dans *Hommes & Migrations*, 1243, 2003, p. 78.

jeunesse en perdition au sein de laquelle le soi erre, animé par des sentiments contrastés, entre soif de vengeance, colère et volonté de s'en sortir autrement qu'avec le deal. Dans les trois points suivants, il s'agira donc d'entrapercevoir d'autres récurrences thématiques comme autant de portes de sortie où le soi peut souffler et se tourner vers l'autre, vers l'ailleurs, vers le plus haut : en premier lieu, le rapport à la spiritualité ; en second lieu, le rapport à la culture dominante et populaire dans l'intertexte ; et, enfin, la possibilité d'exprimer l'émotion, au-delà de la colère.

Dans un premier temps, nous constatons une récurrence thématique fréquente du questionnement autour de la spiritualité dans le rap français contemporain. Le rappeur exprimant désirs déçus, peurs et frustrations, la référence au divin permet d'en apaiser certains :

« Au fond du trou, à part le Ciel, tu veux qu'jme tourne vers qui ?

Envie d'repartir à zéro comme un converti »¹²⁹

« Donne-moi des ailes pour que j'm'envole, j'regarde le ciel cloué au sol »¹³⁰

Une seconde modalité de la référence au religieux prend forme dans le cadre de l'éternel egotrip, où il s'agit donc de s'identifier au prophète ou à une figure sacrée. Notons que cela reste marginal, mais nous en avons une occurrence dans notre corpus :

« Crucifiez-les tous comme Jésus

Le Duc arrivé à Nazareth »¹³¹

Mais la plupart du temps, le propos du rap est le suivant : le « je » évolue dans un milieu précaire, générant un sentiment d'injustice qui engendre colère et frustration ; le « je » cherche donc à faire de l'argent pour s'en sortir et pour cela emprunte des voies pécheresses – typiquement, la vente de drogue. Le rappeur met trop peu de religion dans son quotidien :

« Boulbi, Lille'zer, Aulnay-Sous-Bois

¹²⁹ Nekfeu, « Le horla » (Feu)

¹³⁰ PNL, « Recherche du bonheur » (Que la Famille)

¹³¹ Booba, « Talion » (Nero Nemesis)

Été, hiver, tout est noir

Je lis beaucoup trop peu de sourates »¹³²

S'il est obligé de pécher pour s'en sortir, c'est parce que l'individu considère le milieu dans lequel il évolue comme une jungle au sein de laquelle les hommes deviennent des animaux, guidés par leurs pulsions et instincts les plus primaires. Le mal est, ou peut être, ce qui conduit l'homme et cela crée des relations de pouvoir conflictuelles dans lesquelles il faut rentrer si on ne veut pas se laisser écraser :

« On est tous uniques, désunis par les coups que Satan distille »¹³³

« À part les murs, personne protège mon dos

Et le malin envahit mon temple, ma tête, mon dôme

L'ennemi s'trouve dehors et dedans »¹³⁴

Puisque l'ennemi est à la fois en soi et en l'autre et que le monde se transforme en une vaste arène de combat, il s'agit de lutter pour survivre. Pour cela, il ne faut pas faire preuve de pitié ni de compassion, mais avancer en écrasant l'adversaire ou en acceptant, *a minima*, l'idée de mal. Survient ici l'intrusion du péché dans l'expérience de la rue, souvent sous la forme de la vente de drogue comme unique moyen accessible de gravir les échelons sociaux¹³⁵ :

« Igo on est voués à l'enfer, l'ascenseur est en panne au paradis

C'est bloqué ? Ah bon ? Bah j'vais bicrave dans l'escalier (...)

Faut pas t'en faire chico relève la tête la misère m'emmène en balade

Remballe ton échelle au fond du trou j'empile mes péchés j'escalade »¹³⁶

¹³² Booba, « Tony Sosa » (D.U.C)

¹³³ Nekfeu, « Rêve d'avoir des rêves » (Feu)

¹³⁴ Nekfeu, « Point d'interrogation » (Feu)

¹³⁵ Il serait plus exact de dire « de faire de l'argent », puisqu'aux dernières nouvelles vendre de la drogue n'a jamais permis à quiconque, sauf rares figures d'exception – de gangsters américains, personnages dont rêvent les rappeurs –, de sortir de sa condition sociale initiale. Mais encore une fois, c'est ici la logique du discours que nous essayons de retranscrire.

¹³⁶ PNL, « Le monde ou rien » (Le monde Chico, 2015)

On retrouve ici une belle illustration textuelle de cette idée, qui convoque le champ lexical de l'ascension et de son impossibilité, du blocage, avec les termes « d'ascenseur », celui-ci étant « en panne », de « paradis », « bloqué » ; on va donc « bicrave » – vendre de la drogue – dans l'escalier ; on est au « fond du trou » mais on réussit à escalader les étages du succès en « empilant les péchés ».

« On voit nos rêves s'étouffer, couler, envoie-leur une bouée
Les démons se rendorment, j'pose mes armes, les anges se réveillent
J'attends mon heure, attends les renforts, égaré du premier kill à la dernière 'teille
Ça charbonne pas pour la passion, igo le but est lucratif »¹³⁷

L'idée ici évoquée est de dire que choisir la vente de drogue ne relève pas du plaisir ou de l'inconscience mais d'un choix éclairé et fait à contre-cœur pour pouvoir réaliser ses rêves et aider sa famille avec de l'argent. Le morceau s'appelle, d'ailleurs, « Obligés de charbonner », c'est-à-dire forcés de travailler – le charbon étant un travail gagne-pain, qui n'est pas voulu.

« J'ai signé avec Dieu, mais Iblis veut me manager »¹³⁸

Ici, encore, c'est l'idée de compromission qui est évoquée, de la tentation du péché et du diable (Iblis) malgré la foi et les bonnes intentions originelles. Puisque c'est avec le diable que le « je » avance, on relève également quelques occurrences de l'idée d'enfer et de mort dans les textes :

« Mes gouttes de sueur ont l'odeur d'l'enfer
Ça r'commence on finira par s'y faire »¹³⁹

« Mais au jugement dernier, est-ce-que les kalashs te sauvèrent ?
Souffrir au point de presque douter du Ciel

¹³⁷ PNL, « Obligés de prendre » (Que la famille)

¹³⁸ Booba, « PGP » (PGP)

¹³⁹ PNL, « Naha » (Dans la légende)

Mais la foi, c'est tout ce qui te reste quand tout est usé
Le passé fut turbulent et nous réserve un futur brûlant »¹⁴⁰

Dans ces deux extraits, on note donc à la fois une interrogation et une crainte sur l'au-delà, liée à l'expérience du mal. C'est donc l'enfer et ses brûlures qui attendent le « je » ayant fricoté avec ses démons au détriment de ses anges. C'est l'occasion pour le rappeur de signaler que même s'il a arrêté la vente de drogue, il ne réussit toujours pas de manière saine, puisque, selon la religion¹⁴¹, la musique elle aussi est un péché :

« Le son c'est haram, n'y mélange pas l'Islam et son prophète »¹⁴²

« À faire le haram, j'sais que j'm'enfoncé
Mais bon personne nourrit les miens
J'mets les crampons, j'ai les dents longues
Donc j'chante ma haine, j'nourris ces chiens »¹⁴³

Dans ce second extrait, le narrateur établit un parallèle entre vendre de la drogue à un client (« j'nourris ces chiens ») et cracher sa haine à un public désireux de l'entendre (« j'chante ma haine »). Enfin, malgré tout, le rappeur reconnaît garder la foi et un amour infini pour « son créateur » :

« J'retrace ma vie, ô Dieu
Plus grand poète que j'ai vu dans l'abîme
C'était si dur, mais j'ai toujours commencé par “Bismillah” et fini par “Amîn” »¹⁴⁴

¹⁴⁰ Nekfeu, « Réalité augmentée » (Cyborg)

¹⁴¹ Des trois artistes de notre corpus, les deux frères de PNL ainsi que Booba se reconnaissent « musulmans », invoquant donc les termes et concepts « halal », « haram », « sheitan », « iblis », « Allah », etc. Nekfeu, quant à lui, est juif mais dit se reconnaître dans les trois religions du livre.

¹⁴² Booba, « La mort leur va si bien » (D.U.C)

¹⁴³ PNL, « Le M » (Le monde Chico)

¹⁴⁴ PNL, « Cœur » (Deux Frères). « Bismillah » signifie « Au nom de Dieu » et doit être prononcé avant chaque sourate et, plus généralement, avant chaque chose qu'un musulman entreprend ; « Amîn » signifie « ô Dieu exauce ou réponds » et doit être prononcée en fin de chaque sourate pour donner la foi, elle-même donnant croyant.

« Je milite pour mes proches, au moins eux je peux les sauver
Je laisse la tâche à Dieu de dire qui est bon qui est mauvais »¹⁴⁵

Ainsi, en dernier recours, c'est Dieu qui jugera de l'homme qui se présente à lui et de la moralité de ses actes, selon leur motivation – puisque dans le discours du rappeur, avant de vouloir se sauver lui, c'est pour la famille et les proches qu'il se bat ; cela le dédouane en partie de ses péchés puisqu'il dit accepter l'idée d'enfer s'il peut emmener les siens au paradis.

2.4.8 La culture interstitielle : le rapport au dominant et au populaire

Quoique l'expérience soit au centre de la narration, les textes de rap français portent en leur sein une intertextualité riche et variée, qui rend compte des multiples influences dans lesquelles baigne le rappeur, en raison entre autres de sa position interstitielle entre culture française et étrangère ; dominante et populaire. Nous prenons le temps de faire ici une brève introduction à ces références riches et d'horizons différents, car comme le souligne Nekfeu :

« Le traître négocie les trêves, le journaliste grossit les traits
Comme un coké, que connaît-il d'la philosophie des gosses illettrés ? »¹⁴⁶

Il ne s'agit pas ici de prétendre à l'inventaire exhaustif des différentes références culturelles qui traversent le rap français contemporain car, d'une part, notre corpus est trop réduit pour y prétendre ; et, d'autre part, malgré certaines régularités que nous allons présenter ici, le champ de l'intertexte est extrêmement personnel et varie d'un rappeur à un autre¹⁴⁷. Autrement dit, certains privilégieront les références littéraires en majorité, comme Nekfeu, assumant un rap plus *intellectualisant*, qui dans son album « Feu » cumule les références directes dans les titres mêmes de ses morceaux avec par exemple « Martin Eden » (Jack London), « Le Horla » (Guy de Maupassant), ou encore « Risibles Amours » (Milan Kundera) ; d'autres privilégieront en majorité l'univers des mangas ; d'autres, encore, le rap dit « old-

¹⁴⁵ Booba, « 3G » (D.U.C)

¹⁴⁶ Nekfeu, « Le Horla » (Feu)

¹⁴⁷ Et d'un individu à un autre de manière générale.

school » (vieille école, c'est-à-dire des années 1990-2000) ; d'autres les films de gangsters américains, etc.

Ainsi, certains rappeurs font tourner beaucoup d'images issues de la culture japonaise, et plus particulièrement des mangas et des jeux-vidéos au sein du texte et du paratexte. Chez PNL, par exemple, signalons les morceaux « Blanka » et « Shenmue » qui font référence, respectivement, à un personnage de *Street Fighter II* et à un jeu vidéo d'aventure se déroulant au Japon.

Parfois, les références littéraires se font plus « classiques » ou prestigieuses : cela se ressent, comme nous l'avons déjà signalé, principalement chez Nekfeu, chez qui on peut trouver par exemple :

« Ma conscience m'a dit : "Qui es-tu ?" (...)
Ça dépend où est l'pèze, on doit être bêtes, ouais, pt-être
Mais ma plume peut clouer l'bec de Houellebecq »¹⁴⁸

« Que ferais-tu une fois devenu le roi ? La question est ouverte, sept sur sept
J'sais même pas qui j'suis, mais c'qui est sûr
C'est qu'jressemble pas à celui que j'vois devant le miroir
Je demande à la poussière comme John Fante »¹⁴⁹

On peut également trouver ce type de références classiques chez Booba, de façon peut être moins explicite, ou plus déformée :

« Route pavée de pétales, fleur du mal n'a jamais fané »¹⁵⁰

« Balle dans la tête ! Squelette, squelette !
J'ai du pain sur la planche à billets, elle est violette, violette
J'suis maître Renard, t'es belette, belette ! »¹⁵¹

¹⁴⁸ Nekfeu, « Tempête » (Feu)

¹⁴⁹ Nekfeu, « Point d'interrogation » (Feu)

¹⁵⁰ Booba, « Friday » (Trône). En référence au recueil *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, donc.

¹⁵¹ Booba, « Caracas » (D.U.C). En référence au *Roman de Renart*.

Si ce n'est pas la littérature, c'est parfois l'univers musical qui est convoqué dans l'intertexte. Celui-ci peut relever du champ de la musique dite « classique » :

« Fuck Mozart, mélodie noire, comme à Grand Dakar/ Les tonneaux vides font plus de bruit, négro c'est ce que l'on dit »¹⁵²

Du rap des années 2000 :

« J'arrive en luXe comme Yass / J'arrive en armure comme Diam's, on a / Gravé sur les murs les noms des mecs du squa / Qui sont tombés dans la "ue-r" comme Yams, ola »¹⁵³

De la chanson française :

« J'crois que personne ne vit sans regrets / Nous on est tout l'contraire de Piaf »¹⁵⁴

« Fuck Liberté, Égalité, fuck Johnny Hallyday »¹⁵⁵

Ou même du registre de la comptine :

« Hum, mon ami Pierrot, je te hagar ta plume / Hum, dans un froid polaire, au clair de la lune »¹⁵⁶

Bien entendu, évoquer l'intertexte musical ne se fait pas au hasard : il s'agit soit d'appuyer son propos et de convoquer une altérité avec laquelle on se sent des affinités, soit de s'opposer à une mythologie idéale qui ne correspond pas à son vécu (Johnny Hallyday comme incarnant une France à laquelle on ne parvient pas à s'identifier) ou à son propos, voire à déformer le message initial à la lumière de l'expérience (on ne vit pas sans regrets, comme Piaf,

¹⁵² Booba, « 3G » (D.U.C)

¹⁵³ Nekfeu, « Squa » (Cyborg)

¹⁵⁴ PNL, « À l'ammoniaque » (Deux Frères)

¹⁵⁵ Booba, « Ratpis » (D.U.C)

¹⁵⁶ PNL, « Abonnés » (Le monde chico). « Hagar » signifie « voler ».

parce qu'on n'a pas eu les mêmes conditions d'existence ; on vole la plume de Pierrot pour écrire des titres la nuit, dans le froid).

Un autre registre culturel fréquemment évoqué est l'univers du cinéma, américain en particulier, mais également français :

« Trip à Las Vegas, crise de parano, la chemise ouverte/ Regard sombre à la caméra, Jean-Paul dans À bout d'souffle »¹⁵⁷

« J'te ken t'es pas mon égal, on est méthodiques on fait mal et man regarde-moi cher-mar comme un singe sur la planète »¹⁵⁸

Un incontournable du rap français contemporain est la référence aux films de gangsters américains, dont « Le parrain » de Francis Ford Coppola constitue un sommet. Notons tout de même, en référence au film « Paid in Full » de Charles Stone III :

« La rue, j'la dévale à toute allure avec du Gucci comme Mitch »¹⁵⁹

Une autre figure récurrente dans l'intertexte qui mérite d'être signalée sont les personnages de Tony Montana et son associé de Sosa, du film « Scarface » de Brian de Palma. Ainsi, dans notre corpus, deux morceaux portent leurs noms : « Tony Sosa » de Booba (D.U.C) et « Plus Tony que Sosa » (PNL).

Un ensemble de références, dont nous avons ici donné un aperçu restreint, est donc commun à l'ensemble du rap français contemporain ; elles font sens pour une communauté, qui comprend ce que le rappeur signifie lorsqu'il s'identifie à tel artiste, œuvre ou personnage et quel que soit la position qu'il prend vis-à-vis d'eux. Encore une fois, cela mérite d'être signalé parce que cela fait sens pour notre propos : le rappeur mobilise ces références pour prendre position, dans son environnement, vis-à-vis de celles-ci. C'est le cas lorsqu'il déclare qu'il « fuck Mozart » même si son rap ne fait pas sens ; ou qu'il se sent plus proche de Tony que de

¹⁵⁷ Nekfeu, « Vinyle » (Cyborg)

¹⁵⁸ PNL, « Gala Gala » (Que la Famille)

¹⁵⁹ PNL, « Au DD » (Deux Frères)

Sosa. L'intertexte est vaste non pas par pur ludisme, mais pour appuyer un propos, celui-ci ayant trait à l'expérience et à la narration de celle-ci, quoiqu'il y ait toujours du jeu dans le positionnement du « je ».

2.4.9 La possibilité d'une émotion. La prise en compte de la sentimentalité et la brèche ouverte de la tristesse

Nous avons vu que le sexisme et l'(ultra)libéralisme occupaient une place importante dans le champ textuel du rap français contemporain. Le rappeur affirme un soi surviril, fier, qui ne « baisse pas son froc » face à l'adversité, n'a que peu, voire pas, de sentiments ni pour les femmes ni pour ses contemporains – à moins que ceux-ci ne fassent réellement partie des proches, de la « mif » - et qui ne semble intéressé que par la conquête et la réussite – matérielle, sociale, symbolique.

On voit néanmoins ces dernières années¹⁶⁰ émerger la possibilité d'une brèche, d'une faille dans le rapport à l'émotion – celle-ci impliquant forcément une réflexion sur le rapport du soi à l'autre. Cela peut passer, dans un premier temps, par l'affirmation de son amour pour une personne proche, de la famille, comme la sœur, le frère, la mère, le père, ou encore l'enfant :

« Maman m'a dit : “Ne trahis pas ton éducation
Être là pour la famille dans la vie, c'est une obligation
Je ne comprends pas pourquoi tu agis comme un mauvais garçon
Je ne voudrais jamais de tes cadeaux tombés du camion” »¹⁶¹

« Baba, pour ton sourire, j'donnerais ma vie et p't'-être même ma place au paradis
J'sais très bien qu'mon vécu n'est qu'un leurre à côté d'ta vie de merde (...)
J'suis pas trop aimé mais tant qu'toi tu m'aimes, leurs faux sourires, je les vois »¹⁶²

¹⁶⁰ Sous l'impulsion, à mon sens, du succès du groupe PNL, qui fut parmi les premiers à affirmer une certaine précarité émotionnelle tout en composant avec une image de rappeur « classique », c'est-à-dire « gangsta » et ce que celle-ci implique.

¹⁶¹ Nekfeu, « Mauvaise graine » (Cyborg)

¹⁶² PNL, « Zoulou Tchaing » (Deux Frères)

« L.U.N.A ma petite fille, à m’asseoir sur un banc
En tenant dans ma main tes petits doigts de femme
Tu me laisses croire que Dieu est grand
J’tomberai pour toi, plus jamais pour des kilogrammes
J’n’ai plus de love pour aucune »¹⁶³

Ainsi, la narration de l’expérience prend un tournant différent une fois la porte de l’émotion ouverte : on reconnaît, par exemple, que la consommation de drogues vient pallier un vide existentiel difficile à combler ou aide à supporter l’angoisse et le malheur – le sentiment de fatalité et la frustration, dont nous avons déjà tant parlé.

« Gros spliff entre les babines j’fume mes démons »¹⁶⁴

« J’ai fumé trop de shit noir, mais j’suis né pâle
Quand la galère te transforme en épave (...)
Paf, la monnaie part comme on épargne
Ce monde est barge, on mérite seulement des baffes »¹⁶⁵

C’est également l’occasion d’aborder la solitude sous un angle inédit et d’accepter que celle-ci n’est pas forcément bien vécue mais que la précarité émotionnelle peut venir faire écho à une situation d’abandon social. En d’autres termes, la solitude n’est plus ici revendiquée – le « je » marchant seul au milieu d’un « monde de rats » dont le rappeur souhaite s’extraire - mais assumée comme subie.

« Même si j’ai rien à prouver, j’m sens un peu seul
J’ai toujours pas trouvé la pièce manquante du puzzle »¹⁶⁶

¹⁶³ Booba, « Petite fille » (Trône)

¹⁶⁴ Booba, « Trône » (Trône). Un spliff est un joint de cannabis.

¹⁶⁵ Nekfeu, « Mauvaise graine » (Cyborg)

¹⁶⁶ Nekfeu, « On verra » (Feu)

« J'accorde une danse à la rue bien accompagné, j'galette ma solitude après deux teilles »¹⁶⁷

C'est également l'occasion d'émettre une réflexion sur la valeur du temps qui coule et la nostalgie que cela évoque :

« Baba, j'bibì, en bas

L'temps passe j'vois l'soleil s'lever, s'coucher, j'mens quand j'dis "ça va" »¹⁶⁸

L'émotion et, surtout, son acceptation puis l'expression de celle-ci, qu'elle soit positive ou – plus majoritairement – négative, mais ne relevant plus du champ de la colère, de la haine et de la rage, acquiert donc une place grandissante au sein du rap français contemporain. Citons ce dernier exemple :

« "J'ai peur de te perdre" m'a dit mon miroir

Je garde cauchemar dans le fond du tiroir (...)

De l'eau vite, mer de larmes : on s'déshydrate (...)

Le soleil se lève, temps et soucis dessinent le visage

La lune prend le relais, lance un dernier baiser dans l'virage

J'attrape l'horizon, pressé, j'démarre en seconde

Infini chemin demain et du temps pour qu'on se trompe »¹⁶⁹

Aussi insignifiant que puisse paraître ce changement, il vient néanmoins bouleverser les règles traditionnelles des motifs évidents du rap français contemporain et redistribuer les cartes : le rap, en apparaissant comme intimement lié, par son origine et par son expansion, à l'expression de la colère des populations marginalisées a favorisé, au cours de son évolution, un rap violent – dans un mimétisme fond-forme que nous allons explorer plus en profondeur – et a poussé le « je » narratif à se présenter comme une singularité collective, c'est-à-dire

¹⁶⁷ PNL, « Je vis je visser » (Que la Famille). « Galette » est un verbe argotique signifiant « vomir ».

¹⁶⁸ PNL, « Oh lala » (Le monde chico)

¹⁶⁹ PNL, « La vie est belle » (Dans la légende)

reprenant à son compte mais en les déformant un certain nombre de traits culturels communs à la société française – et occidentale, plus généralement comme la misogynie, liée à un système patriarcal pérenne, ou la survalorisation de la réussite matérielle, reflet d'un système capitaliste qui a bon dos de voir ses exclus le perpétuer. En ce sens, accepter de présenter sa précarité émotionnelle et la revendiquer comme trait esthétique caractéristique – comme c'est le cas pour le groupe PNL – est le signe d'une nouvelle façon de se percevoir en tant qu'individu doué de ressenti et de subjectivité. C'est sur cette évolution importante, mais dont nous ne pouvons percevoir aujourd'hui que les prémices, premières tentatives et tâtonnements, que nous clôturerons donc la première partie de ce mémoire qui a eu vocation à présenter les différentes manières dont, aujourd'hui, dans le texte, le rappeur se présente *via* la narration en « je » comme corps saturé par le social.

Chapitre III. La narration en « je » : raconter le soi comme voix proférée

3.1 Le soi est corps social s'il est une voix pour le proférer

Nous nous sommes attachés, dans le chapitre précédent, à regarder en détail les modalités de présentation de soi au sein de notre corpus, celui-ci étant considéré comme représentatif du champ du rap français contemporain pour ce qui nous occupe, à savoir l'utilisation de la narration en « je » pour se raconter comme corps social. Nous avons pu constater, au fur et à mesure de notre démonstration, que le rappeur semble se considérer, au travers des différents moyens qu'il utilise pour ce faire, comme témoin légitime de la réalité sociale des banlieues françaises en tant que sujet et par là support d'expérience. La narration en « je » participe donc d'un projet qui est celui de témoigner de la dureté du quotidien et de ce vers quoi il mène – colère, ennui, illégalité, misogynie, importance du matériel, tension vers l'idée de succès et de gloire, etc. En ce sens, l'utilisation du « je » sert de support à la narration du vécu, celui-ci étant considéré comme caractéristique de l'ensemble des réalités ressenties par la jeunesse française marginalisée des banlieues. Cette posture d'auteur-narrateur-personnage principal s'inscrit dans la lignée des écrivains témoins, qui considèrent qu'en se basant sur les faits, leur propos acquiert valeur de vérité objectivement subjective.

Nous avons donc parlé de ce qui était dit et de comment c'était dit, à travers l'étude des différentes manières d'utiliser le « je » (utilisation du pseudonyme, rédaction des textes, contextualisation au regard de l'histoire littéraire immédiate, rapport à l'idée d'engagement et d'implication, décorticage des différents lieux communs et motifs récurrents, etc.). Il s'agira maintenant de s'intéresser au pourquoi c'est dit – au-delà de la colère – et de ce que la prise de parole signifie, à un second niveau, dans le rap français contemporain. En d'autres termes, nous avons expliqué, dans le chapitre précédent, ce qu'était la narration de soi pour notre sujet et comment elle s'ancrait dans le texte ; il s'agit maintenant, à un second niveau, plus méta-textuel, de voir comment elle prend forme et ce qui se dégage de cet engagement par le mot et dans le mot.

Le rap, quoiqu'il puisse être envisagé comme texte puisque le discours est le socle sur lequel il repose, n'en est pas moins un genre musical, c'est-à-dire voué à être dit, énoncé, scandé, crié et en ce sens à *être entendu*. Il nous faudra donc, dans un premier temps, comme

nous l'avons fait pour le point précédent, faire une brève histoire des rapports qu'ont entretenus, au fil des siècles, littérature et oralité – en France et dans le monde – pour y resituer le rap. Nous avons vu que le rappeur se considérait comme corps lacéré, marqué, stigmatisé par le social : il s'agira donc ensuite de revenir sur cette importance du corps, cette fois compris comme source même de la voix. Nous nous attarderons ensuite sur les spécificités du médium, puisque le rap est écrit pour être énoncé, avant d'évoquer les rapports intimes que le rap entretient à l'idée de violence, dans la langue particulièrement. Enfin, nous verrons en quoi le rap peut, en ce sens, être rapproché de la poésie telle qu'on l'entend communément et nous reviendrons sur la question de l'engagement pour comprendre, finalement, la vocation du rappeur à se faire entendre.

3.2 La parole soufflée : histoire du rapport entre oralité, poésie, énonciation et littérature

La littérature, à ses premiers balbutiements, était orale : aussi loin que l'on puisse remonter, c'est par la transmission de la parole que naît le récit. En effet, il s'agissait alors pour l'individu du groupe qui s'était absenté – pour un voyage ou une chasse, par exemple – de raconter ce qu'il s'était passé – dès l'origine, la littérature a trait à l'expression d'une absence et doit fédérer le singulier et le collectif. Ce premier enjeu du récit s'ancre dans l'oralité, dans la prise de parole : mais il ne s'agit pas encore, à proprement parler, de littérature. Il nous faut donc définir la littérature orale et nous le ferons comme suit :

« (...) la littérature orale désigne une forme de parole spécifique très structurée et qui a une volonté esthétique. La plupart des œuvres de la littérature orale sont anonymes et semi fixées, selon une définition anthropologique. Autrement dit, il n'y a pas de volonté systématique, ni possibilité de reproduction au mot à mot de la langue. D'où une production inévitable de variantes, d'où aussi la notion de transmission sous forme de performance comme l'a défini plus tard Paul Zumthor. Cette spécificité de la littérature orale explique qu'une part de créativité se joue à chaque énoncé des récits. La tradition orale favorise largement cette dynamique de transmission. »¹⁷⁰

¹⁷⁰ Marc Aubaret, « De l'Antiquité au Moyen Âge : parcours d'une vieille dame », dans *Histoire et littérature orale. Rencontres du samedi 26 et dimanche 27 septembre 2009*, Rencontres organisées par le Centre Méditerranéen de Littérature Orale (CMLO), p. 14.

Retenons ici deux aspects qui intéressent notre propos en ce qu'ils trouvent écho dans la pratique du rap aujourd'hui : la notion de transmission et celle de performance. Ainsi, la littérature orale n'est pas simplement du texte énoncé, mais une forme de production esthétique particulière qui se trouve modifiée et animée par son médium. Signalons toutefois que « les relations entre les littératures orales et écrites ne sauraient s'envisager de la même façon à propos de toutes les civilisations de l'humanité ni se comprendre en dehors de l'histoire culturelle spécifique de ces différentes civilisations »¹⁷¹ : ce ne sera pas ici notre propos que de faire l'inventaire des conséquences anthropologiques et cognitives de l'introduction d'un régime de scripturalité (« *literacy* », pour reprendre le terme anglais qui a fait date de l'anthropologue Jack Goody) au détriment d'une culture se fondant principalement sur l'oral et des conséquences de ce passage dans les diverses aires culturelles du monde ; nous nous concentrerons simplement sur l'évolution des rapports entre oralité et littérature en Occident.

C'est en Grèce antique que l'on peut situer les premières formes de littérature orale avec la naissance du mythe, du conte – plus intime –, de la chanson, des légendes et du genre épique – on sait aujourd'hui que les deux grands chefs-d'œuvre d'Homère, *L'Odyssée* et *L'Illiade*, trouvent leurs sources dans la littérature orale de leur temps. Ces formes « primitives » de littérature étaient alors relayées par de véritables techniciens de la parole, les bardes, les aèdes, les griots, qui produisaient indépendamment de toute scripturalité. Le poète fut donc énonciateur avant d'être écrivain : nous utilisons ici le terme de poète à escient, car ce sont en effet les exigences propres au médium oral qui conditionnent la naissance de la poésie dans certains de ses traits qui persistent jusqu'à aujourd'hui, à savoir la versification et l'utilisation de l'homéotéleute, pour faciliter l'effort de mémorisation.

Ces figures de poètes et d'artistes transmettant le récit par l'oral vont se maintenir durant tout le Moyen Âge en Occident chrétien, avec les fameuses figures des troubadours et trouvères – selon que l'on appartienne au pays d'oc ou d'oïl. Ceux-ci composaient des œuvres destinées à être récitées par des jongleurs – ce qu'ils pouvaient être en même temps –, c'est-à-dire par des artistes itinérants récitant ces textes à valeur littéraire devant un public. Notons au passage que le terme « jongleur » vient du latin *joculatore*, « amuseur », c'est-à-dire quelqu'un qui divertit : l'Église, à cette époque, est bien ancrée dans l'Occident chrétien et vient forger les premières tensions entre littérature écrite et orale, savante et populaire, qui vont coexister durant de

¹⁷¹ Jean Derive, « Imitation et transgression. De quelques relations entre la littérature orale et la littérature écrite dans les cultures occidentales et africaines » dans *Cahiers de Littérature Orale*, Presses de l'Inalco, 2004, p. 175.

nombreux siècles. En effet, la littérature médiévale se scinde entre une littérature savante, chrétienne et écrite en latin, véhiculant les valeurs morales du clergé et une littérature populaire, qui trouve ses sources dans l'Occident païen, écrite en langue vulgaire et plus subversive¹⁷². Cette dernière était condamnée par l'Église qui allait parfois jusqu'à accuser les jongleurs de sorcellerie.

Nuançons tout de même sur un point important : ce n'est évidemment pas l'oralité que l'Église condamne – ni même la littérature orale – mais l'expression populaire du peuple, du *vulgus* et de sa langue. Le mépris des clercs, qui étaient alors les seuls à maîtriser l'écriture, pour cette forme de littérature explique en partie qu'il ne nous en reste que peu de traces aujourd'hui¹⁷³. De surcroît, l'oralité a une importance capitale pour le christianisme, puisque la Bible s'ouvre avec le « *Fiat lux* », c'est-à-dire l'impératif de Dieu « Que la lumière soit ». La lumière, première manifestation de l'univers et origine de toutes choses, est advenue par la voix proférée de Dieu, par la puissance de Son énonciation. La tradition chrétienne, en ce sens, accorde la toute-puissance et même la précellence de toute puissance à la vibration sonore. La parole est proférée et cette parole, qui est à la fois souffle et sens est créatrice. Ainsi, nous pouvons apercevoir dans le *Fiat lux* l'exemple suprême de la performativité au sens où l'entendait Austin dans *Quand dire c'est faire* (1962), c'est-à-dire lorsqu'un énoncé linguistique réalise lui-même ce qu'il énonce et a de ce fait un impact sur le monde – il le modifie en même temps qu'il est prononcé.

Au Moyen Âge, donc, les manuscrits étaient des supports mnémotechniques et n'étaient pas des objets de consommation dédiés à la lecture. Ce n'est qu'avec l'invention et la diffusion de l'imprimerie, au XV^e siècle, que l'on passe réellement dans un régime où la culture lettrée domine au détriment de l'oralité. Néanmoins, il faudra attendre plusieurs siècles pour qu'un réel changement épistémologique se dessine, puisque « les valeurs propres à la culture orale sont loin d'avoir disparu tout d'un coup et les XVI^e et XVII^e siècles européens témoignent d'une attitude très ambiguë des usagers par rapport à la pratique de ce qui s'appelait alors les Belles Lettres et qui aboutissait désormais à des livres dupliqués en de multiples exemplaires »¹⁷⁴.

¹⁷² Nous grossissons ici le trait : les choses sont bien entendues plus complexes que cela et ne sauraient être résumées en à peine quelques lignes. En ce qui concerne, par exemple, le mythe d'une littérature orale subversive, il se fait que celle-ci ne l'était pas forcément tant que ça, notamment parce que le fait de devoir performer devant un public anonyme incitait le jongleur à plus de réserve et de prudence, quand l'écrit, par exemple, permet un détachement de la personne et de sa production qui invitent à plus de liberté dans le propos.

¹⁷³ Mais tout de même des anthologies complètes et de référence, comme par exemple l'*Anthologie des troubadours* de Paul Fabre, référence en la matière.

¹⁷⁴ Jean Derive, *Ibid.*, p. 178.

Imperceptiblement, pourtant, de nouvelles valeurs vont venir se plaquer sur ces différents modes d'expression littéraire coexistants, jusqu'à considérer comme plus prestigieux l'énoncé écrit et la littérature orale comme relevant d'une culture plus populaire – et par là jugée inférieure.

C'est le Romantisme qui marque l'aboutissement du basculement avec, encore une fois, la conscience nouvelle de l'écrivain non plus comme porte-parole mais comme conscience éclairée, individuelle et prophétique. La mise à l'écrit, en effet, permet l'individualisation du texte quand l'oral favorisait la variante autour d'un manuscrit plus ou moins commun – l'apparition des droits d'auteur sont, à cet égard, révélateurs de cette nouvelle conception de l'écrivain comme singularité produisant une œuvre qui lui est propre et ne peut être adaptée au risque de tomber dans le plagiat.

Cette révolution, proprement occidentale, mettra plus de trois siècles à trouver son plein accomplissement. Pour autant, la littérature orale n'a jamais disparu de cette zone culturelle – prenons par exemple les comptines ou encore les légendes urbaines – mais est simplement devenue minorée dans la perception que l'on en a. La littérature orale, désormais, n'a plus la préséance mais est considérée comme relevant du folklore et donc comme entretenant des rapports intimes avec le populaire.

On constate, néanmoins, un certain retour d'intérêt pour l'oralité dans la littérature des XX^e et XXI^e siècle, ainsi que pour les manières de s'exprimer moins prestigieuses. À cet égard, l'introduction de l'argot et de la langue populaire en littérature est révélatrice de cette curiosité renouvelée pour la langue orale. Un écrivain caractéristique de cela est, évidemment, Louis-Ferdinand Céline, qui fut l'un des premiers à oser laisser ses personnages s'exprimer dans le cri et la saleté ; mais nous pouvons également noter d'autres auteurs du XX^e et du XXI^e tels, par exemple, que Bernard-Marie Koltès, Laurent Mauvignier ou encore Raymond Queneau.

En ce sens, on peut considérer que les interrogations autour du rap et les rapports que celui-ci peut entretenir avec la littérature sont représentatives de cet intérêt pour la « langue du peuple » et ce qu'elle peut nouer de liens avec le poétique. Le rap, en effet, peut être considéré comme à cheval entre écriture et oralité : il se repose sur un texte, et celui-ci ne subit pas réellement de variantes au fur et à mesure de ses mises en cri, comme cela pouvait être le cas pour les jongleurs qui improvisaient sur un texte transmis et l'adaptaient selon leurs envies, leur public et, plus généralement, les conditions d'énonciation. En ce sens, le rap relève de l'écrit puisqu'un morceau repose sur un texte et que celui-ci ne subit pas réellement de variantes au

fur et à mesure de ses performances : on peut donc, comme nous le faisons ici, se pencher sur des paroles presque immuables, et les prendre pour acquises hors de leur contexte. Néanmoins, comme nous l'avons signalé au début de ce chapitre, le rap n'est pas un texte mais une musique, c'est-à-dire qu'il s'énonce et s'accompagne d'une partie instrumentale ; en outre, la performance – en concert, typiquement – est une composante essentielle de la pratique du rap depuis ses origines – avec les « block-parties » du Bronx.

Qui plus est, et c'est peut-être l'essentiel, le texte écrit du rap est imprégné d'oralité, dans la langue utilisée, directe, représentative du parler argotique des jeunes de banlieue, peu soucieuse d'une construction syntaxique élaborée ou de l'utilisation d'un vocabulaire pointu :

« Nom d'un pimousse, motherfuck, bomboclat

En escadron en bas du block

Les keufs te soulèveront à six o' clock »¹⁷⁵

Le rap est tellement saturé de ce rapport particulier au langage oral qu'il en devient presque difficile de trouver un extrait représentatif tant, d'une certaine manière, tout en est représentatif – quoique, évidemment, certains énoncés soient plus élaborés que d'autres (« routes pavées de pétales, fleur du mal n'a jamais fané » de Booba, par exemple, que nous avons déjà mentionné) et, surtout, que le degré d'oralité utilisé dans la langue varie significativement d'un artiste, et donc d'une esthétique, à une autre. Dans cet extrait, donc, par exemple, nous notons un recours conséquent aux termes argotiques, « vulgaires », et anglicisés (termes soulignés).

Un autre indice important de ce rapport étroit à l'oralité est l'utilisation massive du discours direct et, *a contrario*, la présence très marginale du discours indirect, qu'il soit lié ou libre, au sein du rap français contemporain.

« Nique ta célébrité, nique ton buzz

Sans c'putain d'rap t'es rien, ah puta, creuse »¹⁷⁶

¹⁷⁵ Booba, « Walabok » (Nero Nemesis)

¹⁷⁶ PNL, « Naha » (Dans la légende)

« Une marque de luxe m’a dit : “On veut pas de rap”

Tu connais les ches-ri

J’ai dit : “Tant pis, tranquille, moi, je parle ap’...”

Le lendemain, je me suis tapé leur égérie »¹⁷⁷

Ainsi, dans ces deux exemples, on voit l’utilisation du discours direct où le « je » est à la fois auteur, narrateur et personnage-énonciateur (« nique ta célébrité », qui est donc une formule impérative adressée à la deuxième personne du singulier). La plupart du temps, le narrateur-cerbère s’adresse à un « toi » ou à un « vous », et réactive par là le rapport d’oralité intrinsèque au dialogue : il y a un effet d’adresse, propre au discours oral, venant appuyer et affiner les modalités d’expression de l’idée de la dialectique regard de l’autre – renvoi de ce regard que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises au cours de notre démonstration.

Dans le même ordre d’idée, l’utilisation fréquente du présent comme temps dans la narration est un indice important du rapport que le rap entretient à l’oral compris comme discours direct, c’est-à-dire destiné à être entendu et reçu directement – quand, au contraire, une des caractéristiques de l’écrit, qui a permis la plupart des changements cognitifs que celui-ci induit, est un rapport au temps extensif : c’est-à-dire qu’on peut lire, relire, y revenir, et par là construire un discours métatextuel autour d’un objet-texte immuable – auquel on peut retourner autant qu’on le souhaite. Le rap possédant la plupart du temps, et de plus en plus, un texte écrit, il est également possible d’y revenir : mais l’utilisation du présent peut être considérée comme une réminiscence du projet originel du rap qui était la transmission immédiate d’une parole scandée à son public. Ainsi, le rappeur postule un « je veux », qui est une adresse directe à celui qui l’écoute :

« Déçu de ceux qui rampent, on veut d’la soupe, il faut des sous qui rentrent

C’est l’souk, j’veux pas d’une zouz exubérante qui zouke

Sinon, j’dévrais couper le souffle aux soupirants »¹⁷⁸

« Chez toi y a anguille sous roche, chez moi y a kalash sous l’drap

¹⁷⁷ Nekfeu, « Égérie » (Feu)

¹⁷⁸ Nekfeu, « Le Horla » (Feu)

Quand la roue tourne que j't'encule, j'appelle ça le Karmasutra »¹⁷⁹

Le rap français contemporain semble donc bien se construire en tant que texte, avec ce que cela comprend comme effets et possibilités, mais entretient des rapports ténus avec l'oralité dans la manière dont il construit son discours comme adressé directement à un écoutant. Nous aurons l'occasion d'y revenir, car cela n'est pas innocent et marque une première étape dans notre interrogation sur les motivations de la prise de parole. Car ce qui est destiné à être entendu, ce ne sont pas – et ce n'est pas le projet du rappeur – de belles phrases exprimant une réalité toute aussi jolie, mais bien plutôt un message dont la forme doit s'accorder avec le fond. Reprenons donc à notre compte cette citation de Christophe Traïni : « mais qu'exprime [le rap] ? Certainement pas des énoncés bien articulés grâce à la précision d'une sémantique, mais plutôt des contenus émotionnels suggestifs. »¹⁸⁰

3.3 L'origine de la voix : le corps, son environnement et la scansion

3.3.1 Parler à sa place. L'importance du lieu

Nous avons, dans le chapitre précédent, démontré comment le rappeur, par l'utilisation du « je », tentait de se (re)présenter comme corps marqué par le social, c'est-à-dire le monde qui l'entoure et l'Autre de manière plus générale. Il s'agissait alors, dans ce chapitre, de se focaliser non plus sur le corps mais sur la voix et ce que celle-ci implique en termes de prise de parole, puisque le texte, en effet, a vocation à être rappé¹⁸¹. Or, voix et corps ne peuvent être absolument dissociés – quoiqu'il le faille, parfois, la conceptualisation et donc l'essentialisation étant nécessaire pour construire un discours au détriment de quelques nuances bienvenues – puisque la voix *trouve sa source* dans le corps.

Puisque le corps est le lieu d'origine de la voix, la logique voudrait, et notre corpus nous le confirme, que cette voix qui jaillit cherche à se situer dans l'espace. C'est pourquoi on constate, dans la lignée de la rhétorique d'authenticité, que le rappeur, fréquemment, mentionne

¹⁷⁹ Booba, « Friday » (Trône)

¹⁸⁰ Christophe Traïni, *La Musique en colère*, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, 2008, p. 11.

¹⁸¹ Rappelons au passage que « to rap » « évoque aussi bien le caractère scandé du débit vocal que l'aspect rythmique de la musique. Le verbe signifie à la fois *bavarder*, *jacter* et *donner un coup sec*, *communiquer* ou *annoncer au moyen de coups*. » (BARRET Julien, *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, p.13.)

dans le texte sa banlieue ou son quartier d'origine. Il s'agit alors de resituer la voix en évoquant le lieu dans lequel le corps a grandi et a été marqué par ce dit social. Faire référence à son quartier peut se faire au sein d'un discours construit, c'est-à-dire en l'incluant dans une narration, ou simplement être le message lui-même – énoncer le lieu *suffit*.

« La misère est si belle (RER D) / La misère est si belle (RER C) / La misère est si belle (Ivry) / La misère est si belle (Corbeil) / La misère est si belle (Paname) / La misère est si belle (ouais, bât' C) »¹⁸²

C'est le cas, par exemple, dans cet extrait dans lequel Ademo (PNL) se contente, à chaque répétition liturgique du gimmick « La misère est si belle » - qui est par ailleurs aussi le titre du morceau – de faire mention du décor qui l'a vu naître et évoluer en tant que corps (les trajets de RER, Ivry-sur-Seine, Corbeil-Essones, Paris de manière plus générale et, enfin, le bâtiment C, dans lequel ils ont vécu). Voici d'autres exemples de l'évocation pure du lieu d'origine :

« 92i à l'entreprise, on vient de retrouver Spock / Dans le 92, came, meilleur spot, dans le turfu avec tous mes potes »¹⁸³

« Style de Paris Sud, il est pas ricain / Faut qu'tu paries d'ssus, Paris XIV, Paris XV, laisse tourner (...) / Paris Sud, Pernety-Plaisance »¹⁸⁴

Cependant, comme nous l'avons dit, parfois la mention du lieu d'origine peut s'accompagner d'un propos, d'un discours, que celui-ci soit nostalgique, moral ou relevant de la narration pure – du récit :

« Je viens de Paname, y a pas de quartier sain »¹⁸⁵

¹⁸² PNL, « La misère est si belle » (Deux Frères)

¹⁸³ Booba, « Ratpis » (D.U.C)

¹⁸⁴ Nekfeu, « Vinyle » (Cyborg)

¹⁸⁵ Nekfeu, « Mauvaise graine » (Cyborg)

Ici Nekfeu, toujours dans un souci d'authentifier son vécu, signale que même s'il vient de Paris, et non de banlieue comme la majorité des rappeurs, il n'y a « pas de quartier sain » et qu'il a donc légitimité à prendre la parole par le biais du rap et de l'utilisation du « je ».

« Commissariat, tout l'monde nous connaît

Boulogne à Aulnay, j'te promets, j'te promets »¹⁸⁶

Enfin, ici, il est fait mention de Boulogne et d'Aulnay en vue de situer l'expérience de la vente de stupéfiants en expliquant qu'il – Booba, donc – était connu par tous les policiers de ces quartiers. Notons la double occurrence de « j'te promets » qui à la fois vient appuyer la – nécessaire – rhétorique d'authenticité et faire écho à l'aspect performatif du langage dont nous avons déjà fait mention dans le cadre de la parole énoncée, dans le rap ici.

Faire mention du lieu ne saurait toutefois se résumer à la simple affirmation de l'expérience et à la mise en situation – pour le dire simplement, le discours serait : « je viens de la banlieue x et j'ai vraiment connu la misère puisque c'est là que j'ai vécu, vous pouvez donc me croire et m'écouter ». En effet, nous avons avancé que le point de vue individuel exprimé par le « je » était, dans une certaine mesure, le cœur du discours porté par le rap en ce qu'il a vocation à emporter à la fois le narrateur et l'auditeur au sein du « lieu d'où il parle », à savoir la rue, la banlieue, définies comme jungle ou savane – le lieu de la terreur urbaine moderne. En racontant leur vie à la première personne, les rappeurs donnent ainsi à entendre l'expérience de la précarité et ses implications – dans les actes et dans les représentations. Le rap, dans ses textes, est intime et corporel, puisqu'il se joue sur le mode de la narration de soi à la première personne – cela signifie que celui qui écoute est constamment invité à partager la position du rappeur et son expérience du monde. Plus encore, le rap appelle à un rapport physique aux mots et au langage, notamment dans ses liens à l'animalité et dans son aspect métrique. Ainsi, on peut considérer que le rap se préoccupe dans ses fondements du corps comme lieu idéal de production de la voix, permettant le partage de l'expérience du corps racialisé, sur lequel s'est imprimé du social et un champ de représentations.

Or, si l'on accepte l'idée que les populations marginalisées des banlieues françaises sont, d'une manière, des *subalternes*, s'il est bien une chose qui est commune à ces dits

¹⁸⁶ Booba, « Mr. Kopp » (D.U.C)

subalternes, c'est le fait que la plupart du temps, on *parle à leur place*, comme le souligne Spivak au sujet des femmes dans son ouvrage *Les subalternes peuvent-elles parler ?*¹⁸⁷. Par « parler *au lieu* de quelqu'un », nous entendons ici substituer la parole des uns pour se la réapproprier et par là opérer une assignation d'identité et le lot de représentations que celle-ci implique – nous revenons une fois encore à cette idée de la dialectique regard de l'autre qui accole une identité à un individu qui ensuite, la reproduit et la déforme en la performant.

« Demande à yeux bleus, demande à la rue

Demande au 9-1, connu sans le rap

On a shlassé, tiré, vendu, pour manger, tu sais rien

Fuck vos interviews, j'aurais pu passer dans vos reportages de chiens »¹⁸⁸

Rapper signifie donc se jouer des *lieux* communs, évoquer le *lieu* d'origine, raconter la banlieue, se situer dans un *milieu*, celui du rap, extrêmement concurrentiel et de parler *en son lieu*, à sa place, pour se réattribuer l'identité que l'autre nous assigne. Le rap est, profondément, un jeu sur le « je », dans le grand manège de production, de reproduction, de présentation et de représentation des identités. *Via* le texte et son énonciation – et ce que celle-ci permet en termes de performativité –, le rappeur *déplace* le discours et tente donc désespérément de reprendre sa propre *place*... et de remettre l'autre à la sienne.

3.3.2 Expression de la voix : colère, débit, scansion

À la lumière de ce que nous venons d'avancer sur la réappropriation de soi par l'évocation du lieu dans le rap, nous pouvons établir un lien entre la colère comme origine et mobile de la mise en écriture, de la représentation ; le corps comme lieu ayant subi le social ; et la subalternité qui est donc à la source de la voix, de la prise de parole. La prise de parole est donc, pour ce qui nous occupe, performative en un sens puisque par la narration de soi le rappeur se réapproprie sa propre identité – se présentant sous l'angle qu'il décide, avec le nom qu'il a

¹⁸⁷ Gayatri Chakravorti Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, éd. Amsterdam, 2006.

¹⁸⁸ PNL, « Tu sais pas » (Dans la légende)

choisi d'incarner, c'est-à-dire son pseudonyme. L'énoncé, donc, fait ce qu'il dit et dit ce qu'il fait.

Le rap est écrit pour être chanté et conséquemment pour être entendu. On peut donc considérer d'une certaine façon que « le micro est [une sorte] d'élément transitionnel qui actualise la création poétique »¹⁸⁹. Le rappeur poursuit son travail de singularisation du « je » par l'individualisation de son « flow », c'est-à-dire son sens du rythme et l'inscription du texte dans le temps musical. C'est le concept de flow qui singularise le rap d'autres genres musicaux basés sur la primauté du texte – la différence réside dans le fait que le rap ne suit pas la ligne mélodique mais s'y oppose. Le rappeur scande et débite contre la musique ou à côté d'elle, non pas avec. Ainsi, le débit dans le rap est syncopé, saccadé, relevant du cri plus que du chant mais du chant plus que de la simple énonciation – il faut tenir compte de l'instrumentale et de son rythme pour créer un objet musical et poétique.

« L'élocution dans le rap est un élément majeur de son esthétique et c'est dans la manière d'articuler les sons que l'on peut distinguer la qualité artistique de certains rappeurs (...) Dans le même temps, cet élément marque une brèche entre le rap et la poésie classique car "alors que l'une des règles de la prosodie française consiste à accentuer systématiquement la dernière syllabe de chaque mot, certains rappeurs français étouffent les dernières syllabes en mettant l'accent sur les pénultièmes, créant ainsi un effet marqué." »¹⁹⁰

Le rappeur, dans la colère qu'il insuffle à la langue pour appuyer son propos, va donc même jusqu'à ne pas respecter les règles prosodiques basiques de la langue française. Scander signifie énoncer un vers en tenant compte de sa métrique, c'est-à-dire en le rythmant et, effectivement, la « phase » (équivalent du vers) d'un morceau de rap doit être scandé, débité et requiert un public pour ce faire. C'est précisément ce que faisait le « Master of Ceremony » des « block parties », où naquirent les prémices du rap : accompagné d'une ligne mélodique choisie et mixée par le DJ, le MC lisait son texte en le rythmant. Pour peu que l'on accepte qu'on puisse différencier deux types de rap, le rap « à message » (conscient) et le rap « ludique » (plus axé sur le formel, dont découlent les sous-genres du freestyle ou l'egotrip), comme le fait Julien Barret dans son essai *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, notons que le freestyle, qui désignait originellement « une improvisation orale scandée et rimée sur un beat, en est venu à prendre le

¹⁸⁹ Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, op.cit., p. 203.

¹⁹⁰ Bettina Ghio, *Ibid.*, p. 203.

sens de texte écrit sans thèmes précis, d'inspiration libre, où le rappeur balance ses rimes ou ses phases pour l'impact de leur sonorité plutôt que pour la cohérence d'un message (...) la structure sonore détermine souvent l'enchaînement des mots »¹⁹¹.

Au cours de ce mémoire, nous tentons de démontrer que le rap français contemporain ne répond pas à une dichotomie simpliste rap à message/rap formel mais qu'au contraire le rappeur tente d'unifier le fond et la forme pour que son message atteigne pleinement son but et se gorge de son propre sens ; néanmoins, il est intéressant à ce stade de souligner l'importance du débit, de la scansion et de l'énonciation dans la construction d'un texte de rap, qui se permet alors d'accumuler les propositions sans lien entre elles pour la simple jouissance du jeu sur les sons, les lettres, les groupes de mots, les phases – et il a raison de le faire - ; par pur goût du je(u).

« Yeah, quelques dizaines de carats sur l'**auriculaire**
Ils eurent Glock dans la boca, jamais ils n'**articulèrent**
Impressionnant tout l'argent qu'ils **manipulèrent**
Ma vision de ton futur sur **Terre** est particulière
Y a qu'en rachetant l'équipe que je n'serai plus **titulaire**
Encore quelques millions et je n'saurai plus **qui tu es** »¹⁹²

Quoique ce morceau de Booba ne se présente pas comme un freestyle, il en est néanmoins représentatif dans son sens nouveau tel que le définit Julien Barret. Les propositions, en effet, n'ont pas de lien entre elle – ni syntaxique, ni sémantique – si ce n'est qu'elles relèvent de l'egotrip, c'est-à-dire de l'affirmation délirante et égotique de sa propre supériorité sur les autres. Elles sont néanmoins liées par la figure de style de l'homéotéleute, de la rime, de l'assonance et de la paronomase (/titulaire/ et /qui tu es/). Au-delà de la colère, c'est donc bien aussi du plaisir et de la jouissance que l'on retrouve dans l'énonciation en ce que celle-ci permet d'ouvrir des portes symboliques en réactivant le plaisir de la scansion.

¹⁹¹ Julien Barret, *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, op.cit., p. 51.

¹⁹² Booba, « Tony Sosa » (D.U.C)

3.3.5 Violence dans la lanque. Le rap comme cri de rage et de fureur

« Couilles de buffles de daron, la concurrence vend des marrons

Sale fils de pute tu respectes rien, on avait dit pas les parents »¹⁹³

Selon Claudine Moïse, la langue de banlieue est « un parler de garçons »¹⁹⁴ : nous avons insisté sur l'importance de cet idéal (sur)viril vers lequel les rappeurs tendent et on peut comprendre en ce sens que dans tous les « lieux interstitiels de la culture urbaine », les traits lexicaux et syntaxiques majoritaires sont l'expression non seulement d'une culture des rues mais renvoient à des valeurs masculines – entendu perçues comme telles –, c'est-à-dire se rapportant à la violence physique ou verbale.

Le parler urbain, convoqué dans l'ensemble du corpus rap que nous avons étudié jusqu'ici et utilisé et manié par des hommes la plupart du temps – les rappeuses l'utilisent aussi ! – est, encore une fois, une stratégie de prise de pouvoir comme entreprise de subversion pour mieux affirmer le soi. La langue des rues pose des frontières identitaires fortes – qui peuvent, dans d'autres situations, être un carcan dont il est difficile de se défaire –, traduisant une masculinité, nous l'avons démontré, forte, et répondant aux attentes culturelles du public et des pairs.

Il s'agit alors d'être un bon orateur et de manier les mots avec rythme et inventivité, tout en respectant les codes et lieux communs du rap tels qu'ils sont attendus – et entendus – par l'auditeur, c'est-à-dire tableau de la vie de rue, celle-ci impliquant violence dans le contenu comme dans la forme. Mais ce talent, d'orateur et d'écrivain est avant tout valorisé dans un espace socioéconomique clos, qui est celui de l'entre-soi ; de l'extérieur, le langage des rues semble avant tout être une déformation, une attaque à la langue comme institution dominante.

« La feuille est si belle, plus j'écris plus j'salis

Fleur de décibels, ma rage les contamine »¹⁹⁵

¹⁹³ Booba, « Centurion » (Trône)

¹⁹⁴ Claudine Moïse, « Pratiques langagières des banlieues : où sont les femmes ? », dans *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 51, 2003, pp. 47-54.

¹⁹⁵ PNL, « Jusqu'au dernier gramme » (Dans la légende)

Cet extrait est parlant à cet égard : en écrivant, c'est la langue qu'on salit, par la rage qu'on y injecte. Ainsi, on peut percevoir le rap, entendant par là sa musique et sa langue, comme une production culturelle propre à la quête identitaire d'une jeunesse précarisée, qui trouve dans sa situation culturelle interstitielle une brèche qui consiste à se réapproprier un discours d'assignation d'identité dominant pour mieux le renverser en le transformant en fer de lance de l'affirmation de soi.

« Sa mère ne m'aime pas, elle dit qu'j'dis trop d'obscénités

J'viens d'acheter deux sons-mai avec l'argent d'Ipséité »¹⁹⁶

Parmi les outils de défiguration de la langue – processus symbolique intéressant que celui d'attaquer la langue, institution majeure sinon première d'une culture, pour se la réapproprier -, il y a entre autres le verlan (typiquement « sons-mai » dans l'exemple précédent), dont on a pu dire qu'il tentait de flouter le sens, ou de le cacher, quand il s'agit avant tout d'intégrer la langue, de lui imprimer sa marque pour ne pas adhérer à la variété haute qui est celle de celui qui nous rejette. On constate également un mépris de la syntaxe classique, le morceau de rap typique accumulant les propositions sans les relier par des connecteurs logiques :

« Au-dessus des lois, c'est sous l'sommier / Rien fait d'beau dans la vie j'suis pas premier / La mif a la dalle j'suis sous l'pommier / La jungle attend de voir, putain de trône, revenir à la maison »¹⁹⁷

Le processus est le même que tout au long de notre développement : il consiste à se poser contre la désignation, instrument de pouvoir premier, pour se désigner soi, mais encore plus fort pour « renvoyer son image à la gueule », avec violence. Et, en effet, la violence, dans ces milieux précaires, est une condition de survie à laquelle il est difficile de renoncer ; il faut donc en transférer la pulsion sur un autre terrain et le rap devient alors comme une épée

¹⁹⁶ Booba, « PGP » (PGP). « Ipséité » est un album du rappeur Damso, produit par Booba.

¹⁹⁷ PNL, « Laisse » (Le monde chico)

poétique, qui, par l'art et la création, vient symboliser la violence du réel dans le texte et dans la langue.

« Le regard des gens t'amènera devant le mirage du miroir
Mais, moi, j'ai la rage, ma vision du rap, elle est rare,
Tant qu'un misérable s'endormira dans la rame
Pendant que le rat se réchauffera sur les rails »¹⁹⁸

Le rap est une narration de soi et vient raconter des histoires remplies « de bruit et de fureur »¹⁹⁹, dans le fond comme dans la forme, qui vient imiter la violence du vécu ; la langue est alors démantelée, tant phonétiquement que sémantiquement, venant installer une véritable dictature sonore, un cri, une insurrection ; et les rappeurs se font alors un plaisir de se poser en figure antéchristique de l'esthétique dominante pour la vandaliser en continuant à écrire puisque c'est comme ça seulement qu'on peut survivre. Et c'est à travers le recours à la violence que l'attaque est permise, le rap étant très loin de valoriser le pacifisme²⁰⁰ : mais rentrer en conflit, c'est aussi et avant tout rentrer en relation avec l'autre et avec le monde : en ce sens, on peut considérer que « la pratique du rap peut même apparaître comme un moyen d'entrer dans la langue, comme le lieu de réconciliation entre une formation défailante et la grande culture »²⁰¹.

3.3.4 Ludisme, jouissance du mot. Le rap n'est pas qu'un cri

En ce sens, comme nous l'avons déjà évoqué, on ne peut pas penser la langue du rap comme cri uniquement, dans toutes les représentations que ce terme mobilise : le rap est également le lieu d'un grand jeu autour de la lettre, du son, de la langue et de la prise de parole dans le grand bal masqué de la production des identités. Avec l'expérience de la rage naît l'expression et c'est dans celle-ci que le « je » trouve quelque chose comme l'apparition d'un possible : la jouissance de la réappropriation et ce que celle-ci implique dans son rapport au langage. Rapper implique la narration du vécu en utilisant le « je » invite à l'affirmation de

¹⁹⁸ Nekfeu, « Nique les clones » (Feu)

¹⁹⁹ Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap*, op.cit., p. 57.

²⁰⁰ Nuançons : PNL par exemple est l'acronyme de « Peace N'Lovés » : l'idée est que *s'ils avaient eu le choix*, ils auraient préféré venir en paix.

²⁰¹ Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, op.cit., p. 248.

l'authenticité : mais au-delà de ça, rapper ne se fait pas par hasard et le rappeur a conscience de l'exigence que le texte lui impose :

« Le rappeur est censé dire le “juste” sur le fond et le “parfait” sur la forme »²⁰²

Quoique, encore une fois, le degré de virtuosité dans le rapport à la langue varie d'une esthétique, propre à un rappeur et donc d'un « je », à une autre, on rencontre une certaine exigence dans la construction du texte qui est plus ou moins constante dans l'ensemble du rap français contemporain :

« Mes ennemis sont **en bad** vu qu'ils sont **en bas d'**

L'échelle et j'me fais lécher par les modèles **d'Aubade** »²⁰³

Ici, par exemple, notons l'élaboration phonétique de cet extrait puisqu'il s'agit, sur deux « phases » (ou vers) seulement d'utiliser la rime complexe en répartissant l'homophonie sur plusieurs mots situés à différents endroits de la proposition.

« Insomniaque **est la bête**, L, L, j'ai pas ton tel, ton visage j'l'ai vu qu'à l'hôtel

Inconsolable **c'est le 'blème**, M, M, sur le front, verre de champ' essuie larme de **sel** »²⁰⁴

Ici, nous pouvons voir un parallélisme travaillé dans la structure des deux phases qui, outre la rime finale, présentent une forme d'anaphore approximative par l'utilisation de deux adjectifs phonétiquement proches pour se désigner, avant d'énoncer deux propositions proches (x est x) puis de jouer sur les lettres L (L est le personnage principal du manga *Death Note*) et M (faisant référence au M de Babidi dans *Dragon Ball Z* qui se dessine dès qu'une personne est sous son influence) toutes deux répétées deux fois. L'esthétique du rappeur Booba se caractérise elle aussi par l'utilisation fréquente du jeu sur les lettres et les sons :

²⁰² Laurent Mucchielli, « Le rap de la jeunesse des quartiers relégués. Un univers de représentations structuré par des sentiments d'injustice et de victimisation collectives », *op.cit.*, p. 332.

²⁰³ Nekfeu, « Martin Eden » (Feu)

²⁰⁴ PNL, « Chang » (Deux frères)

« J’ai commandé le dernier AMG, blanc nacré
 Comme tous les mecs d’la B.A.C, j’pas fait la F.A.C
 Elle veut qu’j’lui mette la B.A.G je trouve ça déplacé
 Ça fait longtemps qu’tu cherches, la sentence va pas tarder (...)
 J’vais venir avec haine, repartir avec M
 Ramène pas ta brésilienne, ou j’repars avec elle »²⁰⁵

Cet extrait peut également se lire comme ceci : « J’ai commandé le dernier AMG blanc nacré / comme tous les mecs d’la BAC, j’pas fait la FAC / elle veut qu’j’lui mette la BAG je trouve ça déplaC / ça fait longtemps qu’tu cherches, la sentence va pas tarD / j’vais venir avec N, repartir avec M, ramène pas ta brésiliN, ou j’repars avec L » : on retrouve donc, plus ou moins dans l’ordre, les lettres de l’alphabet A/B/C/(D)/F/G/(L)/M/N dans une succession d’allitérations jouissives créant un effet de musication²⁰⁶ certain permettant alors de dépasser le propos – quoique celui soit tout de même *présent* et fasse écho à certains des thèmes que nous avons évoqués au chapitre précédent. En ce sens, à certains moments, « sous couvert de transmettre une information, le medium rap se contente de discourir sur lui-même »²⁰⁷ ; disons-même de jouir sur lui-même.

En ce sens, il est partiellement faux d’affirmer que « le rap récus[e] la virtuosité musicale, forcément élitiste, et s’appliqu[e] à valoriser plutôt des formes aisément appropriables en l’absence même de formation préalable et de moyens matériels conséquents » mais partiellement seulement, puisqu’il est vrai que le rap, par la violence qu’il insuffle à la langue commune « résulte plus encore d’une virtuosité verbale valorisant des idiomes populaires préalablement tenus pour illégitimes (...). En érigeant des éloquences hétérodoxes en objets artistiques légitimes, les chanteurs de rap s’efforcent de récuser l’exclusion sociale qui frappe habituellement ceux qui ne savent pas s’exprimer autrement. Il en découle souvent cette conviction selon laquelle ces derniers rempliraient une fonction “tribunitienne” et constitueraient les porte-paroles les plus aptes à exprimer les préoccupations de populations en marge des institutions politiques ordinaires »²⁰⁸.

²⁰⁵ Booba, « PGP » (PGP)

²⁰⁶ La « musication » est définie par Julien Barret comme un « effet de récurrence phonétique tellement marqué qu’il éclipse le sens des mots prononcés » (cf. Bibliographie)

²⁰⁷ Julien Barret, *Le Rap ou l’artisanat de la rime*, op.cit., p. 42.

²⁰⁸ Christophe Traïni, *La Musique en colère*, op.cit., pp. 47-48.

3.3.5 Rap et poésie, même combat ? Prêt-à-penser, lutte et poétique

C'est avec cette idée de fonction tribunitienne du rappeur comme porte-parole que nous pouvons nous arrêter et nous interroger sur cette formule toute-faite (ce prêt-à-penser) qui questionne le rap comme suit : rap et poésie, même combat ? On fait, ici, encore une fois appel au champ lexical de la lutte, comme si le rap avait une victoire à remporter sur la culture française dominante et cela n'est pas innocent.

Nous l'avons dit : nous prenons ici le parti de ne pas considérer le rap comme étant de la littérature et, *a fortiori*, de la poésie à proprement parler, quoique celui-ci se construise sur l'esthétisation par le texte et contienne, de ce fait, des effets de littérarité et de poéticité. Le rap, en effet, est d'une « nature hybride, genre régi par une esthétique du fragment et de l'agencement »²⁰⁹ : son rapport à l'intertextualité, au principe de réappropriation et à une esthétique du collage en fait un art que certains critiques désignent comme postmoderne. Cela suffit-il pour avancer l'idée que le rap serait, donc, de la poésie postmoderne ?

Nous ne prétendons pas ici donner une réponse à cette question mais avançons néanmoins que le rap, en effet, partage de nombreux traits communs avec la poésie « classique »²¹⁰. Nous avons déjà évoqué brièvement le rapprochement qu'on pouvait opérer entre le rap français contemporain et la poésie médiévale française, celle des troubadours, en raison des liens étroits que l'un comme l'autre entretiennent avec l'idée de subversion, le rapport au texte et à l'oralité ainsi que le fait que les jongleurs remplissaient également le rôle de chroniqueurs populaires de leur temps, au même titre que le rappeur se fait porte-parole de la jeunesse de banlieue²¹¹. Certains critiques établissent également un lien du rap – américain en particulier et français après-coup puisque ce dernier s'appuie sur le modèle de son grand-frère outre-Atlantique, comme nous l'expliquions au sein de notre premier chapitre – et la tradition poétique afro-américaine, qui « ritualise l'invective, la satire, l'obscénité et d'autres phénomènes verbaux portant un but transgressif »²¹². Le rapprochement va parfois plus loin, jusqu'à comparer le rap aux comédies satyriques de la Grèce antique (Locus, Hipponax) en raison entre autres de leur « propension commune à articuler leur conscience générique propre

²⁰⁹ Éric Gonzalez, « “Cash Still Rules” : La représentation du succès dans le rap », *op.cit.*, p. 44.

²¹⁰ C'est-à-dire ce que nous comprenons par poésie au regard de l'histoire de la littérature française et mondiale.

²¹¹ Bettina Ghio, dans son ouvrage *Sans fautes de frappe* établit également un parallélisme historique entre la pratique de la tenson chez les troubadours et la tradition du clash chez les rappers.

²¹² Ralph M. Rosen, Donald R. Marks, « Comedies of Transgression in Gangsta Rap and Ancient Classical Poetry », dans *New Literary History*, 30, 4, 1999, p. 897. Traduction personnelle.

en même temps que leur place au sein d'une histoire littéraire »²¹³. En ce sens, la rhétorique de la violence est un trope transgressif au même titre que l'obscénité et l'imaginaire misogyne que comédies antiques et rap partagent.

On peut également considérer, donc, que le rap français est l'avatar le plus contemporain de la poésie orale en ce qu'il réunit texte et musique, accorde une place importante à la joute oratoire et à l'improvisation, ainsi qu'aux nombreuses figures de répétition qui se trouvent dans le texte.

« Lundi : j'vends, mardi : j'vends
Mercredi : j'vends, jeudi : pénurie
Jeudi soir : j'vais cher-cher, vendredi : j'vends
Samedi, dimanche : j'vends, pour la mif ! »²¹⁴

Nous n'avons pas ici l'ambition de faire l'inventaire des caractéristiques qui rapprochent poésie et rap : contentons-nous de signaler que ce dernier réactive deux éléments essentiels de la poésie, à savoir la rime et le rythme. En outre, le rap est, fondamentalement, lyrique, puisqu'il se construit sur la narration d'un « je » et que ce « je » des paroles, étant à la fois auteur, narrateur et personnage principal est le poète. Combiné « au contenu transgressif, il devient plus difficile encore pour le public de distinguer les marqueurs du discours poétique et de séparer la réalité autobiographique d'un auteur de la fiction qu'est son travail »²¹⁵.

Thomas Ravier, dans son article sur Booba publié dans la *Nouvelle Revue Française* qui a fait date, propose le concept de « métagore » pour désigner certaines images convoquées par celui-ci dans ses textes ; il postule ainsi que :

« Écoutez Marcel Proust (...) parler de la “ Brusque naissance des images ”. Image brusque, dansée, dans ce “ fœtus avec un calibre ”, vous avez tout Booba. Nous parlerons pour notre part de métagore, des rapprochements qui n'ont pas lieu d'être et, inévitablement, une apparition, vénéneuse, rétinienne, brusque, brutale, impossible à se

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ PNL, « J'vends » (Le monde chico)

²¹⁵ Ralph M. Rosen, *Ibid.*, pp.897-898. Traduction personnelle

retirer de la tête : quelque chose a été vu. Je croyais mettre un disque, j'ai ouvert un album photo, un livre de chair, de son, de verbe en sang, une boîte de Pandore. »²¹⁶

Thomas Ravier parle de certaines paroles de Booba comme d'images, rétinienne et intimement liées à l'idée de poésie optique proustienne. Or, l'idée d'optique a part liée à celle de subjectivité, puisque l'image naît de l'œil de celui qui voit – ainsi, le rappeur narre son expérience, que nous avons précédemment définie comme objectivement subjective et en ce sens intime, infaillible. Le rap est l'expiration d'un je prenant appui sur son environnement comme étant vu de son en-dedans.

Le rappeur « filme de l'intérieur la sensation chimique (voire neurologique) venant court-circuiter la vision directe. (...) Rien de ce qui a été perçu par le sujet ne lui a été dicté par une soi-disant réalité objective : tout a été passé au crible de sa perception, dérégulé, halluciné, métamorphosé »²¹⁷ ; autrement dit, esthétisé, quoiqu'en dise tous les subterfuges mobilisés dans le texte pour appuyer l'apparement nécessaire rhétorique d'authenticité du rap français contemporain. C'est encore une fois du fait de la place centrale accordée à la subjectivité et à l'expression de celle-ci que le rap parvient à poétiser son contenu et son propos, puisqu'il s'agit avant tout de faire présence d'une absence – et n'est-ce pas l'intime projet de la poésie, amour réalisé du désir demeuré désir ?²¹⁸ -, celle de la vacuité du quotidien en banlieue que l'on remplit de son propos.

3.4 Partir de soi avec l'envie de se faire entendre. Le rap comme espace d'intimité avec les mots

Le rap, comme toute poésie, serait donc l'expression d'un vide, la présence d'une absence, une image qui émerge et qui vient remplir ce vide alors même qu'elle le dépasse. Mais le rap est, avant tout, en tant que phénomène, c'est-à-dire ce qui apparaît au monde, une prise de parole publique. En ce sens, le « je » se fait le porte-parole de sa génération et cherche à « représenter (sa famille, sa bande, son quartier, sa banlieue, les opprimés), témoigner (des réalités de la vie quotidienne et de la révolte légitime des jeunes dans les cités) et susciter une prise de conscience : telles sont les visées explicites qui attirent l'attention sur les liens de

²¹⁶ Thomas Ravier, « Booba ou le démon des images », *Nouvelle Revue Française*, 567, octobre 2003, p. 40.

²¹⁷ Thomas Ravier, *Ibid.*, pp. 41-42.

²¹⁸ René Char.

proximité qui unissent généralement les groupes et les fractions de jeunesse dont ils sont issus »²¹⁹. Animés par des « sentiments primordiaux d'injustice et de domination », le rap acquiert alors une fonction testimoniale, donnant voix par la sienne à ces victimes de la société moderne et du mythe français de l'égalité des chances afin de faire entendre ses histoires. Réduits au silence parce qu'on parle à leur place, stigmatisés par les jeux de pouvoir qui leur assignent une identité figée, marginalisés au sein de la société française, le rappeur cherche, à travers le texte – où il se désigne comme corps social - et sa performance – la profération de la voix -, à ouvrir la brèche d'une arène de justice propre. En ce sens, on peut comprendre que l'autodésignation se présente aussi en tenant compte des clichés, c'est-à-dire des représentations communément acceptées *a priori*, notamment en ce qui concerne le premier signe extérieur d'identité, à savoir l'origine ethnique. En effet, « lorsqu'un groupe est socialement exclu, il a une sorte de sursaut d'orgueil et on assiste à des phénomènes d'auto-exclusion »²²⁰ :

« Sang corse mélangé bougnoule (...) / J'suis ni d'chez moi ni d'chez vous »²²¹

« Moi j'suis un babtou à part ; j'vois plein de babtous pompeux / Mais sache que les babtous comme moi / N'aiment pas les babtous comme eux / Surtout quand les babtous ont peur »²²²

« Sinistre négro et sarrasin : boule à zéro sous le bonnet »²²³

Les trois artistes de notre corpus utilisent donc des termes *a priori* dévalorisants, au regard de l'autre et selon l'histoire socioculturelle de la France, pour se désigner et réinventer sur cette base leur identité.

En effet, on peut considérer que la performance – donc l'énonciation – comme noyau du geste poétique repose sur le jeu des possibles que le langage offre de créer un monde

²¹⁹ Laurent Mucchielli, « Le rap de la jeunesse des quartiers relégués. Un univers de représentations structuré par des sentiments d'injustice et de victimisation collectives », *op.cit.*, p. 338.

²²⁰ Louis-Jean Calvet, *Les Voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, *op.cit.*, p. 283.

²²¹ PNL, « Au DD » (Deux Frères)

²²² Nekfeu, « Martin Eden » (Feu). Certes, Nekfeu, dans cet extrait, se présente comme un « babtou à part » ; mais ce qui nous intéresse ici, c'est avant tout l'utilisation du terme « babtou » pour se présenter, qui est une façon péjorative de parler d'un « blanc ». En outre, le message implicite ici est de dire « je ne suis pas comme tous les blancs, je suis un vrai jeune de rue ! ».

²²³ Booba, « Comme les autres » (Nero Nemesis). Son père est sénégalais (négro) et sa mère française d'origine marocaine (sarrasin)

symbolique parallèle, au sein duquel le message passe parce que, précisément, la voix du rappeur peut se faire entendre ; parce qu'il peut mobiliser les mots et avec eux ouvrir une brèche. Nous rejoignons ici l'idée de performativité du langage, du *fiat lux* originel, établie par Austin : l'énonciation devient acte puisqu'elle permet la création d'une identité nouvelle, reposant sur les choix du « je » et ce que sa subjectivité décide d'inventer en termes d'images et de représentations du soi. C'est également pourquoi le « je » du rap décide de s'annoncer avec l'aide du pseudonyme, qui était donc le premier indice que nous avons relevé de l'entrée dans le monde du fictif. Adopter un « nom de scène », alors même que l'on décide de construire son propos sur la narration de l'expérience, c'est avant tout poser la conscience que l'identité en tant que telle est une fiction du regard et une vue de l'esprit – l'expression d'un soi ou d'un autre.

Nous avons établi dans la première partie de ce mémoire comment la narration du « je » reposait sur le socle de l'expérience vécue et de l'image qui se dégageait de l'identité ainsi mise en mot. Mais au-delà du geste proprement littéraire, c'est-à-dire l'esthétisation, par le langage appréhendé sous le prisme du « je », le rappeur transcende la pure narration pour créer, sur l'échiquier du symbolique, intimement lié à la question de l'identité, un espace de témoignage fait de mots, un nouveau monde qui est celui que permet la représentation.

« Devenir quelqu'un pour exister

Car personne nous a invité

Donc on est venu tout niquer

Tout niquer, ma vie

L'histoire sera courte à mon avis

Comme la dernière phrase de ma vie »²²⁴

Cet extrait est parlant à cet égard : le rappeur, par la prise de parole, c'est-à-dire le rap (c'est ce qui est entendu par « on est venu tout niquer »), devient quelqu'un (dans son univers symbolique) puisqu'il n'était pas invité (dans le monde réel), et crée un monde, le sien, un espace clos de représentation, animé par les mots et les images que ceux-ci suscitent, au sein

²²⁴ PNL, « À l'ammoniaque » (Deux Frères)

duquel il peut narrer sa vie comme il voudrait qu'elle soit présentée (« l'histoire sera courte à mon avis / comme la dernière phrase de ma vie »).

Autrement dit, dans le geste narratif propre au rap, il y a un premier mouvement, se fondant sur l'expérience, qui est la mise en mot acquérant valeur testimoniale, qui relève d'une écriture impliquée (du soi) et impliquante (en ce qu'elle s'adresse directement à un auditeur, comme nous l'avons démontré) ; mais dans un second temps, la prise de parole permet l'insertion du rappeur dans un univers symbolique dans lequel il est maître de sa propre identité – que celle-ci repose sur des faits, sur une opération d'hyperbolisation de ceux-ci, ou sur de la pure fantasmagorie. On retrouve d'autres traces textuelles de la compréhension ou de la conscience du texte comme, à proprement parler, un univers de mots :

« Subir un traumatisme mais t'remettre à moitié

Entre médicaments et came

Autrement dit, la trame est dramatique »²²⁵

« J'suis à Key Largo, niquer des mères c'est le scénario »²²⁶

En ce sens, « le rap joue un rôle symbolique fondamental, [puisqu'il] sert de miroir identitaire à des jeunes ayant justement des problèmes d'identité »²²⁷. Identité incertaine, identité assignée : la narration du « je », résolument, consiste en l'affirmation du soi et en sa réappropriation par les mots. C'est en ce sens également que l'on peut comprendre ce qui tient de la révolte dans le rap français contemporain, alors que le jugement populaire se désole de son manque d'engagement au regard du rap « conscient » de la fin des années 1990 : il s'agit, par le récit de soi, d'émettre un cri personnel, intime, corporel mais qui vient faire écho au grand problème d'une jeunesse laissée pour compte qui ne veut plus que l'on parle *en son nom*.

²²⁵ Nekfeu, « Martin Eden » (Feu)

²²⁶ Booba, « Attila » (Nero Nemesis)

²²⁷ Louis-Jean Calvet, *Ibid.*, p. 283.

Chapitre IV. Entre témoignage, expérience et engagement. La narration de soi comme épée poétique

4.1 Rhétorique d'authenticité, jeu du je, humour

Il convient, à ce stade de ce mémoire, d'aborder cette thématique de l'authenticité que nous avons déjà évoquée à plusieurs reprises sans pour autant en dénouer les plis de sens. En effet, c'est par l'interrogation autour de cet impératif d'authenticité qui transcende le rap français contemporain que nous pourrions établir un point de jonction entre les deux versants – d'une même pièce – essentiels à ce genre musical, à savoir la narration de soi comme corps social et comme voix proférée.

Nous avons établi les différentes manières dont le « je », par la narration, dans le rap français contemporain se définissait comme corps social – à travers le recours à l'univers de la rue, l'exposition à la précarité socioéconomique, le rapport à la matérialité, au milieu du rap, à la misogynie et à la masculinité, à la religion, à l'émotion, etc. En ce sens, puisque le rappeur se présente comme instance énonciatrice toute-puissante, cerbère puisqu'il est à la fois auteur, narrateur et personnage principal mais surtout comme témoin légitime, la rhétorique de l'authenticité lui est nécessaire pour appuyer et accréditer son discours afin que celui-ci soit reçu et entendu comme il l'entend. Ce versant de la narration de soi dans le rap français contemporain est animé par la haine et la colère, puisque c'est « le récit de ce qui les a conduits à la musique qui conditionne l'appréciation de leur authenticité »²²⁸. Et cette colère, donc, doit être légitimée par l'expérience présentée comme authentiquement vécue, ayant réellement été éprouvée.

« Viens visiter

Chez nous pas de gros meubles, pas de grosses télés

On prend les cafards dans le mouchoir

²²⁸ Richard Mèmeteau, *Pop Culture. Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, op.cit., p. 49.

Et moi j'ai trop l'seum depuis qu'jsuis né »²²⁹

Cette réalité doit être présentée, donc, dans son dénuement le plus total, à travers la présentation de réalités crues (les cafards, par exemple) en utilisant un langage qui mime ce dit réel – vulgarité pour la crudité de l'expérience, spontanéité pour appuyer l'effet de réel dans le discours, utilisation de marqueurs phatiques, de l'adresse et du présent de narration pour donner l'illusion d'un dialogue et non d'un récit fictif, etc. Le rappeur doit, absolument, se poser comme porteur et témoin d'une réalité qu'il se doit de transmettre :

« Même avec les cordes vocales coupées, j'serai un mec de parole »²³⁰

Cela participe donc d'une rhétorique de l'authenticité qui transcende l'ensemble du champ textuel du rap français contemporain. Pourtant, comme nous l'avons établi dans la seconde partie de ce mémoire, le rappeur, en décidant de prendre la parole, poursuit certes un premier objectif de transmission qui se veut le plus juste possible mais ouvre également du même mouvement un univers fictif qui dépasse son message et lui permet de créer son propre tribunal de justice au sein duquel il peut laisser libre cours à ses fantasmes de réussite et, ainsi, se redéfinir en tant que je(u) dans un espace symbolique clos sur lui-même. On constate, ainsi, épars dans les textes et presque discrets, quelques courts moments de mise à distance du propos – de désauthenticisation du discours :

« Je viens faire le spectacle, bah quoi ?

Je leur chante ma haine et ils applaudissent (...)

Gros le rap ça m'plait pas

Je le fais parce que y a peut-être un billet

Un charbon comme un autre, tu manges, tu tires et t'es oublié »²³¹

²²⁹ PNL, « Sur Paname » (Le monde chico).

²³⁰ Nekfeu, « Le Horla » (Feu)

²³¹ PNL, « Mowgli » (Mowgli)

Mais au-delà de cette remise à distance du rap par quelques saillies dispersées, il y a encore un élément ici que nous avons à peine effleuré et qui, pourtant, ne doit jamais être oublié lorsqu'il s'agit de penser une œuvre de l'imagination : l'humour. Le fictif, en effet, nous l'avons vu, est pour le rappeur dans un second temps la brèche qui permet l'ouverture d'un monde symbolique au sein duquel il a les pleins pouvoirs de définition de son identité ; et cette réappropriation de soi permet jouissance et jubilation.

« Tu l'as tant rêvé, j'ai pas fini clochard
Nananère, grosse te-pu tu m'jalouses
En regardant YouTube tu m'jettes l'œil
J'fais plus de E à chaque lettre sur ma feuille
Nique ta mère (ouais) »²³²

On peut par exemple ressentir dans cet extrait la fierté, la jubilation (« j'fais plus de E – c'est-à-dire d'euros – à chaque lettre sur ma feuille ») et une joie presque enfantine due à ce qu'a permis le rap (« nananère » comme expression puérile de la possession de pouvoir). Cette jubilation, comme nous l'avons d'ores et déjà signalé, peut également se faire sur le mode de la pleine mainmise sur la langue et de ce qu'elle permet en termes de jeu :

« Tu rêves de fusils mitrailleurs, j'dors sur un gisement de R1
J'suis sur un terrain glissant, t'es sur un glissement de terrain »²³³

Encore une fois, c'est en comprenant le langage comme possibilité d'une expression et en ce sens la fiction comme possibilité d'un pouvoir que l'on peut aborder les deux comme un gigantesque terrain de jeu d'où découle une gaieté allègre. Ainsi, Milan Kundera, dans son essai *Les testaments trahis*, disait-il dans un sous-chapitre justement intitulé « Le territoire où le jugement moral est suspendu » :

²³² PNL, « Naha » (Dans la légende)

²³³ Booba, « D.U.C » (D.U.C)

« Si quelqu'un me demandait quelle est la cause la plus fréquente des malentendus entre mes lecteurs et moi, je n'hésiterais pas : l'humour. (...) Je me défends [à propos de *La valse aux adieux*] : le roman est comique ! Mon docteur Skreta est un fantaisiste ! il ne faut pas prendre tout tellement au sérieux ! Alors, vos romans, dit-il, méfiant, il ne faut pas les prendre au sérieux ? Je m'embrouille et, soudain, je comprends : rien n'est plus difficile que de faire comprendre l'humour. »²³⁴

La fiction est une chose très sérieuse, mais elle est également très drôle et on ne saurait, à notre sens, la comprendre sans envisager ces deux facettes constitutives de ce que permet le fictif. De la même manière, donc, on ne peut comprendre le rap en le prenant trop au sérieux – il est alors violent, misogyne, pur cri de haine et de révolte, privilège de l'approche sociologique, etc. –, ce qui est l'opération effectuée en général par le jugement populaire, ni en le prenant trop à la légère – comme pure expression textuelle ou par l'approche parodique - : dans un cas comme dans l'autre, ce serait quelque chose de son message que l'on rate.

4.2 Le rap comme épée poétique et miroir déformant

« J'ai la bouche pleine pourtant j'dois goûter le vide
Le miroir est net, le visage est brisé
On chante en public mais nos larmes sont privées
Et pour le coup, j'suis pas une star d'Hollywood
Bats les couilles j'fais du Beverly Hills »²³⁵

Ainsi, dans ce mouvement rhétorique de l'authenticité et dimension intrinsèquement ludique permise par la fiction, on peut comprendre que le rappeur n'utilise pas le récit de soi dans un but relevant uniquement du témoignage mais comme l'ouverture d'un monde symbolique de réappropriation de sa propre identité et par là même de celle des autres : ceux que le « je » a vocation à englober, les pairs, mais aussi le regard essentialisant que la société pose sur lui. Prendre la parole, c'est, absolument, dire à l'autre, se dire pour l'autre. On peut alors comprendre le rap comme une sorte d'épée poétique, arme qui, bien plus d'autres, permet la réappropriation de son identité propre. Goethe, dans le prologue de son Faust, « (...) propose

²³⁴ Milan Kundera, « Les Testaments trahis », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), pp. 817-818.

²³⁵ PNL, « 91's » (Deux Frères)

au poète de présenter à ces masses “une glace et non une peinture” pour qu’elles “viennent tous les soirs y mirer leur figure”. L’art de masse a pour Goethe une dimension intrinsèquement réflexive, puisqu’il doit établir ce qu’est son public en même temps qu’il se produit »²³⁶.

Le rap est en effet un art de masse au sens que quoiqu’il soit étroitement situé dans un contexte sociologique particulier, à la fois dans son origine et dans les thématiques devenues lieux communs que cette origine réactive dans le propos, il est consommé par de larges couches de la société française, au point de devenir le genre musical le plus écouté en France aujourd’hui. Nous voilà donc revenus au mouvement dialectique sur lequel nous avons déjà tellement insisté : le rappeur, en tant que se percevant comme représentatif du « jeune-de-banlieue », accepte l’image que la société lui donne de lui, parlant à sa place ; il l’accepte au sens qu’il la prend pour soi ; une fois cet ensemble de représentations intégrées, il les recrache dans son rap, en les déformant par le geste d’esthétisation et par ce que symboliquement la fiction permet en termes de prise de pouvoir. Le rap, en ce sens, peut être compris comme miroir déformant des représentations sociales communément admises de ce qu’est la réalité des banlieues françaises. En ce sens, on peut comprendre que :

« Le processus de victimisation est toujours problématique, à la fois nécessaire et limitatif. Il permet de gagner l’opportunité de lutter contre cette position d’infériorité, tout en reconnaissant une position d’infériorité. »²³⁷

C’est donc encore une fois la grande odyssée de la réappropriation que poursuit le rap ; le majestueux bal masqué de la production des identités ; c’est pourquoi, entre autres, le rap est traversé par des messages contradictoires et mobilise un intertexte aussi vaste – il ne pourrait se réapproprier une culture sans, avant tout, l’intégrer et la faire sienne. De la même façon, on peut également comprendre la misogynie dans le rap comme une sorte d’hyperbolisation de ce que le rappeur reçoit en termes de représentations de la part de la société dominante – la faisant rejaillir du soi avec une violence qui choque la plupart de ses auditeurs en même temps qu’il en excite la curiosité. Le procédé est le même pour tous les autres thèmes que nous avons pu aborder lorsqu’il s’est agi de les présenter *via* notre corpus : le rappeur se sent marginalisé dans sa banlieue comme un rat relégué dans sa bouche d’égout. Il en vient à se présenter comme un animal et à parler de son univers comme d’un zoo ou d’une jungle : pourtant, cela, *a priori*, ne

²³⁶ Richard Mèmeteau, *Pop Culture. Réflexions sur les industries du rêve et l’invention des identités*, op.cit., p. 7.

²³⁷ Richard Mèmeteau, *Ibid.*, p. 249.

l'aide pas à faire évoluer les mentalités et les représentations. Mais à la fois parce que c'est ce que le public attend de lui et parce que c'est ainsi qu'il a appris à se comprendre, il donne ce qu'il a à donner ; simplement, le rap et le recours à la violence permettent de frapper les oreilles et les esprits du même coup ; et c'est une grande victoire pour le soi, portant l'illusoire désir d'être maître du discours ambiant.

Ainsi, le rap joue un rôle symbolique essentiel, puisqu'il devient un moyen de se valoriser quand on a l'impression d'être laissé pour compte ; il est le miroir identitaire flatteur de jeunes ayant, précisément, une identité fragilisée pour une série de raisons sociales, économiques, historiques et culturelles. À bien des égards, donc, il ne suffit pas de s'arrêter à des conclusions hâtives à son sujet : le rap peut être sérieux ; il peut être drôle aussi ; mais ce qui est certain, c'est que par l'opération de défiguration de la poésie et de la culture dominante qu'il met en jeu, il nous permet de nous voir autrement dans notre propre miroir.

Conclusion

Nous avons, au fil de ce mémoire, tenté de comprendre ce qui était opéré par l'utilisation du « je » dans la narration au sein du rap français contemporain à travers un échantillon que nous pensons représentatif de sa diversité comme de ses lieux communs. Il convient en effet de rappeler ici que si ces trois artistes - Booba, PNL et Nekfeu - ont été retenus, c'est parce qu'ils présentent trois esthétiques différentes notamment dans leur compréhension du soi comme corps social. En ce sens, notre propos est limité parce que l'ensemble du champ du rap français contemporain ne saurait se réduire à trois artistes seulement et à leurs poétiques singulières. Néanmoins, nous avons essayé, à travers les récurrences thématiques et stylistiques que l'on pouvait dégager au sein du corpus retenu, de dresser un tableau des régularités qui peuvent s'étendre, pour une bonne part, à la production générale du rap ces dernières années.

La première de ces régularités est l'utilisation du « je » dans la narration, commune à l'écrasante majorité des rappeurs français contemporains. C'est pourquoi une recherche sur l'utilisation de ce « je » dans un courant musical largement diffusé et partagé aujourd'hui nous a semblé aussi pertinente que nécessaire, car fondamentalement signifiante. De là, nous avons tenté d'établir les points de jonction, au sein du corpus de référence, sur lesquels se dessinait une présentation du soi relativement homogène – l'idée de précarité venant comme chapeauter l'ensemble des discours proposés. Se fondant sur l'expérience, définie comme l'ayant été éprouvé, le rappeur utilise en effet le « je » pour faire le partage de ce qu'il a vécu, et réactiver par là un certain nombre de thématiques qui sont, *de facto*, des lieux communs du rap français contemporain – la drogue, l'illégalité, les femmes, l'argent. En même temps, il se situe dans son environnement social à la fois pour justifier un certain nombre de ses choix et pour jouer le jeu de l'exclusion et de l'intégration qui l'a mené à être ce qu'il est – ou plutôt à *se présenter tel qu'il se présente*.

Or, nous avons vu au fur et à mesure de notre démonstration que la narration de soi ne peut se réduire à la production d'un simple témoignage puisque, d'entrée de je(u), le rappeur se présente aussi comme être fictif, réunissant sous son pseudonyme les trois instances énonciatrices qu'il fait se joindre en un même corps marqué par le social – c'est l'idée de narrateur cerbère, à savoir à la fois auteur, narrateur et personnage principale. En cela, alors même qu'il prétend faire le récit univoque de sa vie, le rappeur la dépasse et la transcende pour

créer dans le texte un espace symbolique auto-suffisant au sein duquel il jubile d'acquérir le pouvoir de l'invention de son identité.

Nous pensons que faire une lecture sociologique de l'œuvre est une démarche pertinente puisque le réel est à l'initiative de l'écriture et qu'il la précède en un sens, de sorte que le texte a quelque chose à nous apprendre sur la réalité de la précarité dans les banlieues françaises. Mais, en même temps, si le rap nous dit quelque chose sur le monde, le cantonner à son message sociologique, à sa fonction testimoniale, nous paraît limitatif. Il faut prendre le rap au sérieux et le lire au premier degré, pour peu que l'on n'oublie pas que le rap fait rentrer l'individu dans l'univers du symbole et de la fiction. Le rappeur profère sa voix et prend la parole ; par là, il est dans la création et il est nécessaire de laisser sa juste place au geste d'esthétisation qui est propre non seulement au rap, mais à toute création littéraire et, *a fortiori*, artistique.

Nous ne dirons pas que le rap est parodique, car il ne l'est pas – quoiqu'il faille considérer que la jouissance de l'écriture est une forme d'humour, de comique, relevant de la jubilation enfantine. Le rap se fonde sur la narration de l'expérience. Mais le rap, avant, après, en-dessous et au-delà de ces éléments, est surtout le lieu d'une prise de pouvoir d'individus se comprenant aux marges d'un monde qui les retranche dans des univers froids et clos au sein desquels leur champ de possibles est limité. Le rap français contemporain, en ce sens, et ainsi que nous avons tenté de le démontrer ici est avant tout le lieu privilégié par lequel le soi peut se réinventer au travers de la narration et, par là, se réapproprier une identité dont il se sentait dépris. Pour ce faire, il s'agira, avec toute la haine et la violence dont le « je » est capable, d'arracher des mains du monde un message qui le réduit à ne pas être ce qu'il voudrait, pour l'avaler, le tordre, le déformer et, enfin, le faire rejaillir comme dans un miroir aux alouettes. Il se déguise pour mieux réinventer son identité : le rappeur français, par l'utilisation du « je » dans la narration, accepte, en somme, de faire le jeu du social en se masquant pour mieux pouvoir démasquer le je(u) dont nous sommes, finalement, tous victimes.

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

Booba, D.U.C (2015)

Booba, Nero Nemesis (2015)

Booba, Trône (2017)

Booba, PGP (2019)

PNL, Que la Famille (2015)

PNL, Le monde Chico (2015)

PNL Dans la légende (2016)

PNL, Deux Frères (2019)

Nekfeu, Feu (2015)

Nekfeu, Cyborg (2016)

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

AMGHAR Samir, « Rap et islam : quand le rappeur devient imam », dans *Hommes & Migrations*, 1243, 2003, pp. 78-86.

ARMSTRONG Edward G., « Gangsta misogyny : a content analysis of the portrayals of violence against women in rap music, 1987-1993 », dans *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8, 2, 2001, pp. 96-126.

ATERIANUS-OWANGA Alice, « Un rap « incliné sur la force ». La fabrique de la masculinité sur la scène rap librevilloise », dans *Cahiers d'études africaines*, 2013, pp. 143-172.

AUBARET Marc, « De l'Antiquité au Moyen Âge : parcours d'une vieille dame », dans *Histoire et littérature orale. Rencontres du samedi 26 et dimanche 27 septembre 2009*, Rencontres organisées par le Centre Méditerranéen de Littérature Orale (CMLO), pp. 9-20.

AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

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

BENSINGOR François, « Le rap français vers l'âge adulte », dans *Hommes & Migrations*, 1775, 1994, pp. 52-56.

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

BETHUNE Christian, « Sur les traces du rap », dans *Poétique*, 166, 2, 2011, pp. 185-201.

BLANCKEMAN Bruno, « Les tentations du sujet dans le récit littéraire actuel », dans *La sociologie saisie par la littérature* (dir. COTÉ Jean-François, ROBIN Régine), Cahiers de Recherche Sociologique, 26, 1996.

BLANCKEMAN Bruno, « Pour une histoire littéraire à chaud », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 113, 3, 2013, pp. 559-568.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

CALVET, Louis-Jean, *Les Voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot, 1994.

CELOTTI Nadine, « 'Par des dictionnaires' Droit de cité aux mots des cités », dans *Études de linguistique appliquée*, 150, 2, 2008, pp. 207-220.

CHIRAT Alexandre, *Booba. Poésie, musique et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2015.

CONNELL Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.

« Le soi est une fiction. Chloé Delaume s'entretient avec Barbara Havercroft », dans *Revue Critique de Ficción Contemporaine*, 4, 2012.

DERIVE Jean, « Imitation et transgression. De quelques relations entre la littérature orale et la littérature écrite dans les cultures occidentales et africaines » dans *Cahiers de Littérature Orale*, Presses de l'Inalco, 2004, pp. 175-200.

DULAC Germain, « Masculinité et intimité », dans *Sociologie et sociétés*, 2003, 35, 2, pp. 9-34.

DUTHEIL PESSIN Catherine, « Chanson sociale et chanson réaliste » dans *Cités*, 19, 3, 2004, pp. 27-42.

FREITAS Franck, « "Blackness à la demande" Production narrative de l'"authenticité raciale" dans l'industrie du rap américain », dans *Volume !*, 8, 2, 2011, pp. 93-121.

GHIO Bettina, *Sans Fautes de frappe. Rap et littérature*, Marseille, Le mot et le reste, 2016.

GILLES Suzanne, « L'économie urbaine des mondes de la musique. Le district rap marseillais », *Les Annales de la recherche urbaine*, 101, 2006, pp. 75-81.

GONZALEZ Éric, « "Cash Still Rules" : La représentation du succès dans le rap », dans *Revue Française d'Études Américaines*, 104, 2005, pp. 31-49.

GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et littérature*, Paris, Gallimard/ Le Seuil, 1989.

HEBDIGE Dick, *Sous-culture. Le sens du style*, trad. Marc Saint-Upéry, Paris, Zones, La Découverte, 2008.

HUNNICUTT Gwen, ANDREWS Kristy H., « Tragic Narratives in Popular Culture : Depictions of Homicide in Rap Music », dans *Sociological Forum*, 24 (3), 2009, pp. 611-630.

KUNDERA Milan, *Œuvres II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 2016.

LAFFANOUR Anne (dir.), *Territoires des musiques et cultures urbaines. Rock, rap, techno... l'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 2003.

LARGUECHE Éveline, *L'Effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse*, PUF, 1983.

LECLERC Gérard, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1998.

MARTENS David, « Pseudonymie et littérature. Pour une cartographie d'un mode de signature », dans *La Pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard* (MARTENS D., dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes (La Licorne), 123, 2016.

MARTI Pierre-Antoine, *Rap2 France. Les mots d'une rupture identitaire*, L'Harmattan, 2005.

MARQUET Mathieu, « Politisation de la parole : du rap ludique au rap engagé », dans *Variations*, 18, 2013 [en ligne].

MÉDIA Martin, « Le paradoxe de la virilité dans les cités », dans *Le journal des psychologues*, 308, 2013, pp. 29-34.

MÈMETEAU Richard, *Pop Culture. Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, Paris, Éditions La Découverte, coll. Zones, 2014.

MOÏSE Claudine, « Pratiques langagières des banlieues : où sont les femmes ? », dans *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2003, pp. 47-54.

MUCCHIELLI Laurent, « Le rap de la jeunesse des quartiers relégués. Un univers de représentations structuré par des sentiments d'injustice et de victimisation collectives », dans *Émergences culturelles et jeunesse populaire. Turbulences ou médiations ?* (Coll. *Débats Jeunesses*, 13), Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 325-355.

« Les fictions de soi. M. Sheringham s'entretient avec J.-B. Puech », dans *Revue Critique de Fixxion Contemporaine*, 4, 2012.

RANDOLPH Antonia, « Don't Hate Me Because I'm Beautiful : Black Masculinity And Alternative Embodiment In Rap Music », dans *Race, Gender & Class*, 13, 3/4, pp. 200-217.

RAVIER Thomas, « Booba ou le démon des images », *Nouvelle Revue Française*, N° 567, octobre 2003.

ROSEN Ralph M., MARKS Donald R., « Comedies of Transgression in Gangsta Rap and Ancient Classical Poetry », dans *New Literary History*, 30, 4, 1999, pp. 897-928.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Folio, éd.2009.

SADDIK Annette J., « Rap's Unruly Body: The Postmodern Performance of Black Male Identity on the American Stage », dans *TDR (1988-)*, 47, 4, 2003, pp. 110-127.

SALAAM Mtume Ya, « The Aesthetics of Rap », dans *African American Review*, 29, 2, 1995, pp. 303-315.

SPIVAK Gayatri Chakravorti, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, éd. Amsterdam, 2006.

TRAÏNI Christophe, *La Musique en colère*, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, 2008.

TRAÏNI Christophe, « L'appropriation du rap et du reggae. Néo-communisme et ethno-régionalisme à l'heure de la mondialisation », dans *Communications*, 77, 2005, pp. 109-126.

VICHERAT Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan, Coll. Univers Musical, Paris, 2001.

WACQUANT Loïc, *Parias urbains, Ghetto- banlieues- Etat* [2005], trad. Sébastien Chauvin, Paris, La Découverte, 2006.

WEITZER R., KUBRIN C.E., « Misogyny in Rap Music; A Content Analysis of Prevalence and Meanings », dans *Men and Masculinities*, 12, 1, 2009, pp. 3-29.

WHIDDEN Seth, « French Rap Music Going Global : IAM, They Were, We Are », dans *The French Review*, 80, 5, 2007, pp. 1008-1023.