

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉNONCIATION RAP, UNE ESTHÉTIQUE PLURIELLE :
ÉTUDE DE CAS À PARTIR DE DEUX ALBUMS DE RAP FRANÇAIS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
NAOMI JOUAN

MARS 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

La culture populaire reproduit l'idéologie dominante autant qu'elle lui résiste.

- Chantal Savoie.

Le réel vaut-il la peine d'être vécu? La chanson échoue dramatiquement à produire une réponse. C'est ce dramatique échec qui est beau.

- Stéphane Chaudier

Rudes sont le ciel et la terre qui traitent en chiens de paille la multitude d'êtres. Rude est le sage qui traite le peuple en chien de paille.

- Lao Tseu

À l'école de la poésie, on n'apprend pas. On se bat.

- Léo Ferré

La poésie est une clameur, elle doit être entendue comme la musique. Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans sa typographie n'est pas finie ; elle ne prend son sexe qu'avec la corde vocale tout comme le violon prend le sien avec l'archet qui le touche.

- Léo Ferré

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord ma meilleure amie, Julie-Anne Beaulac, qui m'a accompagnée à de nombreuses reprises dans notre bar préféré pour passer des après-midis entières à plancher sur nos études. Elle est désormais bachelière en soins infirmiers alors que je dépose mon mémoire. J'ai grâce à elle quelques connaissances dans son domaine et elle pourrait probablement graduer aussi en littérature après tous nos échanges.

Je souhaite également remercier les membres de ma famille qui m'ont soutenue tout au long de ma maîtrise. Bien que mon sujet ne fasse pas partie de leurs considérations principales, ils ont toujours su feindre l'intérêt lorsque je commençais à déblatérer, et je leur en suis reconnaissante. Au même titre, merci à mon amoureux d'avoir, lui aussi, été capable de faire semblant de s'intéresser à un domaine qui n'attise pas particulièrement sa curiosité, j'apprécie d'avoir pu parler de mon travail. Mon chat fut également d'un grand soutien sans vraiment le savoir, il m'autorisait à plonger mon visage dans son pelage, me permettant d'oublier un peu ce mémoire.

Enfin, ce mémoire n'aurait su voir le jour sans la patience et l'implication de mon directeur de maîtrise, Dominique Garand, qui a accepté de se lancer dans cette aventure malgré mon choix de m'intéresser au rap français. Vos qualités de directeur et votre ouverture d'esprit m'auront été d'une aide essentielle. Je remercie aussi André Marchand, que j'ai harcelé de mes messages depuis le début de ma maîtrise et qui a toujours été d'une aide précieuse.

Dans le fond, merci à tous ceux qui, bien que le sujet ne fût peut-être pas au centre de leurs intérêts, m'ont soutenue autant que possible. Ma santé mentale a survécu grâce à vous, à vos « Aaah oui d'accord, je vois » et vos signes de tête encourageants.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE RAP : ÉNONCIATION(S) ET POSTURE(S).....	11
1.1. Contexte de production de la scène rap en France : tour d’horizon.....	11
1.1.1. Le rappeur	12
1.1.2. Thèmes	13
1.2. Ressemblances et dissemblances avec les autres genres	17
1.2.1. La chanson française, entre amour et haine	17
1.2.2. La littérature, aspiration ou rejet?	20
1.2.3. La littérature orale : joute oratoire et plaisir de dire	24
1.3. L’authenticité et le contrat entre l’auteur, son texte et l’auditeur.....	27
1.3.1. Le mentir-vrai	27
1.3.2. Naître dans le dire, muer dans l’énonciation	31
1.3.3. Parrhèsia.....	34
1.3.4. La crédibilité, même dans l’exagération	37
CHAPITRE II	
LES POSTURES DU CORPUS	40
2.1. Posture, <i>ethè</i> et leurs enjeux.....	40
2.1.1. La posture.....	40
2.1.2 <i>Ethè</i>	42
2.1.3. Les théories de l’énonciation dans le cadre du rap français.....	45
2.2. Se construire en « je ».....	48
2.2.1. Une énonciation créatrice	48
2.2.2. Un corps et une image en construction	54
2.2.3. Des postures similaires, des techniques opposées	59
2.3. Se construire en construisant l’autre	60
2.3.1. Le collectif au sein de l’énonciation	60
2.3.2. Rejeter l’autre pour mieux s’inventer	63
2.3.3. Le groupe comme identité	67

CHAPITRE III	
LA POLYPHONIE : LE CŒUR DE L'ESTHÉTIQUE RAP	71
3.1. L'intervention de plusieurs voix au sein du même foyer énonciatif.....	71
3.1.1. Un individu pluriel.....	71
3.1.2. Une langue plurielle.....	75
3.1.3. L'interdiscursivité.....	81
3.2. L'invocation de voix extérieures au foyer énonciatif	89
3.2.1. Parler comme un autre	89
3.2.2. Invoquer l'autre.....	91
3.3. De l'individualité à l'universalité	95
3.3.1. Parler au nom d'un "je" pour atteindre un "nous"	95
3.3.2. L'urgence et la violence comme procédé de rapprochement.....	99
CONCLUSION.....	104
ANNEXE Liste des morceaux des albums <i>Testa nera</i> et <i>NQNT2</i>	109
BIBLIOGRAPHIE.....	110

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous nous intéressons au rap français à travers deux albums d'artistes en apparence opposés : *Testa Nera* de Furax Barbarossa et *NQNT2* de Vald. Le premier se situe dans la branche *underground* et engagée du rap, tandis que le second est plus commercial et beaucoup plus connu. En partant de ces deux albums, nous tentons de préciser les caractéristiques propres au rap français en observant principalement la manière dont se présentent les artistes. Dans le premier chapitre, nous exposons les caractéristiques de base du genre en nous concentrant notamment sur la relation entre le rappeur et son public, relation particulière car basée sur un principe d'honnêteté apparente. Dans le deuxième chapitre, nous dégagons les postures de nos deux artistes en observant comment se manifeste cette fameuse relation au public et comment l'image renvoyée par le rappeur repose à la fois sur une importance du "je" et sur la présence constante de la figure de l'autre. Enfin, dans notre troisième chapitre, notre intérêt se porte sur l'utilisation de la polyphonie et ce que celle-ci nous révèle sur ce fameux rapport à autrui qui traverse tout morceau de rap français. Notre objectif est de présenter le rap comme un style profondément marqué par la figure de l'autre et par son omniprésence dans la vie du "je".

Mots-clés : rap, énonciation, posture, polyphonie, chanson.

INTRODUCTION

La chanson est un lieu de rencontre entre l'écriture et l'oralité. La figure de l'auteur-compositeur-interprète (ACI) rejoint à la fois celle du poète et celle du musicien. Malgré cette rencontre entre littérature et univers musical, la chanson est souvent cantonnée au domaine populaire, entourée d'une sorte de malaise qui freine sa légitimation. Néanmoins, dans les dernières décennies, certains chercheurs se sont approprié ce domaine et en ont fait un champ d'expertise. Parmi eux, l'on retrouve notamment Stéphane Hirschi, Stéphane Chaudier ou Joël July, qui approchent la chanson à travers différents angles de recherche. Si la chanson fait l'objet de travaux de chercheurs universitaires, l'intérêt pour le rap est un peu moins développé et de nombreux préjugés sont encore entretenus par certains milieux universitaires. Les chercheurs qui s'y sont penchés sont généralement issus d'autres domaines que celui de la littérature, comme Karim Hammou, sociologue, Christian Béthune, musicologue, ou encore Simon Koci, géographe. Néanmoins, de plus en plus de thèses et de mémoires littéraires sur le rap apparaissent. Le caractère polyphonique est encore peu étudié et ce mémoire dissèque la manière dont le rappeur se construit en rejetant ou en incluant la figure de l'Autre au sein même de son énonciation. D'après de nombreuses figures médiatiques, le rap n'est pas un art. On peut citer Eric Zemmour, qui déclara : « Je pense que le rap est une sous-culture d'analphabète (...) Je suis désolé, mais vous avez déjà entendu les paroles des rappeurs? »¹, mais il est loin d'être le seul à avoir formulé ce genre de points de vue. Pourtant, certains travaux sur lesquels nous nous appuyons donnent au rap ses lettres de noblesse, comme par exemple la thèse doctorale d'Isabelle Marc Martínez.

Le rap est un genre musical où se rencontrent une partie instrumentale (souvent électronique et constituée d'échantillons²) et une (ou plusieurs) voix, comme en chanson. En

¹ The ankle breaker, « Zemmour : le rap est une sous-culture d'analphabètes », *Dailymotion*, 2009, en ligne, <<https://www.dailymotion.com/video/x7pbx1>>, consulté le 12 juin 2019.

² Aussi appelés *samples*, ce sont des échantillonnages tirés de morceaux existants et remixés pour créer un nouvel instrumental. Dans la culture hip-hop, ce sont souvent des morceaux de funk qui sont réutilisés, mais ces échantillons peuvent provenir de tous les styles musicaux.

réalité, c'est un sous-genre chansonnier, né au milieu de tensions raciales et sociales dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Les banlieues américaines sont, déjà à cette époque, au centre d'une problématique sociétale et le racisme augmente envers les immigrés et leurs descendants qui habitent bien souvent ces cités. La culture hip-hop en tant que telle est d'abord née aux États-Unis, dans les ghettos. Le hip-hop n'est pas seulement un style musical, c'est aussi une culture plus large, qui regroupe vêtements, danse, art graphique, attitude, etc. Les premiers rappeurs aux États-Unis apparaissent dans les années 1970, à New York, alors que les premiers du côté français n'apparaîtront que dans les années 1980 dans les banlieues parisiennes³. Il existait bien sûr déjà, avant les chansons de rap, des artistes qui scandaient des parties de leurs chansons⁴, mais pas encore ce que l'on qualifierait de rappeurs.

Dès les débuts du rap français, celui-ci s'attire une mauvaise réputation. Les médias l'associent au crime et à la banlieue, à la peur et à la violence. Le rap devient le « symptôme de problèmes publics »⁵, voire même sa source. Dans la catégorie « rap », on place les graffitis, la casse, les émeutes, la vulgarité, etc. Les médias participent à une sorte de chasse aux sorcières à l'endroit des banlieusards et le racisme augmente considérablement. On assiste à une hybridation : l'expérience esthétique rap et les problèmes sociétaux deviennent interdépendants. C'est ainsi que le rappeur se voit assigner un rôle nouveau, rôle qui nous intéresse particulièrement : le rappeur se fait porteur d'altérité⁶ puisqu'il endosse le rôle du porte-parole de sa communauté. On traite les rappeurs et les banlieues en un seul et même « eux » et, dès les années 1990, on s'en moque à la télévision, on en construit des stéréotypes dans les médias. Les journaux alimentent la peur et la xénophobie à travers trois questions principales : le rap est-il d'ici ou d'ailleurs (États-Unis, banlieues, immigration, etc.), le rappeur est-il un artiste, et le rap est-il source de désordres (criminalité, émeutes, etc.)⁷? Dès

³ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le rap ou La fureur de dire*, Paris, L. Talmart, 1990, p. 9-10.

⁴ Citons par exemple l'œuvre de Léo Ferré, qu'on cite parfois comme précurseur du rap et du slam français. Voir Mathieu Dejean, « Dix chansons qui ont fait de Léo Ferré le plus visionnaire des rappeurs français », *Les Inrockuptibles*, 2016, en ligne, <<https://www.lesinrocks.com/2016/08/24/musique/musique/dix-chansons-qui-ont-fait-de-leo-ferre-le-plus-visionnaire-des-rappeurs-francais/>>, consulté le 3 mars 2021.

⁵ *Ibid*, p. 75.

⁶ *Ibid*, p. 76.

⁷ *Ibid*, p. 84-85.

lors, la banlieue est diabolisée et son porte-parole, le rappeur, incarne une certaine population, que l'on exclut autant que possible. Il est la jeunesse, la classe ouvrière et populaire et issue de l'immigration. Le rap se dédouble alors déjà : d'une part, il est un mal considéré non-artistique et illégitime qui menace la bonne société française et d'autre part, au sein des banlieues, il est un art, le moyen d'expression qu'il faut s'approprier, le seul qui peut l'être. Parler s'avère un besoin urgent. Karim Hammou explique que, si le rap effraie tant au début, c'est qu'il « contribue à transformer les représentations circulant dans les espaces publics médiatiques et, partant, propose des reformulations des identifications ordinaires au sein de la société française »⁸. Il impose donc des changements et des transformations au sein d'une société qui n'en veut pas.

Le premier album de rap français, *Y'a pas de problème* de Lionel D, sort en 1990. Cet album parle du malaise ressenti par les Beurs, ou les arabes nés en territoire français. Depuis, le rap s'est diversifié, au point d'être constitué de différents genres, comme par exemple le rap conscient⁹, le rap hardcore¹⁰ ou le gangsta rap¹¹. Comme dans n'importe quel domaine artistique, les frontières de ces genres ne sont pas imperméables et un même rappeur peut flirter avec plusieurs d'entre eux, voire les combiner. C'est par exemple ce qu'a fait Kery James avec son album *Mouhammad Alix*¹², dans lequel il conserve son inclination pour le rap engagé, tout en jouant avec des sonorités plus proches de la trap¹³. Vald, qui fait partie de notre corpus, s'amuse aussi à transgresser les limites de ces genres, comme dans le morceau « Selfie », dans lequel il s'approche de la musique pop, à travers l'utilisation d'*autotune* et le côté mélodique.

⁸ *Ibid*, p. 258.

⁹ Le rap conscient est un style de rap engagé politiquement et socialement. Le rappeur conscient dénonce les inégalités qu'il observe de manière posée et rarement vulgaire. Parmi les plus connus du genre, on retrouve Kery James et IAM.

¹⁰ Le rap hardcore est défini par des paroles violentes et crues, une façon de les dire assez agressive et un message souvent pessimiste. Le rappeur hardcore décrit généralement des réalités dures (comme celles de la rue) avec la colère qu'elles génèrent en lui. Parmi ces rappeurs, on retrouve notamment NTM et Lunatic.

¹¹ Le gangsta-rap a généralement pour objectif de faire l'apologie de l'argent, des biens matériels et de la célébrité. Proche de la pratique de l'égo-trip, les rappeurs gangsta se vantent de leurs avoirs, de leurs vêtements ou voitures de marque, d'être très bons au lit, et de considérer les femmes comme des objets (sauf leurs sœurs et leur mère). Booba ou Niska en sont des exemples célèbres.

¹² Kery James, *Mouhammad Alix*, Suther Kane – 94 Side P, 2016, disque compact.

¹³ La trap est un courant musical né aux États-Unis dans les années 2000. Elle est aujourd'hui parmi les esthétiques de rap les plus populaires.

Mais malgré les différences existantes au sein même du rap, ce mémoire tente de dégager une définition qui les englobe.

Le rap, comme la chanson, est à mi-chemin entre l'écrit et l'oral : il aspire à la poésie et pourrait bien être classé parmi les poésies orales, notamment avec l'importance de la rime (« rimer », dans le langage du rap, signifie chanter, rapper), de ce qui est appelé la multisyllabique (qui correspond en fait à une écriture paronymique) et de la recherche d'une sonorité esthétique dans le travail du mot. D'autres caractéristiques de la tradition orale se retrouvent dans le rap : la capacité à improviser au milieu d'un public qui peut participer, la pratique des joutes verbales (les *clashes* ou *battles*) et l'importance de la voix. C'est une pratique interstitielle, qui brouille les limites entre création poétique et langage du peuple. Il réactualise la langue et serait, selon Mathias Vicherat, le nouveau poète, le défenseur actuel de la langue, puisque ce sont aujourd'hui les rappeurs qui revalorisent la parole en métissant le langage¹⁴. Il se rapproche des figures de la littérature orale populaire, par exemple du conteur qui a un rôle de chroniqueur social, de passeur de mémoire, et qui est toujours ancré dans l'actualité, l'oral étant sans cesse en mouvement et en évolution¹⁵. Isabelle Marc Martinez explique dans sa thèse que le rap tire ses revendications de la religion, de la mystique, des philosophies (notamment orientales), au début des années quatre-vingt-dix¹⁶. Aujourd'hui, il les puise aussi dans les discours d'humoristes, dans les films, dans les œuvres d'autres musiciens, dans les romans, etc.

Le rap fait partie de la chanson populaire tout en s'en distanciant : le rappeur représente et se réclame d'un groupe social, ce qui est moins souvent le cas chez le chansonnier. L'enjeu n'est pas non plus le même, puisque le rôle de porteur d'altérité attribué au rappeur dès l'apparition du mouvement le place dans un cadre politique et fait du rap un art sensément engagé. Si la dimension musicale et sonore est essentielle dans l'esthétique rap, nous privilégierons ici les paroles, qui sont scandées, et non chantées. Le rapport entre l'interprète et le texte est aussi un peu différent. Si tous les chanteurs ne sont pas forcément auteurs et

¹⁴ Mathias Vicherat, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 119.

¹⁵ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁶ Isabelle Marc Martínez, *Le rap français : esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 56.

compositeurs, il est très rare qu'un rappeur ne soit pas l'auteur de son texte, et, parfois, il est même aussi le *beatmaker* qui a créé la musique. Cette précision renforce forcément le lien d'authenticité qui unit l'auteur et son texte et brouille la distinction entre performateur et auteur. Ce qui est rappé est interprété presque toujours comme la réalité de la vie de l'homme derrière le texte : c'est le genre de contrat qui unit l'artiste de rap à son public, dans la majorité des cas.

La musique rap serait donc un art de l'interstice et de l'hétérogénéité, ne serait-ce que par la langue utilisée, néolangage qui part du français pour y mêler arabe, espagnol, italien, verlan, argot, etc. Il est aussi interstitiel puisqu'il est porté, du moins à ses débuts, par des beurs, soit des descendants d'immigrés, tiraillés entre deux cultures, entre deux pays, entre deux traditions : celle du pays d'accueil et celle du pays d'origine. Le rap constitue un tiers lieu culturel entre ces deux pays et est synonyme de la création d'un espace culturel distinct, qui peut aussi être associé à la banlieue, elle-même tiers lieu culturel entre deux territoires et deux cultures. Le rap constituerait un « équilibre culturel entre l'appartenance française et l'identité "autre" »¹⁷.

Quand on étudie le rap, il est important d'avoir toujours conscience que c'est un univers très vaste et que le piège de la généralisation n'est pas loin. Nous avons donc choisi deux albums sortis à un an d'intervalle, mais pourtant très différents, afin d'observer un élément précis de l'esthétique rap, soit l'omniprésence de la figure d'autrui et la façon dont le rappeur se crée en fonction d'elle, du moins dans le rap de ces dernières années. Le choix de ces albums repose sur leur potentiel d'objets d'étude dans la perspective des théories de l'énonciation : les deux rappeurs ont une relation particulière avec leur public, avec la figure d'autrui et avec les jeux polyphoniques tout en illustrant bien la tendance principale du rap sur ces trois éléments. S'ils sont des exemples de différents types de rap, ils nous permettent de dégager les grandes lignes directrices de ce mouvement dans la dernière décennie.

¹⁷ Mathias Vicherat, *op. cit.*, p. 48.

Le rap est à la base une « auto-ghettoïisation via l'expression de cette intimité collective »¹⁸ qu'est la vie en banlieue et la revendication de son appartenance à un quartier ou à une ville, explique Giovanni Privitera dans le recueil *Chanson : du collectif à l'intime*, dirigé par Joël July. Nos deux rappers se concentrent sur la revendication de l'appartenance à un groupe opprimé, bien qu'ils ne se réclament pas d'une banlieue en particulier. Dans le recueil susmentionné, Bettina Ghio détermine qu'il existe deux entités dans la parole du rappeur : le « je rappeur » soit l'écrivain, et le « nous », qui « renvoie essentiellement à une frange générationnelle et socio-économique de la société française actuelle (à savoir des jeunes de banlieue) ». Mais des gens qui ne viennent pas des mêmes endroits écoutent du rap, et le rap serait donc plutôt la mise en mots d'un mal-être qui s'exporte aussi hors des cités. C'est du moins ce qu'expriment nos deux artistes. Leurs deux albums sont donc parus presque en même temps, mais représentent deux univers très différents. Leurs différences s'exhibent jusque dans la promotion de leurs œuvres et dans leur place au sein de la scène rap. Il n'existe pas encore d'études littéraires portant sur ces artistes-là, et en fait, assez peu d'études sur cette génération de rappers, qui a émergée dans les années 2000 ou 2010, les chercheurs se concentrant plutôt sur les années quatre-vingt et les premiers grands rappers comme IAM, Doc Gyneco ou NTM.

Le premier album qui nous intéresse est *Testa Nera*¹⁹, sorti en 2014, de Furax Barbarossa, rappeur toulousain né en 1979 dont l'univers est très sombre et violent et dont les textes sont assez engagés. Son style se rapproche du rap hardcore dont Kool Shen et Joey Starr, les membres de NTM, sont les précurseurs en France, style qui se distingue par des textes très crus portant sur une réalité froide comme celle de la rue et bien souvent proche du rap conscient, soit du rap engagé. Furax Barbarossa fait partie d'une veine *underground* du rap français, assez peu connue, refusant le commercial et la promotion par de gros labels, en restant avec le label qu'il a créé avec ses amis : Bastard Prod. Son pseudonyme fait référence d'une part à sa voix particulière : sombre, grave et pleine d'une rage qu'il semble porter sur ses épaules, et d'autre part à la barbe rousse de l'artiste et à son attirance pour la figure du pirate, soit Barberousse ici.

¹⁸ Giovanni Privitera, « L'introspection collective dans le rap de Chiens de paille », dans Joël July (dir.), *Chanson : du collectif à l'intime*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 58.

¹⁹ Désormais, les références à cet album seront indiquées par le sigle *TN*. Pour voir les morceaux des albums du corpus, se référer à l'Annexe A : Liste des morceaux des albums *Testa Nera* et *NQNT2*.

Il a sorti trois albums solos en comptant *TN* (les deux autres étant *État des lieux* en 2006 et *En bas de l'échelle*²⁰ en 2008) et deux en collaboration : *Jour de Deuil* (2010) avec Reda et *Dernier Manuscrit* (2017) avec Jeff le Nerf. Il compte aussi à son actif deux maxis (*Crash Test* en 2004 et *Une jeunesse, deux univers, le même enfer* en 2006). À son palmarès, on peut ajouter une compilation (*Black Album* en 2006) et sa participation aux albums collaboratifs *Inglorious Bastardz* (2012) et *100 comme un chien* (2017).

Avec *Testa Nera*, il présente un album concept (album dont les textes rejoignent la même idée principale et forment une sorte de trame narrative). Dans le premier morceau « Les 3 murs de ma chambre », il installe les bases d'un récit fictionnel ou d'une sorte d'aventure spirituelle mettant en scène un personnage très sombre, qui se terminerait dans le dix-septième morceau, « Fin 2012 ». Tout au long de l'album, plusieurs repères temporels nous guident dans le parcours de l'entité qu'il crée. Dans « Les 3 murs de ma chambre », on est dans sa chambre, à vingt-trois heures, et il nous annonce qu'il va « rejoindre le mal ». Dans le septième morceau « Oubliez-moi », il nous explique que « ce soir [l']attend le mal, [il] file en ville ». Puis dans « L'exécuteur », il semble arriver à Toulouse. Si l'histoire n'apparaît pas forcément à la première écoute, l'album se centre sur les déambulations d'un être obscur, métaphore de sa propre part de ténèbres. Dans « Fin 2012 », le dernier morceau, il dit : « Je suis r'monté des profondeurs avec la raie Manta », ce qui semble être la suite de sa phrase issue de « De haine et d'eau tiède » : « Mec, j'écris ces vers en plein milieu des eaux / A six mètres du noyau de la terre, à 20 000 lieues des autres ». En suivant cette logique, alors qu'au milieu de son album, il est loin de la surface, à la fin, il semble avoir trouvé le moyen de remonter vers les autres, vers les humains. Quant au titre, Furax le justifie ainsi : « J'ai appelé cet album *Testa Nera* car ce qui se passe dans ma tête tous les jours est plus noir et sombre que lumineux et gai. »²¹. C'est également un clin d'œil à la Testa Mora, le drapeau corse, puisque Furax se déclare descendant du général Paoli et invoque encore ses origines dans « Oubliez-moi » en le commençant par le chant *Dio vi salvi Regina*, l'hymne de la Corse. C'est aussi une référence aux drapeaux pirates, avec la tête de mort.

²⁰ Désormais, les références à cet album seront indiquées par le sigle *EBDE*.

²¹ Olivier LBS, « Furax Barbarossa – l'interview "Testa Nera" », *Le Bon Son*, 2014, en ligne, <<http://lebonson.org/2014/02/21/furax-barbarossa-linterview-testa-nera/>>.

Le second album étudié dans ce mémoire s'intitule *NQNT2*, sorti en 2015, de Vald, rappeur aulnaysien né en 1992, de treize ans le cadet de Furax. Cet écart d'âge a un impact sur le choix des référents culturels et identitaires de chacun des deux rappeurs et les place sur deux générations différentes. Son univers à lui est bien moins sérieux et sombre que celui de Furax et il est plus du côté du comique, de l'absurde, du loufoque et du vulgaire gratuit. Il est classé dans le *troll rap*, une branche du rap plus légère apparue dans les années 2000, notamment avec le groupe Klub des Losers, qui parodie généralement les rappeurs qui se prennent au sérieux. Contrairement au toulousain, Vald est extrêmement connu et se rapproche plutôt du rap commercial que du rap engagé. Son pseudonyme, Vald, est tiré de son nom : Valentin Le Du, ce qui fait VA(lentin) L(e) D(u). Il se fait aussi parfois surnommer Sullyvan ou Sully. Ce surnom, d'après ce qu'il explique dans une interview²², est inspiré du personnage de Sally, de *L'étrange Noël de Mr Jack* réalisé par Henry Sellick. Vald pensait qu'elle s'appelait Sully et c'est donc sur la base d'un malentendu qu'il a commencé à s'auto-surnommer Sullyvan. Ce double nom permet de donner des airs schizo-phrènes au personnage qu'il se crée, puisqu'il apparaît comme deux entités en un même corps. Il s'identifie aussi, dans *NQNT2*, à Joffrey Lannister, un personnage de *Game of Thrones* très cruel. Il lui ressemble d'ailleurs un peu physiquement : pale, blond et chétif. Il a sorti deux EPs : *NQNT* (2014) et *NQNT2* (2015), trois mixtapes : *NQNTMQQMB* (2012), *Cours de rattrapage* (2012) et *NQNT33* (2018) et trois albums : *Agartha* (2017), *XEU* (2018) et *Ce monde est cruel* (2019). Il retrace son parcours dans « Barème » : « Une mixtape, une mixtape / Un EP, double EP / Un album, j'mets la gomme, j'ai la botte et la bonne », où il annonce son futur album. Le titre de ses EPs, *NQNT*, signifie Ni Queue Ni Tête, acronyme qui annonce tout de suite l'aspect codé et ludique de cette œuvre, qui cherche déjà à ouvrir un espace de jeu entre le rappeur et son public. D'ailleurs, la présence de deux morceaux cachés, soit non annoncés dans la liste des titres, propose un autre jeu aux auditeurs. Le morceau « Nichon » est intégré à « Quidam » et « Poisson » se cache à

²² Lebramsi, « Interview de V.A.L.D pour la sortie de son EP "NQNT" », *Les interviews du brams*, 2014, en ligne, <<https://lidbrams.wordpress.com/2014/08/08/interview-de-v-a-l-d-pour-la-sortie-de-son-ep-nqnt/>>.

la fin de « Taga ». Étrangement, les titres des morceaux de *NQNT2* ne contiennent qu'un seul mot, à l'exception du sixième morceau, « Cartes sous l'coude ».

En chanson, les frontières entre l'artiste et son personnage (ou ses personnages) sont souvent floues. Lorsque « l'artiste est individuellement la voix qui profère le texte dont il est l'auteur, comme en chanson, parfois, on serait alors tout à fait incité à croire que s'incarne sous nos yeux le portrait accompli de l'artiste, personne privée et personne publique, homme de métier et caractère sensible »²³, explique Joël July dans son article *Que reste-t-il de nos ethe?*, dans lequel il soutient que l'efficacité de la chanson provient du fait que l'auditeur accepte de jouer au jeu proposé par le chanteur, et de croire à l'authenticité de son discours. La figure du chanteur est donc un peu différente de celle du peintre, du réalisateur ou de l'acteur, puisqu'il donne l'illusion de s'incarner lui-même et que son œuvre est étroitement liée à lui dans l'imaginaire du public. L'horizon de réception est formaté par cette idée que le public se fait de l'artiste, puisque celle-ci « s'élabore solidairement à une poétique : elle est une façon de donner le ton »²⁴. L'idée en question se rapproche de la notion d'*ethos* qui renvoie grossièrement à l'image que l'on se crée de l'artiste à travers les différents discours qu'on lui attribue (que ce soit ses œuvres, ses interventions devant les médias, ses actes ou ce que l'on sait de sa vie privée). La posture du rappeur est habituellement entourée de stéréotypes véhiculés par certains médias, supposant de façon erronée que tous les rappeurs ont le même *ethos* (généralement qu'ils sont illettrés²⁵ ou qu'ils sont violents²⁶). Notre choix de corpus nous permettra de montrer deux artistes dont les styles sont à l'opposé sur bien des plans et qui donc

²³ Joël July, « Que reste-t-il de nos *ethe?* », dans Philippe Jousset (dir.), *L'Homme dans le style et réciproquement*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 173.

²⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 32.

²⁵ Jean-Wilfried Forquès et Olivier Chanterau, « Rap, musique indie, rock... Quelle musique faut-il écouter pour être bon en orthographe? », BFM, 2019, en ligne, < <https://rnc.bfmtv.com/emission/rap-musique-indie-rock-quelle-musique-faut-il-ecouter-pour-etre-bon-en-orthographe-1818214.html>>, consulté le 16 février 2021.

²⁶ Tésorière, Ronan, « Rap français : une longue histoire de la violence », *Le parisien*, 2019, en ligne, < <https://www.leparisien.fr/faits-divers/rap-francais-une-longue-histoire-de-la-violence-08-10-2019-8168823.php>>, consulté le 16 février 2021.

n'emploient pas les mêmes attitudes ou les mêmes techniques de construction énonciative du rappeur.

À travers cette notion d'*ethos*, nous étudierons comment le rappeur se construit, aux confluences de lui-même et de l'autre. Entre inclusion et rejet d'autrui, le rappeur construit ses *ethè* et sa posture. Les images qu'il renvoie de lui s'appuient sur des convictions et des revendications (politiques, sociales, esthétiques, etc.) qui rejoignent celles d'un certain public ou qui s'opposent à certains groupes. Ce qui nous intéresse, c'est la façon dont se manifeste ce processus de construction à travers la présence de l'autre dans une énonciation propre au rap. En effet, dans l'énonciation même du rap, l'autre est mis en scène, qu'il soit incarné, imité, critiqué, dénoncé, glorifié, et le texte convoque alors des voix différentes de celle du rappeur lui-même, qui devient dès lors une voix porteuse d'altérité. L'énonciation rap est à la fois polyphonique et plurielle : elle présente plusieurs niveaux de subjectivité sémantique en mettant en scène diverses voix et divers points de vue qui se conjuguent au sein de l'œuvre du rappeur. Le sens des textes de rap est le résultat de cet assemblage de paroles et de points de vue, tous retransmis par la voix de l'interprète. Les albums de notre corpus sont des ensembles polyphoniques que nous souhaitons analyser afin de mettre en évidence la façon dont le rappeur se construit, entre intimité et altérité.

En interrogeant l'esthétique propre au rap, où l'autre a une place centrale dans la construction de la posture du rappeur, nous établissons comment l'esthétique d'éclatement énonciatif typique du rap renouvelle le rapport à autrui et au monde. Le premier chapitre se concentre sur la mise en contexte du rap, la manière dont ce genre se différencie ou se rapproche d'autres styles musicaux et la construction d'un lien unique entre le rappeur et son auditoire. Dans le second chapitre, nous analysons les postures des deux rappeurs du corpus, principalement dans leur construction en adhésion ou en désaccord avec la figure de l'autre. Le dernier chapitre explore les jeux polyphoniques des deux albums étudiés et la façon dont Furax et Vald mettent en scène autrui au sein de leur propre énonciation afin de mieux étoffer leur propre posture.

CHAPITRE I

LE RAP : ÉNONCIATION(S) ET POSTURE(S)

1.1 Contexte de production de la scène rap en France : tour d'horizon

Le rap français a, depuis ses débuts, des ambitions poétiques²⁷. On retrouve souvent des références littéraires, des citations de différents auteurs et des rappeurs qui se définissent poètes. La violence qui habite le rap français est un reflet déformé de celle présente dans le rap américain, puisqu'aux États-Unis, la violence au sein des paroles est bien souvent une violence vécue, prônée et perpétrée, liée à la précarité et à l'univers criminel entourant les ghettos :

N'en déplaise aux propagateurs de malheur, les zones urbaines sensibles de France ne sont pas des ghettos; en dépit des mouvements qui les concernent sporadiquement, elles ne portent pas la violence, ni la charge raciale et émotionnelle qui touche les quartiers noirs américains depuis des dizaines d'années²⁸.

La violence du rap français serait une violence plutôt symbolique, qu'Isabelle Marc Martínez compare à celle présente au sein des chants d'esclaves²⁹, soit une façon d'exprimer sa colère sans passer forcément à l'acte, de l'exorciser. Pour elle, ce ne sont pas des manifestations plus violentes que d'autres, mais le rap est souvent interprété au premier degré alors que dans la plupart des autres domaines artistiques où la violence apparaît, celle-ci est prise au second degré. La raison de ce refus de voir un symbolisme dans le rap pourrait reposer sur plusieurs

²⁷ Citons par exemple le groupe Les sages poètes de la rue, formé en 1993, dont les membres s'auto-déclarent poètes.

²⁸ Vieillard-Baron, « Des banlieues françaises aux périphéries américaines : du mythe à l'impossible confrontation ? » *Hérodote*, vol. 3, n°122, 2006, p. 24.

²⁹ Isabelle Marc Martínez, *op. cit.*, p. 50.

facteurs, notamment les préjugés entourant les rappeurs et leurs origines, mais aussi la tendance à confondre artiste et être civil.

1.1.1. Le rappeur

Le rap est un travail de la subversion, de la transgression et de l'exploitation maximale de la langue. Le rappeur en lui-même remet « en cause (...) la charge symbolique dont sont porteurs les mots »³⁰ pour ébranler l'ordre social. Il subvertit la langue et Mathias Vicherat écrit que le rappeur joue sur la « maîtrise simultanée de deux registres »³¹, en citant trois registres, soit le normal, l'officiel et le familier. Cette hybridation de la langue témoigne de deux rôles essentiels du rappeur. Le premier est cette appartenance à un « nous » qui s'oppose au « eux » qu'incarnent les Français « pure souche », les riches, la police, l'État, etc. Le second, c'est l'aspiration poétique, la recherche artistique, la production d'une œuvre. Le rappeur a donc deux niveaux à respecter : la maîtrise des techniques poétiques et prosodiques comme la plupart des domaines impliquant l'écriture et l'exemplification d'un ensemble de valeurs communes au groupe dont il souhaite être le porte-parole³². C'est pourquoi l'on trouve autant de genres de rap différents, qui véhiculent autant d'idées diverses. Furax Barbarossa en parle dans l'introduction de son morceau « De haine et d'eau tiède », alors qu'une voix inconnue initie une conversation avec le rappeur :

- Tu vois, le peu-ra³³ c'est assez facile en fait hein... tu fais un morceau qui colle à la ligne du public... une production d'aujourd'hui, qui sent bon l'Amérique... Et des contacts sur Paris, sans ça tu sortiras pas la tête de l'eau hein.
- Qui t'a dit qu'on voulait respirer? Qui t'a dit qu'on voulait sortir la tête de l'eau?

³⁰ Mathias Vicherat, *op. cit.*, p. 113.

³¹ *Ibid*, p. 114.

³² Cyril Vettorato, « "Ça va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de la littérature orale*, vol. 71, « Interlocutions périlleuses », 2012, p.5.

³³ « peu-ra » signifie rap, en verlan.

Dans cet exemple, Furax se positionne en rappeur *underground* qui ne court pas après la gloire ou l'argent. La tendance illustrée par la première voix existe également, celle consistant à vouloir être connu, reconnu et riche, et se rapproche déjà un peu plus de ce que fait Vald.

Malgré ces divergences de positionnements dans la sphère musicale, un point commun subsiste : toute utopie dans le rap hexagonal résume l'espoir d'un groupe donné et ciblé par l'artiste. Isabelle Marc Martínez explique que le but de ces utopies serait de changer le monde et que celles-ci sont fondées sur une conscience de classe (soit la classe populaire et vivant en périphérie des grandes villes), une conscience raciale (soit la couleur de peau et le fait de descendre d'aïeuls immigrés), et une conscience historique (qu'elle relie à l'esclavage, mais cela pourrait aussi faire référence à l'histoire des tirailleurs africains ou aux vagues d'immigrations maghrébines après les guerres mondiales)³⁴. Pour elle, l'utopie que promeut le rappeur français aurait pour objectif une libération économique, raciale et historique et parfois, cette utopie transparaîtrait à travers une mise en scène violente.

1.1.2. Thèmes

Cette violence est au centre de nombreuses réflexions autour du rap, puisqu'elle est centrale à la plupart des morceaux. Anthony Pecqueux, sociologue, s'est penché sur celle-ci dans son article « La violence du rap comme katharsis : vers une interprétation politique ». Il y dit qu'il est préférable d'excuser la violence du rap car celle-ci servirait de catharsis ou bien d'exutoire psychologique plus que d'une incitation à la haine³⁵. Selon lui, la violence dans le rap permettrait d'échapper à la violence réelle, de s'en sauver, et fonctionnerait comme un défouloir. La plupart des rappeurs proviennent d'un environnement social où la violence est très présente, qu'elle soit physique (avec la criminalité, les gangs, ...) ou mentale (le rejet, l'exclusion, la difficulté à s'intégrer, ...). Le moyen d'échapper à cette réalité serait donc de partager son expérience. Pour Pecqueux, la catharsis qu'est la violence du rap est en fait

³⁴ Isabelle Marc Martínez, *op. cit.*, p. 165.

³⁵ Anthony Pecqueux, « La violence du rap comme katharsis : vers une interprétation politique », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 3, n°2, « Sonorités hip-hop », 2004, p. 55.

politique et met en scène deux pôles : l'amour, ou l'idéal politique d'un groupe, et la haine, soit les risques liés à cet idéal, et c'est pour cela que le rap s'étendrait à l'extérieur des cités : il pose un problème politique et non seulement psychologique. De plus, la plupart des propos violents sont codés et incarnent plus un jeu et un pont entre l'auteur et l'auditeur qu'un appel à la révolte. C'est ce qu'explique Cyril Vettorato, chercheur en littératures comparées, qui a beaucoup travaillé sur la culture du *clash* en France : « l'outrance langagière perd en grande partie sa portée transgressive directe pour devenir un protocole ludique et identitaire »³⁶.

Cette violence ludique est exemplifiée dans deux pratiques très populaires et presque interdépendantes : l'égo-trip et le *battle*. L'art de l'égo-trip consiste en une présentation idéalisée et hyperbolisée du rappeur et est souvent constituée d'une suite de *punchlines*, ou de phrases percutantes, enchaînées afin d'obtenir l'approbation de l'auditeur et d'apparaître comme le meilleur, le plus beau, le plus doué, etc. Cette présentation du rappeur passe généralement par ses performances sexuelles irréprochables et indissociables d'un machisme exubérant, par son virilisme poussé à l'extrême (un homme ne pleure pas, un homme est fort, un homme est musclé, violent, etc.) et par la critique virulente des autres, en passant par leur homosexualité présumée, par exemple. En général, la pratique de l'égo-trip est à but humoristique, c'est par exemple le cas chez Vald, qui s'amuse avec son public en passant par l'insulte gratuite (et souvent homophobe : « J'vois des depts³⁷ simplets, j'vois des mauviettes speed », rappe-t-il dans « Barème »), les hyperboles absurdes et sa supposée suprématie sur le monde entier. La pratique du *battle* rejoint l'égo-trip, puisqu'elle consiste en l'affrontement de deux adversaires (ou deux équipes rivales) sur une scène, qui chacun leur tour attaque l'autre avec leurs mots, semblable à une joute oratoire. Les participants sont évalués par le public et les juges, selon la qualité de leur expression, la puissance de leurs mots et leur capacité à répondre en improvisant. Cette activité relève de la fête, du jeu et de la performance. Si la plupart du temps, ces *battles* présentent toujours les mêmes thèmes susmentionnés, on observe

³⁶ Cyril Vettorato, « "Ça va être un viol" », *op. cit.*, p. 8.

³⁷ Verlan de pédés, lui-même abréviation de pédéraste. Insulte désignant un homosexuel, tout comme l'insulte suivante : « mauviette ».

ces dernières années une tentative de renverser ces clichés. Le fait que de plus en plus de femmes participent à la scène de *battles* rap déplace sensiblement les enjeux.

La violence dans le rap est souvent liée à la cité et aux banlieues. Vald vient d'Aulnay-sous-bois, banlieue parisienne principalement constituée de grands ensembles et il en parle parfois dans ses textes : « Ne reste pas dans l'bois, des sans-papiers pourraient vendre ton boulot / Et puis fais des grands pas dans l'escalier, n'y traîne pas beaucoup » (« Infanticide »). Dans cet extrait, les escaliers sont une métonymie pour les halls des immeubles dans lesquels traînent souvent les banlieusards. Il écrit également : « Me venger ? Oui, mais de quoi ? J'aime à penser qu'j'ai pas d'plan B / Ce n'est pas moi mais c'qui m'entoure, j'm'en fous, je lève la voix » (« Urbanisme »). La victimisation qu'il met en scène ici est très fréquente dans le rap, dans lequel on traite de la banlieue de deux manières opposées. Parfois, les rappeurs en parlent fièrement, représentant leur quartier, et d'autres fois, ces mêmes rappeurs la détaillent, la critiquent et la haïssent. Cette ambivalence de la cité montre qu'elle est à la fois positive, dans le sens qu'elle est un ancrage à la formation d'une identité, mais que son influence est également négative, puisqu'elle est synonyme de douleur, d'isolement et de haine. Les rappeurs qui s'intéressent à la réalité des cités en font finalement un lieu nouveau, un territoire à la fois réel et fictif, puisque tiré d'une réalité mais décrit à travers la perception d'un être unique, lieu qui mêle alors réalisme et poétique, vision de l'intérieur et vision intériorisée³⁸. La rencontre d'un territoire réel et d'un territoire perçu et habité par des revendications et des sentiments permet de révéler le côté intime et quotidien d'une expérience à la base territoriale selon Simon Koci, qui s'intéresse à la façon dont les résidents des banlieues les habitent. L'isolement, aussi, dont sont victimes les gens vivant en périphérie des grandes villes, apparaît souvent dans le rap, la différence avec les autres, le rejet. Et ce n'est pas seulement lorsque l'on parle de cité que l'isolement se manifeste. Furax écrit par exemple : « J'suis de l'autre côté de la rive, là où les hommes beurrés n'ont plus mal » dans « De haine et d'eau tiède », ou bien « J'suis celui qu'ils détestent, enfin j'essaie d'l'être » dans « Entre temps ».

³⁸ Simon Koci, « Le rap comme saisie de l'expérience géographique de l'exclusion », *Le lieu et le mal-être ou l'habitabilité des cités HLM de France*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 24.

Outre la violence, l'égo-trip et le lieu de vie, le rap aborde aussi essentiellement l'engagement. On retrouve beaucoup de rappeurs en France qui ont à cœur la dénonciation et qui s'illustrent dans différents styles de rap, même parfois dans le commercial. Les principales thématiques à propos desquelles s'insurgent les rappeurs sont l'expérience de la cité (et tout ce qu'elle implique, soit la violence, la lassitude, le stress, etc.), le mal-être existentiel (sous tous ses aspects), la géopolitique et les enjeux internationaux (comme les guerres, les famines, les corruptions, etc.) et la sociopolitique française (dont le racisme, les inégalités, les montées du Front National, la violence policière, ...), bien que divers autres sujets puissent être au centre des préoccupations de certains artistes. Furax par exemple se positionne en indigné et dénonce les injustices, notamment dans « L'étoile noire », morceau dans lequel il martèle l'auditeur d'exemples d'inégalités et de persécutions réelles. L'album démontre une lucidité blasée sur la perception du monde qui l'entoure. Vald aussi dénonce parfois, mais de manière moins évidente. Dans le morceau « Ogre », Vald porte des jugements plus critiques que dans le reste de l'album. Par exemple, il constate les dégâts du néo-libéralisme : « Ce soir, des dildos vrombissent comme vomissent les ivrognes », illustrant ici l'idée que les êtres humains se sont repliés sur eux-mêmes et que les plaisirs ne sont plus que solitaires et matériels désormais, et souvent assez malsains et destructeurs. Cette remarque est suivie de : « Ce soir, l'or nous hypnotise, il s'peut qu'la mort en profite », témoignant de l'avidité des hommes qui cause leur chute.

Enfin, le rap est un genre chansonnier qui s'ancre absolument dans l'actualité. Et c'est une des raisons pour laquelle il peut être considéré comme un art engagé : l'engagement commence dans un présent précis. On retrouve dans le rap des références à des événements ou des personnalités contemporaines, comme chez Furax qui rappe : « Il traînera par les ch'veux Galiano pour le pendre dans sa garde-robe » ou « Il prendra le billet et ramènera à Youssoupha la tête à Zemmour » dans son morceau « L'exécuteur ». Galiano est un couturier qui a prononcé des propos antisémites très violents en 2010, tandis que Zemmour est un journaliste politique de droite et un « écrivain » assez controversé. Furax réagit ici à la plainte déposée en 2009 par Éric Zemmour à l'encontre de Youssoupha, un rappeur qui a chanté :

À force de juger nos gueules, les gens le savent, qu'à la télé souvent les chroniqueurs diabolisent les banlieusards, chaque fois que ça pète on dit qu'est nous, j'mets un billet sur la tête de celui qui fera taire ce con d'Éric Zemmour³⁹.

Plus tard dans ce même morceau, Furax cite : « Karimov, Poutine et Bachar El-Assad », trois dictateurs qui étaient encore au pouvoir au moment de la sortie de l'album, respectivement en Ouzbékistan, en Russie et en Syrie. Si Karimov est décédé en 2016, les deux autres sont toujours à la tête de leur pays.

Le langage lui-même est très actuel et évolue en même temps que la langue populaire. Ce langage en finit par être codé, avec l'utilisation notamment de mots comme « Selfie », taga, check, wesh, etc. dans *NQNT2*.

1.2. Ressemblances et dissemblances avec les autres genres

Donc, le rap peut être classé comme un sous-genre de la chanson française, mais papillonne aussi du côté des traditions orales, comme les joutes oratoires, la poésie orale, les contes, etc. Il peut se rapprocher aussi de la littérature, puisque le texte peut parfois être écrit avant d'être rappé; du reste, il est souvent imprimé dans un livret accompagnant le disque compact. Le rap est tout d'abord un art de la voix, qui laisse aussi des traces écrites, vidéos et audios derrière lui et qui diffère du chant traditionnel dans le travail de la voix puisque est scandée. Les rappeurs travaillent tout à la fois le rythme et le timbre pour créer un *flow* qui leur est propre.

1.2.1. La chanson française, entre amour et haine

Une chanson, c'est un texte, une mise en voix, un accompagnement musical et une performance (scénique ou audiovisuelle) qui concourent à créer une œuvre finale. La chanson

³⁹ Youssoupha, « À force de le dire », dans *Sur les chemins du retour*, 2009, disque compact.

française aujourd'hui est majoritairement constituée, comme dans le rap, d'auteurs-interprètes (et parfois aussi compositeurs). Ce ne fut pas toujours le cas : autrefois, la collaboration entre un parolier et un chanteur était très fréquente. Le rappeur écrit presque toujours son texte, à l'inverse de la tradition chansonniers qui divisait autrefois auteur et locuteur des paroles. Isabelle Marc Martínez met en parallèle les caractéristiques propres à la chanson française et celles propres au rap : la performance sur la scène, l'importance primordiale du texte sur la musique, le besoin du message et la vocation critique et pédagogique⁴⁰. Olivier Normand-Jenny, alors qu'il définit la chanson dans son mémoire portant sur la posture d'Alain Bashung, cite entre autres ces caractéristiques : la chanson adopte souvent un ton familier, possède un pouvoir rassembleur, un aspect communicatif important, se concentre sur l'accessibilité du message, la brièveté qui lui est imposée et représente le populaire par excellence⁴¹. C'est le cas également du rap, mais ces deux genres ne correspondent pas en tous points.

En chanson, la mise en scène d'une expression de l'intime est facilitée par les éléments musicaux qui hyperbolisent les émotions et l'expressivité de la voix. Ce n'est pas le cas dans le rap hexagonal. La scansion est un procédé qui s'éloigne du chant et qui ne laisse pas forcément l'occasion à la voix de se briser, de changer de ton pour se rendre dramatiquement dans les aigus ou d'installer une atmosphère de lourdeur *via* les graves. Le rappeur joue rarement sur les aspects musicaux de sa voix et travaille plutôt son *flow*, soit le rythme avec lequel les paroles sont prononcées, du rapide au lent, avec des accélérations ou des ralentis. Cette observation est générale et certains rappeurs chantent parfois. L'usage de *samples* pour la trame musicale nuit aussi à la mélodie dans son sens habituel⁴² et cherche moins souvent à créer un vers d'oreille : un morceau de rap rentre rarement dans la tête comme une chanson pop le ferait, puisque l'air n'en est pas aussi reconnaissable, voire en est absent. Ces dernières années, la mélodie dans le rap français est néanmoins un enjeu de plus en plus présent et cela se manifeste notamment dans le choix des *samples* : les échantillons utilisés proviennent de

⁴⁰ Isabelle Marc Martínez, *op. cit.*, p. 78.

⁴¹ Olivier Normand-Jenny, *L'ethos d'un imprudent : ethos, style et poéticité de L'imprudence, d'Alain Bashung*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, <<https://archipel.uqam.ca/4216/1/M12144.pdf>>, p. 10-11.

⁴² Jean-Marie Jacono, « Le rap peut-il aborder la question de l'intimité? Les productions du groupe Iam », dans Joël July (dir.), *Chanson : du collectif à l'intime*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 42-43.

symphonies classiques, de standards de jazz, de rythmes africains effrénés, de raï, de pop, de rock, etc. L'aspect musical devient donc plus important, alors qu'à l'aube du mouvement hip-hop, c'était souvent plus l'aspect technique du mixage qui primait. Les DJs pratiquaient le *scratch*, qui consiste à faire tourner un vinyle dans un sens ou dans l'autre, plus ou moins vite, pour modifier la trame sonore qui en sort et donc en créer une nouvelle. Aujourd'hui, même ceux qui utilisent cette technique ont tendance à l'alterner avec de longs *samples* mélodiques. Parmi les inspirations du rap français, avant même la chanson française, c'est le jazz que l'on retrouve le plus souvent, ainsi que ses dérivés tels que la soul, le funk ou le blues. Il existe même une branche du rap appelée jazz rap et où les rappeurs en viennent à se produire avec des musiciens de jazz, ce qui est le cas de Rocé ou d'Oxmo Puccino.

Outre l'influence du jazz, le rap puise aussi certaines références dans l'œuvre de grands chanteurs français. Les techniques d'écriture sont similaires (l'usage d'apocopes ou d'aphérèses, par exemple) et les effets poétiques sont semblables (allitérations, assonances, chiasmes, entre autres). Le rap s'inspire de la chanson française et comme elle, porte certains enjeux, notamment des enjeux esthétiques, politiques, économiques et sociaux. Les nombreuses références chansonnières, ne serait-ce que par les artistes de notre corpus, montrent que certains rappeurs s'identifient d'eux-mêmes au champ chansonnier. Furax Barbarossa rappe par exemple : « Prends tout, mais cette chanson, rappelle-moi l'air » dans « Qui m'demande » ou « Chante, avachi sur ton espèce de trône » dans « L'exécuteur ». Un de ses morceaux est même intitulé « Le chant des hommes saouls ». Son album est aussi parsemé de références à des chanteurs connus, comme à Gainsbourg et à sa chanson *Sois belle et tais-toi* dans « Les poissons morts » : « Ce rêve, on t'a dit "Sois bonne et tais-toi, c'est tout c'qu'il demande" » ou à Patrick Bruel dans « L'exécuteur » : « Il veut son heure de gore, comme Bruel a son Bercy ». Vald aussi puise dans les classiques de la chanson française et on l'entend rendre hommage à Brassens dans « Nichon » : « L'esprit n'étant pas plus grand qu'un dé à coudre » (qui rappelle la chanson *Une Jolie Fleur*⁴³ : « Ell' n'avait pas de tête, ell' n'avait pas / L'esprit beaucoup plus grand qu'un dé à coudre »). Celui-ci joue même avec la construction logique de la chanson habituelle, puisque dans « Poisson », alors que tout son morceau consiste

⁴³ George Brassens, « Une jolie fleur (Dans une peau de vache) », dans *Une jolie fleur*, 1964, disque vinyle.

à répéter les mêmes phrases, il annonce : « Refrain! » avant son refrain qui, en réalité, est constitué encore des mêmes phrases. Le couplet et le refrain ne sont donc différenciés que par l'annonce de l'artiste qui décide de donner à sa dernière partie le qualificatif de « refrain » et crée ainsi un effet comique.

1.2.2. La littérature, aspiration ou rejet?

Le rap suppose un travail d'écriture de la part du rappeur et c'est là que cette discipline rencontre la littérature, sans pour autant en faire partie. Nous ne poserons pas ici la question de savoir ce qu'est la littérature et jusqu'où peut-on en repousser les limites, mais nous nous contenterons d'observer quels critères rassemblent ou opposent le champ littéraire et celui du rap, qui restent selon nous deux champs différents. D'un point de vue historique et généralisant, la plupart des intellectuels ont d'abord rejeté le rap. Pourtant, les textes de rap font beaucoup d'emprunts à la littérature et vont puiser dans des auteurs et des influences très variées. Les rappeurs se considèrent souvent comme des poètes, comme des artistes, et s'approprient les noms de grands auteurs, comme le rappeur Lucio Bukowski, par exemple, dont le pseudonyme fait référence à l'écrivain américain. Benoit Dufau tempère néanmoins cette appartenance déclarée au champ littéraire :

Quand les rappeurs français proclament leur appartenance au domaine de la poésie et plus largement de la littérature, c'est toujours en mettant l'accent sur le caractère profondément ambivalent et provocant de cette revendication. Le cas de Joey Starr est à cet égard emblématique : il est à la fois celui qui dans un morceau prétend "au titre d'arrogant poète" et celui qui en interview dit à propos du rap : "moins c'est littéraire, mieux c'est". Il est rare qu'un rappeur se déclare purement et simplement poète. La plupart du temps, d'autres mots, comme arrogant, sont mis dans la balance pour créer des effets de contraste et faire de la prétention une provocation : "mon rap un poème sans poésie" (Booba), "poète illégitime, un peu Rimbaud un peu Rocancourt" (Lino), "poète vandale" (Ekoué).⁴⁴

⁴⁴ Cité dans Étienne Kheops, « [Dossier] Pour en finir avec la comparaison rap / littérature », *Le rap en France*, 2018, en ligne, <<http://lerapenfrance.fr/dossier-finir-comparaison-rap-litterature/>>.

Cette revendication littéraire aurait donc plutôt un enjeu polémique et provocateur, et en s'associant à la « grande littérature », les rappeurs la désacralisent. Les échanges avec la littérature sont néanmoins visibles : Gaël Faye a publié un roman⁴⁵, Oxmo Puccino propose une réécriture d'*Alice au pays des merveilles* avec son album *Au pays d'Alice*⁴⁶, Kery James s'est fait dramaturge avec sa pièce de théâtre *À vij*⁴⁷ et Georgio a interprété « Ma nuit est un cœur qui bat » de Frida Kahlo⁴⁸, pour ne citer que quelques emprunts de rappeurs à la littérature. Le rap, comme la chanson, pose encore les bases du débat oral contre écrit, populaire contre savant.

Le rap s'ancre à la fois dans la tradition littéraire orale et dans la chanson. Mais une de ses caractéristiques principales est la prise de position, ce en quoi il rejoint la littérature pamphlétaire et engagée. Le rap veut instaurer une conscience collective, en passant par un sentiment d'appartenance à un groupe afin de construire une dignité et d'agir face à l'humiliation dont sont victimes certains groupes en marge, comme les banlieusards entre autres. La prise de parole découle du besoin d'exprimer sa différence, sa diversité pour qu'elles soient reconnues⁴⁹ et que le groupe que le rappeur représente soit plus visible. Dans *Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français*, Bettina Ghio définit le rap comme le « désir de combler un sentiment de manque, [le] besoin éprouvé par un groupe social particulier d'investir une pratique d'écriture afin de tisser son expérience et son ressenti et d'essayer de survivre »⁵⁰, soit le besoin pour un groupe donné d'investir son propre imaginaire et de se réappropriier son nom, son histoire et sa réputation. Dans *Rap et politique*, Fayolle et

⁴⁵ Gaël Faye, *Petit pays*, Paris, Grasset, 2016, 224 p.

⁴⁶ Ibrahim Maalouf et Oxmo Puccino, *Au pays d'Alice*, Mi'ster Productions, 2014, disque compact.

⁴⁷ Kery James, *À vij*, Arles, Actes Sud, 2017, 34 p.

⁴⁸ France Culture, « Georgio interprète "Ma nuit est un cœur qui bat" de Frida Kahlo », *Youtube*, 2017, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=X9ZBfujtptw>>.

⁴⁹ Vincent Fayolle et Adeline Masson-Floch, « Rap et politique », *Mots. Les langages du politique*, vol. 70, « La politique en chanson », 2002, p. 82-83.

⁵⁰ Bettina Ghio, « Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, vol. 9, « Pop culture », 2010, en ligne, <<https://journals.openedition.org/trans/482>>, p. 7.

Masson rapprochent aussi le rap d'autres genres littéraires, comme la biographie⁵¹, ce qui participe à encourager l'idée que rappeur et chanteur⁵² sont les mêmes entités.

Au sein même de notre corpus, on peut relever des exemples d'emprunts à l'univers littéraire. Chez Furax comme chez Vald, on retrouve une influence du conte : « L'endroit est plein de vilains personnages » dans « Oubliez-moi » pour le premier, ou la présence de la figure de l'ogre dans *NQNT2*, dont le titre du dernier morceau est justement « Ogre ». On retrouve aussi des techniques d'écriture proches du roman, comme l'utilisation de la description : « Le bar vient d'fermer, le patron fait les comptes tête baissée / Une dernière mélodie sort du piano comme une bête blessée / Une vieille femme médusée fume, à même le sol » dans « Le chant des hommes saouls » de Furax. Vald recourt à la narration de manière bien plus comique et légère : « Cimetière communal / Il check toutes les pierres tombales / Il lâche deux/trois croix gammées / Il trouve la tombe à mémé / Il déterre la vieille / Les vers l'ont désossée / Donc il régurgite / Sur les fleurs déposées » dans son fameux « Bonjour ». Il y a des mentions à l'acte d'écriture lui-même, comme dans « Fin 2012 » du rappeur toulousain, où celui-ci rappe : « j'me permets d'écrire, mec / Comment fuir ou survivre en 12 leçons, fermer les guillemets ». Si sa dernière phrase crée une sorte de titre (à la manière des livres donnant des conseils de vie) pour son morceau, il dit aussi qu'il écrit, et fait même appel à des guillemets, qui n'apparaissent normalement pas dans une performance orale. La conscience de ne pas être lu par son public mais plutôt entendu revient souvent dans l'œuvre du toulousain, comme un paradoxe quant à son art : « J'écris des raps mais qui les lit? » (« Fin 2012 »). En ce point, il est plus proche de la chanson, puisque ses morceaux s'écoutent plus que ne se lisent. Le message en est donc forcément un peu écorché, si l'on se contente d'une première écoute. Vald, lui, s'amuse à

⁵¹ Vincent Fayolle et Adeline Masson-Floch, *op. cit.*, p. 91.

⁵² Le terme chanteur, que l'on doit à Stéphane Hirschi, désigne l'équivalent du narrateur, mais au sein d'une chanson : « "chanteur", notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de chanteur au morceau suivant » (Stéphane Hirschi, *Chanson: L'art de fixer l'air du temps: de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles lettres, 2008, p. 20.)

ridiculiser la grande littérature en s'y identifiant d'une manière singulière. Dans « Retour », son interlude consiste en un extrait d'une interview de Michel Houellebecq⁵³ :

- Vous n'en avez pas assez d'écraser chaque année la rentrée littéraire ?
- Non.
- C'est tout c'que ça vous inspire ?
- Non, j'accepte cette domination avec calme.
- Et détermination ?
- Non, non, pas besoin d'être très déterminé... J'accepte ma supériorité avec calme.

En usant de la figure de Houellebecq, mais seulement de son égo et non de son talent, il s'identifie à cet aspect prétentieux plus qu'à son œuvre elle-même. Vald se prétend l'égal de l'écrivain : lui aussi écrase chaque année la rentrée musicale, puisqu'il est l'un des plus écoutés en France. Il désacralise Houellebecq et sa littérature en se plaçant en comparaison avec lui, non dans la sphère littéraire à proprement parler, mais dans la sphère médiatique.

Dans le genre musical qui nous intéresse, les mots deviennent des armes. Le but principal du rap est de témoigner, que ce soit pour contester la domination sociale, réaffirmer sa place dans la société⁵⁴ ou simplement parler d'un soi ou d'un groupe. Isabelle Marc Martínez considère le rap comme une poésie de l'urgence et parfois comme une poésie de la propagande. Elle décrit cet art comme une voix lyrique et politique, qui engage la voix dans un processus performatif, voix étroitement liée à l'espace, au temps et à l'isolement⁵⁵. Elle fait des parallèles avec la poésie, puisque les textes sont souvent en vers et que les rappeurs favorisent la rime. Elle explique que le rap, avec sa volonté de dire vrai et de créer une « conscience contestataire, voire révolutionnaire »⁵⁶ se fait poésie de l'action, mais qu'il est aussi proche d'une esthétique poétique ludique, puisqu'il rejoint aussi le jeu, la fête, la libération, la liesse. Nous parlions de littérature populaire et le principal point commun du rap avec cette branche littéraire, c'est

⁵³ Thejeuneetdynamique 78, « Houellebecq accepte sa "domination avec calme" », *Youtube*, 2017, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=JboMP16UD6E>>, consulté le 3 septembre 2019.

⁵⁴ Ce à quoi s'arrête Isabelle Marc Martínez dans *Le rap français : esthétique et poétique des textes*, étant donné qu'elle se concentre sur les premières années du mouvement.

⁵⁵ Isabelle Marc Martínez, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁶ *Ibid*, p. 101.

l'utilisation d'une langue dissidente, qui refuse le bourgeois et l'opresseur, le snobisme ou l'institutionnel. La langue du rap étant plus ou moins codée, c'est un langage difficile d'approche pour les non-initiés. Par exemple, Furax Barbarossa scande : « Qu'il verra l'gris d'la zac, le prix d'la save » dans « Oubliez-moi ». La ZAC signifie Zone d'Aménagement Concerté, et la save est le diminutif de savonnette, surnom pour un quart de kilo de haschisch. Mais le rap, contrairement à la littérature, qu'elle soit populaire ou non, est fait pour être mis en musique et non seulement lu, ce qui déplace donc l'enjeu vers la performance et le collectif, plus que vers le recueillement et la lecture silencieuse, méditative et individuelle. Le rappeur ne se contente pas d'un acte d'écriture, il le fait suivre d'un acte de parole. De plus, à l'inverse du texte littéraire, le rap n'est pas un pseudo-énoncé qui interdit toute réponse du public, il l'encourage, le plus souvent. Et c'est en quoi il rejoint la tradition orale, et surtout la poésie orale, plutôt que la tradition écrite.

1.2.3 La littérature orale : joute oratoire et plaisir de dire

Dans le rap, c'est le pouvoir de la parole qui prime sur le pouvoir de l'écriture, comme dans tous les genres oraux. La langue parlée a des caractéristiques que la langue écrite n'a pas, comme l'aspect vivant, originel et spontané, contre l'aspect second, inauthentique et mort de l'écriture⁵⁷. Le rap se présente comme un genre engagé oral, mêlant esthétisme (rimes, clichés, etc.) et idéologie (messages de révoltes, utopies, etc.). Le sujet locuteur devient porteur d'une expression émotionnelle, ludique et performative, et celui-ci s'ancre dans un présent, dans un contexte socio-historique, politique et culturel. Les sujets engagés de prédilection du rap sont notamment la critique de la police et la dénonciation de l'hypocrisie du gouvernement ou d'autres instances hégémoniques (comme l'église, par exemple). Mais le rap innove dans ce domaine, d'un point de vue technique, avec la scansion, l'instrumental *samplé* et la primauté du rythme de la voix, entre autres.

Ce n'est pourtant pas seulement dans l'engagement que le rap rejoint la tradition orale, mais plutôt dans le plaisir du dire. Lorsqu'il y a oralité, « la transgression servait en quelque

⁵⁷ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, op. cit., p. 142.

sorte de principe créatif comique fondamental à la poésie »⁵⁸, explique Cyril Vettorato dans son étude sur les *battles* de rap. La pratique des *battles* rappelle l'agôn grec, les tensons des troubadours, les disputes de *haïku*, le *stevleik* norvégien ou bien encore les tournois populaires de vantardise en Chine ancienne, pour ne citer que quelques traditions orales semblables. Ce combat consiste à se valoriser par la pratique excessive de l'égo-trip, la vantardise, et le rabaissement de l'autre. Cette activité est publique et l'auditoire participe à sa manière, huant les mauvaises phrases et accueillant avec un enthousiasme débridé les meilleures *punchlines*. La transgression sociale et sémantique est à la base de l'humour dans la littérature orale, c'est dans le dépassement des tabous langagiers et la transgression des règles du langage, donc dans les jeux de mots, que le plaisir et le jeu entre locuteur et auditeur s'initie⁵⁹. Dans la quotidienneté, la parole a plutôt un but pratique, utilitaire. À l'inverse, dans le rap, la parole peut être ludique. Cette caractéristique est très présente chez Vald : « Ok, j'suis busy, sur un freezbee, dans une piscine, j'ai d'la bibine Bi / Bi-bi-bi-bi-biatch », proclame-t-il dans le morceau « Retour ». Cette phrase n'a en apparence aucun sens, mais elle incarne le plaisir pur de dire. La gratuité du jeu sur les mots se retrouve dans certaines figures de style dont Vald est friand, comme l'allitération et l'assonance : « Et j'échoue jamais si la choupinette m'a trouvé chou / Souvent, j'retrouve des shootes échoués sous mes shoes », dit-il dans « Promesse ». Le son « ju » réapparaît six fois en deux phrases et illustre un jeu ou un défi : faire revenir le plus de fois possible le même son dans le laps de temps le plus court possible. D'autres figures de style récurrentes dans le rap, comme la paronomase, créent un jeu d'une autre nature : faisant obstacle à la compréhension immédiate et facile, contrairement aux figures souvent utilisées en chanson qui facilitent cette compréhension, ces techniques cachent le sens et poussent l'auditeur à réécouter et à prêter plus attention afin de comprendre. C'est une façon de donner envie au public de réécouter le morceau en se distançant des techniques répétitives et de la recherche du vers d'oreille qu'emploient généralement les chanteurs.

⁵⁸ Cyril Vettorato, *Un monde où l'on clache: la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Paris, Archives contemporaines, 2008, p. 12.

⁵⁹ Maurice Coyaud, « La transgression des bienséances dans la littérature. Du dit à l'écrit », *Critique*, vol. 36, n°394, 1980, p. 12.

La relation des rappers à la tradition orale est néanmoins ambiguë, comme celle qu'ils entretiennent avec la littérature. Certains se réclament de cette littérature orale, comme le groupe IAM qui déclarait : « Nous sommes de nouveaux troubadours. Nous utilisons le français parce que c'est une langue riche et complexe. Les possibilités de rimes sont innombrables. Certains nous reprochent même la complexité de nos paroles, c'est un comble! »⁶⁰ dans une entrevue pour le périodique *Libération*, dans le numéro du 28/29 Juillet 1990. Vald, de son côté, refuse de s'identifier aux troubadours : « Jouer les troubadours n'est pas dans mes souhaits, je fous que des coups » (« Promesse »), mais se compare ensuite à un bohémien dans « Joffrey » : « J'crache des poèmes comme une saleté d'bohémien ». Il parodie aussi certaines caractéristiques de genres oraux, comme la morale des contes et des fables. Après avoir mis en scène une histoire de vengeance violente dans le morceau « Bonjour », il termine par un passage parlé, et non rappé :

Les histoires vont trop vite, pote. (Su-Sully !) Fais gaffe à toi, c'est tout ce que j'ai à te dire. Si tu sors, pote, sors couvert, sors protégé. Pense à tout ce que tu peux, à tes amis, si tu peux te protéger toi-même avec des gilets pare-balles, avec des genouillères, avec des coudières, pote ; prends un casque, prends un truc pour protéger ton menton, ta mâchoire, ton pif, pote. T'es dans la merde sinon. Fais gaffe à c'que tu dis, gros, fais gaffe à qui tu l'dis, putain. Le mieux, c'est que tu fermes ta gueule, et tout se passera comme prévu... mais, avant, dis bonjour, pote.

Imitant le principe de la morale, il donne un conseil à l'auditeur, supposément tiré de l'aventure qu'il vient de conter. Évidemment, il hyperbolise et finit avec une conclusion ridicule. D'ailleurs, il emprunte aussi des thèmes du conte, comme dans « Infanticide », où il semble parler d'un enfant en danger, dans un bois, avec un personnage malveillant qui le surveille, le Boogeyman, soit le croque-mitaine : « Ne reste pas seul dans l'bois, Boogeyman gambade / Et ce bâtard fait des grands pas, prends tes jambes à ton cou, petit ». Ces mises en scène participent à créer des ponts entre le performateur et son auditeur et à renforcer le lien qui peut les unir.

⁶⁰ Cité dans Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le rap ou La fureur de dire*, Paris, L. Talmart, 1990, p. 15.

1.3. L'authenticité et le contrat entre l'auteur, son texte et l'auditeur.

1.3.1 Le mentir-vrai

Bien que le rappeur ait parfois recours à des personnages dans ses textes, il existe un contrat tacite entre l'auteur et ses textes. C'est ce qu'on pourrait appeler le mentir-vrai⁶¹ (souvent présent chez les chansonniers) : le rappeur raconte sa vie, ses expériences, ses ressentis à lui, si bien que l'écrivain et le chanteur sont mélangés en une seule entité. Le rap est un témoignage usant d'une écriture très contemporaine, souvent rédigé en un style urgent, rapide. La prédilection pour l'écriture au « je » installe une subjectivité, bien que le rappeur soit une figure sociale très influencée par autrui, par l'idée de représenter un groupe, ses amis, sa famille ou son quartier. Selon Isabelle Marc Martínez, l'artiste engagé, en l'occurrence le rappeur, crée une œuvre qui ouvre un « passage de l'individualité à l'universalité, du "je" concret au "nous" collectif »⁶² et qui a un devoir de communication. En cela, la langue particulière du rap fait un pont entre le rappeur et un groupe cible d'auditeurs, ceux pour qui cette langue est accessible, voire leur appartient. Cette présence de l'autre se base sur un binôme amour/haine : le rappeur a une « attitude bifide » face à la cité (puisqu'il la représente fièrement tout en la haïssant), son discours est adressé à deux groupes distincts (l'amour pour les proches, la haine pour les ennemis) et il a la volonté de dévoiler tous ses sentiments en un texte, « forme de gage d'authenticité »⁶³, donc de se confier à cœur ouvert par amour pour le public.

Le mentir-vrai relève de cette confiance et renforce l'idée que le chanteur et l'auteur sont une seule et même personne. On mélange chanteur, chanteur et personne civile, dans la chanson en général. Dans le cas du rap, c'est similaire : on mélange le rappeur, le chanteur (équivalent du narrateur du roman mais dans une chanson) et la personne civile. C'est ce que

⁶¹ Stéphane Chaudier et Joël July, « La voix, elle, ne ment pas : créativité et mystification éthiques dans la chanson ». *Babel : Littératures plurielles*, vol. 34, « L'ethos en poésie », 2016, p. 7.

⁶² Isabelle Marc Martínez, *op. cit.*, p. 107.

⁶³ Anthony Pecqueux, *op. cit.*, p. 63.

Stéphane Hirschi appelle la posture de l'imposture⁶⁴. Stéphane Chaudier et Joël July expliquent que le but de cette posture est de rejoindre un certain lyrisme par un travail du mot particulier : trouver la bonne phrase pour susciter une émotion que le chanteur (ou le rappeur ici) a l'air de ressentir lors de l'énonciation alors qu'elle est le résultat d'un travail artistique⁶⁵. Le but de ce mentir-vrai n'est pas forcément de mentir à l'auditeur, mais il permet plutôt de créer « un surcroît d'émotion (...) par un surcroît d'expressivité »⁶⁶. Les ACI font généralement croire à leur public que leurs chansons se basent sur des faits autobiographiques, et l'auditeur ou le spectateur participe « au jeu de dupes que constitue-institue la fabrication de l'*ethos* à partir d'une production littéraire et artistique »⁶⁷, soit à la fabrication d'une image du chanteur, mais nous explorerons en profondeur cette notion plus tard. Camille Vorger, dont les recherches portent sur le slam, appelle ce jeu de dupes le *colludisme*, qui correspond à un pacte entre le public et le slameur consistant à jouer avec les mots et à être sincère (ce qui ressemblerait en quelques sortes au pacte autobiographique de Lejeune). Le slam prône l'authenticité, la sincérité, le franc-parler, la confidence, l'aveu des émotions et l'adresse directe. Le rap est assez similaire et le rappeur a tendance à promettre sa sincérité. Furax par exemple rappe « Parole d'homme, c'est promis » dans « La France sans maquillage ».

Contrairement à ce qui se fait en littérature, en chanson l'image de l'artiste se déploie de façon extravertie (puisqu'il y a performance), donc avec l'allure, les vêtements, la coiffure, etc. De plus, le texte est trop court pour que le récepteur se crée une image de l'énonciateur textuel. Ainsi, l'aspect physique et le texte dialoguent pour combler les trous et créer un prêt-à-porter lyrique⁶⁸ que l'auditeur associe inconsciemment à tous les morceaux de l'artiste. Par exemple, si l'on écoute un peu Léo Ferré, on le sait anarchiste. Pas besoin donc qu'il le répète à chacune de ses chansons, puisque l'auditeur calque automatiquement cette caractéristique sur les différents chanteurs de Ferré, afin de créer une image globale du chanteur. Le monologue intérieur est un style prisé chez les chansonniers comme chez les rappeurs, puisqu'il possède

⁶⁴ Stéphane Hirschi. *Chanson: L'art de fixer l'air du temps: de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles lettres, 2008, p. 45-47.

⁶⁵ Stéphane Chaudier et Joël July, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁶ Joël July, « Que reste-t-il de nos *ethes*? », *op. cit.*, p. 184.

⁶⁷ *Ibid*, p. 173.

⁶⁸ Stéphane Chaudier et Joël July, *op. cit.*, p. 9.

deux propriétés fondamentales : il n'est pas dominé par un narrateur et il n'est pas soumis aux contraintes de l'échange linguistique. C'est un discours de soi à soi-même (en apparence seulement, puisqu'une chanson est faite pour être écoutée) qui participe à renforcer l'illusion de confiance et d'authenticité. L'authenticité est centrale à l'image du rappeur, bien que, comme Christian Béthune le rappelle dans son livre :

Il ne faut jamais perdre de vue que les règles formelles de prosodie (rimes, mètres), l'usage élaboré de figures de style (métaphore, métonymie, synecdoque, catachrèse, emphase), le recours à un style formulaire puisé dans un patrimoine commun de thèmes et d'images, tout comme le mode de scansion vocale, avec ses articulations aux infinies nuances, propre à chaque interprète, travaillent à installer le propos dans un espace littéraire spécifique, distinct de la réalité⁶⁹.

Le rappeur que l'on présume honnête semble plus proche de la réalité, mais celle-ci, puisqu'elle s'ancre dans un espace littéraire spécifique, ne peut qu'être une version modifiée de la vérité. Néanmoins, le mentir-vrai passe par des indices référentiels, une onomastique étroite (soit les vrais noms, on sait par exemple que Vald s'appelle Valentin), des références physiques (comme la barbe rousse de Furax) et professionnelles (mention du micro, du piano, du dj). L'artiste cherche une coïncidence des images qu'il crée de lui-même dans ses textes. Si un texte n'est pas autobiographique, le fait que ce soit malgré tout le souffle du chanteur qui l'investisse fait en sorte que l'auditeur aura tendance à lier les deux malgré tout.

Le mentir-vrai se manifeste aussi par un rôle de témoin qu'endosse parfois le rappeur, qui se fait alors narrateur omniscient dans son texte. Furax énonce souvent différentes situations, fictives ou réelles, bien souvent réalistes. Dans « Oubliez-moi », il crée une conversation fictive entre un « tu » indéfini (peut-être l'auditeur) et lui-même dans laquelle il explique qu'il ne veut pas expliquer à un enfant le monde dans lequel on vit. En refusant cette tâche, il décrypte quand même ce fameux monde. En revanche, cette description ne s'adresse en effet pas à un enfant, puisqu'il dépeint le monde de façon très sombre et pessimiste, citant les horreurs commises par des êtres humains : « Toi, tu vas lui dire que tout est simple? / Ou qu'un seul homme peut s'donner la mort après en avoir étouffé cinq / L'endroit est plein de

⁶⁹ Christian Béthune, *Le rap une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, 2003, p. 162.

vilains personnages, lui cacheras-tu? / Que c'est un gamin de son âge qui dira "Crache la tune!" », écrit-il par exemple. Vald aussi endosse parfois le rôle de témoin, comme dans « Quidam », où il dit : « J'décrie la loi », avant de dénoncer le pouvoir qu'on accorde à certains hommes puissants et les conséquences qui en découlent.

La confiance est un autre exercice de style très populaire dans le rap français. Cette entrée privilégiée dans la sphère intime de l'artiste permet de renforcer le lien avec l'auditeur. Furax y a souvent recours : « Moi, je chiale seul comme une pute quand mon pote perd les jambes / Là, je te parle sincèrement » entend-on dans « Le chant des hommes saouls ». Il ose parler de ses larmes et de ses peines, ce qui le place d'ailleurs assez loin de l'égo-trip viriliste que pratique la plupart des rappeurs. En se montrant faillible et vulnérable, il se rend aussi accessible et crée l'illusion d'être comme tout le monde. Dans « Mauvais vent », on l'entend rapper « j'essaie mais l'échec est véritable » puis « Je suis le bras cassé des pauvres, la valeur d'un homme / Je la connais mais gros j'ai pas assez d'épaules pour porter les malheurs d'un autre ». Furax parle aussi souvent de son passé et renforce l'illusion de réel en conservant une continuité entre ses textes et albums. Dans « La rime galère à sourire », il dit : « Un max de beuh pour oublier que j'ai fait de mon père un homme en colère / Et de ma pauvre mère un casque bleu ». Ces mots renvoient à d'autres morceaux de Furax, comme *Croisades* (« mon père, à bout, démuni / Ne m'laisse pas l'temps d'déployer mes ailes et me pousse du nid », dans *EBDE*) ou « Les poissons morts » (« Moi j'suis un chien, les poings de mon père ne m'ont rien appris d'autre », sur le même album). Vald aussi fait parfois des clin d'œil à d'autres de ses textes. Dans « Joffrey », par exemple, il écrit : « Comme l'année dernière, adulez : avé Joffrey, l'cavu net », qui fait référence au morceau *Adulez-moi*, sorti en 2012 (peut-être « Joffrey » a-t-il été écrit en 2013, ce qui expliquerait la mention de l'année précédente). Il emploie aussi le ton de la confiance, ce qui peut déstabiliser parfois, puisqu'il est plutôt reconnu pour son côté léger et drôle qu'intime et sérieux : « Ce soir, ce soir, je crois qu'j'vais pas sortir, potto, j'vais pas t'mentir / Ce soir, je garde mon fils, l'apprenti Charles-Henry » rappe-t-il dans « Ogre ». Or, cette phrase illustre parfaitement le mentir-vrai : s'il semble créer une brèche vers la réalité de sa vie, en parlant de son enfant, c'est en fait encore une blague, puisque son fils ne s'appelle pas du tout Charles-Henry.

Les deux rappers utilisent aussi abondamment des déictiques spatiaux et temporels, ce qui contribue à placer leurs personnages dans des univers précis, actuels et réalistes. Chez Furax, c'est souvent à Toulouse que l'on se trouve : « j'crée l'incendie Place du Cap' » (« Qui m'demande », fait référence à la place du Capitoul) ou « Toulouse centre-ville » (« L'exécuteur »). Chez Vald, c'est plus souvent à Paris : « Cauchemars, cauchemars, sur l'Boulevard Haussmann » rappe-t-il dans « Promesse ». Dans « Urbanisme », il utilise des déictiques pour installer un décor réaliste : « d'avant les grecs et puis les squares », le grec étant une métonymie pour désigner les restaurants de kébab. Ce morceau met en scène deux personnages (un jeune et un plus vieux) à travers lesquels il imite un échec de communication entre les jeunes et les plus vieux : « ils fument du teush mais c'est quoi? » ou « Pour d'la drogue et de la dope ». Son personnage âgé parle sans trop savoir de quoi il s'agit, puisque drogue et dope désigne la même chose, et que le teush signifie shit, mais en verlan, langage attribué aux jeunes que les gens plus âgés ne comprennent pas forcément. Cet échec de la communication apporte un élément de réel dans le discours qu'il invente.

1.3.2 Naître dans le dire, muer dans l'énonciation

Le fondement de l'expression du rappeur est l'affirmation de soi à travers l'usage de la première personne du singulier, explique Jacono⁷⁰. Comme au théâtre, les personnages ou chanteurs des textes de rap, en ayant le droit de parole, passent de non-personnes à locuteurs, puisqu'ils n'existent que dans leur énonciation. Le rap correspond à la construction de l'identité à partir de la parole⁷¹. Cette parole semble relever, dans le domaine qui nous intéresse, du besoin d'écrire ou de dire, d'un sentiment de manque et de la nécessité de se définir par soi-même. C'est d'ailleurs cette dernière caractéristique qui est à la base du jeu des pronoms omniprésents dans le rap : on ne veut pas que le « eux » (des puissants) définissent le « nous » auquel s'identifie le rappeur. Les identifications sont donc multiples et les identités intersectionnelles, puisqu'elles se construisent à travers ce binôme antithétique que sont le « eux » et le « nous ». En chanson, la vérité ne naît pas dans un discours, mais dans un collage

⁷⁰ Jean-Marie Jacono, *op. cit.*, p. 42.

⁷¹ Isabelle Marc Martínez, *op. cit.*, p. 100.

de discours « où le sujet implique des parts de lui-même »⁷². Selon Karim Hammou, on ne peut relier une chanson de rap directement à son auteur. Il explique que les trois raisons qui empêchent cette identification facile sont des causes conventionnelles (les paroles reflètent des conventions, des normes, des modes, etc.), des causes coopératives (soit les influences des gens qui gravitent autour du rappeur, de sa famille à sa maison de disque) et des causes fictionnelles (soit inventer une histoire)⁷³. Stéphane Venne, lui, critique l'attitude narcissique de l'auteur-compositeur-interprète qui « perçoit globalement son répertoire comme un reflet de ce qu'il est » et qu'« [i]l veut être *personnellement la cause principale* du frisson des chansons »⁷⁴. Donc, bien que l'on ne puisse pas réduire le *performer* à ses personnages, il n'en reste pas moins que ses textes et leurs chanteurs sont des reflets de différentes parties de l'artiste. En cela, la langue utilisée a un impact important sur l'image du rappeur. Vettorato déclare que les mots dits « sales » dans la culture hip-hop sortent de leur paradigme habituel pour devenir des mots « bons », car des mots à « nous ». Parler comme le peuple, c'est s'opposer à la bourgeoisie. Parler comme les jeunes, c'est s'opposer au monde adulte. Parler comme tous les jours, dans son milieu naturel, c'est s'opposer à la langue scolaire et conditionnée⁷⁵.

L'artiste se construit au fil de ses morceaux. Souvent, il y a une continuité entre différents morceaux d'un même album. C'est le cas avec *Testa Nera*. Le morceau « L'exécuteur » met en scène un personnage créé par Furax qui vengerait les pauvres en tuant les riches, tandis que la chanson précédente, « La rime galère à sourire », se termine par : « Traquer le bonheur, ça n'fait que briser les gens / De le voir courir comme un voleur et tout l'monde viser / J'attends qu'il tombe au sol pour pouvoir tout lui prendre / Ce sera juste la revanche d'un homme qu'il aura voulu pendre », conclusion qui annonce la vengeance qui se déroule dans le morceau qui suit. Il y a aussi des liens entre plusieurs morceaux qui ne figurent pas forcément sur le même album. Furax conclut son album par la chanson « Fin 2012 », qui

⁷² Stéphane Chaudier et Joël July, *op. cit.*, p. 17.

⁷³ Karim Hammou, « La vérité au risque de la violence. Remarques sur la stylistique du rap en français », *De l'impolitesse à la violence verbale*, en ligne, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00530328>>, p. 6.

⁷⁴ Stéphane Venne, *Le frisson des chansons : essai de définition d'une bonne chanson, des conditions nécessaires pour mieux l'écouter et des conditions utiles pour en écrire*, Montréal, Stanké, 2006, p. 81.

⁷⁵ Cyril Vettorato, *Un monde où l'on clashe*, *op. cit.*, p. 71-72.

fait écho à son morceau *Fin 2006*, présent dans l'album *EBDE*. Il commence son texte par : « Fin 2012 : 6 années ont passé », soit les six années qui le séparent de son morceau précédent. On remarque des parallèles dans les thèmes abordés, comme la référence à la Raie Manta : « Monter pour tomber dans les profondeurs, toucher la Raie Manta » (*Fin 2006*) et « Je suis r'monté des profondeurs avec la Raie Manta » (« Fin 2012 »). Ce changement marque une évolution : alors qu'en 2006 il aspirait à couler, il est remonté à la surface en 2012. Il reprend également la phrase « La vie nous baise tous » qui apparaissait deux fois dans le premier couplet de *Fin 2006*. En rappelant son ancien morceau, beaucoup plus sombre et pessimiste que « Fin 2012 », il illustre l'idée qu'il est moins amer, ou du moins, qu'il accepte mieux la noirceur du monde et qu'il a grandi dans son rapport à ses hantises. Vald propose une continuité aussi. Son album *NQNT2* est la « suite » de l'album *NQNT*. D'ailleurs, le premier morceau s'appelle « Retour », ce qui suppose qu'il est parti à la fin de l'album précédent. Mais au sein même de son album, il existe aussi une certaine logique d'enchaînement. À la fin de son morceau « Bonjour », il prévient l'auditeur de faire attention, de se protéger. Or, dans le morceau suivant, « Infanticide », il commence par : « Ne reste pas seul dans l'bois / Ne reste pas seul... », comme si son conseil n'avait pas été suivi et que, maintenant, le danger était présent. Ses morceaux « Promesse » et « Joffrey » sont liés eux aussi : « Non, les mecs, tout ça, c'est du cinéma, la vérité / Pas de... pas de drogue, quoi » dit-il dans « Promesse », alors qu'il se contredit dans « Joffrey » : « J'fais pas d'cinéma, si j'bédave, j'bois d'l'eau minérale / J'déglingue chez mes parents, criez pas / Spliffs et alcool, c'est idéal ». Son album est, comme celui de Furax, un album concept.

Les textes de Vald le présentent comme un je-m'en-foutiste aguerri, un nonchalant qui s'assume : « Si ta grande gueule parle au FISC, tu vas finir barre au cli- / -toris, et je suis gentil, oui, cordial et puis courtois » rappe-t-il dans « Retour ». Ses rimes elles-mêmes sont tirées par les cheveux : elles reposent parfois sur des coupures de mots qui n'existent pas et qui n'ont pas toujours de volonté de sens, ce qui renforce son image de paresseux. Dans le second couplet du même morceau, les deux premières phrases font revenir trois fois le même mot : « T'enchaînes les verres, sans, t'es limité ; tu comprends rien car t'es limité / Street clip : budget limité ; tu sucés ou tu fais qu'imiter ? ». Bien qu'il crée un jeu polysémique avec le phonème « limité » qu'il reprend dans ses différents sens, il installe surtout une illusion de paresse. Il se

donne des airs de je-m'en-foutiste : « J'm'en bats les couilles », rappe-t-il dans « Cartes sous l'coude ». D'ailleurs, à part ce titre-là, tous ses morceaux n'ont qu'un seul mot pour titre, ce qui illustre aussi une certaine paresse, un amour de la facilité et l'installation d'un jeu avec ses auditeurs. Il dit même parfois qu'il fait dans le médiocre, en se qualifiant par exemple de « merde IN » (de merde à la mode) dans « Barème ».

1.3.3 Parrhèsia

Karim Hammou relie le rappeur à la posture de la parrhèsia⁷⁶ selon Foucault, ou la posture du franc-parler. La parrhèsia est à la base un droit et un devoir du citoyen à Athènes et correspond au souci de dire ce qui est vrai. Le parrésiaste signe son propos et se concentre sur le présent. Son but est de transmettre une pensée claire et il se place ainsi en opposition avec les postures du Sage ou du Prophète, qui parlent par énigmes. Il explicite les paroles ambiguës, et se place en position d'égalité avec ceux à qui il s'adresse, voire d'infériorité. Son but est de créer le changement en choquant et disant la vérité. Les caractéristiques de la parrhèsia sont la franchise, le courage, l'urgence de la situation et l'absence de pouvoir, si ce n'est sa parole. En cela, la parrhèsia convient bien à l'esthétique rap. En effet, le rappeur tente de combler le défaut de reconnaissance du groupe qu'il représente, il tente de dénoncer et de corriger les injustices et les inégalités à l'aide de sa seule parole. Ses prises de position sont souvent radicales face aux organes de domination et de pouvoir. Le témoignage qu'il porte et ses revendications servent à élaborer et à faire reconnaître une identité particulière et plurielle⁷⁷. Cette idée de la parrhèsia rejoint également ce que Meizoz appelle la posture d'*authenticité*. Pour lui, « [ê]tre authentique, c'est alors voir et dire le monde populaire "de l'intérieur" et non du dehors »⁷⁸, en usant de la langue populaire, de la familiarité et d'un ton autobiographique. Meizoz identifie différentes figures qui pourraient se calquer sur les rappeurs, mais celle d'*authenticité* est sûrement la plus proche. Celle-ci est caractérisée par des qualités morales (le courage, l'audace) et se place à l'inverse de l'artistique et de l'esthétisme (qui appartiennent aux bourgeois). Henry Poulaille écrivait, à propos de son œuvre : « J'ai cherché l'authentique plus que l'artistique. Je

⁷⁶ Karim Hammou, « La vérité au risque de la violence », *op. cit.*, p. 6.

⁷⁷ Vincent Fayolle et Adeline Masson-Floch, *op. cit.*, p. 85.

⁷⁸ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 78.

me suis appliqué à rendre le parler peuple dans sa plus sobre nudité »⁷⁹, ce que semble aussi faire Furax : « C'est du langage de pauvre, je n'apprends que le brut » (« Fin 2012 »). Vald aussi utilise le langage ordinaire, populaire, comme l'exemplifie le titre de son morceau « Nichon ». Cette proximité avec la langue populaire permet de donner une certaine crédibilité à l'auteur. L'authenticité est à la fois extra-littéraire (comme les réelles origines de l'auteur) et intra-littéraire (langage du peuple)⁸⁰. L'aspect prolétarien de cette posture est très présent chez Furax, que l'on entend rapper dans « La France sans maquillage » : « Tu visites, gros? J'sais pas c'qui t'amène / Ni les drogues, ni les filles, ni les robes, ni les grosses, ni les fines, ni les roses des pakistanais / Mais qui t'a dit qu'les gars ne savaient pas rire / Dire que tu résumais la France qu'aux fameux pavés d'Paris! ». Il dépeint là une France prolétarienne, non idéalisée, en refusant de la maquiller sous de faux appareils. Il présente donc le peuple et la pauvreté, à travers des thèmes propres aux quartiers pauvres (prostitution, drogue, mendiants, immigration, etc.). Furax se présente comme appartenant à ce peuple pauvre, en affirmant par exemple ne pas vivre de son art : « Bah ouais, j'gagne ma vie entre le béton, la pelle, la benne à métaux » (« Fin 2012 »).

Dans ses textes, Furax parle souvent de faits divers réels et endosse donc la posture du parrésiasite en dénonçant ces événements et le manque de réaction qu'ils suscitent. Dans « L'étoile noire », il parle du conflit israélo-palestinien : « cailloux contre kalachs russes », en faisant référence au manque d'armement des palestiniens qui se battent avec des débris tandis que les israéliens achètent des armes à la Russie. Il fait aussi mention du fait que « tous ses champs d'oliviers brûlent », en référence à la technique d'Israël de brûler les terres arabes afin de les faire reculer. Il incorpore aussi parfois des statistiques : « Qu'en France, une femme est violée toutes les 2 heures / Trouver les chiffres ou trouver les schmits⁸¹ ne sert à rien mes sœurs faut courber l'échine ». Il énonce cette vérité, bien que cela ne suffise pas à lutter contre elle. Son rôle de parrésiasite lui impose au moins de le dire. Il parle aussi du pourcentage atteint par le front national lors de l'élection de 2002 : « L'raciste, l'idée d'l'abattre est née dans vos rêves / Mais 20% d'la masse, ça fait un paquet à traîner en forêt ». En réalité, ce pourcentage était

⁷⁹ Henry Poulaille, *Nouvel âge littéraire*, Bassac, Éditions plein chant, 1930, p. 679.

⁸⁰ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 79.

⁸¹ Argot des gens du voyage signifiant policier.

d'environ 17%, mais il l'arrondit sûrement pour la fluidité de son texte. On sait que c'est de Le Pen qu'il parle, puisque deux phrases plus loin, il dit : « C'est sa fille qui bosse, pourtant borgne est le plus gros des porcs ». Jean-Marie Le Pen a bien une fille, qui a repris les commandes de son parti (Marine Le Pen) et il est surnommé le borgne car il a perdu un œil. Mais Furax ne s'arrête pas là dans l'énumération de faits qui lui déplaisent et il termine son dernier couplet par une accumulation :

Tu me rap'lais que l'on paie tous / ... Fous-moi la paix, ceux qui paient l'plus sont dans la baie de LAMPEDUSA / Ou dans les rues de GAO : le chaos la toussant / Dans un bordel de MACAO, le garrot à 12 ans / Les orphelins de BRAZZA, les forcenés du PEROU / A force tu connais GAZA, mais sors, connais-tu BEYROUTH / Et la colère au KENYA, oui regarde-les, ça calme / Le choléra, l'ténia, oui le cartel et sa came.

Cette énumération de lieux où règnent la haine, la violence et la douleur, plonge l'auditeur dans toute l'horreur et l'absurdité du monde dans lequel on vit. Dans « La rime galère à sourire », il parle de l'affaire DSK : « Mon président refusera tout dialogue / Mais demandez-lui pourquoi court encore le violeur de Nafissatou Diallo ». La mention de ces endroits ou de ces gens a pour vocation d'informer ou de réveiller l'auditeur. Le fait de citer des noms incite le public à découvrir les personnalités et les scandales cachées derrière et à s'instruire sur les réalités du monde. Furax se présente comme une sorte d'entité dénonciatrice qui pointe du doigt les problèmes d'une société perdue. Vald aussi le fait, à sa manière. Dans « Quidam », il écrit : « Fais ton textile en Chine, même si les p'tits en chient / Y'a que le bruit d'l'usine qui maquille l'homicide / Qui maquille l'homicide, ouais, qui maquille l'homicide / Pour dix makis sauce spicy / Faut la paie d'Holyfield ou un prêt Cofidis ». Il montre du doigt ici la délocalisation des usines en Chine pour exploiter plus facilement les travailleurs. Il fait aussi mention d'un homicide et fait probablement référence au nombre faramineux de suicides ou d'accidents qui surviennent dans ces fameuses usines où les conditions de travail sont plus que médiocres. La mention des makis signifie que ce ne sont pas les exploités qui peuvent se payer ce genre de mets dont sont friands les occidentaux, les mêmes qui participent à ce massacre en achetant des objets fabriqués par ces travailleurs. Le but des rappeurs est de dire la vérité au mieux, en dénonçant, voire même en choquant pour secouer les auditeurs. L'abondance de

références historiques et sociales montre que les rappeurs mentionnés présupposent un auditeur instruit ou curieux, qui saura être capable de reconnaître et de comprendre ces allusions.

1.3.4 La crédibilité, même dans l'exagération

Le rap ne se résume pas à son engagement, mais est aussi un art de l'égo-trip. Le noyau de la plupart des postures des rappeurs tourne autour de cela et du rejet de l'ordre établi. Sachant que « tout acte de parole est mise en spectacle de soi-même, exposition au jugement des pairs »⁸², le rappeur ne peut se contenter de la sincérité et doit exploiter aussi son originalité. En chanson souvent, la transparence éthique lie la sincérité (qui l'ont est), la spontanéité (l'absence d'artifices) et la naïveté (sans souci de paraître), le but étant de se dire dans l'innocence⁸³. Ce n'est pas forcément le cas dans le rap. Si ce n'est pas toujours la vérité qui est énoncée, la cohérence d'une carrière et des thèmes abordés participe à donner un effet de crédibilité. Le public établit la posture d'un artiste en fonction du discours général de celui-ci, son attitude et ses associations à un genre ou à d'autres postures déjà existantes⁸⁴, et l'auditoire s'attend à ce que l'artiste perpétue sa posture. Le rap est à mi-chemin entre le réalisme et le lyrisme, mécanisme donnant au récepteur « l'impression d'une communication directe avec l'intimité du créateur »⁸⁵ *via* une œuvre. Les thèmes abordés dans le rap sont reliés à un contexte réel, « ce qui ne veut pas dire que ce que raconte l'auteur-interprète est forcément réel ; on prive souvent les rappeurs du droit à la posture artistique, assimilant des extraits de leurs chansons à leurs opinions personnelles »⁸⁶. Mais l'illusion d'honnêteté reste très importante dans le rap et transparait dès l'introduction de *Testa Nera* : « mais son honneur à lui a des raisons que la raison ignore ». Furax se place déjà en extérieur de la société (puisque son honneur est incompréhensible) mais se présente tout de même comme étant honorable. Le fait de ne pas changer, de rester fidèle à soi-même est aussi important : « J'ai pas changé d'arme

⁸² D. Lepoutre, cité dans Cyril Vettorato, *Un monde où l'on clashe*, *op. cit.*, p. 171.

⁸³ Stéphane Chaudier et Joël July, *op. cit.*, p. 250.

⁸⁴ Stéphane Boivin, *La posture littéraire et son effet sur l'écriture, la mise en scène et la gestion des conditions d'énonciation du chansonnier: en coulisses et sur scène avec Philippe Proulx*, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2013, en ligne, <<http://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/6147/>>, p. 24.

⁸⁵ Stéphane Hirschi, « La chanson qui nous point et celle qui nous étoile », dans Joël July (dir.), *Chanson : du collectif à l'intime*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 184.

⁸⁶ Giovanni Privitera, *op. cit.*, p. 55.

entre temps » (« Entre temps »), « J’suis resté le même » (*Les yeux fermés*), « J’suis pas si différent d’l’époque du Père Lachaise » (« Fin 2012 ») exprime Furax. On le voit aussi jusque dans la relation que Furax entretient avec l’Autre : la trahison est très mal perçue dans le rap en général. On l’entend par exemple dire : « Ici y a pas de traîtres, rassure mon dos » (« De haine et d’eau tiède »). L’importance de réussir sans s’abaisser, sans tricher ou sans se prostituer, transparait aussi : « Réaliser ses rêves, les vrais, sans passer par le plumard » (« Fin 2012 »).

Vald joue de cette obsession pour le vrai et l’honnêteté : « j’suis Myers et j’suis franc-jeu » dit-il dans « Retour ». Ici, il dit qu’il est sincère, mais dis juste avant qu’il est Myers, un personnage de film qu’il n’est évidemment pas réellement. Il y a une double ironie : il incarne un rôle (Myers de *Halloween*) mais est sincère et en plus de cela, ce rôle est un personnage qui n’a aucun rapport avec ce qu’il est. Il dit par la suite : « Si ta grande gueule parle au FISC, tu vas finir barre au cli- / -toris ». Il reprend cette haine du délateur mais en fait un phénomène passible d’une punition ridicule. Peu après, il écrit : « et je suis gentil, oui, cordial et puis courtois ; j’ai la panoplie ». Or, panoplie renvoie à plusieurs définitions. Premièrement, c’est l’ensemble d’objets qui sont liées à une activité. La panoplie du rappeur est très loin d’être constituée de la gentillesse, de la cordialité ou de la courtoisie, mais plutôt de la violence, de la vulgarité et de l’insulte. À l’inverse, Vald s’affuble souvent de caractéristiques plus positives qui vont à l’encontre de la posture habituelle du rappeur : « je suis galant » (« Cartes sous l’coude »). Deuxièmement, cela renvoie à un jouet pour enfant, un déguisement, comme un déguisement de pompier, et sous-entend donc que Vald se déguise de gentillesse pour l’occasion, mais peut changer à tout moment pour un autre costume. De plus, cette deuxième définition renvoie à l’enfance, thématique récurrente chez ce rappeur. Le morceau « Promesse » s’annonce comme étant une preuve de sincérité, mais il commence par : « Non, les mecs, tout ça, c’est du cinéma, la vérité / Pas de... pas de drogue, quoi / Sully’ ». Donc, il commence par dire que tout ce qu’il raconte d’habitude est faux, il renie son rapport à la drogue qui parcourt pourtant ses textes et brise donc le contrat d’honnêteté qui le lie à ses auditeurs. Il se présente aussi sous un autre de ses surnoms. Le rapport à la sincérité et à la réalité est donc flou chez lui.

La relation à l'argent est problématique dans le rap, et chaque rappeur en parle différemment. Furax rejette catégoriquement l'argent mal acquis et le commercial : « Mais à ma table on parle rap et les malpolis parlent chiffres », scande-t-il dans « De haine et d'eau tiède ». Il prend des allures de poète maudit, pauvre mais vrai. Il dit ne pas rapper pour la gloire, mais pour autre chose de plus noble. C'est aussi le cas dans son morceau « Les poissons morts » : « Paraît qu'un homme qui s'respecte (...) / Ça doit faire de l'oseille, ça roule en RS / Presque mourant parce que les mauvais sont sans lové, savourant les restes ». Il rejette l'idée de travailler comme un forcené et préfère la pauvreté à l'acharnement. C'est aussi le cas chez Vald, pour qui ceux qui s'abaissent sont critiqués : « J'ai plus tendance à morfler pour mes torts plutôt / Qu'torcher l'cul d'l'autre et clamer l'forfait morveux » (« Cartes sous l'coude »). Dans « Promesse », il rappe : « Je veux faire d'l'euro tout en restant fier de moi ». Cette crédibilité peut passer par la mention d'événements personnels : « j'suis juste un peu plus dark depuis qu'Apa-H est dans la terre c'est tout » dit Furax dans « Entre temps » en parlant d'un de ses amis décédés. Vald mentionne, dans « Taga », qu'il est éduqué, comme une preuve de sa capacité à écrire et à être provocateur : « J'ai mon bac plus, alors j'tape sur l'cavu la morale », comme s'il devait se justifier, et justifier son œuvre et ses textes.

Bien que le milieu du rap français soit vaste et que les rappeurs puissent se positionner de nombreuses manières, on retrouve quelques caractéristiques générales communes, principalement dans les types de contrat qui lient rappeur et auditeur et les jeux sur l'authenticité. Les textes de rap sont construits autour d'un mentir-vrai, d'une volonté d'avoir l'air sincère grâce à la mise en place d'un univers réaliste : valeurs qui ne changent pas au fil des morceaux, éléments autobiographiques, déictiques spatiaux et temporels, ton de la confiance, aspect prolétarien (extra et intra-textuel) et surtout dénonciations de réalités graves. Cet ensemble de caractéristiques donne au public l'illusion d'une honnêteté et d'une crédibilité, alors que ledit public accepte de jouer le jeu et de croire à cette mise en scène de l'authenticité. En échange, le rappeur crée un jeu ludique avec l'auditoire, ce que Camille Vorger appelle le *colludisme*, en proposant un langage codé, des jeux de mots, des constructions syntaxiques au sens caché, des prouesses poétiques et une recherche de la performance. Tout ceci participe à unir le rappeur et son public dans un « nous » et à rejeter les autres dans un « eux ».

CHAPITRE II

LES POSTURES DU CORPUS

2.1. Posture, *ethè* et leurs enjeux

2.1.1 La posture

La notion de posture renvoie, selon Jérôme Meizoz (2007) à la combinaison d'une construction auctoriale, médiatique et lectorale, alors que l'*ethos* est l'image de l'artiste à l'intérieur d'un discours. La posture serait la « présentation de soi d'un écrivain »⁸⁷ à travers « sa gestion du discours » et ses prestations publiques. Elle est liée à la notion de *persona*, soit le masque de théâtre instituant une voix et un lieu social d'intelligibilité. Cette posture est co-construite : elle est interactive, puisqu'elle est au confluent de l'auteur, des médias et du lecteur. Elle n'est pas seulement textuelle et la périphérie du texte participe à la construire, que ce soit par les photos de l'artiste, sa biographie, ses apparitions dans les journaux ou à la télé, etc. Meizoz pose la question : « Dans une fiction, où situer l'auteur? ».

La posture serait une sorte de puzzle constitué d'espaces autofictionnels, puisque la fiction joue une part importante dans l'invention de soi. Alain Viala est le premier à avoir conceptualisé la posture comme étant une « façon d'occuper une position ». Elle a une dimension rhétorique (soit textuelle) et actionnelle (donc contextuelle)⁸⁸. La posture correspond à la figure de l'écrivain en relation avec la personne et l'inscripteur. C'est la représentation de l'auteur construite par les autres (hétéro-représentée) et par lui-même (auto-représenté). Elle est donc la construction d'un soi et d'un discours qui l'entoure (conscients ou

⁸⁷ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, vol. 3, « *Ethos* discursif et image d'auteur », 2009, en ligne, <<https://journals.openedition.org/aad/667#quotation>>, consulté le 24 mars 2019, p.2

⁸⁸ Jérôme Meizoz, *Posture littéraires*, *Op. cit.*, p. 17.

non) à travers différents éléments comme les mots, les vêtements, les choix de personnages ou de narration, la voix, l'attitude, les jeux d'intertextes, etc. La posture est à la fois modelée par l'artiste, par le public et par les médias. Elle a une double dimension importante : elle est la conduite (présentation de soi, apparitions publiques) et le discours (images de soi données dans tout type de discours). Elle nécessite donc un double terrain d'observation : l'observation externe et interne à l'œuvre, et est le résultat de la position de l'artiste dans le champ, de ses options esthétiques, de ses conduites publiques et de ses *ethè* discursifs. En fait, « [é]tablir une posture est possible grâce à l'observation des interactions entre les facteurs d'ordre sociologique venant influencer la production et la réception des signes émis par l'auteur »⁸⁹. Cette notion mêle trans et interdisciplinarité, et correspondrait à une sorte d'identité culturelle.

La posture a la capacité de « dépasser la vieille division des tâches entre les spécialistes de l'interne et de l'externe textuel »⁹⁰, nous dit Meizoz. Il ajoute qu'« étudier une posture, c'est aborder ensemble (et croiser ses données avec la prudence requise) les conduites de l'écrivain, l'*ethos* de l'inscripteur et les actes de la personne »⁹¹. Elle est donc englobante : elle est la combinaison de constructions discursives, appliquée à l'œuvre globale de l'écrivain et à ses agissements hors texte. Ruth Amossy a théorisé l'image d'auteur, qui serait l'image de l'instance auctoriale projetée dans le texte, l'image que s'en fait le lecteur, reposant donc sur des informations intratextuelles, mais aussi les informations extratextuelles que le lecteur possède sur l'auteur (son visage, ses autres livres, etc.). Pour établir la posture d'un artiste, il faut donc s'intéresser aux connaissances biographiques et aux informations dans le texte. Certains auteurs s'amuse d'ailleurs à brouiller ces frontières entre l'auteur et le narrateur. Selon Viala, l'intérêt de la posture, en comparaison avec l'*ethos*, c'est que la première peut inclure d'autres éléments que les mots, et à plus grande échelle, sur une plus longue durée, donc sur un corpus plus important : « [e]n bref, on peut dire que l'*ethos* rend compte de la présence du social dans un discours, et que la posture aide à saisir l'ensemble de la socialité

⁸⁹ Stéphane Boivin, *Op.cit.*, p. 21.

⁹⁰ Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2012, p. 82.

⁹¹ *Ibid.*, p. 84.

d'un ou plusieurs énoncés »⁹². En effet, l'*ethos* étant issu d'une analyse interne, il ne concerne que le discours de l'inscripteur. L'image d'auteur est la rencontre d'une analyse interne concernant le discours de l'inscripteur et des informations dont dispose le lecteur sur l'écrivain. Enfin, la posture combine l'interne et l'externe et concerne les conduites de l'écrivain en relation avec le discours de l'inscripteur et les actes de la personne.

2.1.2 *Ethè*

L'*ethos* correspondrait donc à une notion plus précise. Elle renvoie à l'image de l'écrivain au sein d'un discours, sans incidence de l'extérieur⁹³. L'*ethos* peut avoir une influence sur la posture de l'écrivain. Meizoz donne en exemple Céline, qui est devenu son propre personnage. L'*ethos* serait une « image de l'inscripteur donnée dans un texte singulier et pouvant se limiter à celui-ci »⁹⁴. Elle incarne le versant discursif de l'image d'un artiste, tandis que la posture est une « image de l'écrivain formée au cours d'une série d'œuvres signées de son nom »⁹⁵. Au sein d'un même discours, plusieurs *ethè* apparaissent. Dans le rap, cela est particulièrement visible lorsque le rappeur incarne un autre personnage que lui-même : l'*ethos* d'un « autre » vient confronter la posture générale de l'artiste tandis que l'auditeur accepte de jouer le jeu de la confusion entre le rappeur et ses personnages.

L'*ethos* est donc le reflet discursif de l'orateur. Ce n'est pas ce que le sujet est, mais plutôt la façon dont il est perçu dans une certaine situation discursive. D'après Dominique Maingueneau, il existe deux types d'*ethos*. Il y a l'*ethos* « dit », soit ce que le locuteur dit sur lui-même, et l'*ethos* « montré », soit ce que montre sa manière d'énoncer⁹⁶. Maingueneau prête aussi à cette notion un double statut : il est à la fois visé par le locuteur et construit par les

⁹² Viala, Alain, « Posture », *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, en ligne, < <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture>>, consulté le 14 juillet 2019.

⁹³ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence », *op. cit.*, p. 3.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁹⁶ Maingueneau, « Retour critique sur l'*ethos* », *Langage et société*, vol. 3, n°149, « *Ethos* discursif », 2014, p. 34.

destinataires⁹⁷. De nombreux théoriciens se sont penchés sur cette idée d'une image fondée sur l'interaction virtuelle d'un locuteur et d'un (ou de plusieurs) destinataires. Alain Rabatel, par exemple, explique :

Si l'on se réfère aux origines de la notion, l'*ethos* vise la manifestation d'un dire vrai dans une relation où locuteur et destinataires du propos sont physiquement en face à face, pour délibérer ou juger. Même si l'extension de la notion à la présence du sujet dans un texte écrit est légitime, elle ne doit pas faire oublier la dimension interactionnelle première de la notion, et son horizon argumentatif⁹⁸.

L'*ethos* est lié à l'auteur puisqu'il varie selon les textes. Il est également lié au co-énonciateur puisque le texte construit aussi un *ethos* du lecteur, une sorte d'image du public cible. Le genre littéraire participe à définir ce public cible en instaurant souvent une base à l'*ethos*, nous dit Maingueneau⁹⁹, puisqu'il installe des critères attendus par le lecteur et donc un cadre propice à la rencontre des deux entités. Celle-ci passe par l'adhésion du lecteur à l'œuvre à travers la manière de dire et d'être, alors qu'il incorpore un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde, à travers l'énonciation. Ces deux incorporations aboutissent à une constitution d'un corps, d'une communauté adhérant au même discours. L'*ethos*, dans ce cas-là, permettrait la création d'un monde éthique. Et c'est généralement ce qui se produit dans le rap. En s'identifiant à l'image que le rappeur produit de lui dans un texte, l'auditeur adhère aux idées de l'artiste et intègre alors un groupe virtuel formé autour de ces idées. Maingueneau explique que :

La notion d'*ethos* permet d'articuler corps et discours : l'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir

⁹⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁸ Alain Rabatel, « La dialectique du singulier et du social dans l'approche énonciative du style à travers l'articulation des primats et des primautés, des facteurs et des acteurs » dans Driss Ablali et Margareta Kastberg Sjöblom (dir.), *Littérature et linguistique, Cluny, 40 ans après*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 28.

⁹⁹ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1990 [1986], p. 76.

seulement comme un statut, mais comme une voix, associée à la représentation d'un « corps énonçant » historiquement spécifié¹⁰⁰.

Selon Amossy, l'argumentation dans le discours souligne des dimensions capitales de l'*ethos*. Premièrement, l'*ethos* est le résultat obligé de l'énonciation et apparaît donc dans tous les discours. Deuxièmement, l'*ethos* ne renvoie pas seulement à un orateur individuel qui projette seulement son image mais peut aussi représenter un groupe comme un parti politique, par exemple. Troisièmement, la notion d'*ethos* est dépendante des cadres cotextuels, culturels ou liés à des genres. Quatrièmement, l'*ethos* discursif est construit sur un *ethos* préalable (ou pré-discursif) puisque la discussion s'appuie sur la représentation préexistante de celui qui prend la parole, sur sa réputation par exemple. Enfin, cet *ethos* préalable suppose forcément un retravail de l'*ethos*, qui peut devenir une réparation, une restauration d'image pour corriger une image inadéquate¹⁰¹. Ainsi, l'*ethos* se construit dans une perspective communicationnelle. Cette notion part de l'individuel pour aller vers le collectif et cet imaginaire collectif se crée aux contours de l'écrivain.

Pour s'intéresser à ces notions de posture et d'*ethos*, les outils proposés par les théories de l'énonciation sont pertinents. D'après la linguiste Catherine Kerbat-Orecchioni, l'analyse de l'énonciation est la « recherche de procédés linguistiques (...) par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (...) et se situe par rapport à lui (problème de la « distance » énonciative) »¹⁰². Il existe deux systèmes de temps : le discours, soit l'embrayage sur la situation d'énonciation, et le récit, qui représente l'absence d'embrayage. Le discours correspond à toute énonciation attribuée à son instance d'énonciation (donc écrit au je ou tu, dans un contexte précis), tandis que le récit est dissocié de cette instance¹⁰³. Le récit revient à l'effacement des repérages référentiels tels que les embrayeurs

¹⁰⁰ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 207.

¹⁰¹ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰² Catherine Kerbat-Orecchioni, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 32.

¹⁰³ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique, op. cit.*, p. 33.

ou les repérages personnels ou déictiques. Le rap, généralement, s’ancre dans le discours. Si, parfois, le système de récit apparaît, c’est de façon très sporadique.

2.1.3 Les théories de l’énonciation dans le cadre du rap français

La posture est liée à l’ère du spectacle et du marketing de l’image. Actuellement, tout individu dans la sphère publique doit pouvoir construire et maîtriser l’image qu’il donne de lui, explique Meizoz¹⁰⁴. Il existe plusieurs façons d’incarner le rôle de l’écrivain. Pour ce chercheur, les pratiques littéraires contemporaines (telles que le slam, les lectures publiques, etc.) renouvellent l’image de l’écrivain puisque le corps de celui-ci est de plus en plus présent. La littérature « hors du livre » implique que les auteurs incarnent leurs écrits. Et c’est le cas dans le rap. Chaudier et July se penchent sur l’*ethos* en chanson et dans leur article « La voix, elle ne ment pas : créativité et mystification éthiques dans la chanson », ils expliquent que l’*ethos*, dans le cas du champ chansonnier, correspond au charme émanant d’un discours « qui cerne la capacité d’un sujet (réel ou fictif, parfois fantasmé) à séduire par les mots »¹⁰⁵. Selon eux, c’est ce qui rend un discours humain, et ce serait lié à l’éros : « quand l’éros se mêle de parler »¹⁰⁶. Ils se questionnent sur la provenance de ce fameux « charme ». Vient-il du monde ou des mots? L’*ethos* en chanson est à la fois un et pluriel. Un, puisqu’il émane d’un être unique. Et pluriel puisqu’il est lié à l’instant, ou plutôt aux instants durant lesquels la performance a lieu. Le caractère populaire d’un *ethos* de chanteur doit être à la fois reconnaissable (pour continuer d’être aimé par ses fans) et toujours un peu différent pour ne pas tomber dans la répétition qui pourrait devenir lassante pour son auditoire. Dans le domaine de la chanson – et par extension du rap, l’*ethos* est à la fois extra et intra-discursif. L’album d’un artiste propose une « une présentation de soi [qui] s’élabore dans la durée et de manière cumulative »¹⁰⁷ et les chansons s’influencent entre elles, participant à créer quelque chose qui

¹⁰⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁵ Chaudier, S. et July, J. *Op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 3.

¹⁰⁷ Meizoz, J. *Op. cit.* p. 6.

se trouve à mi-chemin entre la posture et l'*ethos* : une sorte de posture temporaire, qui se verra modifiée à l'écoute d'autres productions de l'artiste.

L'*ethos* est diffracté entre la personne civile, l'écrivain de métier, l'auteur représenté dans son œuvre et l'énonciateur textuel. Dans le rap, on peut diviser l'*ethos* ainsi : la personne civile, la voix ou le *performer*, le rappeur et le chanteur. En littérature, on ne peut pas représenter toutes ces entités à la fois, et l'*ethos* est donc forcément partiel. En chanson, malgré la brièveté de l'œuvre, montrer chaque entité paraît plus réalisable car le texte ne fait pas que se lire, il se voit et il s'entend¹⁰⁸. Et dans chaque sous-genre chansonnier, l'*ethos* attendu n'est pas le même. Par exemple, le slam se base habituellement sur un *ethos* de l'authenticité, de la sincérité, du franc-parler, de la confiance, de l'aveu des émotions et de l'adresse directe. Le rap se base aussi sur l'authenticité, le franc-parler, la confiance et l'adresse directe, mais il amène certaines caractéristiques qui le distancent du slam.

On pourrait citer en exemple l'*ethos* viriliste du rap, machiste et sexiste. Si ces stéréotypes peuvent être pervertis, le virilisme des rappeurs est omniprésent sur la scène rap. La transgression de cet *ethos* propose néanmoins un renouvellement des clichés. Furax, par exemple, dans son morceau « Les poissons morts », essaye de démonter ce virilisme. Son premier couplet s'attaque aux images de l'homme puissant, fort, riche et infailible. Il enchaîne donc les attributs que l'on rattache à l'homme : « Paraît qu'un homme qui s'respecte, c'est l'premier à taper / C'est l'premier qui s'fait la belle et c'est l'dernier attrapé / Ça doit faire de l'oseille, ça roule en RS ». Son refrain est un avertissement quant au danger d'écouter et de croire ces préjugés : « Ne les entends que d'une oreille, ces tristes propos / Tu n'as besoin ni de leurs rêves, ni de l'air qu'ils te proposent / Malheur, alors t'as loupé la borne / Mon frère nique la leur, ta route est la bonne ». Dans le deuxième couplet, il s'attarde plutôt aux stéréotypes féminins véhiculés dans le rap (et par extension dans la société) :

Ils t'ont juré qu'pour être une femme faut d'la classe et la peau mate / (...) Qu'il faut le boule à Shy'm, les cheveux de la pub / Qu'ils disent vous rasez-vous la

¹⁰⁸ Stéphane Chaudier et Joël July, *op. cit.*, p. 7.

chatte et je veux de la pute / Qu'à la maison, le prince charmant va ménager les coups / Et qu'tu ne t'occuperas de lui qu'entre le ménage et les courses.

Encore une fois, le refrain (qui reprend le même schéma que le premier, en remplaçant mon frère par ma sœur) vient encourager les auditeurs à ne pas suivre ces clichés. On voit donc que certains rappers (et certaines rappeuses) transcendent les règles virilistes et tentent un renouvellement de l'*ethos* typique du rappeur. Ce jeu avec les *ethos* liés au genre et leur appropriation par certains rappers crée un décalage intéressant qui participe à réactualiser le rap.

Vald critique également certains stéréotypes et clichés du rap français, mais en passant plutôt par le comique. Dans « Selfie » par exemple, il remet en cause le stéréotype très présent dans le rap de la fille dominée et obéissante, passive et muette. Dans ce morceau, il parle de pratiques sexuelles sado-masochistes mais renouvelle le discours habituellement unilatéral de bien des rappers, où l'homme brutalise sexuellement un objet-femme qui n'a pas de voix. Bien que le personnage féminin soit ici l'invention d'un homme, celui-ci fait parler son personnage féminin comme si elle était agentive sexuellement et qu'elle décidait de ce qu'elle souhaitait : « Elle m'dit toujours : "plus fort" » ou « "Fais-moi mal, fais-moi mal, j'ai pas peur, avec toi, j'me sens si bien / Je ne me soucie plus de rien, sans crainte, je peux montrer la chienne en moi, enfin" ». Bien que ce soit traité avec humour, les rôles sont tout de même inversés, chose peu courante dans le hip-hop.

Notre corpus est donc constitué de deux rappers qui jouent avec les *ethos* du rap et créent parfois les leurs en marge des stéréotypes. Ces notions de posture et d'*ethos* peuvent être intéressantes à appliquer à l'esthétique rap, puisque ce genre étant saturé de règles non-écrites, de conventions, de clichés et de normes, jouer avec ceux-ci permet de l'enrichir. Néanmoins, malgré des tentatives pour parfois s'éloigner de la posture générale du rappeur, des caractéristiques de celles-ci s'incorporent forcément à tout artiste qui rappe.

2.2. Se construire en « je ».

2.2.1 Une énonciation créatrice

Nous avons effleuré quelques axes principaux de la posture typique du rappeur français, mais chaque artiste se crée une posture bien à lui, plus personnelle. On découvre des caractéristiques plus intimes notamment dans l'aspect performatif (avec la voix, les modifications, les *samples* parlés, etc.) et dans les autodéfinitions que les rappeurs font d'eux-mêmes. Le rappeur incarne un personnage, même si ce personnage est souvent confondu avec la personne du rappeur lui-même. Or, l'incarnation est définie par Jérôme Meizoz comme un acte énonciatif (qui mêle *ethos*, vocalité et ton) ainsi qu'un effet dramatique en contexte ritualisé¹⁰⁹. La dimension scénique, dans toute pratique artistique orale, est indissociable de l'activité littéraire. La notion d'auteur devient alors un dispositif d'énonciation et c'est dans cette énonciation que se forme les *ethè* et la posture d'un rappeur. Maingueneau écrit que « l'efficacité de l'*ethos* tient ainsi au fait qu'il enveloppe en quelque sorte l'énonciation sans être explicité dans l'énoncé »¹¹⁰ et Olivier Normand-Jenny rejoint cette idée dans son mémoire portant sur Alain Bashung quand il explique que « [l]e non-dit entourant le discours revêt la même importance que le discours lui-même »¹¹¹. Donc, le « je » se construit autant dans le discours que dans la façon dont il est prononcé et dans les vides qu'il s'obstine à ne pas remplir.

Dans le rap spécifiquement, la diction est un élément essentiel de la performativité. Le travail de la sonorité et de la façon de la rendre au mieux, soit le travail du *flow* et du rythme général du texte, participent à renvoyer une image unique du rappeur. L'on reconnaît un rappeur à son *flow* qui le distingue d'un autre. Par exemple, dans notre corpus, Furax a un *flow* plus tranchant, précipité, urgent et violent, et sa voix est grave et rocailleuse, très agressive. Vald de son côté joue plus souvent avec la lenteur, voire l'allongement de certaines syllabes à

¹⁰⁹ Jérôme Meizoz, « "Écrire, c'est entrer en scène" : la littérature en personne », *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2015, en ligne, <<https://journals.openedition.org/contextes/6003>>, consulté le 20 juin 2019, p. 4.

¹¹⁰ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 204.

¹¹¹ Olivier Normand-Jenny, *op. cit.*, p. 50.

outrance, en alternant avec des passages plus rapides, tandis qu'il joue avec son timbre pour imiter des voix externes, qui crient, râlent, grincent, ce qui entraîne des effets comiques. Cyril Vettorato explique que le rap consiste en une recherche de la « sur-diction »¹¹² : la vitesse, l'articulation et le fait de retenir son souffle participent à créer une diction différente de celle de la chanson, bien qu'il existe certains exemples de morceaux qui présentent des prouesses similaires. La récurrence d'allitérations et d'assonances et la recherche constante de la paronomase en font aussi un style assez particulier, puisque très porté sur les rimes et la technique du mot. Différents éléments sont cités par Vettorato quant aux particularités de l'esthétique rap, comme les glissements d'un registre à un autre, les jeux polysémiques, l'amour des diaphores, etc¹¹³. Et toutes ces figures stylistiques permettraient de « communiquer l'univers intérieur du sujet »¹¹⁴.

Cette communication se fait aussi dans la langue elle-même. Ce néo-langage qu'est le rap use de nombreux néologismes, avec le verlan, notamment, mais aussi avec les emprunts à d'autres langues (et parfois leur verlanisation aussi). Il utilise aussi des aphèreses, des apocopes, l'usage de sigles, des technocetes ou des constructions parataxiques. Le rap étant multiethnique, il prône généralement le multiculturalisme et revisite la langue française. En l'imprégnant d'autres cultures, en y incorporant le verlan, le familier, l'anglais, l'argot, le patois, l'arabe, des interjections, des anglicismes, des néologismes, des barbarismes, la langue évolue et devient un matériau nouveau, aux possibilités plus larges. Le rap joue à la fois sur l'aspect phonique et l'aspect sémantique, et crée avec ce néo-langage une certaine identité française dissidente¹¹⁵ et un nouveau rapport au français. Rien que dans les albums étudiés, l'on retrouve de nombreux exemples de ce néo-langage, comme par exemple de l'anglais, de l'argot, du verlan, de l'arabe, voire même du javanais¹¹⁶ chez Vald, comme dans « Taga » : « j'tape sur l'cavu la morale¹¹⁷ ».

¹¹² Cyril Vettorato, *Un monde où l'on clashe*, *op. cit.*, p. 174.

¹¹³ *Ibid.*, p. 181.

¹¹⁴ Isabelle Marc Martínez, *op. cit.*, p. 232.

¹¹⁵ Vincent Fayolle et Adeline Masson-Floch, *op. cit.*, p. 95.

¹¹⁶ Forme langagière consistant à ajouter « av » au milieu d'un mot.

¹¹⁷ Soit « Je tape sur le cul la morale ».

La langue du rap a une importance, puisqu'elle permet de créer une identité qui se veut non-conforme socialement et qu'elle n'a pas un usage linguistique courant : elle s'oppose à la langue de bois des médias et des politiques ou à « l'emploi instrumental de la langue quotidienne »¹¹⁸. Elle est transcendante et est le résultat d'un travail du rappeur, qui lui permettra d'être respecté et considéré. Cette langue est constructrice d'identité, que ce soit pour le rappeur lui-même ou pour le groupe auquel il s'adresse. Pour Cyril Vettorato :

[L]e rap est une pratique profondément contemporaine – on pourrait dire, là aussi, postmoderne. Loin de constituer une marque d'appartenance traditionnelle, il opère une révolution copernicienne où le sujet, sa bouche et son cri, brassent les images et les fragments d'identités multiples¹¹⁹.

Isabelle Marc Martínez, dont l'analyse est très portée sur l'idée que le rap est un genre littéraire, compare le sujet rappeur au sujet romantique, avec cette confession du « je », la présence de l'hyperbole de nature romantique ou la création d'empathie, notamment avec la mention de la relation à la famille¹²⁰. Et en effet, le « je » est central dans l'écriture rap et le morceau « Qui m'demande » de Furax Barbarossa exemplifie cette affirmation. Sur soixante-trois phases¹²¹ et une introduction de quelques mots, on compte soixante-quatorze références à lui-même, qu'elles se manifestent par les surnoms qu'il se donne, le pronom « je » ou les pronoms personnels et possessifs propres à celui-ci. L'omniprésence du sujet dans son énonciation permet de renforcer l'idée que le rappeur se confie à son auditeur, qu'il se met lui-même en scène, aussi honnêtement que possible. De plus, le but de ce morceau est de le définir. Ainsi s'ajoutent aux auto-références des mots tirés de divers niveaux de langues et de divers champs lexicaux pour créer une sorte d'image de lui-même un peu éclatée, un peu tentaculaire. Il débute en annonçant : « S'il fallait qu'j'me décrive en quelques mots / J'vous dirais : grand, roux, schizo' / Cris, tête de mort, rimes, sang, trous, ciseaux / Crew, crime, poésie, mic et châtements ». Il poursuit peu après avec des constructions de phrases similaires. Tous ces mots juxtaposés, sans réelle suite logique, créent une image disloquée de Furax, le présente en être

¹¹⁸ Isabelle Marc Martínez, *op. cit.*, p. 178.

¹¹⁹ Cyril Vettorato, *Un monde où l'on clashe*, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁰ Isabelle Marc Martínez, *op. cit.*, p. 55.

¹²¹ Une phase signifie une ligne de texte.

pluriel qui s'identifie par des thématiques qui lui tiennent à cœur, soit la violence, la bestialité et d'autres thèmes tels que la piraterie, la folie, la religion ou encore la haine de la police. Construite ainsi, sa définition laisse un flou, elle n'est pas précise et semble muable et sujette à évolution. Il n'apparaît pas comme un être construit et stable, mais plutôt comme un être éclaté et attiré par divers pôles. On retrouve des références aux thématiques citées ici dans d'autres titres, notamment la violence, la mort ou le danger. Malgré la confusion laissée par une définition aussi éclatée, la cohérence de son œuvre et la récurrence de certains thèmes permet d'étoffer l'*ethos* discursif de Furax puisqu'il est possible de trouver un fil conducteur dans son album. L'image de ce rappeur se dessine toujours dans la même direction : il fait appel, bien souvent, aux mêmes figures de style, aux mêmes constructions syntaxiques, aux mêmes idées, le tout porté par une voix qui lui appartient et qui participe encore à renforcer sa crédibilité et son apparente authenticité.

L'utilisation de nombreux surnoms fortement imagés ou symboliques participent à créer un corps physique au rappeur, si bien qu'il serait possible de l'imaginer sans même l'avoir déjà vu. Toujours dans « Qui m'demande », il s'affuble de divers pseudonymes. Il mentionne Barbe Rousse, qui fait écho à la fois à sa réelle barbe rousse, mais également au pirate, qualificatif qui apparaît aussi dans son texte. Il se surnomme aussi l'Exécuteur. Un de ses titres éponymes, sur le même album, peut éclairer la raison de ce choix. Dans son morceau « L'exécuteur », il crée une entité vengeresse ayant pour but d'assassiner les tyrans et les mauvais de cette planète, entité qu'il commande. Avec ce surnom, il se présente comme un meurtrier-justicier prêt à purger la Terre des êtres malsains. Toujours dans « Qui m'demande », Furax se présente comme « Foxtrot, Uniform », soit Fu dans l'alphabet phonétique de l'OTAN, qui est d'ailleurs une organisation militaire et qui renvoie à l'image de guerrier ou de commandeur dont il s'affuble. Plus loin enfin, il écrit : « Appelle-moi l'bu-bar », soit le barbu en verlan. À travers divers pseudonymes au sein d'un seul morceau, il apparaît sous divers angles symboliques, tout en liant le tout autour de sa fameuse barbe rousse, synecdoque de son corps tout entier.

Souvent un album de rap, voire même un morceau de rap, s'ouvre sur un des noms ou alias du rappeur. Furax commence son album avec un extrait du film *Furax* dans lequel est

prononcé son pseudo, tandis que les premiers mots de l'album de Vald sont : « Sully! Sully! », soit le diminutif de Sullyvan, un de ses alias. David Martens s'est penché sur l'importance du pseudonyme et il explique que celui-ci change la posture de l'auteur et lui permet de travailler avec l'altérité en adoptant des caractéristiques autres que les siennes (en utilisant un nom masculin au lieu de son nom féminin, par exemple)¹²². Si le pseudonyme peut participer à inventer une nouvelle posture ou bien à l'élargir, le contrat d'authenticité entre le rappeur et son public change un peu l'enjeu. Ici, l'abondance de pseudonyme divers et variés, on l'a vu avec Furax, permet certes de créer une posture plus large, mais celle-ci sera toujours reliée à l'honnêteté de l'artiste. Le pseudonyme donne au rappeur le pouvoir de jouer avec son public et avec la posture d'authenticité habituellement propre au rap, tout en le rendant, en apparence du moins, plus proche de son public qui peut appeler l'artiste par l'un des nombreux surnoms connus seulement pas les initiés.

Le premier morceau de l'album *NQNT2* s'intitule « Retour ». Vald s'y présente de manière éclatée, tout comme Furax. Néanmoins, Vald a un côté burlesque et carnavalesque que Furax ne possède pas. La notion de carnavalesque peut s'appliquer à certains rappeurs, puisque selon ce que disait Bakhtine, le carnaval était une des expressions les plus puissantes de la culture populaire. Or, le rap se réclame de la culture populaire, il s'évertue à rabaisser les puissants et à valoriser la masse, le peuple, comme le carnaval le faisait. La branche du *troll rap* à laquelle appartient Vald est l'exemple idéal du carnavalesque moderne. Ce rappeur crée un univers où l'enfantin et l'horreur se côtoient sans cesse, comme dans le morceau « Infanticide » qui l'illustre bien. L'univers enfantin y transparait dans la thématique du conte, tandis que l'horreur le rejoint dans l'aspect danger et, comme le nom l'indique, meurtrier. Dans ce morceau, Vald se substitue à la figure du monstre en incarnant le Boogeyman, soit le croque-mitaine. Ici, il tue les rêves de l'enfant, tandis que les bois dans lesquels se situe l'action seraient l'allégorie de la société qui nous entoure. Dans ce morceau, on relève la phrase : « Tous les démons sont sous des mensonges, tous les déments sont choux ». Celle-ci renverse la logique :

¹²² David Martens, « La franchise du pseudonyme : conditions d'exercice d'un indicateur de posture », *Neohelicon*, vol. 40, n°1, « Textus Adulter », 2013, p. 83.

les démons et les déments deviennent appréciables, mignons, et victimes de mensonges. Le bas et le haut sont inversés et le carnavalesque transparait.

Vald s'impose comme un troll, terme qui désigne les internautes qui s'amuse à créer des polémiques, des débats et des altercations de façon consciente, souvent en racontant n'importe quoi. Cet aspect de lui-même se manifeste notamment dans la façon dont il joue avec la langue. Toujours dans « Infanticide », on l'entend dire : « Y'a des gars plutôt décapités, des capitaux, la capitale et des particules ». Cette phrase est assez hermétique et demande plusieurs écoutes pour être comprise, mais sa qualité principale est le jeu autour des assonances (en c, en p, en t et en d) et des allitérations (en a, en i et en é). Il joue aussi avec le néo-langage mentionné plus tôt, en faisant des bonds entre les registres et les différentes langues : « Mais l'mec a dit : "Wesh", a téma ses pieds / C'est là qu'j'ai ouï » (« Bonjour »), du verbe ouïr, alors que l'on n'utilise plus vraiment ce genre de verbe, et qu'ainsi juxtaposé à du verlan (téma) et à un mot arabe (wesh), il crée un décalage de registres comique.

Le décalage comique apparaît aussi dans son jeu avec les attentes du public. Par exemple, dans « Promesse », on entend : « Cauchemars, cauchemars, sur l'Boulevard Haussmann / Y'a que les clochards et l'cul d'Beyoncé qui s'troquent pas ». On aurait tendance à dire que l'amour ne s'achète ou ne se troque pas, mais ici, l'amour est remplacé par les clochards, que personne ne veut acheter, et le cul de Beyoncé, qui prend ici la place d'une chose intouchable, presque sainte, qu'on ne peut monnayer. Il surprend donc l'autre en remplaçant une valeur idéalisée voire sacralisée (l'amour) par quelque chose de profane, de corporel, de sexuel. Ces phrases-là semble substituer le fantasme sexuel et le carnavalesque à l'amour.

Ainsi, chacun à leur manière, Furax et Vald se définissent dans leurs textes. La langue métissée utilisée permet de créer une identité qui se distance des autres artistes ou des instances politiques. Elle apporte à la fois la possibilité d'une définition fragmentaire du soi, en mêlant autant d'origines et de registres ensemble, définition qui s'oppose donc à l'ordre, aux stéréotypes et aux normes de la société en permettant d'assumer une personnalité plurielle

plutôt qu'unique et lisse. De plus, elle permet aussi de se représenter à travers divers surnoms, qu'ils symbolisent des aspects physiques ou des caractéristiques mentales de l'artiste. Enfin, celle-ci offre aussi la possibilité de revenir au bas corporel et au carnavalesque, par le comique, entre autres.

2.2.2 Un corps et une image en construction

Créer une posture en tant qu'interprète, c'est voir ses *ethè* fusionner (authentiques ou non) en une posture forcément mensongère et incomplète¹²³, puisque l'image de l'artiste se construit en bribes, en une sorte de mosaïque constituée des *ethè* apparus dans différents morceaux, voire différents albums. Foucault explique que l'auteur, et donc sa posture, est justement ce qui ancre le texte de fiction dans le réel, puisqu'il est le seul facteur « réel » dans un texte fictionnel¹²⁴. Martens, dans son article sur le pseudonyme et ses impacts sur la posture, cite Foucault :

Comme l'a souligné Michel Foucault, l'auteur a pour fonction de « rend[r]e compte de l'unité du texte qu'on met sous son nom; [...] de révéler [...] le sens caché qui les traverse; [...] de les articuler, sur sa vie personnelle et sur ses expériences vécues, sur l'histoire réelle qui les a vu naître. L'auteur est ce qui donne à l'inquiétant langage de la fiction, ses unités, ses nœuds de cohérence, son insertion dans le réel »¹²⁵.

Ainsi, l'interprète crée une unité à travers ces bribes et des thèmes reviennent forcément d'une œuvre à l'autre, afin justement de créer une cohérence dans la représentation de soi. Les deux artistes de notre corpus exemplifient certaines thématiques principales du rap, thématiques que chacun s'approprie ensuite. Ces thèmes sont portés par le rappeur et se greffent, dans l'imaginaire du destinataire, à son corps qui prend une importance aussi grande que ses textes aux yeux de l'auditeur qui tente de se faire un portrait de celui qu'il écoute :

¹²³ Joël July, « Que reste-t-il de nos *ethè*? », *op. cit.*, p. 11-12.

¹²⁴ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, 88, p. 29-30.

¹²⁵ David Martens, *op. cit.*, p. 72.

Ce jeu de l'écrivain-chanteur qui invite son auditoire ou son lectorat à le chercher dans ses textes ou dans son costume n'est peut-être qu'un jeu de dupes, à la faveur de la projection esthétique que l'on télécommande chez le récepteur, à coup d'insinuations de texte en texte¹²⁶.

Le corps du rappeur est essentiel, puisqu'il porte la voix, le texte, le ton, le timbre, le rythme tout à la fois. Les sons qu'il produit, des mots aux onomatopées ou aux simples bruits font de la corporalité un espace de création phonique¹²⁷. Et ce corps, en plus d'avoir une représentation physique, se plie aussi aux comparaisons auquel il est soumis dans les textes des interprètes, jusqu'à devenir matière à indentification. À l'instar du corps des auditeurs, ce corps est périssable, vieillissant, sensible voire vulnérable. Parmi les thématiques qui reviennent souvent dans le rap, il y a justement la mention de ce corps, généralement en danger. Il est souvent soumis à un traitement malsain, il est alcoolisé ou drogué, par exemple.

Chez Furax, le corps est menacé, symboliquement et réellement. À travers des métaphores marines et la mention de pirates, l'océan cruel mettant symboliquement son corps en danger (les dangers de la piraterie, l'illégalité, les tempêtes, les noyades, etc.) représente en fait un danger bien réel : l'alcoolisme. Dans *Testa Nera*, cette dépendance à l'alcool est toujours le résultat d'une volonté de fuir, d'oublier, bien que cette tentative soit généralement un échec. L'album contient même un morceau au complet sur le thème de l'alcool : « Le chant des hommes saouls », qui met en scène un chanteur qui semble correspondre à Furax très éméché. On y observe le phénomène susmentionné : « Bouger, me fend, m'en voulez pas les mâts pourrissent [...] / Les tournées d'Jagger nous rendent le bateau vide ». L'alcool est synonyme de vide et de pourrissement, il ne guérit pas mais abîme plus qu'autre chose. Il n'est pas synonyme de fête mais plutôt de profonde détresse : « Je suis sali par le péché, c'est un fait / Des larmes de Whisky dans un grand verre ébréché pour qu'elles me désinfectent ». Dans ces phases, il met sur le même plan la tristesse et l'alcool. L'image du verre ébréché peut renvoyer à Furax lui-même, cassé par la vie qu'il a menée et qu'il mène encore. Il joue aussi sur les propriétés désinfectantes de l'alcool, réelles et symboliques : il se noie dans l'alcool pour tenter de se désinfecter des péchés dont il est sali. L'alcool devient un substitut à une quête du bonheur

¹²⁶ Joël July, « Que reste-t-il de nos *ethe*? », *op. cit.*, p. 6.

¹²⁷ Jean-Marie Jacono, *op. cit.*, p. 43.

qui ne semble être qu'une grande arnaque, aux yeux du rappeur toulousain. L'alcool lui fait du mal mais est aussi une sorte de carburant.

Furax réifie les êtres qui sombrent dans l'alcool : « Je raconte ma life à un verre vide où deux glaçons fondent / J'y vois un gouffre sans fond où des gars s'enfoncent ». La symétrie dans ces deux phrases rapproche le verre vide du gouffre sans fond et les deux glaçons qui se consomment des « gars » qui s'enfoncent dans la boisson. Un alcoolique prend donc les caractéristiques d'un objet qui disparaît peu à peu dans une vie vide, où plus rien ne subsiste. Cette réification suppose que dans l'alcoolisme, l'individu s'estompe, l'humanité s'affaisse, et la pensée est noyée par le brouillard constant d'un esprit intoxiqué. Juste après ces phrases, il personnifie la rue, en écrivant, dans la phrase suivante : « le pavé parle », ce qui participe à accentuer la réification qu'il vient de faire : le pavé lui-même mérite un meilleur traitement linguistique que les gens qui boivent.

Parmi les éléments récurrents du rap qui mettent en péril le corps, il y a aussi la drogue. Traitée plus ou moins de la même manière que l'alcool, la drogue est une échappatoire malsaine et traître, qui ne tient pas ses promesses. Toujours dans le même morceau, Furax scande : « Moi je smoke comme porc, on oublie tout ce que les hommes savent [...] / Et je me demande si la belle vie n'a pas le goût d'un champi d'Hawaï¹²⁸ ». Dans ces phrases, l'idéal de la belle vie est réduit à un voyage hallucinogène éphémère et l'on est donc très loin d'une utopie d'une vie meilleure. Celle-ci ressemble plutôt à une pause du réel, à une évasion qui n'apportera rien de concret. Chez Vald la drogue apparaît parfois aussi comme un médicament. C'est le cas dans « Urbanisme », où il semble prétendre que la drogue et l'alcool sont les seules échappatoires à une vie décevante propre aux cités : « Et les yeux rouges, tout est beau, c'est beau, même ici-bas / C'est beau lorsque t'es soul, sinon, c'est fou c'que c'est sale ». Il décrit parfois le haschich comme un cercle vicieux : « Alors, le soir, avec du shit, j'me dis qu'si j'étais riche / Je serais sur ma péniche avec du V dans la playlist / Mais pour ça, il m'faut du shit », comme si l'élément central ici était la drogue, alors que c'est en fait le bonheur, la paix ou la richesse. Le glissement

¹²⁸ Les champignons d'Hawaï sont le nom donné à une variété de champignons hallucinogènes, bien qu'ils ne poussent aucunement à Hawaï.

pervers que nos deux artistes mettent en scène illustre un pessimisme froid, où le seul espoir possible réside dans la consommation de drogue pour échapper à un quotidien où rien n'est beau. Ainsi, alors que leurs esprits sont en danger, menacés par la dépression, les « médicaments » qu'ils ont trouvés placent leur corps et leur santé mentale en danger, au lieu de les guérir.

La drogue les mène aussi à s'identifier à des animaux : « je m' considère comme cafard » scande Vald dans « Cartes sous l'coude », sûrement en référence au *roach* en anglais, qui signifie un mégot de joint. L'identification aux animaux est récurrente, dans le milieu du rap. Une idée revient souvent, une sorte de fatalisme vicieux : à se faire traiter comme des animaux, on devient des animaux. Ainsi, le champ lexical animal est utilisé pour décrire les humains. Furax s'identifie entre autres aux chiens, son morceau « Fin 2012 » étant une longue métaphore filée de ce parallèle : « mon blase c'est l'meilleur ami d'l'homme », « Ma vie n'est pas un drame, parler d'un doc animalier serait plus approprié », « Banni, j'suis de la race canine », « Le ciel palit, moi je le r'garde en panique en m'grattant les puces / L'ami, la vie t'a donné et t'enlèvera la gamelle » et enfin « Le chien se meurt et finalement s'est nourri ». Le chien a plusieurs symboliques. Il est synonyme de loyauté, certes, mais a aussi une résonance mortuaire, à travers les figures par exemple de Cerbère ou Garm, chiens gardant l'entrée des enfers dans la mythologie grecque ou le pays des glaces et des brumes dans la mythologie nordique. L'animal est donc investi d'une signification qui le dépasse et en choisissant de s'identifier à l'animal plutôt qu'à l'humain, le rappeur refuse radicalement de faire partie de ceux qu'il critique et préfère abandonner ses propres caractéristiques humaines. Ce phénomène rappelle le cynisme et Diogène de Sinope qui, selon ce qu'on en dit, aimait à se faire qualifier de chien :

le doxographe rapportait ceci : « Polyxène le dialecticien s'indignait de ce que certains qualifiaient Diogène de "chien". Ce dernier lui dit : "Mais toi aussi, appelle-moi le chien : Diogène, pour moi, n'est qu'un surnom : je suis en effet un

chien, mais je fais partie des chiens de race, de ceux qui veillent sur leurs amis” »¹²⁹

La déshumanisation ne passe pas seulement par l’identification, mais parfois aussi par l’animalisation de personnages dont les rappeurs parlent. Chez Vald, ce phénomène apparaît surtout à travers les théories du complot, dont il est friand : il parle souvent de reptiliens. Dans « Barème », son troisième couplet porte essentiellement sur des théories de ce genre :

Mimi Mathy : reptile très petit / Pyramide, pentagone, pentacle et triple six / Dilapide v’là la daube en musique, dans les films, en radio / BHL : reptile très hostile / Reptile très toxicomane aussi / Y’a même Laure Manaudou qu’a des écailles / Au pire faut qu’j’arrête mon listing / Ils s'faufilent même entre les briques / Ils entendent tout c’que j’enregistre.

Cette paranoïa qu’il construit autour de la théorie des reptiliens qui dominant le monde met en lumière trois éléments. Premièrement, on revient au thème de la drogue, puisqu’elle illustre la paranoïa que peut créer sa consommation. Deuxièmement, elle témoigne du fait qu’il est fasciné par ces idées. Dans une interview, il explique qu’il a besoin de croire que ces théories sont possibles pour accepter l’absurdité du monde tel qu’il est : « Moi-même (...), Valentin, je n’accepte pas cette réalité sans un esprit malsain qui organise toute cette merde. Je ne l’accepte pas en fait. Je ne peux pas comprendre que l’humain est tellement une merde, qu’il se fout lui-même dans la merde sans faire exprès »¹³⁰. Enfin, elle est aussi un moyen de se placer à l’opposé des puissants et des riches, et illustre une méfiance envers le gouvernement et les puissants en général. S’il utilise les théories du complot pour créer cette opposition, la plupart des rappeurs utilisent d’autres techniques pour se distancier des puissants. L’obsession des théories du complot naît ici d’une conscience de l’absurdité du monde, mais se manifeste par l’humour plutôt que par la haine.

¹²⁹ Maria Hotes, « Du chien au philosophe : l’analogie du chien chez Diogène et Platon », *Revue de philosophie ancienne*, vol. 32, n°1, 2014, p. 14.

¹³⁰ Booska-P.com, « "Le morceau 'Bonjour' enterre à mon sens la vulgarité du rap" [Interview 2/3] », *Youtube*, 2015, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=H-1xHegz4P4>>, consulté le 23 août 2019.

Dans son esthétique, Vald s'inscrit dans un absurde nouveau, actuel, résultat de l'ancrage dans l'actualité du rap français. Dans « Quidam », on l'entend prononcer : « Moi, je rêve d'être président, de m'suicider sur grand écran ». Cette déclaration rejoint l'ère actuelle d'Internet, où les gens exposent leur vie, et rêvent simplement d'être les plus visibles, les plus connus. Il expose ainsi l'absurdité de cette recherche permanente de gloire, qui relève d'un malaise actuel. L'idée que la mort est proche et que l'avenir ne réserve rien de bon se manifeste à la fois chez Vald et chez Furax bien que ce soit de deux manières très différentes.

2.2.3 Des postures similaires, des techniques opposées

Nos deux rappers se rejoignent sur plusieurs aspects, bien que chacun ait son propre style et ses propres revendications. En observant les points communs entre deux rappers aussi différents, il nous est permis de penser que ces occurrences contribuent à donner une certaine unicité au rap français, comme par exemple la construction de soi passant par la diction, la performativité et la scansion d'un néo-langage populaire et métissé au sein duquel le « je » est essentiel. Le rappeur s'auto-définit, que ce soit par l'abondance d'auto-références, donc pronoms personnels et possessifs, pseudonymes, etc., ou par le choix des thèmes, thèmes qui semblent être centraux aux préoccupations de l'artiste. L'alcoolisme de Furax et son rapport à la drogue, par exemple, reviennent dans d'innombrables textes, sur l'album *Testa Nera* ou dans ses autres productions.

Le corps du rappeur est menacé, tout comme son esprit, et l'idée de prendre la plume pour exorciser ses démons apparaît chez la plupart des rappers. Ces démons peuvent être liés aux addictions, comme ici chez Vald et Furax, ou bien encore à l'argent, avec le besoin de sortir des cités où les banlieusards sont traités en exclus, en animaux. Le pessimisme avec lequel les rappers étudiés écrivent, que ce soit du côté de Vald, avec son appartenance au *troll rap* et sa tendance à faire dans le comique, ou chez Furax et son cynisme blasé, illustre un mal être sociétal qui justifie leur posture de parrésiasite.

Vald crée plutôt une posture de troll un peu fou qui rit cyniquement de l'absurdité du monde, tandis que Furax correspondrait plus à un indigné ayant perdu l'espoir mais essayant encore de dénoncer l'absurdité qui l'entoure. Donc, malgré deux rappers opposés dans les styles, les manières d'aborder un sujet et la façon de rapper, ils font tous deux une constatation de la bêtise humaine et de ses conséquences sur le monde.

2.3. Se construire en construisant l'autre

La posture d'un rappeur ne se crée néanmoins pas seulement à partir de lui. Elle est tissée des influences d'autrui et se construit à travers les choix du rappeur d'accepter ou de rejeter certains groupes. Nous l'avons déjà mentionné, le rappeur est porteur d'altérité depuis la naissance de sa figure française (puisqu'on l'a immédiatement associé à la banlieue et à ses habitants, ainsi qu'à des valeurs telles que la criminalité, la violence et la pauvreté). Il ne travaille que rarement seul, à quelques exceptions près : il est souvent entouré d'autres rappers pour des *featurings*, il est en collaboration avec un *beatmaker* (quand ce n'est pas lui qui fait ses propres instrumentaux) et il doit interagir avec une maison de disque ou un label. De plus, le rappeur a quand même pour but d'être entendu et il doit donc respecter, au moins en partie, les attentes de son public. La figure du rappeur est traversée par différentes autres figures et par la présence constante d'autrui.

2.3.1 Le collectif au sein de l'énonciation

Son rapport à l'autre est dialogique : le rappeur inclut ou exclut l'autre. Selon Maingueneau, il existe deux types d'énoncés. L'énoncé-occurrence est synonyme d'énonciation singulière, historiquement situable, de singularité. L'énoncé-type quant à lui englobe tous ceux qui ont prononcé un énoncé précis, comme s'ils avaient prononcé le même, ce qui symbolise l'universalité, l'absence de changement de signification d'une instance

énonciative à une autre¹³¹. Pour qu'un énoncé soit une occurrence, il a besoin d'embrayeurs, ces mots qui font l'unicité d'une situation énonciative, comme les pronoms personnels à la première et deuxième personne ou les déictiques spatiaux et temporels (ici, hier, etc.). Le sens d'un embrayeur ne trouve une signification qu'une fois mis en relation avec l'instance d'énonciation. Benveniste sépare les embrayeurs "je" et "tu" de la non-personne que représente le "il". Le "tu" n'est pas qu'un allocataire ou un destinataire, mais il devient un co-énonciateur. Pour être "je", il suffit de dire "je", alors que pour être "tu", il faut qu'un "je" nous constitue en "tu", nous fasse naître dans son énonciation¹³². Le "tu" représente la sphère commune avec le locuteur, rapproche l'instance énonciative et celui qui l'écoute. Dans le rap, la place du "tu" est souvent celle de l'auditeur, qui est impliqué de force par le rappeur, d'un possible co-énonciateur, d'un actant typique ou encore d'un confident¹³³.

Le rappeur s'adresse à son public, le forçant à sortir du confort du simple auditeur passif et à devenir un co-énonciateur. Dans « Oubliez-moi », par exemple, on relève une multitude d'adresses à l'auditeur. Pour n'en citer qu'un exemple, Furax demande : « Vas-tu parler plastique et sida / Ou ne lui mettre que dans la tête celle de Boli Basile et Zidane / Explique-lui chaque cicatrice ». Les questions à l'auditeur se multiplient, si bien que celui-ci est obligé de se sentir concerné par ce qui est dit. En réalité, il inclut de force le public dans ses textes : « Tu fuis la peste mais tu frappes à ma porte donc ton guide te ment / Cesse de m'regarder tristement et dis-moi qui m'demande? » entend-on dans « Qui m'demande », allant jusqu'à mettre en scène l'auditeur qui viendrait à lui. Furax inclut très souvent l'autre dans son énonciation, en passant par des questions ou par des surnoms familiers, tels que « gros » ou « man ». En s'adressant ainsi à son public, il abolit les distances qui les sépare. Tout cela concourt à créer l'illusion d'une conversation. Le vocabulaire familier et les pronoms "tu" et "vous" sont comme une invitation à entrer dans son univers menaçant : « Bienvenue dans mon paradis mais rentrez-y avec des masques à gaz » rappe-t-il toujours dans « Qui m'demande »,

¹³¹ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique*, op. cit., p. 3-4.

¹³² *Ibid.*, p. 7.

¹³³ Michelle Auzanneau et Vincent Fayolle, « L'énonciation rap, des places en devenir », *Variations au coeur et aux marges de la sociolinguistique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 4

dans lequel il dresse une description de lui-même. Alors que ce texte est censé parler de lui, l'autre est omniprésent.

Le langage populaire et familier pour s'adresser au public rap revient chez tous les rappers. Vald n'est pas une exception et lui aussi l'utilise pour abolir les frontières avec ses auditeurs. Outre le langage mentionné, il impose aussi un rôle à l'auditeur dans certains de ses morceaux, notamment avec l'usage du pronom "nous". Dans « Ogre », il écrit : « Ce soir est comme les autres soirs, noires sont nos lueurs d'espoir ». Ce "nous" englobe le public et le chanteur en leur attribuant un point commun : une absence d'espoir si totale que même les lueurs sont désormais noires. Il l'implique aussi de force dans la suite du morceau : « Baisse le son quand passent les gendarmes, pense aux soss en place / Pense aux faux-semblants, tu t'comportes comme tes faux-semblables / Faudrait qu'on en parle, ce soir, faudrait qu'on s'rencarde ». Il semble s'adresser au public, mais pourrait tout aussi bien parler à ses amis, ou encore simplement à lui-même comme dans un monologue intérieur, et ce flou permet de brouiller les perceptions au point qu'il n'est plus important de savoir à qui il s'adresse, puisque chacun l'interprétera à son goût et s'appropriera ses paroles.

Par moments, l'usage du "nous" n'a pas qu'un seul destinataire ou référent clair. Dans « Un autre jour au pied du miracle », Furax écrit : « Mais chez nous chat noir et sirènes ces deux-là chantent ». Ce "chez nous" peut faire référence à l'endroit réel où il vit, à la classe de la société à laquelle il appartient (et dont son public fait peut-être partie) ou encore à son monde imaginaire, que le public, dans ces cas-là, partage souvent bel et bien. D'ailleurs, dans ce même refrain, il écrit aussi : « Vivre, on a des rêves, on aime mais trop d'fois c'est / Le pouce vers le bas dans l'arène, BM et taule froissée » : ce "on" est encore une fois ambigu. Parle-t-il de lui et ses auditeurs? De lui et ses amis? Ou des êtres humains en général? Encore dans le même morceau, on entend : « Le ciel tombe à nous épuiser, tout l'monde porte / Tout l'monde porte, mais après la pluie vient la pluie c'est tout mon pote ». Dans le rap, il y a une utilisation abondante de pronoms, et très souvent ils ne sont pas tout à fait clairs dans ce qu'ils désignent. Ce qui permet, bien sûr, de laisser la possibilité aux auditeurs d'investir ces pronoms de leurs fantasmes. Parfois, c'est l'identification du "je" à un groupe qui permet de donner à un pronom une signification plus précise. Dans « Fin 2012 », Furax proclame : « J'suis d'ceux qui

guérissent à mi-parcours mes fautes restent / J'suis de ces jeunes qui vieillissent mal donc pas comme il faudrait ». Il crée alors un groupe plus clair dans lequel certains de ses auditeurs et lui-même peuvent se rencontrer.

Parfois, le rappeur incarne quelqu'un qu'il n'est pas. Vald, lorsqu'il incarne une personne âgée dans « Urbanisme », rit de l'hypocrisie des générations précédentes face aux plus jeunes, en incarnant deux membres de ces générations : « On était funs mais pas grossiers, on était jeunes et inconscients / Mais eux, ils gueulent adossés sur les murs du bâtiment ». La personne âgée critique les plus jeunes alors qu'elle était probablement pareille. De plus, le problème est déplacé : « Sont bons qu'à s'plaindre du décor alors qu'c'est eux qui n'ont pas su en prendre soin ; moi, dans mon coin, je regarde la téléloche ». Ici, les jeunes sont responsables du dépérissement des cités, alors qu'en réalité, l'État est plus en faute, et le fait que les plus âgés soit restés passifs est aussi un problème. La référence à la télévision est justement une manière de critiquer l'inaction des générations précédentes. En incarnant un personnage qu'il ridiculise, il complexifie le problème posé en y intégrant subtilement les diverses causes possibles.

2.3.2 Rejeter l'autre pour mieux s'inventer

La posture découle forcément d'autres postures : personne ne peut se créer ou créer son image sans être influencé par d'autres images. Souvent, l'auteur élabore la sienne en relation avec d'autres postures, en adhésion ou en opposition avec elles. La posture décolle de le personne civile¹³⁴ et devient la construction du "je" dans l'acceptance autant que dans le rejet de l'autre. Dans le rap, il y a une importante contradiction de base, entre revendications et actions. Le rappeur rejette la bourgeoisie, alors qu'il incarne généralement l'être capitaliste par excellence¹³⁵. On retrouve dans le rap deux écoles de pensée qui s'opposent : celle qui prône l'argent, les marques et donc le capitalisme, et celle qui les dénonce et qui refuse de se vendre à l'ennemi. L'énonciation rap est parsemée des pronoms mentionnés précédemment, et c'est

¹³⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁵ Mathias Vicherat, *op. cit.*, p. 49.

une guerre qu'ils illustrent. L'opposition énonciative du "eux" et du "nous" témoigne de différents enjeux, comme ceux de pouvoir postcoloniaux et de rapports de classes. Dans son article sur les dynamiques de cette opposition¹³⁶, Marie Sonnette cite un extrait de *Le savant et le populaire* : « La culture dominante n'est pas habitée par ce qu'elle fait à la culture dominée, alors que la culture des dominés est hantée, elle, jusque dans ses moments de répit, par ce que les dominants font aux dominés »¹³⁷. Le "nous" représente les dominés, ceux qui ressemblent au rappeur. Le "eux" symbolise les dominants, ceux qui s'opposent au "nous"¹³⁸. Dans le rap, le "nous" s'étend aux auditeurs et le "eux" à une entité imprécise. Parfois, un "vous" apparaît et celui-ci fait désigne parfois les oppresseurs et parfois les opprimés, la distinction étant souvent assez marquée pour être comprise.

La méfiance est à la base de cette relation à autrui. Si Furax rejette les autres, il semble dire que c'est parce qu'il a été rejeté avant. Dès la finale de son premier morceau, il accuse le bien de ne pas vouloir de lui : « Puisque le bien me rejette, j'irais rejoindre le mal ». Vald aussi fait preuve de cette méfiance envers la vie, mais plutôt ciblé sur la méfiance de l'autre : « On m'regarde de travers attendant qu'j'fasse un faux pas » (« Cartes sous l'coude »).

Barbarossa endosse le rôle du paria, de l'être solitaire et isolé, de l'exclu. En s'identifiant à l'animal, comme susmentionné, il s'oppose au monde des hommes. Son morceau « Fin 2012 » illustre bien sa volonté de s'éloigner du reste du monde. Outre les multiples identifications au chien, il considère sa vie comme « un doc animalier » plutôt qu'un drame. Il déclare aussi : « J'essaie d'faire comme tout le monde mais je me rappelle à peine la méthode ». Dans ce même morceau, il se prétend « Banni ». Il rejette donc le monde et les autres et se dépeint ainsi comme un reclus, un ermite, voire un inadapté social, dans une optique plutôt anarchiste et cynique.

¹³⁶ Marie Sonnette, « Des mises en scène du "nous" contre le "eux" dans le rap français », *Sociologie de l'Art*, vol. 23 et 24, n°1, « L'art d'être artiste », 2015, p. 159.

¹³⁷ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le seuil, 1989, p. 61.

¹³⁸ Marie Sonnette, *op. cit.*, p. 160.

Chez lui, il y a un respect mutuel avec son public, bien qu'il menace parfois l'auditeur, en laissant entendre qu'entrer dans son univers implique un danger. D'autres fois, il semble n'en avoir que peu à faire de ce que pense son public : « La rime s'affine qu'un tas de vous l'entende / Ou pas, j'la remplis d'saphir, un sac vide ne tient pas debout longtemps » (« Fin 2012 »). Il sait qu'il s'améliore et que les autres le remarquent ou non n'est pas important. Ce qui compte, c'est qu'il grandisse dans son travail du texte. Dans ce même morceau, il écrit : « La vie nous baise tous, attendre notre jour? / Moi je me bats, toi qui t'as dit qu'il fallait tendre l'autre joue? ». En expliquant que lui a choisi de se battre plutôt que d'attendre, il confronte l'autre : va-t-il agir aussi, ou faire partie de ces poissons morts qui restent passifs?

Vald à l'inverse ne joue pas sur la posture de l'ermite, mais il entretient quand même un rapport très problématique à l'autre. Il s'amuse à critiquer tous ceux qui l'entourent et qui aident à la production de ses albums : « Journaliste, producteur, éditeur, manager / Maison d'disques et distrib', c'est bon chic, c'est bon genre / Mais j'le dis sur l'honneur : j'fais la même sans ces bites / Même sans ces pitres » (« Barème »), rejetant donc ses "adjuvants".

Vald ne critique pas seulement ses adjuvants : son rapport au public même est ambigu, comme pour Furax. Il l'insulte, le maltraite et le rejette tout en l'amusant. Dans « Quidam », morceau qui illustre l'égo surdimensionné qu'il s'est façonné, il scande : « T'es d'la merde, frelon, tu n'es rien, seule ta mère pleurera ton destin ». Il se présente d'ailleurs en opposition à cette description en se plaçant sur un piédestal, s'éloignant ainsi de son public : « Moi, je rêve d'être président, de m'suicider sur grand écran / Je n'veux plus faire partie des gens, nan, même les gens n'en ont rien à foutre. ». Il refuse de faire partie des quidams. Outre ses adjuvants et son public, son rapport à l'amour aussi est ambigu. On le voit dans « Selfie » où il mêle violence et amour dans une relation de couple.

L'opposition du "eux" et du "nous" ne sert pas seulement à rallier les adjuvants d'un rappeur, mais elle permet aussi de s'attaquer aux oppresseurs et aux riches. Le morceau « Quidam » cité précédemment est une mise en scène dans laquelle Vald incarne un puissant qui posséderait la force militaire nécessaire pour tout détruire : « Rien à foutre qu'il y ait des

quidams qui dorment ici [...] / Dis-moi qui est l'cador qui a d'énormes missiles », tout en déclarant par la suite : « Faire exploser deux tours, c'est simple comme "Bonjour" ». On peut supposer, si l'on se réfère aux théories du complot que Vald affectionne, qu'il s'amuse à entrer dans la peau de Georges W. Bush. Avec l'utilisation, plus loin dans le texte, du pronom "nous", Vald se replace du côté des opprimés : « Attention, attention, c'est pas qu'on se fout de nos gueules / C'est juste qu'on n'existe pas ». Le "on" représente les fameux puissants qu'il dénonce.

Le "eux" peut aussi désigner plus simplement les autres rappeurs, souvent ceux qui se sont soi-disant laissé corrompre par l'industrie : « Ne les regarde que d'un œil, ces piètres images (...) / Prince de la mode, sous fifre du vent, roi du vide » (« Les poissons morts », *TN*). Les autres rappeurs sont souvent décriés pour leur hypocrisie, mais l'entièreté de la population peut aussi être victime des critiques des rappeurs, notamment chez Furax : « J'déroule, y a ceux qu'laisser parler rendrait indécent / Ça jacte de charité, ça zappe après l'31 décembre / De l'horreur à l'idylle, vacances, été à la Grande Motte / C'est le même qui pleurait Haïti quand c'était la grande mode » (« Un autre jour au pied du miracle »). Ici, l'objet de la critique n'est pas forcément la bourgeoisie, mais plutôt la classe moyenne bienpensante qui suit les modes au jour le jour et oublie très rapidement les misères du monde.

Le rejet de l'autre passe souvent par la violence. On l'a vu par exemple avec Vald, qui insulte à tout-va ou avec les thématiques récurrentes chez Furax du guerrier ou du soldat. Le rejet peut aussi passer par l'ironie, comme dans le morceau « Retour » de Vald où il s'attaque à la fois à son public, mais aussi et surtout au cliché du rappeur : « Levis et ch'mise à carreaux, des allures de franges ». Le jean et la chemise à carreaux ne sont pas vraiment constitutifs du style traditionnel du rappeur, bien au contraire. Il se construit donc physiquement en opposition aux rappeurs habituels. Le refrain de « Retour » va comme suit : « C'est l'retour, c'est l'retour, c'est l'retour du retour du retour / Du retour du retour du retour du retour du retour du retour du retour... ». Plus que le simple aspect comique de cette répétition qui n'en finit plus, Vald se moque des rappeurs qui disent "revenir" sans jamais être vraiment partis. Lui-même ne part jamais vraiment, puisqu'il fait paraître presque un projet par an et que le reste du temps, il travaille sur des clips. Donc, en imitant ce qui lui paraît ridicule dans le rap, il se fait passer

pour un rappeur unique, capable de prendre du recul sur son art, alors que celui-ci consiste finalement à imiter ceux-là même qu'il critique.

Le rappeur rejette certains groupes afin de choisir son public, de délimiter un auditeur cible. Par exemple, Furax refuse de s'adresser à un enfant, dans « Oubliez-moi » : « Oubliez-moi, j'ai pas les mots pour parler à un môme / Et encore moins d'un monde qui donne à boire et à manger à un monstre ». Dans ces lignes, il refuse la responsabilité de s'adresser à un enfant, et en même temps assume celle de parler à des adultes ou du moins à son public. Dans « La rime galère à sourire », il se réclame d'un public rebelle et qui ne suit pas aveuglément les règles : « Loin des concerts et des conseils de ceux qui veulent obéir ». Le rappeur, en établissant ce qu'il n'est pas, ce qu'il ne veut pas être, dégage ce qu'il est et ceux à qui il souhaite s'adresser. L'opposition et le refus d'autrui permettent donc d'esquisser les frontières de ces artistes et participent à définir leur posture.

2.3.3 Le groupe comme identité

Parfois, ce n'est pas dans le rejet d'autres groupes, que ces rappeurs se définissent, mais plutôt dans leur adhésion à ceux-ci. L'affirmation de soi dans le rap est souvent liée à celle d'un groupe (artistique, par exemple), explique Jacono¹³⁹. La solidarité est une valeur omniprésente dans le rap français. Celle-ci peut s'exercer en rapport avec le quartier ou le pays d'origine, la famille, les amis, une communauté (religieuse, par exemple), une langue, etc.

L'album *TN* invite l'autre à entrer dans l'univers de Furax : « poussez la grille de ma demeure » dit-il dans « Les 3 murs de ma chambre ». Mais cette invitation a un prix et prend des airs de pacte avec le Diable. Dans ce morceau, Furax invite ceux qui le suivent à vivre différemment de la norme : « Marche autrement [...] / L'autre monde, c'est comme ça qu'les villageois la baptise [...] / Toi, ne t'effraies pas des bruits [...] / Donc entre donc sans frapper ». Furax crée une "élite" à sa manière. Il ne s'adresse pas au peuple en général, puisqu'il s'adresse

¹³⁹ Jean-Marie Jacono, *op. cit.*, p. 42.

à quelqu'un qui n'a pas peur, contrairement aux "villageois" dont il est encerclé. Encore une fois, c'est l'opposition des pronoms "eux" et "nous" qui permet de définir un groupe : le "eux" regroupe ici encore les riches, mais ajoute à cela les pauvres trop lâches pour agir ou oser. La lâcheté est bien souvent considérée comme un grave défaut dans le rap, chez Vald aussi puisque ses insultes passent souvent par l'homophobie qui, dans l'imaginaire du rap et du langage des cités, est synonyme de couardise.

L'entourage du rappeur est une chose qui compte réellement. On le remarque entre autres avec l'habitude des *featurings*. Sur l'album de Furax, on compte sept morceaux sur dix-sept avec des invités, et bien que *NQNT2* n'en comporte qu'un, c'est son ami Suik'on Blaze AD qui y participe, ami qui apparaît sur tous ses albums et qui est aussi son *beatmaker* et son *backeur* sur scène.

Furax représente aussi très souvent ses amis, son *crew* en général. On l'entend régulièrement citer Bastard Prod, le nom de son label. Dans « Qui m'demande », il écrit : « À mon gros Toxine, à S.E.N.D.O / À ma roulotte aussi, j'suis nostalgique / À ceux qui viennent des halls ». D'une hyper-spécificité (soit de ses amis nommés), il passe à une communauté bien plus large, soit les banlieusards, et fait donc une dédicace, une pratique récurrente dans le rap. Il en fait même parfois à son public, comme « Fin 2012 » : « Sur quelques affiches de concert où tous les bras s'élevèrent ». C'est une manière de remercier ses auditeurs. L'omniprésence de la figure du chien est aussi un clin d'œil à son équipe, à Bastard Prod, dont le logo est un pitbull et qui ont notamment sorti l'album *100 comme un chien*. Furax s'attache beaucoup aux gens qui font la prod, soit l'instrumental de ses morceaux. Il les remercie souvent, en citant leur nom : « Si je faisais le bilan, il serait triste, gris comme cette prod d'Aro » (« Les yeux fermés »), « ma colère et celle de Nizi » (« Un autre jour au pied du miracle ») ou encore « Tox! Enlève le son » (« Fin 2012 »).

L'artiste de rap ne se contente pas seulement de mentionner sa famille ou à ses amis. Il est décrit comme un foyer énonciatif qui libère les voix de certains groupes¹⁴⁰, ce qui signifierait

¹⁴⁰ Auzanneau, M. et Fayolle, V. (2007). *Op. cit.* p. 2.

qu'il a une posture de transmetteur, d'orateur. Il transmet souvent au nom d'une communauté. Furax, par exemple, se fait porte-parole de ceux qui n'en ont pas : « j'ai gardé ma haine comme un Tutsi la garde à l'égard d'un Hutu » (« Le poids du mal »). Il mentionne ici le génocide rwandais durant lequel les Tutsis se sont fait massacrer par les Hutus. En évoquant cette noire période, il adopte la posture du défenseur des pauvres et des opprimés. Il parle aussi au nom d'autres groupes opprimés. Parmi ceux qu'il semble vouloir défendre, on retrouve par exemple les mendiants : « 22 ans qu'il dit "merci" après chaque pièce mise dans la tasse à café » - « L'étoile noire ». On retrouve aussi les Palestiniens et les Israéliens, notamment dans le même morceau :

Mohiché 5 années peut-être, 37 degrés Tel Aviv / Une mère autoritaire, un père propriétaire au Zara / Lui bourre la tête qu'on fait la guerre, qu'on pille la terre aux arabes / De l'autre côté gros, c'est Gaza, décalage, ruses / Pour manger, se battre, cailloux contre kalachs russes / Hassan, loin de ces gens codifiés, brutes.

Il s'intéresse aussi à la cause des enfants vendus ou violés : « Et y a Rawan, tout allait bien, dans pas longtemps 8 ans (...) / c'est son beau-père qui ria p't-être deux fois / Puis il pria, l'a vendu pour 10 000 rials à une bête de foire / Les râles d'un enfant entend-ça ». La cause des plus âgés n'est pas négligée non plus : « Il pourrait parler de la peur, atterré, sa flamme s'affine, 80 balais de labeur (...) personne ne viendra re-sonner (...) Il est à l'horizontal, le pompier dans la maison tape, mais il est mort ». La présence d'autant de références conscientisées dans ses morceaux le place en défenseur des opprimés, en dénonciateur des injustices

Vald à l'inverse cherche le plus possible à se distancer des groupes divers et variés. Dans son morceau « Ogre », le dernier de l'album, il semble soudain passer dans un univers plus sérieux. Il parle de l'homme lambda, comme pour le critiquer, alors qu'il en fait partie :

C'soir, les enfers vont s'laisser aller, certains vont s'blessier / Espérer quelques emplettes juste avant leur décès / Ce soir, certains vont prier pour qu'il y ait plus de billets / Sous leur BZ et même crier haut et fort, en être indignés / Ce soir, les cieux font pitié, ce soir, des yeux vont plisser / Avec la drogue pour seule complice, et même si c'est compliqué.

Il semble porter un jugement sur ces gens qui rêvent d'être riches et sur ceux qui consomment, alors qu'il fait vraisemblablement partie des deux, puisqu'il dit consommer, et qu'il dit aussi qu'il veut faire des billets. Vald prête des caractéristiques à son auditeur, très larges : « Et y'a toi... le plus quidam des quidams / Genre de salarié délicat qui taffe, qui taffe et fonde une famille / Ouais, mais sur l'argent d'l'héritage, sans ça, comment les mettre à l'écart / De la guerre et de la famine ? De la rue ou des coups d'Etat ? ». Il use du stéréotype de l'humain banal.

Si les deux rappers ne prennent pas particulièrement parti, d'un point de vue politique, le jeu d'adhésion et de rejet avec divers groupes permet de discerner une ligne de conduite qui participe à créer leur posture. Ainsi l'élaboration d'un soi dans le rap français se tisse à partir de l'autodéfinition et du rapport entretenu avec la figure de l'autre, voire des autres. Le rappeur devient alors un être d'altérité à de nombreux niveaux, puisque, comme nous l'écrivions précédemment, il porte avec lui un langage métissé, il est rapproché d'un milieu socio-économique distinct (de moins en moins aujourd'hui, mais l'idée de banlieue reste ancrée dans les esprits), et il se crée aussi aux croisements de postures diverses et variées. Ce ne sont pas que les thèmes abordés qui permettent de déterminer la posture d'un rappeur, mais également la manière dont il prend position en tant qu'être social. Généralement, le rappeur s'oppose aux puissants et aux lâches, tout en s'érigant comme un être de parole mais également comme un être humain qui revendique l'action nécessaire pour s'en sortir, malgré l'absence d'une solution réelle à l'absurdité du monde postmoderne. En cela, le rappeur porte plusieurs voix et son art est un art de l'altérité et de la polyphonie.

CHAPITRE III

LA POLYPHONIE : LE CŒUR DE L'ESTHÉTIQUE RAP

3.1. L'intervention de plusieurs voix au sein du même foyer énonciatif

3.1.1 Un individu pluriel

Les théories de la polyphonie en littérature sont assez récentes. En effet, « le phénomène polyphonique n'a pu être pensé que dans la mesure où la figure monolithique de l'auteur s'effritait, après avoir régné sur la littérature tout au long du XIX^e siècle »¹⁴¹. Lorsque l'auteur avait une responsabilité empirique sur son texte et que l'on considérait que c'était uniquement sa voix et ses opinions que reflétait le texte, la perception polyphonique d'un texte n'était pas possible.

Prêter attention aux polyphonies, à l'aube du XX^{ème} siècle, revenait à prendre en compte les ambiguïtés et les opacités des textes littéraires pas uniquement en tant que paroles cryptées (supposant donc une intention de la part de l'auteur, un message caché) mais en tant que l'expression d'une pluralité de sens irréductible à une position d'autorité¹⁴².

La polyphonie se définit par la présence de plusieurs voix au sein du discours d'un énonciateur. La posture rejoint les enjeux polyphoniques puisque, comme l'explique Jérôme Meizoz, « [p]enser en termes posturaux implique une conception plurielle du sujet et de l'action, et insiste sur la capacité de l'individu à renégocier les statuts et les rôles qui lui sont

¹⁴¹ Luba Jurgenson, « Quelques réflexions sur la polyphonie », dans Fleur Kuhn-Kennedy et Cécile Rousselet (dir.), *Les expressions du collectif dans les écritures juives d'Europe centrale et orientale*, Paris, Presses de l'Inalco, 2018, p. 23.

¹⁴² *Ibid*, p. 24.

assignés »¹⁴³. Il existe deux types de polyphonie : la polyphonie externe et la polyphonie interne. D'après Nølke, un des chercheurs principaux des théories de la ScaPoLine (la théorie scandinave de la polyphonie linguistique) :

Comme Nølke le dit, nous avons tous une idée intuitive de ce que chaque discours est polyphonique et qu'il semble en cacher un autre. Un discours est toujours produit dans un certain contexte qui fait appel à d'autres discours déjà produits ou susceptibles d'être produits dans l'avenir.¹⁴⁴

Dans tout discours, il y a scission du locuteur, puisque celui-ci charrie dans son acte d'énonciation des points de vue qui lui sont propres, certains qui sont inspirés ou transcrits à partir d'autres textes, d'autres qu'il cite directement ou indirectement, mais sans en assumer la responsabilité. Ainsi, on a une polyphonie interne si le point de vue émis par le locuteur-en-tant-qu'individu (L) n'est pas associé au locuteur l_0 , soit le locuteur-en-tant-que-tel, le locuteur responsable de l'énoncé¹⁴⁵. Au contraire, c'est une polyphonie externe si le point de vue est associé à quelqu'un d'autre que les êtres de discours concernés, comme une citation d'un auteur, par exemple. En chanson, ce genre de scission est brouillé, puisque même lorsque le texte n'est pas autobiographique, « l'esprit insufflé à la chanson relève du souffle du chanteur »¹⁴⁶, impression renforcée dans le cas où il écrit lui-même ses textes. Bien sûr, la chanson, tout comme le rap, fait quand même intervenir plusieurs voix, portées par un énonciateur dominant¹⁴⁷.

La polyphonie concerne l'identité du sujet énonciateur. Normalement, celui-ci combine trois statuts : il est le "je" (à l'origine de l'énoncé rapporté et des repérages référentiels, soit le chanteur), il est le responsable des "actes illocutoires" (les actes de langage, qui modifient les relations avec les interlocuteurs, soit la personne civile) et il est le producteur physique de

¹⁴³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires II*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁴ Merete Birkelund, « "Cette polyphonie n'est pas externe mais interne". Une étude de la polyphonie externe et interne », *Arts et Savoirs*, n°2, « Les théories de l'énonciation : Benveniste après un demi-siècle », 2012, en ligne, <<https://journals.openedition.org/aes/439>>, consulté le 14 décembre 2018, p. 2.

¹⁴⁵ Henning Nølke, *Linguistique modulaire: de la forme au sens*, Paris, Peeters Publishers, 1994, p. 152.

¹⁴⁶ Joël July, « Chanson mayonnaise : comment la chanson par sa performance ré-enchant le populaire », dans Gilles Bonnet (dir.), *La Chanson populittéraire*, Paris, Kimé, 2013, p. 8.

¹⁴⁷ Vincent Fayolle et Adeline Masson-Floch, *op. cit.*, p. 94.

l'énoncé (celui qui parle, soit le rappeur). On peut encore diviser l'énonciateur en deux instances : le sujet parlant qui produit l'énoncé et le locuteur qui prend la responsabilité de l'acte de langage. Ainsi, si quelqu'un répète une citation, il est sujet parlant mais non locuteur, puisque c'est l'auteur de cette citation qui s'en voit attribuer la responsabilité.

Dans le rap, le rappeur est un foyer énonciatif s'exprimant au "je" et parfois au "on" ou au "nous" : il porte les voix d'un groupe plus large que sa seule personne. Le système d'opposition "nous-vous" ou "nous-eux" illustre les luttes sociales et oppose donc le foyer énonciatif (et le groupe qu'il représente) avec un autre groupe, celui des oppresseurs (multiples)¹⁴⁸. Le rap fait donc intervenir plusieurs voix portées par un énonciateur dominant. Celui-ci conjugue trois rôles, celui d'auteur (personne civile), d'interprète (rappeur) et de protagoniste (canteur), ou, avec la terminologie de Dominique Maingueneau, les rôles de personne, d'auteur et d'inscripteur. Que ce soit dans les théories linguistiques, dans celles de la polyphonie littéraire ou de l'énonciation, l'artiste est divisé en trois instances distinctes. Mêmes les recherches sur la chanson s'accordent là-dessus. Stéphane Chaudier et Joël July utilisent la terminologie suivante : personne civile, chanteur ou cantrice et vedette¹⁴⁹. Ils divisent aussi la voix elle-même : il y a la voix réelle (du chanteur) et le ton (du chanteur).

Dans le rap, l'auditeur présuppose souvent que la personne civile, le rappeur et le chanteur sont la même personne. La langue permet au rappeur de se mettre en scène, de devenir son propre personnage. C'est le cas par exemple dans *TN* : « J'veis t'raconter l'histoire d'un vagabond devenu sorcier des sous-sols » (« Le poids du mal »). Le dédoublement est souvent utilisé dans le rap pour illustrer les effets de la drogue ou de l'alcool, voire du rap en lui-même. Dans « Le chant des hommes saouls », les sens du toulousain l'abandonnent : « Le pianiste jouera toute la nuit, on me dira plus tard qu'il n'y en avait pas » et il y a alors fission du sujet. Sous les effets de l'alcool, le discours du chanteur est fissuré par la potentielle opposition d'un "on", de l'autre. On observe aussi des dédoublements dans le rap, comme chez Vald qui dédouble souvent sa voix, créant une sorte de dialogue entre lui et lui-même : « "V, fixe-moi

¹⁴⁸ Michelle Auzanneau et Vincent Fayolle, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁹ Stéphane Chaudier et Joël July, *op. cit.*, p. 6.

!" (Fixe-moi !)/ Mais fixe quoi ? (Mais fixe quoi ?) » (« Quidam »). Dans « Cartes sous l'coude », ce dédoublement le place dans la position de saint Pierre, voire de Dieu : « Seul Dieu peut les juger, ouais, l'procès va être hardcore à négocier / (J'ai des dossiers) ».

Il arrive que la troisième personne apparaisse dans un texte de rap et qu'elle désigne le rappeur. Ce dernier devient alors à la fois personnage, narrateur et juge de lui-même. On observe ce phénomène dans « La rime galère à sourire » : « Ainsi souffre un homme échoué quasi-sourd / C'est de la flûte que tu voulais lui jouer? Vas-y souffle / Si jamais tout s'effondre alors qui l'aide? » ou « Ton paradis je n'irai pas, car ce gars-là s'en moque ». Dans l'album *NQNT2*, on retrouve le même procédé. Vald, dans « Infanticide », prend par exemple la place du Boogeyman dans son second couplet : « Ne reste pas seul dans l'bois, Sullyvan gambade ». Il fait de lui un interlocuteur, ce qui a pour effet de dédoubler sa personne. Il s'intègre même dans le discours d'un de ses personnages en faisant référence à lui-même par le "V" de Vald : « Assis seul sur ma péniche avec du V dans la playlist », alors qu'il s'intègre également comme locuteur dans le deuxième couplet où un de ses amis lui dit : « "V, t'es sourd ou quoi ?" » (« Urbanisme »). Cette co-présence de deux personnages correspondant à l'auteur au sein d'un même morceau crée un sentiment d'absurdité et de non-sens.

Ce flou énonciatif crée une sorte d'atmosphère schizophrène : celui qui parle est dédoublé et il s'adresse à une entité profondément plurielle et, qui plus est, indéfinie. Le rappeur devient autre lorsqu'il prend la parole. Furax l'exprime ainsi dans « Fin 2012 » : « Colérique, l'humain dort, chante ». Lorsqu'il rappe ou chante, l'être humain (la personne civile) derrière le rappeur s'endort, et c'est une autre de ses voix qui prend le pas, une voix habitée par la colère, la voix du chanteur.

Chez nos deux rappeurs, un personnage apparaît, une voix sombre, miroir de leur obscurité. Chez Vald, c'est son personnage de l'ogre qui joue ce rôle. D'après lui, cet ogre symboliserait la fatalité, mais une autre interprétation pourrait être qu'il est une voix en lui, la voix du mal ou de la dépression : « L'ogre ploie sous l'ironie, l'ogre ploie sous l'ironie / J'entends son fou rire au loin, ce soir est un soir hostile ». Car si l'ogre se courbe sous l'ironie, Vald

incarne l'ironie et fait plier l'ogre. Son morceau pourrait présenter une sorte de bataille intérieure entre ces deux entités.

Même quand le rappeur incarne un autre personnage que lui-même, l'usage du "je" dans des situations fictionnelles permet de faire comprendre que, pour certains, l'histoire racontée est vraie, vécue. Big Brother Alim, dans « Rap ta France » explique :

Dire « je », c'est dire aux gens : Voilà comment il y a des gens qui vivent, cela pourrait être moi, donc c'est « je » et donc écoutez ce qu'est la came, la souffrance, et partagez cela le temps d'un texte, du début jusqu'à la fin¹⁵⁰.

L'incarnation, comme dans toute œuvre de fiction, suppose la création d'un monde vraisemblable bien que fictionnel. On l'observe dans *Testa Nera*. Furax invente des personnages et des histoires, en leur attribuant des lieux précis, des noms, des détails, afin de dépeindre une réalité générale. Par exemple, il raconte l'histoire de son ami Abrazif, un rappeur en chaise roulante, dans « Places assises »: « 98 : Dieu crée des légendes, j'me crevais les jambes ». En partant d'une scène spécifique, la perte des jambes de son ami, il atteint une histoire générale, puisqu'Abrazif n'est pas la seule personne en situation d'handicap.

3.1.2 Une langue plurielle

Si l'auteur peut donc être pluriel, la langue elle-même l'est aussi. Ducrot explique que la « langue comporte, à titre irréductible, tout un catalogue de rapports interhumains, toute une panoplie de rôles que le locuteur peut se choisir lui-même et imposer au destinataire »¹⁵¹. Il distingue deux instances de locuteur. Il existe le locuteur-L, soit le locuteur en tant que tel, l'être du discours considéré seulement par son énonciation, et le locuteur-λ, locuteur en tant qu'être du monde qui existe selon d'autres propriétés que sa seule énonciation. Par exemple, l'interjection "ouf" relève du locuteur-L, tandis que la phrase "je suis soulagée", signifiant la

¹⁵⁰ Cité dans Isabelle Marc Martinez, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵¹ Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, p. 4.

même chose, est associé au locuteur- λ , car le soulagement en tant que tel est extérieur à l'énonciation, tandis que le "ouf" est l'énonciation qui correspond à un effet immédiat du sentiment de soulagement¹⁵². L'*ethos* et la posture sont associés au locuteur-L, selon Dominique Maingueneau, puisque le personnage ne dit pas comment il est, mais il adopte un ton ou des manières qui correspondent à un type de personne. C'est donc une création qui passe par les nuances de l'énonciation, par la paralinguistique ou le paraverbal. Maingueneau définit ce dernier ainsi : « Dans le flux de signes d'une interaction orale on distingue le matériau *verbal* (ou *linguistique*) et le matériau *paraverbal* (ou *paralinguistique*) : hauteur, intensité de l'articulation, pauses, soupirs, etc. »¹⁵³.

Dans le rap, le locuteur-L apparaît souvent : « Ah, il est amoureux mais elle écarte les cuisses pour toute l'équipe de foot... / Beurk! Pour oublier dis-lui d'boire du sky! » dénonce Furax dans « Oubliez-moi ». L'utilisation des onomatopées permet de faire ressortir la critique de manière plus radicale et puissante que s'il avait dit : « Ce n'est pas très propre ». Les interjections sont aussi utilisées pour aller chercher l'auditeur et le confronter : « Hein?! Tu les entends, pas vrai mon zinc' » (« Les poissons morts »). Elles permettent de créer une sorte de conversation sous la forme d'une question-réponse. Les titres de ses morceaux engagent aussi parfois d'eux-mêmes une pseudo-discussion. C'est le cas du morceau « Qui m'demande », qui pose d'entrée de jeu une question à l'auditeur.

Joël July s'est penché sur la question des figures phoniques dites "gratuites" ou non-signifiantes. Selon lui, ces figures attirent l'attention de l'auditeur sur la langue comme un matériau et ont donc un rôle important pour la perception de la chanson¹⁵⁴. Cette langue devient ainsi un jouet : on retrouve souvent des jeux sur l'homophonie dans les textes de rap. Par exemple, Furax scande dans « Entre temps » : « Puisque ce temps balaie mes textes, en main j'ai sept lettres : Bastard! ». Il peut soit parler des sept lettres constituant le mot « Bastard », ou

¹⁵² Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique*, op. cit., p. 75.

¹⁵³ Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Le seuil, 2009, p. 94.

¹⁵⁴ Joël July, « Les échos phoniques dans la chanson ». *Figure et contextualisation* [Actes de colloque], 2013, en ligne, <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01262646/document>>, consulté le 30 janvier 2019, p. 3.

bien parler de *cette* lettre, ce texte qu'il livre ici, et simplement scander le nom de son label par la suite. C'est un jeu phonique qu'il crée, qui laisse le choix à l'auditeur de comprendre le texte d'une manière ou d'une autre. On en retrouve aussi un exemple dans « Mauvais vent », alors qu'il parle de la consommation de drogue : « chacun sa pelle, fous ». Sa phrase peut signifier chacun sa pelle pour creuser son propre trou, ou bien chacun s'appelle fou, parce qu'ils sont fous de s'injecter du crack dans le sang. Dans « L'exécuteur », il rappe : « Sa liste est longue, sa cible est un / Dictateur, exterminateur de Tibétains, qui va vite s'éteindre ». Il marque une pause entre le « un » et le « dictateur ». Ainsi, l'on entend deux choses : sa cible est un dictateur ou bien sa cible est un, comme si sa cible était une seule entité : le mal, notamment symbolisé par ce dictateur exterminateur de Tibétains.

On retrouve aussi de ces figures polysémiques dans *NQNT2*. Dans « Retour », Vald dit : « J'dors pas, je sais pourquoi, c'est qu'j'ai pas vos fi- / -nances. J'peux pas m'toucher toute la journée, j'entends glousser ta clique? ». Si l'on suit la phrase sans pause, il parle de finance, donc d'argent. Mais si l'on coupe au moment où lui-même s'interrompt, il dit qu'il ne dort pas car il n'a pas leurs filles, et ne peut donc pas sexuellement se soulager, théorie renforcée par la suite : « J'peux pas m'toucher toute la journée » qui a ici deux sens. D'abord, il critique le fait qu'il reste à ne rien faire plutôt que d'aller travailler et faire de l'argent. Mais dans le sens sexuel, il ne peut pas se masturber à longueur de temps et n'a en plus pas de fille pour soulager ses pulsions, d'où son insomnie. La référence au rire qu'il entend par la suite accentue le côté comique de sa phrase. Vald se complait aussi dans les jeux paronymiques, notamment dans « Promesse » : « Le pet précédé d'un wack MC *décédé / Décidément*, j'ai la pêche comme la pression préférée », « J'ai plus d'respect pour la sécu', *j'paie net* Oui, *j'pénètre* tout c'qui bouge, louche c'qu'on trouve » ou encore : « Derrière des bouts d'tissus : *des gens qui souffrent / Des jambes qui s'ouvrent* avec des grandes pilules ». D'autres fois, Vald délire sur des jeux de mots, des synonymes : « Cé-su mon gland, 'cé-su' ma glande pinéale / Mon troisième œil, vous croyez que j'ris, hélas ». Le gland et le troisième œil sont synonymes de pénis, or, la glande pinéale, plus que de simplement être un écho phonique au mot gland ou un jeu avec la pine, désignant aussi le pénis, est aussi considérée, dans certaines tendances spirituelles, comme le troisième œil d'Horus et rejoint encore l'obsession que Vald entretient pour les théories un peu hors normes.

L'omniprésence de la polyphonie se manifeste aussi par l'utilisation de la syllepse. Furax notamment utilise souvent les mots dans tous leurs sens. Dans « Le chant des hommes saouls », il joue sur la polysémie du mot degré : « J'tourne 360 degrés ivre mort / (...) J'vrille 360 degrés, ouvre la vitre ». Ici, "degrés" est employé métaphoriquement en référence au degré d'alcool contenu dans un verre, mais aussi littéralement quant au tour complet que fait le personnage sur lui-même, et enfin métaphoriquement encore, en référence à la température qu'il fait (qui elle-même fait référence au fait que, lorsque l'on a trop bu, on a chaud). De nombreux niveaux de sens sont donc visibles à partir de ce seul mot. Dans « Places assises », il dit : « Un matin dans la peau d'un frère amaigri par les années d'siège » et le siège ici peut être perçu dans deux de ses sens. D'une part, le siège comme la chaise roulante sur laquelle Abrazif se déplace, et d'autre part le siège militaire, soit l'isolement contraint qui est peut-être un des effets qu'a son handicap.

Le morceau de Vald « Bonjour » est basé sur la polysémie, puisque l'expression "niquer ta mère" est utilisée dans plusieurs de ses sens. D'abord, c'est une façon de dire que la personne se fait tabasser, mais ici, Vald joue en utilisant le sens littéral de l'expression, soit l'acte sexuel. Alors que dans les premières lignes, on suppose que l'homme qui est attaqué va se faire frapper, c'est en fait la mère de l'intéressé qui se fait agresser sexuellement, puis même sa grand-mère. Le morceau au complet est un jeu ludique sur ce double-sens. On observe aussi un flou énonciatif, car les deux personnages de l'aventure (l'impoli et celui qui l'attaque) sont tous deux convoqués par le pronom "il" et le possessif "sa" qui lui est associé. Ainsi, l'on se perd parfois quant à savoir qui est qui : « Il a niqué la mère de sa mère / Pour enfin niquer sa mère ». Vald en rajoute avec la récurrence du mot mère plutôt que de désigner les protagonistes de manière plus précise. Il y a l'ajout d'un troisième personnage, un "je" qui correspond au narrateur et qui donne un avis : « Nan, fallait mieux dire bonjour », qui sert de conteur : « En fait, l'histoire est plus complexe / C't'a dire que l'mec a dit : "Wesh" ». Dans la dernière partie de son morceau, il dit : « sors couvert, sors protégé », qui est polysémique, puisqu'on dit "sortir couvert" pour désigner le fait de porter un condom en cas de rapport sexuel. Ici, il l'use de cette manière, mais aussi dans le sens littéral, puisque la suite de son texte parle du fait qu'il faut porter des protections (comme des genouillères, des gilets pare-balle, etc.). On a un autre exemple de double-sens dans tout le morceau « Poisson ». Ce morceau semble faire référence

au fait que le rappeur – et ses amis? – ont fait un aquarium dans une voiture, c'est-à-dire qu'ils ont fumé du cannabis les portes et les vitres fermés, afin de garder toute la fumée à l'intérieur. Mais toute l'histoire est racontée à travers l'image d'un poisson flottant dans l'océan. En réalité, on dirait que chaque mot réfère à un autre : le poisson signifierait l'homme sous influence, l'océan renverrait à la voiture enfumée et les algues correspondraient à la drogue.

Il joue aussi des différents sens des mots pour créer des fins ouvertes. Dans « Nichon », la fin est ouverte à interprétation. La chanson relate l'histoire d'une jeune fille qui se prostitue, et qui consomme du Lexomil, jusqu'aux dernières phrases : « Sache que la mère Nichon a perdu son âme / Alors qu'un client sonne, et qu'dans une flaqué au sol sa vie défile / Elle n'y voit que dalle / "Merde, oh, oh merde" ». Il y a au moins deux interprétations possibles de cette fin. Soit la voix qu'on entend dire « Merde, oh, oh merde » appartient au client qui sonne et qui se retrouve face au corps de la jeune fille qui s'est suicidée, et qui est tellement droguée aux antidépresseurs qu'elle ne voit pas sa vie défiler. Soit cette voix est celle de la jeune fille qui, en entendant son nouveau client, dit "merde" alors que son client actuel lui a éjaculé au visage, ce qui bloquerait sa vision et expliquerait aussi la flaqué au sol. Si cette interprétation peut paraître forcée, elle fait partie de celles proposées par les auditeurs sur les sites internet¹⁵⁵. De plus, le penchant de Vald pour le vulgaire et le sexuel la justifie en partie. Cette possibilité offerte à l'auditeur de choisir son interprétation fait encore parti du grand jeu que crée Vald dans son rap.

Le rap permet au rappeur de jongler entre diverses modalités, du récit au discours sans avoir réellement besoin d'une transition. On en trouve un exemple dans « Le chant des hommes saouls » : « Une vieille femme médusée fume, à même le sol / "Allez chef, sans abuser, remets-moi la même et je sors" ». La langue permet aussi de jouer sur la réification ou la personnification des êtres et des choses. L'écriture, la rime, la poésie, prennent des accents humains. Le titre du morceau « La rime galère à sourire » en est un exemple : cette rime, c'est en fait l'auteur de ces lignes qui la porte. Le rap est aussi personnifié dans « L'exécuteur » :

¹⁵⁵ Husain-Volt, « Vald – Quidam Lyrics » [Annotations], *Genius*, 2015, en ligne, <<https://genius.com/7822890>>, consulté le 12 juin 2020.

« J'ai créé un rap hideux qui méprise les sentiments ». Dans ce passage, la langue devient alors une arme, un soldat métaphorique qui assassine les pourris : « Je lui ordonne / Va, et ôte la vie à ce genre d'homme, tu les trouveras là où l'or dort ». La vie aussi est personnifiée souvent, notamment dans « Fin 2012 » : « La vie nous baise tous » ou « la vie t'a donné et t'enlèvera la gamelle / Je lui pardonne ces fois où elle m'a abandonné dans les bras de la camée ».

Parfois, la langue elle-même acquiert une sorte de voix. Elle prend la forme de ce qu'elle décrit. C'est le cas dans « Urbanisme », de Vald. Le deuxième couplet imite la vie dans les cités, sa redondance, sa monotonie et le cercle vicieux qu'elles représentent. En effet, rien que dans ce couplet qui contient vingt-neuf vers, le son "ou" revient quarante-cinq fois, le plus souvent sous la forme du son "our", qui fait écho au mot "tours", qui sont le seul décor d'une banlieue. L'obsession des tours est donc omniprésente jusque dans le texte lui-même, comme si le jeune qui parle ne connaissait que ça. La folie apparaît aussi souvent. Or, la tour et le fou sont deux pièces du jeu d'échec, comme si la vie était une bataille très lente et longue dans ces cités : « Moi, quand j'suis né, y'avait des tours, des tours et puis des tours / J'avais des potes qui jouaient les fous ». Les tours rendent fou. L'énonciation prend aussi un sens particulier plus loin dans ce couplet : « Et les yeux rouges, tout est beau, c'est beau, même ici-bas / C'est beau lorsque t'es soul, sinon, c'est fou c'que c'est sale / Hé oui, c'est flou, essayez tout, c'est grave ». Il parle de drogue et d'alcool et il semblerait que l'enchaînement de ses phrases symbolise les trois étapes qui accompagnent la consommation de drogue : le plaisir (« tout est beau, c'est beau »), la descente (« Hé oui, c'est flou ») et le retour à la réalité (« essayez tout, c'est grave »). Son couplet lui-même se divise ainsi : parler d'une réalité glauque, des tours à perte de vue et du crime, puis les fantasmes (la richesse, partir de la cité, vivre en paix), et enfin, un retour à la réalité brusque : « Mais pour ça, il m'faut du shit », comme si ses fantasmes étaient nés avec sa consommation de haschich et qu'il n'en avait plus pour rêver de nouveau.

Les jeux de langages offrent donc au rappeur la possibilité de pousser plus loin la réflexion. À la première écoute, tous ces jeux ne sont pas forcément perceptibles et c'est à force d'écouter les morceaux que l'on finit par les déceler. En poussant plus loin ces homophonies, ces figures de style, le rappeur encode plus encore ses textes, les rendant inaccessibles à ceux qui n'ont pas l'habitude d'écouter du rap et s'éloignant donc, dans leur idéal, des puissants et

des riches. En rendant plus difficile d'accès leurs textes, les rappers se placent automatiquement du côté des pauvres et des faibles, malgré leur tendance à l'égo-trip.

3.1.3 L'interdiscursivité

La polyphonie se manifeste aussi à travers l'intervention de personnages fictifs, de dictons, de proverbes et autres marques d'intertextualité. Meizoz présente l'interdiscursivité comme un « ensemble de discours sociaux qui traversent tout locuteur au moment d'actualiser sa prise de parole »¹⁵⁶.

Les autres textes

Les textes des rappers s'appuient sur divers autres textes. Chez Furax, par exemple, dans « Les 3 murs de ma chambre », on devine l'influence de l'histoire de Frankenstein et de son monstre. En effet, il parle de villageois qui ont peur de lui, d'une demeure protégée par un portail, elle-même en mauvais état, etc. On reconnaît un univers gothique. La référence à Frankenstein et à son monstre se poursuit dans « L'exécuteur » : « Messieurs, dames, j'ai mélangé ce qu'il n'aurait jamais fallu / J'ai créé un rap hideux qui méprise les sentiments / Sans pitié ni dieux, brûlera l'Église, f'ra couler le sang l'dimanche ». Furax créé un monstre, en l'occurrence son rap, tout en connaissant les dangers de la chose. On retrouve aussi l'image du monstre dans « Le poids du mal » : « il faudra m'enterrer mais face contre terre ». Cette phrase fait référence à une pratique du Moyen-Âge, qui consistait à enterrer les morts de maladie contagieuse et ceux que l'on présumait vampires, face contre terre ou avec une pierre dans la bouche afin qu'ils ne puissent pas manger la terre jusqu'à la surface et contaminer les vivants, mais qu'ils s'enfoncent plutôt dans les profondeurs¹⁵⁷. Cette thèse est justifiable avec la suite du morceau dans lequel il s'identifie comme un malade de la peste et comme un fantôme, autre type de mort revenant hanter les vivants : « le nom d'un pestiféré, La couleur des fantômes ». On retrouve aussi une influence des œuvres de Jules Verne : « Mec, j'écris

¹⁵⁶ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, op. cit., p. 32.

¹⁵⁷ Andrew Curry, « Mediaval pandemics spawned fears of the undead, burials revealed », *National Geographic*, en ligne, <<https://www.nationalgeographic.com/history/article/medieval-pandemics-spawned-fears-undead-burials-reveal>>, consulté le 3 mars 2021.

ces vers en plein milieu des eaux / A six mètres du noyau de la terre, à 20 000 lieues des autres » (« De haine et d'eau tiède »). On peut voir une allusion à *Voyage au centre de la terre* et à *20 000 lieues sous les mers*. Il y a aussi des références mythologiques, comme dans « Fin 2012 » dans laquelle il écrit : « J'voulais voir le soleil de près mais d'en bas c'est pas plus mal », en référence au mythe d'Icare qui s'est brûlé les ailes en s'approchant du soleil, en défiant les interdits de son père et en rêvant trop grand. Furax reprend ce mythe en voulant dire qu'il se sent mieux au bas de l'échelle qu'au sommet avec la grosse tête. On a aussi une référence historique dans « Fin 2012 » : « Je suis venu, gros, j'ai vu, j'ai pris ma rouste », en référence au "Veni, vidi, vici" de César, sauf que Furax est venu, a vu et a perdu.

Références populaires

Des références plus populaires font aussi leur apparition, bien que les rappeurs s'amuse à les dissimuler parfois. Par exemple, Furax rappe : « Entre la deuxième et la troisième côte, ta croisière coule » dans « Les yeux fermés », en faisant référence au Titanic, qui a coulé entre la deuxième et la troisième côte par lesquelles il devait passer. Il parle aussi de foot : « Donc j'bois, fume, supporte, à la mémoire de Brice Taton » (« Qui m'demande »). Ici, il reprend le slogan d'un groupe d'ultras toulousains (les Indians Tolosa 93), qui est : « Boire, fumer, supporter » et fait également référence à Brice Taton, supporter du Toulouse Football Club, décédé de ses blessures suivant une altercation avec un supporter du Partizan Belgrade dans un bar, quelques heures avant le début d'un match qui opposait les deux clubs. Ce clin d'œil au supporter n'est pas connu de tous et cet exemple permet de définir implicitement un récepteur idéal, récepteur initié aux réseaux référentiels du rap. Il reprend aussi le titre du célèbre western *Le bon, la brute et le truand* : « Si j'suis ni l'bon, ni l'truand c'est qu'j'suis la brute quand le mic s'allume » (« Qui m'demande »). On a aussi un clin d'œil au film *Intouchables*, qui met en scène une amitié entre un homme qui marche et un autre en chaise roulante, dans le morceau « Places assises », dans lequel rappent, justement, un homme qui marche et un autre en chaise roulante. Dans l'intro, Furax dit : « Ah! Tu sais ce qu'on dit. Pas d'jambes, pas d'télécommande! », en référence à la phrase d'Omar Sy : « Pas d'bras, pas d'chocolat ». Plus loin, Abrazif écrit, en se mettant à la place de Furax : « Pour aller tailler Abrazif j'ai pas attendu Omar Sy ». On peut aussi penser que, lorsqu'il écrit : « Tu brailles? Ils te crieront qu'on t'entend pas assez / Dis-leur de quoi t'as besoin, de graille? Ils te diront

comment t'en passer » (« Fin 2012 »), il fait un clin d'œil à Coluche et à son sketch *L'étudiant*¹⁵⁸, dans lequel Coluche incarne un jeune homme qui parle de son père au chômage après avoir toujours travaillé toute sa vie, père qui écrit à l'administration une lettre pour dire qu'il ne sait plus quoi faire. La réponse de cette fameuse administration est la suivante : « Et ils ont répondu : Monsieur, Écrivez-nous de quoi vous avez besoin... On vous expliquera comment vous en passer ! », ce qui ressemble beaucoup à la phrase de Furax.

Dans l'album de Vald, les références populaires sont aussi omniprésentes : « C'est l'retour de Stallone », en référence à *Rocky*, « C'est l'retour du Oogie Boogie d'la rime », clin d'œil au film *L'étrange Noël de Mr Jack*, « Je reviens comme Schoomy sur les chapeaux d'roues », Schoomy étant le surnom de Schumacher ou encore « j'souris comme Ray Charles » (« Retour »). *Game of thrones* est à l'honneur, dans *NQNT2* : « Sinon des Lannister pourraient t'casser l'cul d'manière assidue » (« Infanticide »). Les Lannister sont une famille dans la série, qui se démarque par sa cruauté et la pratique de l'inceste. D'ailleurs, le morceau « Joffrey » fait référence à Joffrey Lannister, auquel il s'identifie un peu, ou qui décrit tous les gens colériques. Dans sa phrase : « Que j't'invite au 'Do-Mac', que j'mette de la ricine dans ton foutu Big Mac », il fait encore un clin d'œil à Joffrey, qui meurt empoisonné. Or, la ricine est un poison (rendu d'ailleurs célèbre par *Breaking Bad*, une autre série télévisée). Dans « Quidam », il parle de Genkidama, qui est une attaque surpuissante du personnage de San Goku, dans *Dragon Ball Z*. Il utilise cette image pour dire que seuls les plus grands de notre monde peuvent assister ou décider d'une pareille destruction : « J'fais partie de la masse qui ne verra pas d'Genkidama, sans billet ». On repère aussi un clin d'œil au film *How High*, film mettant en scène deux jeunes (joués par des rappeurs américains, d'ailleurs) durant lequel un des personnages réveille l'autre en lui mettant un joint sous le nez : « C'est adorable, dès qu'j'ouvre un œil, y'a l'tard-pé qui m'fait "coucou" » (« Cartes sous l'coude »). Il semble réutiliser aussi le discours de Jacques Chirac du 19 juin 1991 dans lequel il disait :

Comment voulez-vous que le travailleur français qui habite à la Goutte-d'or où je me promenais avec Alain Juppé il y a trois ou quatre jours, qui travaille avec sa

¹⁵⁸ Hallouzzi, « Coluche – L'étudiant », *Youtube*, 2012, en ligne, <<https://youtu.be/TuDYEOanWXw>>, consulté le 30 août 2019.

femme et qui, ensemble, gagnent environ 15 000 francs, et qui voit sur le palier à côté de son HLM, entassée, une famille avec un père de famille, trois ou quatre épouses, et une vingtaine de gosses, et qui gagne 50 000 francs de prestations sociales, sans naturellement travailler ! Si vous ajoutez à cela le bruit et l'odeur, eh bien le travailleur français sur le palier, il devient fou¹⁵⁹.

Le bruit et l'odeur dont parle Chirac ici désignent les modes de vie supposés et stéréotypés des immigrés en France. Vald réutilise ce stéréotype du bruit et de l'odeur avec le discours de sa personne âgée dans « Urbanisme » : « Ah, ces jeunes, il faut les voir, les voir et les entendre (...) / Maintenant, c'est glauque, y'a que des halls, des halls avec des jeunes / Qui n'font rien mais qui dégradent et puis qui boivent et puis qui chlinguent ». Puisque la personne âgée ne tient pas les mêmes propos que Vald tient habituellement, il crée un effet polyphonique lui permettant de ridiculiser ce genre de discours plein de préjugés. Il parle, dans « Barème », de personnages publics qu'il considère comme reptiliens : Mimi Mathy, Bernard-Henri Lévy, Laure Manaudou, soit des références liées à la télévision, à la littérature et au sport. Beyoncé revient dans deux morceaux : « Mais j'veux les nichons d'Beyoncé, t'sais ? » (« Taga ») et « Y'a que les clochards et l'cul d'Beyoncé qui s'troquent pas » (« Promesse »). Il parle aussi de références cinématographiques extrêmement connues, comme *Le Seigneur des Anneaux* : « Allez, cap sur La Moria ! » (« Taga »). Les références sportives sont présentes aussi : « je Drogba tes ratiches », Drogba étant un jour de foot.

Contes et histoires pour enfants

Certaines influences reviennent plus que d'autres. L'univers des contes et des histoires pour enfants est très présent chez Vald : « Boogeyman gambade », « Le Père Noël vend d'la dope et fait rarement cadeau » (dans « Infanticide ») ou « Sache que la mère Nichon a perdu son âme » (« Nichon »). Il pervertit l'image enfantine du Père Noël en en faisant un dealer assoiffé d'argent, comme pour symboliser que l'enfance et la société ont changé, que les jeunes rêvent de drogues, non plus de jouets et que même le père Noël, censé être la figure même de la bonté gratuite, est devenu corrompu. La mère Michel, elle, est rebaptisée la mère Nichon et se prostitue. Son surnom, Sullyvan, qui vient prendre la place de Boogeyman dans le deuxième

¹⁵⁹ INA, « Le discours d'Orléans », *Youtube*, en ligne, < <https://www.ina.fr/video/CAB91027484>>, consulté le 12 décembre 2018.

couplet d'« Infanticide », fait référence à Sally, de *L'étrange Noël de Mr Jack*, mais aussi peut-être à Sully, le monstre dans *Monstres et cie.*, ce qui concorderait avec son penchant pour l'enfance et les monstres. Le lien avec le film d'Henry Sellick est renforcé par l'image qu'il crée : « Ne reste pas seul dans l'noir, Sullyvan gambade / Et ce bâtard fait des grands pas, prends tes jambes à ton cou, petit ». Dans le film, Jack, qui découvre les multiples mondes des fêtes, a des jambes très longues et fait donc, forcément, des grands pas. De plus, la scène se passe dans un bois, comme le morceau.

Dictons et proverbes

Les deux rappeurs s'amusent à pervertir des phrases et dictons connus. Par exemple, le titre « De haine et d'eau tiède » transpose le proverbe « Vivre d'amour et d'eau fraîche ». Si le fond peut sembler le même, il assombrit néanmoins l'adage léger dont il s'inspire. C'est vivre de peu, mais sans la légèreté et la naïveté du dicton, et plutôt avec la lourdeur et la frustration qui vient avec cette situation de pauvreté. Furax pervertit aussi des concepts, comme celui de l'amour à l'eau de rose de Disney : « Resto, métro, vaseline et acrobaties, classique » (« Oubliez-moi »). Cet épitrochasme donne l'effet d'un martèlement et presque d'une sorte de routine : l'amour, maintenant, c'est ça. Il se réapproprie aussi le proverbe : « La liberté des uns s'arrête où commence celle des autres » en le transformant en : « Ici les droits de l'homme s'arrêtent aux droits de l'autre, tu sais » (« La France sans maquillage »), pour signifier que les droits de l'Homme ne sont pas reconnus à tous de façon égale. Dans « Un autre jour au pied du miracle », Furax commence par : « Après la pluie... Bah vient la pluie et puis c'est tout », pour parodier le dicton « Après la pluie vient le beau temps », qui signifie qu'il faut garder espoir et que tout ne va pas toujours mal. Dans sa reprise à lui, l'espoir n'existe pas et il n'y a pas de futur beau temps.

Vald joue également avec la transposition de phrases célèbres. Par exemple, il reprend l'expression « Les yeux, c'est le reflet de l'âme » en ponctuant ce dicton par : « Donc, frelon, quand tu dis : "Wesh" / Faut regarder dans les yeux » (« Bonjour »), et donc en le rendant futile et risible. Il s'amuse à inventer des proverbes : « La vie, c'est des coups d'ceinture sur une paire de fesses blêmes qui simulent » (« Infanticide »). Il le fait aussi dans « Quidam » : « Le quidam / Le quidam résiste mais le quidam n'existe ». Le titre même de « Cartes sous

l'coude », le seul morceau de l'album dont le titre fait plus d'un mot, reprend l'expression « Avoir d'autres cartes dans sa manche ». Dans ce morceau, il crée un dicton pour se définir : « Sullivan, c'est un esprit sain dans un pull "Drogue" », en parodiant « Un esprit sain dans un corps sain ». Dans « Promesse », il parodie le dicton « Le mieux est l'ennemi du bien » en déclarant « Mieux, c'est mieux que bien ». Dans « Joffrey », il démystifie l'amour en le rendant monnayable et en le résumant au sexe : « L'amour : une grande question qui t'épate / J'demande combien? Réponse immédiate ». Il parodie les discours pseudo-philosophiques sur l'amour en le réduisant au bas corporel.

La religion

L'album *Testa Nera* est traversé par une importante interdiscursivité religieuse : il est parcouru par des références au christianisme et au satanisme. Par exemple, il « torture » son *flow* jusqu'à « 3 du mat' » (« Le poids du mal »). Trois heures du matin est considérée comme l'heure des démons, en opposition à quinze heures, qui correspond à l'heure où Jésus aurait été crucifié. Satan apparaîtrait donc à cette heure symbolique qu'est trois heures. Les films d'horreur ont largement repris cette superstition et ici Furax en joue. Cette heure revient dans « L'exécuteur » : « Pendant qu'tu rêvais, 3h du matin, Toulouse centre-ville ». Cette heure-là est aussi récurrente dans le rap en général. Par exemple, Eminem a un morceau qui s'appelle « 3 a. m. », dans lequel il tue des gens sans s'en souvenir. Dans « Le poids du mal », Furax invite les auditeurs à venir chez lui, mais leur précise de retourner leurs croix, en référence à la croix renversée sataniste. Cette remarque encourage aussi une sorte d'adhésion à sa façon de penser : il faut accepter de rejoindre le mal pour écouter son album. Dans « Mauvais vent », il parle directement de Dieu : « Si j'ai coché les 7 péchés, si je les assume / Oui, rien à cracher à l'évêché si Dieu les a sus ». Il rejette la religion et assume son imperfection. Il rejette aussi l'hypocrisie du christianisme, comme dans « La France sans maquillage » : « Dieu veut ses paroissiens debout / Sauf ce type devant l'église qui boit plus que ses 3 braves chiens ne bouffent »; ou bien : « 11 enfants, un curé qui n'a pas qu'les mains qui s'baladent »; et encore : « Car ça prie deux heures pour l'Afrique mais le renoi sait / Qu'le sida fait des morts ainsi qu'les paroles de Benoit XVI » (« L'exécuteur »). Parfois, il se moque de l'Église : « J'ai rien contre la figure sainte, pourtant j'm'allume des cierges / Mais je les blinde à deux grammes virgule cinq! » (« Qui m'demande »); ou bien : « Des allers-retours à Lourdes à faire des allées

de cierges / Mais ça l'aide ma daronne à croire, le prêtre est incollable / Son histoire est drôle mais elle ne tient pas debout, ça t'appelle rien connard? » (« Places assises », Furax parle au nom d'Abrazif, son ami tétraplégique). Il fait ici référence à ses joints qui peuvent avoir la forme des cierges et qu'il charge beaucoup (deux grammes virgule cinq, c'est une grosse dose pour un joint). Il parodie aussi des phrases de la Bible. Jésus aurait dit « Si quelqu'un te frappe la joue droite, tend-lui l'autre », mais chez Furax elle devient : « Espérer, c'est tendre la joue pour que la claque arrive » (« Qui m'demande »). On l'a vu, Furax dit avoir abandonné l'espoir. Ici, il le ridiculise même. Cette idée de tendre l'autre joue semble tenir à cœur au rappeur : « toi qui t'as dit qu'il fallait tendre l'autre joue » (« Fin 2012 ») ou dans *Innocents, victimes et démons* (qui ne figure pas sur *Testa Nera*) : « Et Dieu là-haut qui surveille leur demande de tendre l'autre joue ».

Furax s'impose quasiment comme l'antithèse du Christ : « Appelle-moi l'péché ; toi, te sens-tu saint? / Moi, si je pense qu'à baiser, c'est forcément qu'j'descends du singe » (« Qui m'demande »). Il prône le darwinisme en opposition aux théories bibliques de la création du monde et justifie cette théorie en faisant référence à ses besoins sexuels, donc au bas corporel, en opposition à la spiritualité. Les références au Diable sont fréquentes. Dans « Fin 2012 », il mentionne la raie Manta, animal aussi surnommé diable de mer. Il s'amuse à abolir la frontière entre l'humain et Dieu, en plaçant ce dernier au même niveau que son rap : « Il [son rap] aime les peuples mais ne les pleure pas cent ans / Les rayera de la carte s'ils ne peuvent pas s'entendre » (« L'exécuteur »). Il fait ici référence aux châtements divins, comme le déluge, la destruction de Sodome et Gomorrhe, ou encore les dix plaies d'Égypte. Il fait une analogie entre le comportement de Dieu et celui de son écriture, et fait de son rap l'égal de Dieu, du moins dans sa cruauté. On peut confirmer cette théorie-là avec les dernières phrases de « L'exécuteur » : « Vous m'avez tous vu mais cette fois c'est la Der' / J'ai lu qu'un monstre revient toujours à la source pour effacer la dette / "Par ton sang, l'épée, le guerrier te salit" / Sont les derniers mots que j'entends, j'étais bien le dernier de sa liste... ». Le monstre ici mis en scène semble être déjà venu auparavant et il revient maintenant une dernière fois pour effacer une dette, et cela, Furax l'a lu quelque part, peut-être bien dans la Bible. Ce passage renverrait donc au retour promis du Christ qui doit revenir pour nettoyer le monde de ses péchés. Cette interprétation religieuse très intéressante est soutenue et développée par un

contributeur qui se fait appeler Skeggae sur le site Genius¹⁶⁰. Furax place même l'enfer sur la Terre : « mais si pour toi les femmes c'est le diable / C'est que tu n'as rien vu de l'enfer et ses flammes » (« Un autre jour au pied du miracle »). Lui a vu, lui sait, et c'est dans son parcours sur la Terre qu'il a croisé l'enfer.

Vald parle beaucoup moins de religion. Il parodie parfois les rappeurs très religieux qui parlent souvent de la religion dans leurs textes : « Seul Dieu peut les juger, ouais, l'procès va être hardcore à négocier » (« Cartes sous l'coude »). Pour donner un exemple de ceux que Vald désigne, on peut citer Booba : « Nique la justice, y'a qu'Dieu qui peut m'juger » (*Mauvais Œil*, Lunatik) ou « Seul Dieu me jugera » (*Tallac*, Booba). Vald remet la religion en doute : « Donc à quoi ça m'sert de prier Notre Dame? » (« Cartes sous l'coude »). Il se compare aussi à l'Islam : « Juste derrière mon Eastpak, rejoins-moi ou l'Islam (l'Islam) » (« Promesse »), et admet : « C'est vrai qu'éméché j'ai péché, mais j'ai jamais prêché », donc il n'a jamais été religieux. Pourtant, il se fait parfois passer pour un prophète, et fait ses prédications : « Que le monde soit joli, que l'on soit tous des frères (...) tant qu'c'est moi qui domine ». On peut voir deux interprétations à cette citation : d'une part il peut se faire passer pour un maître, comme il le fait régulièrement dans son album, et d'autre part, cet énoncé peut être ironique, dénonçant les discours lénifiants sur la fraternité au sein du religieux.

Les autres rappeurs

Dans les deux albums, on observe des influences d'autres rappeurs. Furax semble s'être inspiré du morceau *Nés sous la même étoile* de IAM quand il rappe, dans « L'étoile noire » : « On choisit pas son pays, pas ses parents, ça c'est l'étoile ». Il répond à la phrase de Booba : « Fais pas ton nid sur la branche de l'aigle » entendue dans *Repose en paix*, en disant : « Dites-lui bien que je viens de faire mon putain de nid sur la branche de l'aigle » (« Les yeux fermés »). C'est une sorte de provocation. Vald, lui, fait plus souvent référence à des rappeurs américains : « T'adores le rap, tu connais many men, many zgeg de many gwer / Ces deps me surnomment "Eminem", c'est débile, j'ai pas l'pedigree » (« Retour »). Il cite à la fois le

¹⁶⁰ Skeggae, « Furax – L'exécuteur Lyrics » [Annotations], *Genius*, 2014, en ligne, <<https://genius.com/3058223>>, consulté le 27 août 2019.

morceau *Many Men*, titre de 50 cent extrêmement connu, pour se moquer des fans de rap qui ne connaissent que les très gros succès, comme ce morceau-là. La référence à Eminem vient du fait qu'on l'a déjà surnommé le Eminem français, probablement juste en raison de sa couleur de peau, puisqu'il n'a pas du tout le même flow ni les mêmes thématiques ou le même engagement que le rappeur américain. Il le dit lui-même : Eminem le surpasse (et c'est d'ailleurs une des rares fois dans l'album où il se dit inférieur à quelqu'un). Du côté des rappeurs français, il fait référence à Alkpote et ses célèbres « Salope, salope! » dans « Urbanisme » : « C'est légendaire d'être aussi... (salope, salope, salope) ». Il y a un clin d'œil à Doc Gynéco également et à son morceau *Si j'étais riche* en collaboration avec les Rita Mitsouko. Dans « Urbanisme », Vald rappe « Ah si seulement j'étais riche (Ah si seulement j'étais riche) », répété en boucle, qui rappelle les paroles de Doc Gynéco : « Si j'étais riche, si j'étais riche... / Mais j'suis pas riche, non j'suis pas riche ». C'est presque une tradition dans le rap que de souhaiter être riche, pour quitter la cité et profiter de la vie.

3.2. L'invocation de voix extérieures au foyer énonciatif

3.2.1 Parler comme un autre

Les voix n'appartiennent pas toujours au foyer énonciatif. Il existe différentes façons d'invoquer d'autres voix, comme le *featuring* (ou la collaboration avec d'autres rappeurs pour un morceau) ou la citation. Le locuteur n'est pas toujours la même entité que l'énonciateur, et parfois le locuteur peut laisser s'exprimer une autre voix que la sienne, un autre point de vue. Furax fait parfois appel à une entité indéfinie qui propagerait des rumeurs ou des idées préconçues, une sorte d'instance d'autorité qui n'a pourtant aucun bienfondé. Par exemple, dans « Le poids du mal », on l'entend dire : « Paraît qu'la rage tient debout », sans préciser d'où vient cette affirmation, ou encore « Des énarques à l'Élysée, paraît que ces gens-là décident » dans « Un autre jour au pied du miracle ». On retrouve la même technique chez Vald, dans « Barème » : « Paraît qu'tu m'montrais du doigt ». Qui dit ça? C'est en fait le rappeur lui-même qui invente ces propositions, propositions qu'il fait reposer sur le regard d'autrui. C'est ce qu'on appelle le dialogisme interne que d'utiliser une proposition tournant

autour d'un « on me dira que ». Généralement, ce procédé permet de convoquer le jugement de l'autre intériorisé par le sujet.

Cette entité prend aussi parfois l'allure du discours médiatique ou politique : « Les poubelles brûlent, ils étaient 100 selon la "6" » (« La France sans maquillage »), dit Furax en répétant ce qu'il a appris à la télévision. Dans « Fin 2012 », on retrouve ces allures de discours officiel opposé au discours populaire (soit à celui du rappeur) : « Tu brailles? Ils te crieront qu'on t'entend pas assez / Dis-leur de quoi t'as besoin, de graille? Ils te diront comment t'en passer ». Cette technique donne un effet de généralité, même s'il part d'un "tu", puisqu'il englobe tous ceux qui ont du mal à payer leurs courses ou, plus largement, tous ceux qui sont mécontents du gouvernement en place. Le flou d'énonciation créé permet donc deux choses : premièrement, il n'a pas à citer précisément ses sources mais donne quand même une certaine autorité à ses phrases en mentionnant le discours officiel, et deuxièmement, il s'adresse à tous et toutes en n'éclaircissant pas l'identité du "tu".

Vald joue de ce même genre de flou énonciatif, mais il l'emploie toujours dans une perspective comique et absurde. Le morceau « Bonjour », qui raconte l'histoire d'un homme qui n'aurait pas dit bonjour et qui se fait donc « niquer sa mère » par une autre homme, présente des personnages anonymes désignés par "il" ou "lui" et un "je" qui représente le rappeur-conteur. Dans son récit, Vald (le "je") fait entrer en interaction deux personnages, soit l'impoli et celui qui le punit, à travers des dialogues : « Parce que l'mec s'est vengé / Il a dit : "Tous tes morts / Fils de pute, j'veais les manger! " ». Ses personnages ont en fait rarement des noms, comme dans « Nichon », qui relate l'histoire d'une jeune fille qui se prostitue et que tout le monde semble appeler Nichon. Ce "tout le monde", d'ailleurs, la juge débile : « La p'tite est vilaine, certains disent même débile / C'est évident, les vils lui ont fait les dents / L'esprit n'étant pas plus grand qu'un dé à coudre ». Souvent, le flou énonciatif chez Vald est poussé encore plus loin, pour mettre l'auditeur dans des situations de confusion.

Le morceau « Urbanisme » présente deux discours opposés, portés par deux personnages : une vieille personne et un jeune, tous deux vivants en banlieue. Les deux discours

présentent deux points de vue : le premier parle du dépérissement des banlieues en accusant les jeunes qui y vivent, le second critique l'état actuel des banlieues et le manque d'avenir qui les caractérise. Lorsqu'il incarne la personne âgée, son énonciation est étrange puisqu'il lui prête une manière de parler en tout point semblable à la sienne : « et puis qui boivent et puis qui chlinguent ». Il n'incarne pas pleinement un personnage âgé. Ce décalage permet peut-être de montrer qu'il n'est pas de l'avis de son personnage et donc de s'écarter de lui en n'empruntant pas ses attributs. Alors que le morceau met en scène deux discours, ceux-là ne se rencontrent jamais et n'aboutissent à aucune évolution d'un côté ou de l'autre. Pourtant, ce morceau montre simplement deux personnes dans la même situation économique et sociale se lancer des pierres plutôt que de s'en prendre plutôt aux responsables de leur ghettoïsation. Ces mises en scène à première vue comiques permettent de créer des conversations dont il n'assume pas forcément les points de vue.

Ces jeux de pseudo-dialogues donnent au rappeur des allures de narrateur omniscient, comme s'il savait ce qu'il se passe dans l'esprit des autres. Ils leur donnent généralement une plus grande autorité, voire une plus grande crédibilité, comme si les rappeurs savaient tout. L'utilisation de personnages et de voix extérieures peut aussi permettre de développer une histoire ou bien des caractéristiques de la personnalité du rappeur : « J'étais tellement loin du stress, j'entendais "Tu sais t'as / La chance d'être loin de la France, dans les mains du Sheitan" / On m'a dit : "Fu, pourquoi ne vas-tu pas vers les gens?" » (« Le chant des hommes saouls »). Ici, ces deux phrases qui ne lui appartiennent supposément pas étoffent deux aspects : ses voyages incessants dans sa jeunesse et son obstination à s'isoler. En inventant des personnages et en utilisant des pseudo-dialogues, le rappeur s'étoffe et se construit en être plus social encore, tout en dynamisant ses morceaux.

3.2.2 Invoquer l'autre

Le rap est fondamentalement intertextuel, jusque dans le *beat* et dans ses influences cinématographiques. Si nous avons déjà mentionné l'intertextualité au sein des textes, ici nous nous intéresserons plutôt à l'usage de *samplers*, qui permettent d'innover en passant par la

copie, par l'emprunt. Le choix des extraits utilisés dans les instrumentaux sont aussi significatifs. Les premières paroles que l'on entend dans l'album *Testa Nera* sont extraites du film *Signé Furax*, sorti en 1981 et réalisé par Marc Simenon. Il se fait présenter par une voix inconnue, issue d'un film qui n'a aucun rapport avec lui, mais dont les dires semblent pourtant s'appliquer à la posture qu'il veut renvoyer de lui. Un homme dangereux, violent. Il ouvre par la suite une sorte de dialogue avec cette voix extérieure, puisqu'il commence son morceau, tout de suite après cette présentation, par : « N'écoutez pas la vieille ». Il invoque donc la voix de l'actrice du film, puis lui répond et déplace alors totalement la signification du discours d'origine. Le fait de reprendre des extraits de film est une pratique courante dans le rap. Chez Vald, on en retrouve un exemple dans « Joffrey » : « "- Merde, y'a d'la musique ! / - Et alors ? / - J'ai horreur de ça, surtout les cordes... barrons-nous, ça sent mauvais" », qui est extrait du film *Buffet froid* de Bertrand Blier, sorti en 1987, film français que l'on a rapproché du théâtre de Ionesco et d'Alfred Jarry, donc de l'absurde, auquel se rattache le rappeur. Le choix de cet extrait crée d'ailleurs un décalage comique, puisque l'on entend quelqu'un dire qu'il déteste la musique, alors que l'on écoute un album.

L'introduction et les deux interludes du morceau « Les poissons morts » de Furax proviennent du film *Detachment* de Tony Kaye sorti en 2012. Ces extraits critiquent la société et les stéréotypes que celles-ci imposent. Le premier parle des publicités et de l'abondance d'images que l'on voit en permanence et qui limitent alors l'exercice de notre imagination, le second parle du standard de beauté imposé aux femmes (belle coûte que coûte, mince, aimée, etc.) alors que le troisième dénonce la place attribuée à la femme (chosification, sexualisation...) et le manque de place laissée à l'apprentissage, à la culture, à la littérature. Dans le deuxième extrait, la voix (masculine) parle au nom d'une femme : « Je dois absolument être belle, je dois faire de la chirurgie esthétique et puis je dois être super mince, célèbre, habillée à la mode... ». On a donc ici une double polyphonie : premièrement, la voix est celle d'un acteur du film *Detachment*, donc pas celle de Furax, et en plus, cet acteur se met à la place d'une femme. L'utilisation des échantillons est assez innovante puisqu'elle n'apparaît qu'au début du vingtième siècle¹⁶¹ et n'est vraiment développée comme on la connaît aujourd'hui

¹⁶¹ Aidan Crilly, « A brief history of sampling », *University observer*, 2017, en ligne, < <https://universityobserver.ie/a-brief-history-of-sampling/>>, consulté le 3 mars 2021.

que dans les années soixante-dix avec la dub jamaïcaine¹⁶². Pourtant, c'est majoritairement le hip-hop, qui s'inspire du dub jamaïcain, qui le publicise et le rend célèbre. Ce procédé permet aux rappeurs, plus que de se contenter de répéter une citation, d'avoir la voix et donc le souffle de la personne qui l'a prononcée d'abord. Nous parlions de pseudo-dialogues précédemment, ici les *samples* permettent de créer un dialogue de sourds dans lequel le rappeur s'approprie totalement la phrase de départ, orientant à la fois le film de base et son texte qui s'en voit renouvelé.

Le morceau « Places assises », en *featuring* avec Abrazif, un de ses amis dont Furax parle déjà dans d'autres morceaux de l'album, s'ouvre sur une introduction où les deux rappeurs discutent : Furax semble arriver chez Abrazif, qui met du temps à lui ouvrir la porte dû au fait qu'il est en chaise roulante. Au terme de cette introduction, Furax prend la place d'Abrazif : « À ta place? Tu veux qu'j'te dise c'que j'ferais? » et fait tout un couplet en se mettant à la place de son ami. Pour donner suite au premier refrain, Abrazif déclare : « Arrête tu vas m'faire chialer, moi j'vais te dire ce que t'as fait de tes jambes » et rappe en se mettant à la place de Furax. Si le premier couplet parle donc du handicap, le second parle de la drogue qu'a consommée Furax dans sa jeunesse. Ce second couplet est rappé par Abrazif, qui incarne Furax : « Un matin dans la peau d'un frère amaigri par le crack et la kéta' ». Ce dernier se fait dépeindre de manière assez noire et cynique par son ami, qui reprend des phrases ou des images que Furax a déjà prononcées : « Un stylo vide, une taff de plus et le crâne hélas épave ». Le stylo vide qui sert à se droguer apparaît dans « Mauvais vent » : « C'est que mon stylo me sert qu'à fumer du crack à cette époque », et l'épave, qui correspond à la thématique récurrente de la noyade dans l'œuvre du rappeur (par exemple : « Sais-tu que d'une épave on s'en sort pas par magie? » dans *Frôler l'paradis* ou « J'écris, deux points : J'suis plus très loin d'la noyade » dans *La boucle*). Il paraphrase aussi une phrase de Furax dans *Croisades*. Abrazif rappe : « Quand t'as la mémoire d'un insecte, comment veux-tu qu'un drame ça compte? » tandis que Furax rappait : « T'as aucun poids sur les épaules quand t'as la mémoire d'un insecte ». Ce jeu de calque renforce la puissance de l'incarnation et ajoute un côté ludique au

¹⁶² Pierre Tran, « L'art du sampling, les grandes lignes de l'échantillonnage sonore », *Phonographe Corp.*, 2014, en ligne, < <https://www.phonographecorp.com/chroniques/reviews/lart-du-sampling-les-grandes-lignes-de-lechantillonnage-sonore/>>, consulté le 3 mars 2021.

texte : l'auditeur peut reconnaître des points communs, des phrases et métaphores similaires, et ainsi jouer aussi à une sorte de cache-cache cognitif. La récurrence des figures animales est aussi notable. Abrazif écrit : « Alors ça jacte à la combine pour aller braquer l'vêto¹⁶³ / La dalle d'un chacal accompli quand seul le crack te fait l'ver tôt » ou « Mais dans le fond rien ne m'enchante, tu comprendras j'tends pas la patte », ce qui rappelle le chien auquel s'identifie fortement Furax.

D'ailleurs, la pratique du *featuring* ou de la collaboration entre rappeur est un moyen d'invoquer la voix d'autrui. Dans *Testa Nera*, on entend donc la voix de Sendo (« Entre temps », « Le chant des hommes saouls », « La France sans maquillage »), Scylla (« Les yeux fermés », « Les poissons morts »), l'Hexaler (« Les yeux fermés »), Jeff le Nerf (« La rime galère à sourire ») et Abrazif (« Places assises »). Sur dix-sept morceaux, il y en a sept, soit plus du tiers, avec la présence d'un autre rappeur. Les personnes qui apparaissent avec Furax dans son album présentent des points communs avec lui, que ce soit dans les thèmes (la douleur de vivre, l'alcoolisme, la noirceur, le groupe comme instance primordiale, la sincérité, l'humilité, le rejet du « eux », le penchant pour les références et images océaniques) ou dans la manière de les aborder (aspirations poétiques, paronomases nombreuses, échos phoniques, etc.). Parfois, on entend simplement des voix extérieures pour une phrase ou deux, sans qu'il n'y ait de *featuring* : « Oh, Fu! Du calme! » dit quelqu'un non nommé dans « Qui m'demande ».

On retrouve l'utilisation de voix anonymes dans « Le chant des hommes saouls », puisque les interludes sont deux conversations entre Furax très saoul, et d'autres protagonistes. Le premier met en scène le rappeur et un barman qui lui demande de quitter le bar, alors que dans le deuxième, on entend Furax argumenter avec un chauffeur de bus qui, lui aussi, lui demande de sortir. Ces conversations donnent une illusion de réel, puisqu'on entend une

¹⁶³ Abrazif parle de vétérinaire en référence à la kétamine, qui avant d'être une drogue, est un anesthésiant pour cheval.

conversation crédible. Elles illustrent le rejet dont il est victime, mais dont il est aussi le créateur, puisqu'il se saoule trop pour être agréable.

Du côté de *NQNT2*, Vald collabore avec Suik'on Blaze AD, son ami et compagnon depuis le début de sa carrière. Celui-ci est à la fois *beatmaker*, chœur sur scène et à l'occasion rappeur. D'ailleurs, la première phrase qu'il prononce : « Oui, c'est bien Suik'on Blaze et ton fiston bave » (« Infanticide ») fait directement référence à la première phrase que prononce Vald dans son premier EP précédent, *NQNT* : « C'est pour Suik'on Blaze, et ton fiston bave » (*C'est pour*). Celui-ci suit la continuité des thèmes de Vald, notamment avec la vulgarité, le penchant pour le bas carnavalesque, le jeu des assonances et allitérations, etc. C'est le seul *featuring* qu'on retrouve sur l'album. Vald, à l'inverse de Furax, semble préférer se produire seul : « J'ai pas d'autres feats enregistrés. J'ai pas envie d'en faire »¹⁶⁴.

3.3. De l'individualité à l'universalité

3. 3. 1. Parler au nom d'un "je" pour atteindre un "nous"

Le rap témoigne d'un rapport à l'autre nouveau, qui se veut basé sur l'authenticité et la solidarité face à un monde hostile. D'après Isabelle Marc Martínez, le but du rappeur est de passer « de l'individualité à l'universalité, du "je" concret au "nous" collectif »¹⁶⁵ et donc d'écrire un texte qui part de l'intime pour aller vers le collectif, pour atteindre l'autre. Pour ce faire, le rappeur crée un espace à lui à travers son texte : on observe la création d'un territoire et d'une identité commune et solidaire. Celle-ci est généralement basée sur l'exclusion¹⁶⁶. La révolte et la haine sont, la plupart du temps, des raisons pour lesquelles le rappeur rappe.

Dès le début de *Testa Nera*, Furax invite le public à entrer dans son univers. Le premier morceau, « Les 3 murs de ma chambre », brise le quatrième mur et offre une brèche dans son

¹⁶⁴ Booska-p.com, *op. cit.*

¹⁶⁵ Isabelle Marc Martínez, *op. cit.*, p. 107.

¹⁶⁶ Michelle Auzanneau et Vincent Fayolle, *op. cit.*, p. 3.

intimité, une occasion à l'auditeur de se faire voyeur et de le voir dans l'intimité de sa chambre. Il propose aussi à son public de le rejoindre dans son alcoolisme malsain dans « Le chant des hommes saouls » : « Mon verre à celui qui voudra je laisse ». On observe un glissement du particulier au général. Par exemple, le rappeur représente tous les laissés pour compte. Selon July, ce glissement est le fondement même du texte à thèse¹⁶⁷. La chanson agirait comme la poésie dans ces glissements du "je" au "nous", entremêlant l'intime et le collectif. Il existerait deux types de "couples" dans la chanson : l'union du particulier et du général et l'originalité singulière d'un chanteur opposé aux stéréotypes chansonniers¹⁶⁸. Même lorsque sont énoncés des moments intimes, ils peuvent être appréhendés par tous. La chanson s'adresse à un auditeur « qu'elle vise dans sa singularité, mais une singularité interchangeable »¹⁶⁹. Le plus important dans une chanson n'est pas la poéticité : « Ce qui fait pourtant la magie d'une chanson, c'est qu'elle touche immédiatement notre intimité et qu'elle peut avoir en même temps un effet considérable d'entraînement collectif »¹⁷⁰. Certaines chansons peuvent paraître intimes, mais ne le sont pas forcément, puisqu'elles sont reprises, jouées encore et encore alors que l'interprète évolue¹⁷¹. Elle existe dans un contexte précis mais reste intemporelle car poreuse : en laissant de nombreux vides, on peut l'interpréter de nombreuses manières, à différentes époques. La chanson est un art qui relève du collectif, puisqu'elle est synonyme d'intermédialité et d'une performance devant un public qui partage la chanson¹⁷². Serge Tisseron parle d'extimité, qu'il définit comme une intimité surexposée. L'intime correspond à l'intériorité et est donc non partageable. L'intimité, elle, est ce qui est assez clair en nous pour être exposé¹⁷³. Selon July, rien n'est plus universel que l'intime et la chanson crée le sentiment de l'intimité, l'illusion de l'authenticité¹⁷⁴.

¹⁶⁷ Joël July, « Introduction Singulièrement Pluriel », dans Joël July (dir.), *Chanson : du collectif à l'intime*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 7.

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 9.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 13.

¹⁷⁰ Yves-Charles Zarka, cité dans *Ibid*, p. 14.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 15.

¹⁷² *Ibid*, p. 19.

¹⁷³ *Ibid*, p. 22-23.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 23-24.

Les chansons actuelles veulent « atteindre l'universel en passant par une hyperspécificité de l'anecdote et, partant, rejoindre, par ce qui n'était qu'une illusion de réalisme, le courant naturel de la chanson, celui du "prêt-à-porter lyrique" »¹⁷⁵. On peut observer plusieurs pôles dans la chanson et Stéphane Hirschi en identifie au moins deux. Il y a les chansons poignantes, qui amènent le récepteur vers une émotion douloureuse empathique et qui visent un intime ressenti collectivement par les auditeurs, puis les chansons appelant au partage d'émotions plus collectives, à la généralisation et donc à un sentiment d'ouverture aux autres¹⁷⁶. Jusque dans la façon dont on écoute un morceau, cette ambivalence entre l'intime et le collectif apparaît. Si l'on écoute un morceau dans un contexte festif, durant un concert, c'est le collectif qui prime, avec la danse par exemple. Si l'on écoute un morceau seul dans son coin, ce sera plutôt l'intime qui dominera, avec l'écoute privilégiée.

Dans la chanson en général, l'auditeur s'identifie au "je" qui relate souvent des faits universels, ou du moins des faits partageables¹⁷⁷. Donc, on part d'une expérience individuelle pour se diriger vers le collectif : les sentiments sont partagés avec le chanteur mais aussi avec le reste de l'auditoire. Le rappeur se raconte de façon très précise et ses textes ressemblent à des confidences. Mais une confidence faite au monde entier n'est-elle pas qu'une illusion de confidence?

L'invocation d'autrui, et en l'occurrence du public, que ce soit pour raconter leurs histoires ou parler comme eux, a pour but de créer une émotion, de transmettre une idée. C'est d'ailleurs aussi l'utilité des nombreux ancrages référentiels employés par Furax, et les prénoms qu'il prête à ses personnages, comme dans « L'étoile noire », où il centre son action à Marseille avec Marcel, sans-abri, puis à Tel Aviv avec le jeune Mohiché, à Gaza avec Hassan, en Arabie Saoudite avec Rawan, etc. L'auditeur imagine alors des êtres humains et peut leur prêter des attributs plus réalistes. Furax utilise la frontière "eux-nous" pour renforcer son lien avec son public : ils sont les pauvres. « Ils compteront leur bif, désolé, croise les doigts » (« La France sans maquillage ») : eux compteront leur argent, Furax ne peut rien y faire et s'en excuse, il

¹⁷⁵ Joël July, « Chanson française contemporaine », *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁶ Stéphane Hirschi, *op. cit.*, p. 184.

¹⁷⁷ Giovanni Privitera, *op. cit.*, p. 54.

peut seulement en parler avec les autres malchanceux. Cette thématique du peuple face au gouvernement revient juste après dans le morceau : « L'état protège l'argent, l'agent la fortune de nos élus / Sans cet argent, ils se seraient pendus au fond d'une de nos cellules ». Il crée ici une sorte de fantasme anarchiste, qui est celui de renverser la balance. On retrouve ce procédé dans « La rime galère à sourire » : « Quand nos élus s'en sortent, les mêmes se la font mettre / Nous en cellule, puis se console une pute sous 3 mètres de plafond mec ». Les vrais responsables sont en liberté tandis que les mêmes pauvres paient. Vald parle moins de cette frontière "eux-nous", mais elle apparaît parfois. « Quidam » en est un exemple : « Rien à foutre qu'il y ait des quidams qui dorment ici, quidams qui dorment ici / Quidams qui dorment ici, qu'il y ait des quidams qui dorment ici / Dis-moi qui est l'cador qui a d'énormes missiles / Qui a d'énormes missiles, ouais, qui a d'énormes missiles ». Il incarne un puissant ayant accès à des missiles et se moquant des pauvres, alors que Vald, bien que connu, est quand même plus proche du peuple que d'un millionnaire.

Vald s'adresse aussi souvent directement à son public. On le voit dans « Bonjour » : alors que durant le morceau, il raconte l'histoire très spécifique d'un personnage non nommé, il finit avec une sorte de morale générale, adressée à son public. Il glisse de l'hyperspécificité d'une anecdote à une généralité et se moque gentiment des rappers qui veulent apporter des vérités à leurs auditeurs, mais qui finissent par tomber dans le trop général et donc le superflu :

Les histoires vont trop vite, pote. (Su-Sully !) Fais gaffe à toi, c'est tout ce que j'ai à te dire. Si tu sors, pote, sors couvert, sors protégé / Pense à tout ce que tu peux, à tes amis, si tu peux te protéger toi-même avec des gilets pare-balles, avec des genouillères, avec des coudières, pote ; prends un casque, prends un truc pour protéger ton menton, ta mâchoire, ton pif, pote. T'es dans la merde sinon. Fais gaffe à c'que tu dis, gros, fais gaffe à qui tu l'dis, putain. Le mieux, c'est que tu fermes ta gueule, et tout se passera comme prévu... mais, avant, dis bonjour, pote.

La participation du public peut être réclamée de différentes manières. Dans « Fin 2012 », Furax rappe : « Va l'dire aux autres, j'vide la moitié d'mon verre au sol pour tous mes frères enterrés ». C'est probablement le seul moment de l'album où l'alcool est présenté comme unificateur plutôt que pratique solitaire. Vald tend des perches au public en prévision d'un concert : « Peau blême et globes figés à l'effigie d'mon totem / J'me promène, ils s'défilent

comme ils évitent le problème / J'ai dit : peau blême et globes figés à l'effigie d'mon totem », l'aspect performatif est donc considéré au moment même de l'écriture, et le public pourra reprendre à l'unisson la répétition qu'il fait.

L'intimité peut aussi se manifester de manière surprenante. C'est le cas avec le morceau de Vald, « Selfie ». Celui-ci raconte l'extrême intimité d'un couple, en dépeignant leurs habitudes sexuelles tirant sur le sado-masochisme, mais avec humour et légèreté, ce qui allège cet aspect presque voyeur que pourrait éprouver le spectateur, et normalise ces pratiques encore parfois taboues. La normalisation passe notamment par l'alternance entre l'intime (les couplets) avec des phrases telles que : « Et elle m'chuchote doucement qu'elle veut qu'j'la prenne comme une chienne » ou « Elle veut que j'lui fasse mal, que j'lui écrase la tête / Mon pied sur sa face, elle m'insulte de fagget ». Et les moments plus publics, communs à la plupart des couples, qui apparaissent dans les refrains : « Mais on fait des selfies en bisous sur la joue / Elle me surnomme "Chéri" et parfois "Mon amour" / On se tient même la main quand on marche dans le bourg / Elle me fait des câlins quand y'a des gens autour ». Il termine son second couplet avec cette même alternance au sein des mêmes phrases : « Elle aime bien que j'la fasse rire, elle préfère quand j'la martyrise / Elle aime bien quand j'suis sincère, elle aime bien quand j'm'insère ». Cette parodie d'intimité se veut comique et donne l'impression qu'il s'ouvre aux auditeurs sur sa vie sexuelle et personnelle.

3. 3. 2. L'urgence et la violence comme procédé de rapprochement

D'après Karim Hammou, la communication rap est marquée par le danger, dans sa relation entre destinataire et destinataire : la violence émane de la puissance que les mots exercent sur autrui¹⁷⁸, autrement dit, le lien se crée par la violence et la colère, qui deviennent communes à l'orateur et à l'auditeur. Le rap met en scène une situation de communication liée à l'exigence de vérité, qui mène au tragique ou, du moins, à l'exagération du danger. Le rôle de la violence verbale est de « rendre sensible ce temps où un orateur et son auditoire se heurtent

¹⁷⁸ Karim Hammou, « La vérité au risque de la violence », *op. cit.*, p. 11.

au danger de la haine et du déchirement, et ses conséquences »¹⁷⁹. La violence verbale du rap n'est pas une transfiguration d'une violence autre, mais plutôt une démarche artistique ayant pour but d'émouvoir l'auditeur. Pecqueux a écrit un article sur le régime amour/haine significatif du rap. Selon lui, l'amour dans le rap équivaut à une « affection inconditionnée envers l'autre »¹⁸⁰. Tout se passe au niveau discursif, donc la violence n'est pas dans l'action mais transparait plutôt comme une « proposition d'action ou des retours sur des actions passées »¹⁸¹. Quant à la haine, elle réside dans la description d'une émotion et son évaluation. L'amour vise l'auditeur (comme entité anonyme), tandis que la haine concerne les "autres" (comme une entité aussi : de ceux qui n'aiment pas le rap aux membres du système dominant, en passant par les « autres » que sont les femmes ou les homosexuels, qu'ils soient pauvres ou riches).

La violence, la haine et l'urgence parcourent l'œuvre de Furax. Le morceau « Le poids du mal » nous en donne des exemples. Pour rejoindre l'univers de Furax, le temps presse et son univers est parsemé de scènes d'horreur et de violence : « comment la toucher sans lui briser la nuque » (dit-il à propos de l'instrumental). Sa colère est une construction, elle n'est pas innée, et elle permet de rendre Furax plus puissant : « Le mal je l'ai crevé pour le faire à sa place, il était bien trop faible ». Elle lui donne le pouvoir de surpasser le mal lui-même, de surpasser le Diable. La violence devient unificatrice et permet aux auditeurs de se retrouver autour d'une même entité haïe. Dans « La France sans maquillage », on l'entend scander : « L'raciste, l'idée d'l'abattre est née dans vos rêves / Mais 20% d'la masse, ça fait un paquet à traîner en forêt ». Dans cette citation, il suggère que le public veut assassiner les racistes, mais c'est en fait sa propre envie qu'il superpose à son auditeur. La violence qui émane de son écriture plait à l'autre, elle devient un moyen de jouissance qui s'élève contre le "eux". Il propose une conversation avec son auditeur à condition de parler de ce qui les lie, de colère, de haine, et donc de ce qu'ils ont en communs : « Parlez-moi de haine, je vous comprendrais (...) / Épargnez-moi vos récits de temps de paix et de peine de cœur » (« De haine et d'eau

¹⁷⁹ *Ibid*, p.11.

¹⁸⁰ Anthony Pecqueux, *op. cit.*, p. 62.

¹⁸¹ *Ibid*, p. 62.

tiède »). La haine devient un pont vers l'autre. Et cette haine unit peut-être plus que l'amour qui passe bien après la colère qu'insuffle en lui le monde qu'il décrit.

La violence chez Vald est elle aussi unificatrice, elle le relie à son public, mais d'une manière tout à fait différente. Dans « Retour », par exemple, il rappe : « J'mets ton corps dans d'l'acide, et puis j'observe mousser ta vie ». La violence chez Vald est ludique et absurde, ses menaces sont très loin d'une quelconque réalité et créent plutôt le rire que la colère ou l'identification. Souvent, cette violence est liée à la sexualité : « Je secoue, les platines mouillent et puis je fourre les papilles », « dans les chattes soumises et les charts pourris » (« Retour »). Vald joue de la provocation pour faire rire : « il lâche deux/trois croix gammées ». Il rit de la haine, de l'horreur et du tabou avec ses auditeurs. L'homophobie latente dans son album est aussi utilisée comme un moyen de rire : « Et je suis un poisson perdu dans l'océan / Et puis j'aime les algues, oh oui, j'aime les algues / Et puis nique les fagg, nique tous les fagget / Tous les fagg, tous les fagg, et je suis un poisson » rappe-t-il par exemple dans « Poisson », alors que ces phrases sont totalement hors sujet et n'ont aucun rapport avec le reste du morceau. Le but de les insérer est de surprendre et de distraire. La violence est donc en grande partie symbolique, l'insulte n'étant pas réellement destinée à insulter mais bien à faire rire, même si elle peut quand même blesser les personnes visées.

Vald se permet d'insulter son auditeur, puisque cet acte n'est qu'un jeu et non un réel rejet. Dans « Retour », il écrit : « La nuité m'transforme en pyromane, ressens ma flamme étinceler en toi / Je n'sais que dalle, je nie en balle, d'avant sa chatte, je m'y engage / Dans la flasque, que du dix ans d'âge, j'vous chie d'ssus, et j'vous l'dis en face, hey ! ». Dans la première phrase, il crée un pont entre auditeur et rappeur (la flamme qu'ils partagent) alors que dans la dernière, il insulte ouvertement son public en assumant tout à fait cette vulgarité et cette violence. Cette technique fait penser à la pratique du clash, ou du battle de rap, où deux adversaires s'affrontent dans une joute orale souvent très vulgaire. Le public jouit de cette bataille oratoire en criant et en soutenant les meilleurs *punchlines*, les meilleures trouvailles verbales. Ici, Vald fait la même chose, mais en s'adressant directement aux auditeurs plutôt qu'à un véritable adversaire. Son univers tourne principalement autour du rire vulgaire et provocateur, mais aussi autour du danger. Il crée un univers de peur, de danger, de théories du

complot et de monstres, où tout est possible et où le carnavalesque et la fête priment et permettent de lutter.

La violence ludique est donc un point de rencontre avec son auditeur, elle permet de rire ensemble, alors que, chez Furax, c'est l'indignation collective qui sert de ciment entre public et rappeur. Cette violence devient alors terrain de jeu et démonstration de performance : c'est à celui qui trouvera l'insulte la plus amusante, la *punchline* la plus transgressive.

L'urgence est aussi présente du fait de leur vision pessimiste : le monde est perdu. Il n'y a plus d'espoir, plus de salvation possible. On entend par exemple Furax scander : « Le dialogue? Oubliez! Tout ça, c'est mou! » (« L'exécuteur »). Il n'est plus le temps de parler, mais d'agir. Le rejet du discours présente la violence comme solution face au "eux". Parler ne sert à rien avec le "eux", il ne sert que lorsqu'il s'agit de parler au "nous" qui est Furax et son public. Si Furax se présente comme un mauvais garçon, un rebelle voire parfois un monstre, il est toujours moins mauvais que le "eux".

Cette conscience de la mort revient aussi dans les textes de Vald : « Qu'est-ce que tes yeux fusillent / Quand ton espérance diminue après chaque minute ? » (« Infanticide »). La présence de la mort dans ses morceaux rejoint la vision de la mort dans l'absurde. À quoi bon continuer à vivre et à agir si l'on est destinés à la mort? L'album de Furax transmet la même idée dans le dernier morceau, « Fin 2012 » : « Rire ivre, avoir la fureur de vivre évidemment c'est mourir ». Selon ces phrases, vivre signifie inévitablement se tuer à petit feu, mais c'est aussi ce qui fait le charme d'une vie, l'ivresse, les petits plaisirs qui nous autodétruisent, comme la drogue, l'alcool, etc. Dans le rap, le danger et la vie font la paire.

Le rap est donc un art du rapport à l'autre, puisque celui-ci s'insinue profondément dans les textes, que ce soit par l'intertextualité ou l'utilisation de la polyphonie. Le rap prend des allures d'art collectif, dans lequel le rappeur se doit de satisfaire aux exigences de son public à différents niveaux. Le rappeur porte l'altérité, la langue utilisée également, et l'autre est invoqué régulièrement : on lui parle, on le pousse à faire partie du morceau ou à y réfléchir.

Le rap se révèle être un art à part, dans lequel l'individualité du rappeur est moins importante que le groupe auquel il s'adresse et dont il se revendique.

CONCLUSION

Que toute chanson soit autobiographique, c'est certain. Simplement, il s'agit de l'autobiographie de celui qui l'écoute.

- Philippe Forest

Le rappeur est un être profondément social. Nous avons observé les postures de deux rappeurs français, postures créées à partir de deux pôles principaux : l'individualité du rappeur et sa mise en relation avec la figure de l'autre. L'importance du "je" rappeur est amplifiée à partir du moment où un public s'approprie ses idées et ses revendications. Le but du rap, selon Jean-Marie Jacono, est de créer une connivence avec l'auditeur pour mieux s'opposer au "eux" ennemi désignant l'altérité, peu importe sa forme, et ainsi établir une relation à travers le langage¹⁸². Pour créer cette connivence et donc atteindre un collectif en partant de l'intimité exposée du rappeur, il existe plusieurs moyens que chaque rappeur utilise ou privilégie selon son style. Ici, nous avons concentré nos efforts sur un album de chaque artiste comme étant représentatif de la posture de chacun de nos rappeurs, mais tout album est en réalité une fusion, un entrecroisement de divers *ethè* que l'auditeur peut ensuite coller ensemble.

Nous avons observé que nos deux artistes n'avaient pas tout à fait la même posture et pas non plus les mêmes techniques de création identitaire. D'un côté, chez Furax, la connivence et le rapport à l'autre se bâtissent sur la violence, la haine, la douleur et l'illusion de sincérité poussée à l'extrême. En revanche, chez Vald, cette relation repose sur les jeux, la transgression des règles, le ridicule et l'humour noir et sexuel. Bien que leurs postures s'avèrent différentes, elles ne sont pas opposées. Chez les deux artistes, on retrouve un côté très pessimiste et noir, une

¹⁸² Jean-Marie Jacono, « Le rap peut-il aborder la question de l'intimité? Les productions du groupe Iam », dans Joël July (dir.), *Chanson : du collectif à l'intime*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 48.

conscience de l'absurdité du monde et une volonté d'éveiller leur public à cette réalité. Si pour l'un c'est la colère qui peut être une solution, pour l'autre c'est le rire.

On remarque d'ailleurs que les deux albums se terminent par des morceaux très sérieux, « Ogre » pour *NQNT2* et « Fin 2012 » pour *Testa Nera*. Vald, qui instaure tout au long de son album une ambiance festive, transgressive et perverse, semble revenir à ce qui est plus fondamental. Son refrain est beaucoup plus défaitiste que le reste de l'album : « Ce soir des garos grillent et la vie ne reste pas figée bien longtemps / Y'a-t-il pire martyr que la vie et perdre son temps? ». Son album, qui semble être un long délire, se termine sur une sorte de morale dissimulée, où il revient aux valeurs essentielles. Furax de son côté livre à ses auditeurs un message avec la dernière phrase de son deuxième couplet : « Comment fuir ou survivre en 13 leçons, fermer les guillemets ». Son album serait une méthode qu'il livre au public, basée sur sa propre expérience et ses propres analyses de la vie. Dans les deux cas, les rappeurs installent une ambiance fictionnelle, passant par des anecdotes soit comiques, soit engagées, ancrées dans une hyperspécificité, mais ayant pour but de façonner un message adressé à une collectivité.

Cette collectivité est notamment privilégiée par l'illusion d'un rapport d'égalité entre le rappeur et le public, notamment sur le plan social, qui permet de s'opposer plus facilement à un "eux", et donc de constituer plus efficacement un "nous". Furax, par exemple, ne se place pas au-dessus des autres, et se positionne parfois même en-dessous, il a un corps comme ses auditeurs et il vit parmi les pauvres et les faibles. C'est un élément essentiel de sa posture : il vit et évolue parmi les laissés pour compte et il se contente de constater et de dénoncer les injustices sans avoir le pouvoir de sauver le monde qu'il dénigre. Dans « Quidam », Vald assume son appartenance aux « petits » de ce monde, aux gens normaux : « J'fais partie de la masse », alors qu'il s'amuse à faire de l'égo-trip, habituellement. Il s'inclut aussi dans le "on" : « Attention, attention, c'est pas qu'on se fout de nos gueules / C'est juste qu'on n'existe pas ». Les petits n'ont aucune importance et sont remplaçables, et lui aussi. Dans « Ogre », la relation plutôt sadomasochiste qu'entretient Vald à son public est mise à mal, alors qu'il supplie presque l'autre : « Moi, j'vous en parle, mais j'vous en prie, surtout sous emprise / Surtout j'vous

en prie, ne m'parlez pas d'lendemain ». Il reste celui qui porte la parole, mais il ne veut rien entendre, il révoque la conversation.

Ainsi, nos deux rappers tentent de créer une sorte de communauté à travers leurs albums, une communauté de gens qui s'identifient à eux et à leurs méthodes. Le rap est donc un art profondément collectif. La proximité affective avec le public est à la base du rap français. Plusieurs éléments permettent de l'atteindre, comme par exemple l'utilisation d'un vocabulaire familier en s'adressant au public en l'appelant "mon frère" ou "ma sœur" et d'une langue idiosyncrasique, d'une sorte d'argot qui permet de se reconnaître entre ceux qui la parlent. L'absence de posture d'autorité renforce aussi ce "nous" et inclut l'orateur d'égal à égal. Les expériences plurielles fictives sont potentiellement expérimentables¹⁸³. Une même chanson peut combiner le collectif (en parlant de thèmes collectifs, par exemple) et l'intime (en semblant s'adresser à chacun). Elle y parvient grâce aux lieux communs, comme les espaces possibles ou les topoi¹⁸⁴. Selon Hirschi, un lieu commun ne fonctionne pas seulement dans une situation ou un énoncé banal, mais aussi « à partir de valeurs implicitement partagées par un groupe de récepteurs »¹⁸⁵ (liés par une idéologie, des goûts, etc.). Ce fameux groupe est constitué grâce à la cohérence de l'œuvre du rappeur et au mentir-vrai qui est au centre de la plupart des postures de rappers.

Joël July, en s'intéressant à la chanson populaire, explique que les constructions éthiques sont des processus complexes et qu'elles ne se font pas en manipulant l'auditeur, mais bien en ouvrant un jeu avec lui, en collaboration¹⁸⁶. Les jeux utilisés par les rappers, qu'ils soient phoniques, performatifs, ou qu'ils relèvent simplement de mise en scène, avec l'incarnation de personnages, la citation de films, les pseudo-dialogues, etc., permettent de promouvoir une certaine utopie. Cette utopie est toujours collective et inclut l'autre, l'auditeur. Isabelle Marc Martínez observait que ces utopies prônent généralement la libération

¹⁸³ Marie Sonnette, *op. cit.*, p. 172.

¹⁸⁴ Stéphane Hirschi, *op. cit.*, p. 186.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 186.

¹⁸⁶ Joël July, « Que reste-t-il de nos *ethe*? », *op. cit.*, p. 18.

économique, raciale et historique du groupe concerné, donc du rappeur et de son public¹⁸⁷. Cette utopie passe souvent par la violence et l'urgence, comme l'illustre Furax, ou par le jeu comme l'illustre Vald.

La voix du rappeur, comme du chanteur dont parle July, fait entendre « une parole particulière et une parole collective, mondaine et populaire, intime et généraliste »¹⁸⁸. Lors d'un concert, l'émotion créée par la voix est vécue par tous, plus ou moins de la même manière. La chanson « conjoint le lyrique (exaltation de l'émotion individuelle) et l'épique (émotion en tant qu'elle crée des solidarités générationnelles, claniques, sociales, nationales, ethniques, spirituelles) »¹⁸⁹. Le rap s'intègre tout à fait à cette définition de la chanson.

Nous nous sommes limités à deux artistes pour les besoins de l'exercice, mais en tant que tel, ces deux artistes sont assez représentatifs du rap, avec bien sûr quelques exceptions. Nous avons un rappeur *underground* et un rappeur commercial, un rappeur engagé et un rappeur plus amusant et léger, un rappeur plus âgé et un rappeur plus jeune. Le choix du corpus se justifiait par leurs différences qui nous permettaient de couvrir une plus grande portion du rap. Ainsi, l'étude de ces deux rappeurs nous a montré que le rap est un art particulièrement interdiscursif et polyphonique, porté par la figure de l'autre, majoritairement du public, mais aussi de l'autre haï. Et paradoxalement, il est aussi un genre très fermé sur lui-même, réservé aux initiés. Il s'éloigne, ne serait-ce que par ce trait, radicalement de la chanson populaire qui, elle, se veut accessible au plus grand nombre, bien qu'une partie du rap commercial la rejoigne sur ce point. Notre mémoire nous permet de conclure que le rappeur, en touchant à la fois à l'intime et au collectif, dans la descendance de la chanson populaire française, témoigne d'un mal-être très actuel et se positionne en témoin de ce monde malade. En cela, il rejoint la branche engagée de la chanson populaire. En revanche, il s'en distingue aussi avec, notamment, le côté essentiel des paronomases et des jeux phoniques multiples (et ce dans le rap en général) et son côté codé et refermé sur lui-même. Le langage du rap étant difficile d'approche lorsque l'on ne le connaît pas, les textes restent peu accessibles aux non-initiés. Cette fermeture, ainsi que les

¹⁸⁷ Isabelle Marc Martínez, *op. cit.*, p. 165.

¹⁸⁸ Joël July, « Chanson mayonnaise », *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 9.

choix de référents interdiscursifs qui tournent souvent autour d'une culture très populaire et actuelle, permettent de donner l'illusion d'un choix de la part du rappeur : il choisit son public en rendant son art inaccessible au "eux", toujours peu défini, et donc à ceux qui n'ont pas les mêmes intérêts que l'artiste.

Le rap devient notamment un art à part avec ce choix fait par le rappeur et cette conscience très importante du "nous", du public et des jeux proposés. Le public du rap n'est pas passif mais bien actif, il est interpellé, on le pousse à penser, à analyser, ou bien à rire et à jouer aussi. Et peut-être est-ce ce rapport ludique et ces jeux codés entre l'artiste de rap et son public qui distingue principalement le rap des autres genres qui lui sont apparentés.

ANNEXE

LISTE DES MORCEAUX DES ALBUMS *TESTA NERA* ET *NQNT2*

Testa Nera (TN) – Furax Barbarossa – Bastard Prod, 2014

1. Les 3 murs de ma chambre
2. Le poids du mal
3. Entre temps (ft. Sendo)
4. L'étoile noire
5. Les yeux fermés (ft. L'hexaler et Scylla)
6. De haine et d'eau tiède
7. Oubliez moi
8. Le chant des hommes saouls (ft. Sendo)
9. Mauvais vent
10. Les poissons morts (ft. Scylla)
11. La France sans maquillage (ft. Sendo)
12. Qui m'demande
13. La rime galère à sourire (ft. Jeff le nerf)
14. L'exécuteur
15. Places assises (ft. Abrazif)
16. Un autre jour au pied du miracle
17. Fin 2012

NQNT2 – Vald – Mezoued Records, 2015, 475182-4

1. Retour
2. Bonjour
3. Infanticide
4. Quidam
5. Nichon [morceau caché]
6. Cartes sous l'coude
7. Urbanisme
8. Selfie
9. Barème
10. Taga
11. Poisson [morceau caché]
12. Promesse
13. Joffrey
14. Ogre

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié :

Furax Barbarossa, *Testa Nera*, France, Bastard Prod, 2014, disque compact.

Vald, *NQNT2*, France, Mezoued Records, 2015, disque compact.

Corpus théorique :

Sur la posture, les théories de l'énonciation et la polyphonie

Amossy, Ruth, « L'*ethos* et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires », *Langage et société*, vol. 3, n°149, « *Ethos* discursif », 2014, p. 13-30.

Birkelund, Merete, « "Cette polyphonie n'est pas externe mais interne". Une étude de la polyphonie externe et interne », *Arts et Savoirs*, n°2, « Les théories de l'énonciation : Benveniste après un demi-siècle », 2012, en ligne, <<https://journals.openedition.org/aes/439>>, consulté le 14 décembre 2018.

Boivin, Stéphane, *La posture littéraire et son effet sur l'écriture, la mise en scène et la gestion des conditions d'énonciation du chansonnier: en coulisses et sur scène avec Philippe Proulx*, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2013, en ligne, <<http://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/6147/>>, consulté le 17 mai 2019.

Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, 310 p.

Foucault, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, 88 p.

Jurgenson, Luba, « Quelques réflexions sur la polyphonie », dans Fleur Kuhn-Kennedy et Cécile Rousselet (dir.), *Les expressions du collectif dans les écritures juives d'Europe centrale et orientale*, Paris, Presses de l'Inalco, 2018, p. 23-42.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2009, 272 p.

Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1990 [1986], 203 p.

- *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 272 p.
- *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Le seuil, 2009, 143 p.
- « Retour critique sur l'*ethos* », *Langage et société*, vol. 3, n°149, « *Ethos* discursif », 2014, p. 31-48.
- Martens, David, « La franchise du pseudonyme : conditions d'exercice d'un indicateur de posture », *Neohelicon*, vol. 40, n°1, « Textus Adulter », 2013, p. 71-83.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p. - Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, op. cit., p.
- « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, vol. 3, « *Ethos* discursif et image d'auteur », 2009, en ligne, <<https://journals.openedition.org/aad/667#quotation>>, consulté le 24 mars 2019.
- *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2012, 282 p.
- « "Écrire, c'est entrer en scène" : la littérature en personne », *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2015, en ligne, <<https://journals.openedition.org/contextes/6003>>, consulté le 20 juin 2019.
- Nølke, Henning, *Linguistique modulaire: de la forme au sens*, Paris, Peeters Publishers, 1994, 303 p.
- Normand-Jenny, Olivier, *L'ethos d'un imprudent : ethos, style et poéticité de L'imprudence, d'Alain Bashung*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, <<https://archipel.uqam.ca/4216/1/M12144.pdf>>, consulté le 2 février 2019.
- Rabatel, Alain, « La dialectique du singulier et du social dans l'approche énonciative du style à travers l'articulation des primats et des primautés, des facteurs et des acteurs » dans Driss Ablali et Margareta Kastberg Sjöblom (dir.), *Littérature et linguistique, Cluny, 40 ans après*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 325-336.
- Viala, Alain, « Posture », *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, en ligne, <<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture>>, consulté le 14 juillet 2019.

Sur le rap et sa pratique

Auzanneau, Michelle et Vincent Fayolle, « L'énonciation rap, des places en devenir », *Variations au coeur et aux marges de la sociolinguistique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 129-139.

Béthune, Christian, *Le rap une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, 2003, 245 p.

Crilly, Aidan, « A brief history of sampling », *University observer*, 2017, en ligne, <<https://universityobserver.ie/a-brief-history-of-sampling/>>, consulté le 3 mars 2021.

Dejean, Mathieu, « Dix chansons qui ont fait de Léo Ferré le plus visionnaire des rappeurs français », *Les Inrockuptibles*, 2016, en ligne, <<https://www.lesinrocks.com/2016/08/24/musique/musique/dix-chansons-qui-ont-fait-de-leo-ferre-le-plus-visionnaire-des-rappeurs-francais/>>, consulté le 3 mars 2021.

Fayolle, Vincent et Adeline Masson-Floch, « Rap et politique », *Mots. Les langages du politique*, vol. 70, « La politique en chanson », 2002, p. 79-99.

Forquès, Jean-Wilfried et Olivier Chanterau, « Rap, musique indie, rock... Quelle musique faut-il écouter pour être bon en orthographe? », *BFM*, 2019, en ligne, <<https://rnc.bfmtv.com/emission/rap-musique-indie-rock-quelle-musique-faut-il-ecouter-pour-etre-bon-en-orthographe-1818214.html>>, consulté le 16 février 2021.

Ghio, Bettina, « Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français », *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*, vol. 9, « Pop culture », 2010, en ligne, <<https://journals.openedition.org/trans/482>>, consulté le 13 mai 2019.

Hammou, Karim, « La vérité au risque de la violence. Remarques sur la stylistique du rap en français », *De l'impolitesse à la violence verbale*, en ligne, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00530328>>, consulté le 10 mai 2019.

——— *Une histoire du rap en France*, Paris, Découverte, 2012, 204 p.

Jacono, Jean-Marie, « Le rap peut-il aborder la question de l'intimité? Les productions du groupe Iam », dans Joël July (dir.), *Chanson : du collectif à l'intime*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 61-77.

Kheops, Etienne, « [Dossier] Pour en finir avec la comparaison rap / littérature », *Le rap en France*, 2018, en ligne, <<http://lerapenfrance.fr/dossier-finir-comparaison-rap-litterature/>>, consulté le 19 juillet 2019.

Koci, Simon, « Le rap comme saisie de l'expérience géographique de l'exclusion », *Le lieu et le mal-être ou l'habitabilité des cités HLM de France*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 23-29.

Lapassade, Georges et Philippe Rousselot, *Le rap ou La fureur de dire*, Paris, L. Talmart, 1990, 126 p.

Marc Martínez, Isabelle, *Le rap français : esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Bern, Peter Lang, 2008, 327 p.

Pecqueux, Anthony, « La violence du rap comme katharsis : vers une interprétation politique », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 3, n°2, « Sonorités hip-hop », 2004, p. 55-70.

Privitera, Giovanni, « L'introspection collective dans le rap de Chiens de paille », dans Joël July (dir.), *Chanson : du collectif à l'intime*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 79-95.

Sonnette, Marie, « Des mises en scène du "nous" contre le "eux" dans le rap français », *Sociologie de l'Art*, vol. 23 et 24, n°1, « L'art d'être artiste », 2015, p. 153-177.

Tésorière, Ronan, « Rap français : une longue histoire de la violence », *Le parisien*, 2019, en ligne, < <https://www.leparisien.fr/faits-divers/rap-francais-une-longue-histoire-de-la-violence-08-10-2019-8168823.php>>, consulté le 16 février 2021.

Tran, Pierre, « L'art du sampling, les grandes lignes de l'échantillonnage sonore », Phonographe Corp., 2014, en ligne, < [://www.phonographecorp.com/chroniques/revues/lart-du-sampling-les-grandes-lignes-de-lechantillonnage-sonore/](http://www.phonographecorp.com/chroniques/revues/lart-du-sampling-les-grandes-lignes-de-lechantillonnage-sonore/)>, consulté le 3 mars 2021.

Vettorato, Cyril, *Un monde où l'on clashe: la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Paris, Archives contemporaines, 2008, 245 p. - Cyril Vettorato, *Un monde où l'on clashe, op. cit.*, p.

———— « "Ça va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de la littérature orale*, vol. 71, « Interlocutions périlleuses », 2012, p. 115-140.

Vicherat, Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan, 2001, 142 p.

Sur la chanson

Chaudier, Stéphane et Joël July, « La voix, elle, ne ment pas : créativité et mystification éthiques dans la chanson ». *Babel : Littératures plurielles*, vol. 34, « L'ethos en poésie », 2016, p. 283-300.

Chaudier, Stéphane, « Chanson d'amour, l'émotion, l'idée : éléments de dramaturgie métaphysique », dans Joël July (dir.), *Chanson : du collectif à l'intime*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 233-250.

Hirschi, Stéphane, « La chanson qui nous point et celle qui nous étoile », dans Joël July (dir.), *Chanson : du collectif à l'intime*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 184-193.

————— *Chanson: L'art de fixer l'air du temps: de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles lettres, 2008, 296 p.

July, Joël, « Chanson française contemporaine : état des lieux communs », *Revue Critique de Fictions Française Contemporaine*, vol. 5, « Chanson/Fiction », 2012, p. 7-31.

————— « Chanson mayonnaise : comment la chanson par sa performance ré-enchanter le populaire », dans Gilles Bonnet (dir.), *La Chanson populittéraire*, Paris, Kimé, 2013, p. 293-308.

————— « Les échos phoniques dans la chanson ». *Figure et contextualisation* [Actes de colloque], 2013, en ligne, <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01262646/document>>, consulté le 30 janvier 2019.

————— « Que reste-t-il de nos *ethes*? », dans Philippe Jousset (dir.), *L'Homme dans le style et réciproquement*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 173-192.

————— « Transformation de la chanson à texte(s), de *La chanson des vieux amants* (Brel, 1967) à *Sache que je* (Goldman, 1997) », *Association Internationale de Stylistique*, 2015, en ligne, <<https://www.styl-m.org/2015/11/08/joel-july/>>, consulté le 25 mars 2020.

————— « Introduction Singulièrement Pluriel », dans Joël July (dir.), *Chanson : du collectif à l'intime*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 5-26.

Naudin, Marie, « La chanson française contemporaine », *The French Review*, vol.40, n°6, 1967, p. 785-794.

Venne, Stéphane, *Le frisson des chansons : essai de définition d'une bonne chanson, des conditions nécessaires pour mieux l'écouter et des conditions utiles pour en écrire*, Montréal, Stanké, 2006, 512 p.

Zarka, Yves-Charles, « Ce que la chanson ne dit pas », *Réflexions intempestives de philosophie et de politique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 132-136.

Sur les artistes du corpus

Booska-P.com, « "Le morceau 'Bonjour' enterre à mon sens la vulgarité du rap" [Interview 2/3] », *Youtube*, 2015, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=H-1xHegz4P4>>, consulté le 23 août 2019.

Husain-Volt, « Vald – Quidam Lyrics » [Annotations], *Genius*, 2015, en ligne, <<https://genius.com/7822890>>, consulté le 12 juin 2020.

Lebramsi, « Interview de V.A.L.D pour la sortie de son EP "NQNT" », *Les interviews du brams*, 2014, en ligne, <<https://lidbrams.wordpress.com/2014/08/08/interview-de-v-a-l-d-pour-la-sortie-de-son-ep-nqnt/>>, consulté le 4 avril 2019.

Olivier LBS, « Furax Barbarossa – l'interview "Testa Nera" », *Le Bon Son*, 2014, en ligne, <<http://lebonson.org/2014/02/21/furax-barbarossa-linterview-testa-nera/>>, consulté le 4 décembre 2018.

———— « Bastard Prod, l'interview "100 comme un chien" », *Le Bon Son*, 2017, en ligne, <<http://lebonson.org/2017/03/27/bastard-prod-linterview-100-comme-un-chien/>>, consulté le 4 décembre 2018.

Skeggae, « Furax – L'exécuteur Lyrics » [Annotations], *Genius*, 2014, en ligne, <<https://genius.com/3058223>>, consulté le 27 août 2019.

Autres

Brassens, George, « Une jolie fleur (Dans une peau de vache) », dans *Une jolie fleur*, 1964, disque vinyle.

Curry, Andrew, « Mediaval pandemics spawned fears of the undead, burials revealed », *National geographic*, 2020, en ligne, <<https://www.nationalgeographic.com/history/article/medieval-pandemics-spawned-fears-undead-burials-reveal>>, consulté le 3 mars 2021.

INA, « Le discours d'Orléans », *Youtube*, en ligne, <<https://www.ina.fr/video/CAB91027484>>, consulté le 12 décembre 2018.

Coyaud, Maurice, « La transgression des bienséances dans la littérature. Du dit à l'écrit », *Critique*, vol. 36, n°394, 1980, p. 325-332.

Faye, Gaël, *Petit pays*, Paris, Grasset, 2016, 224 p.

France Culture, « Georgio interprète "Ma nuit est un cœur qui bat" de Frida Kahlo », *Youtube*, 2017, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=X9ZBfujtpw>>, consulté le 13 septembre 2019.

Grignon, Claude et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le seuil, 1989, 260 p.

Hallouzzi, « Coluche – L'étudiant », *Youtube*, 2012, en ligne, <<https://youtu.be/TuDYEOanWXw>>, consulté le 30 août 2019.

Hotes, Maria, « Du chien au philosophe : l'analogie du chien chez Diogène et Platon », *Revue de philosophie ancienne*, vol. 32, n°1, 2014, p. 3-33.

Kery James, *Mouhammad Alix*, Suther Kane – 94 Side P, 2016, disque compact.
 ———— *À vif*, Arles, Actes Sud, 2017, 34 p.

Maalouf, Ibrahim et Oxmo Puccino, *Au pays d'Alice*, Mi'ster Productions, 2014, disque compact.

Poulaille, Henry, *Nouvel âge littéraire*, Bassac, Éditions plein chant, 1930, 480 p.

The ankle breaker, « Zemmour : le rap est une sous-culture d'analphabètes », *Dailymotion*, 2009, en ligne, <<https://www.dailymotion.com/video/x7pbx1>>, consulté le 12 juin 2019.

Thejeuneetdynamique 78, « Houellebecq accepte sa "domination avec calme" », *Youtube*, 2017, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=JboMP16UD6E>>, consulté le 3 septembre 2019.

Vieillard-Baron, Hervé, « Des banlieues françaises aux périphéries américaines : du mythe à l'impossible confrontation ? » *Hérodote*, vol. 3, n°122, 2006, p. 10-24.

Youssoupha, « À force de le dire », dans *Sur les chemins du « Retour »*, 2009, disque compact.