

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉLABORATION DE L'IDENTITÉ DANS LE RAP FRANÇAIS : LES CAS DE BOOBA,
NEKFEU ET PNL.

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CARL-EMANUEL RIOUX

NOVEMBRE 2022

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.04-2020). 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.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je souhaite remercier mon directeur, Dominique Garand, qui a grandement aidé à élever la réflexion de cette étude grâce à son expertise théorique qui s'est avérée en parfaite concordance avec mon sujet et mes idées.

S/O au rap et à tous ceux et celles qui contribuent à son enrichissement. Mention particulière à tous les moines copistes des temps modernes sur *Genius* qui m'ont permis de confirmer l'origine de certaines références obscures et de m'épargner l'ingrate tâche de devoir retranscrire manuellement les innombrables extraits oraux sélectionnés.

Merci à la littérature d'être un aussi vaste terrain de jeu pour de jeunes intellectuels désireux d'établir de nouvelles théories, même si elles risquent d'être lues par trois ou quatre curieux avant de sombrer dans les abysses des archives universitaires.

Grand merci à ma mère, Céline Rioux, pour tout le reste.

Ce mémoire est dédié à toutes les personnes créatives qui ont de bonnes idées, mais qui ont parfois de la difficulté à les exprimer et à les mettre en œuvre. Aussi laborieux que le chemin semble être, suivez votre instinct et ne laissez rien ni personne vous démoraliser.

Faites votre propre place.

AVANT PROPOS

La principale aspiration qui a motivé la rédaction de ce mémoire est simple et se résume comme suit : élaborer une réflexion approfondie sur l'art distinct que forme le rap. Il m'a semblé possible d'atteindre cet objectif en proposant l'analyse comparative de deux artistes et d'un groupe qui, à mon humble avis, excellent au sein de cette discipline et participent à la mise en place de la richesse de son corpus en France. Bien que cette recherche ait été réalisée dans un cadre littéraire, son but est d'approcher le genre dans sa globalité, en restant proche de ses conventions spécifiques, parfois étrangères à la littérature. Sans toutefois enlever le crédit aux nombreuses études de natures culturelle, linguistique, sociale, littéraire ou même géographique sur le sujet, qui ont été d'une grande utilité lors de l'élaboration de cette réflexion, rares sont celles qui se sont essentiellement contentées d'analyser longuement un groupe restreint d'artistes ou d'œuvres issus du rap. Autrement dit, l'objectif principal de ce mémoire n'est pas de traiter du rôle satellite que le rap peut jouer pour d'autres formes artistiques, ou de démontrer que ce dernier est un terrain propice à l'élaboration de diverses études sociales, mais consiste plutôt en une longue réflexion ayant pour but de témoigner de la suffisance qu'a le genre pour lui-même en analysant de fond en comble la forme et le fond de certaines de ses œuvres les plus abouties.

TABLES DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
AVANT-PROPOS	iii
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : L’AFFIRMATION IDENTITAIRE DANS LES DISCOURS RAPOLOGIQUES	7
1.1 Une écriture de la voix	7
1.2 Esthétique de l’affirmation	14
1.3 Le paratexte musical	21
CHAPITRE II : LA CRÉATION DU « JE » RAPOLOGIQUE	27
2.1 Scénographie du « je ».....	28
2.1.1 Ethnicité.....	30
2.1.2 Rôle attribué au « je ».....	33
2.2 Humanité.....	37
2.2.1 Nekfeu : Menace d’une déshumanisation par l’emprise technologique postmoderne	37
2.2.2 Booba : Animalité.....	40
2.2.3 PNL : Primitivisme belliqueux.....	42
2.3 Confrontation sociologique.....	43
2.3.1 Nekfeu : Fraternité multiculturelle.....	45
2.3.2 Booba : Banditisme ethnique.....	46
2.3.3 PNL : Tribu hermétique.....	47
2.4 Conclusion	49
CHAPITRE III : L’ESPACE	51
3.1 Problématique de l’espace urbain initial (l’ici)	53
3.1.1 Nekfeu : Amertume métropolitaine.....	53
3.1.2 PNL : Réclusion des bas-fonds.....	57
3.1.3 Booba : Danger du ghetto.....	61
3.2 Transposition vers l’Ailleurs.....	64

3.2.1 Nekfeu : Rêveries astrales du voyageur	65
3.2.2 Booba : Déstructuration de la ligne spatiotemporelle	67
3.2.3 PNL : La menace de l'enfer et l'espoir du paradis	69
3.3 Conclusion	71
 CHAPITRE IV : IMAGINAIRES CULTURELS	 74
4.1 Intertextualité et nature de l'adhésion avec le corpus hip-hop.....	75
4.1.1 Nekfeu : Hommage global.....	76
4.1.2 Booba : Dénigrement du rap français et apologie de la culture hip-hop afro- américaine	76
4.1.3 PNL : Inscription détachée	78
4.2 Personnification d'imaginaires culturels.....	78
4.2.1 PNL : Télévision et fables populaires	80
4.2.2 Booba : Violence cinématographique et décadence historique	83
4.2.3 Nekfeu : Univers littéraire et imaginaire de l'écrivain.....	87
4.3 Nature des relations avec un corpus culturel français.....	90
4.4 Conclusion	95
 CHAPITRE V : FORMES LANGAGIÈRES	 97
5.1 Poétique linguistique.....	97
5.1.1 Booba : Déstructuration grammaticale et altération lexicale.....	99
5.1.2 Nekfeu : Cohabitation linguistique.....	102
5.1.3 PNL : Codification du langage	103
5.2 L'oral et l'écrit	105
5.2.1 Booba : Dualité agonistique	108
5.2.2 Nekfeu : Prégnance du support écrit	111
5.2.3 PNL : Oralité marquée.....	114
 CONCLUSION.....	 118
 BIBLIOGRAPHIE	 124

RÉSUMÉ

Le thème de l'identité dans le rap est d'une importance fondamentale afin de comprendre la matrice artistique du genre. Intrinsèquement reliée à l'œuvre rapologique, l'identité oriente le discours de l'artiste et la réception de l'auditeur à travers une mise en scène découlant de sa nature. Lorsqu'elle est élaborée adéquatement, cette dernière imprègne par son influence une bonne partie des principaux thèmes qui composent l'énonciation du rappeur. Faisant partie intégrante de son œuvre et dépendante de son ethos, la figure du rappeur se porte garante de cette identité par laquelle cette dernière s'affirme face à ses pairs (rivaux) et plus largement face au monde. Tout en se voulant plus générale à travers ses parties théoriques qui traitent de certains concepts centraux du genre, la réflexion de ce mémoire s'attardera à l'analyse comparative des œuvres de Booba, Nekfeu et PNL; des rappeurs hexagonaux aux univers rapologiques diamétralement opposés. Pourtant, malgré toutes les différences qu'ils présentent, ces derniers suivent tous une logique discursive ancrée au sein d'un registre artistique propre au rap qui guide ainsi le traitement de leur identité.

Mots clés : Rap, Rap français, Identité, Agonistique, Ethos, Littérature, Booba, Nekfeu, PNL, Rapologie.

INTRODUCTION

Il semble y avoir un conflit identitaire au cœur du mouvement rap, comme s'il était toujours à la recherche de lui-même. Cette notion est vague et inconsistante pour les acteurs premiers du phénomène hip-hop. C'est comme si leur identité culturelle et leur Identité personnelle en tant qu'artiste avait tendance à se reconstituer et se recomposer sans cesse.¹

Depuis environ 2015, le rap français est entré dans une phase que plusieurs définissent comme un second âge d'or, tant en termes de légitimité culturelle que de popularité de diffusion à une plus large échelle²³. Notamment grâce à PNL et à Nekfeu, les ventes d'albums des rappeurs parisiens en 2019 ont dépassé celles de la ville d'Atlanta⁴, considérée comme étant la capitale mondiale du rap depuis plus d'une décennie. Étant donné que la France n'a pas une valeur démographique équivalente à celle des États-Unis et que sa langue ne dispose pas de la portée internationale de l'anglais, les immenses succès des artistes francophones des dernières années tels que Ninho, Jul, Vald, Lacrim, Orelsan, Maes, SCH, Niska ou Damso, pour ne citer qu'eux, s'expliquent en bonne partie par une plus-value locale et l'émergence d'un public fidèle et passionné. Malgré que l'établissement d'une scène nationale ne soit plus à compter depuis les années 1990⁵, il reste néanmoins que les heures de gloire que vit le rap français à l'heure actuelle renforcent l'idée que le genre s'est constitué une identité propre ayant su définitivement s'imposer face à son aïeule sur le territoire hexagonal.

¹ Dumont-Poupart, M.C. (2010). *Le rap américain, stop ou encore : la naissance, la vie et la mort possible du mouvement hip-hop, une histoire en 3 temps : rapsters, gangsta, bling-bling* (mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/3825/>, p.118.

² Oliver, M. (2019, 28 juin). The French (Hip-Hop) Revolution. *DjBooth*. <https://djbooth.net/features/2019-06-26-the-french-hip-hop-revolution>

³ Maud, D. (2017, 17 décembre). 2017 : Nouvel âge d'or du rap français? *Interlude*. <https://intrld.com/2017-nouvel-age-dor-rap-francais/>

⁴ Oliver, M. (2020, 9 janvier). Paris, France Was the Most Successful City for Hip-Hop in 2019. *DjBooth*. <https://djbooth.net/features/2020-01-09-france-got-something-to-say-album-sales>

⁵ Cefran, P., Da Cruz, R. (Réalisateur). (2021). *Du béton aux nuages* [Balado]. Mouv'. <https://open.spotify.com/show/4G1DxLiKiw1yVnViFUf32B?si=b2aef8f1e57f4730>.

En effet, tout en gardant bien entendu les rites fondamentaux du genre, le rap hexagonal dispose de diverses influences musicales, de thèmes, d'idéologies, de mythes en tous genres et d'une histoire propre qui lui permettent de revendiquer une indépendance artistique ainsi qu'une appartenance à un contexte créatif émanant de la culture française : « Cet éventail peut s'expliquer par une plus grande inspiration puisée en poésie, ou en philosophie qu'aux États-Unis, car le rap français se veut davantage littéraire là où le rap états-unien se réclame plutôt sociopolitique.⁶ » De plus, contrairement au rap américain qui s'inscrit au sein d'une continuité culturelle afro-américaine, le rap français tire sa force de la diversité culturelle de sa société républicaine : « [...] la culture hip-hop [s'est] d'emblée imposée en France sous un jour multiethnique qui se reflète naturellement dans la constitution des groupes de rap. Une multiethnicité consciente et revendiquée comme une différence d'avec le grand frère américain⁷ ». Tous les artistes cités plus tôt, marqués par des origines africaines subsahariennes, magrébines et européennes diverses, témoignent d'emblée de cette diversité qui indique que « si la France n'est pas encore une société pluriculturelle, le hip-hop l'annonce. [...] Ce métissage ne s'apparente pas à l'uniformisation imposée par les industries culturelles et publicitaires. Il puise dans les différences de chacun tout en donnant la possibilité de vivre dans les ressembles de tous⁸ ». Par l'entremise d'une forme artistique qui oblige ses artistes à manifester leur présence au sein de leurs créations, « [l']originalité du hip-hop est donc de permettre l'élaboration d'identités variées et changeantes à travers des tracées individuelles, originales. Nous l'observons dans la complexité des parcours, cette recherche n'est pas celle de la communauté classique, mais celle de l'appartenance moderne, responsable et personnelle⁹ ». Cela conduit, tout particulièrement dans le cas de son adaptation française, à une multiplication de ses différents discours ainsi qu'à la richesse polyphonique qui le caractérise. En d'autres termes, le rap hexagonal fait la démonstration d'une fragmentation identitaire, mettant en scène des voix d'horizons socioculturels pluriels. Dans ces circonstances, nombreux sont les artistes qui ont réussi à développer des univers musical et textuel distinctifs.

Figurant tous parmi la liste des meilleurs vendeurs des dernières années, les artistes sélectionnés dans le cadre de notre mémoire sont représentatifs de certaines tendances esthétiques majeures

⁶ Koci, S. (2009). *Le lieu et le mal-être, ou, L'habitabilité des cités HLM de France* (mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/1863/>. p.28.

⁷ Béthune, C. (2003). *Le rap : une esthétique hors la loi*. Autrement. p.212.

⁸ Bazin, H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.111.

⁹ *Ibid.* p.114.

ayant cours dans le rap français d'aujourd'hui. Avec un premier album solo paru en 2015 et une dernière apparition en 2019, Nekfeu a publié au total trois albums, dont deux qui ont eu droit à une réédition. PNL, ayant officiellement débuté la même année, compte à son actif quatre albums et une réédition depuis 2019. Pour sa part, avec une carrière solo active depuis 2002, Booba a produit dix albums studio (plus une réédition), dont le dernier a vu le jour en 2021. Cette longévité unique au sein du rap français a fait de lui une de ses figures les plus influentes et reflète son adaptation à certaines orientations esthétiques qu'a prises le genre à travers les années. Reflétant justement cette diversité qui caractérise leur corpus, chacun de ces rappeurs se distingue par son identité ethnique tout en ayant pour ancrage culturel commun d'être né et d'avoir grandi dans l'Hexagone. De ce fait, ils demeurent avant tout des Français, malgré qu'ils soient marqués par des appartenances culturelles et ethniques diverses. Sur le plan du style, leurs approches donnent lieu à la création d'univers rapologiques distincts, bien qu'ils ne soient pas complètement hermétiques l'un à l'autre. Depuis le début de sa carrière, l'identité artistique de Booba est avant tout marquée par l'aspect transgressif de sa figure ainsi que par une écriture combative et polémique. En contrepartie, le succès de Nekfeu s'explique en premier lieu par une sensibilité avouée et un ton poétique canalisés à l'intérieur d'une énonciation fidèle à sa nature rapologique. Pour sa part, PNL se focalise sur un mal-être prégnant ainsi qu'un détachement individuel et collectif soutenu par une atmosphère languissante. Ces esthétiques, multipliées par les nouvelles perspectives qu'ouvre chaque album, tout en restant fidèle à ce qui les constitue fondamentalement, participent à l'expression et à la mise en forme du combat identitaire qu'ils mènent contre « l'autre ».

Vu l'étendue des définitions que l'on peut lui accorder, la notion de l'identité mérite d'être brièvement circonscrite pour les besoins de ce travail. Instance fondatrice de la présentation de soi, l'identité permet à un individu de se concevoir à l'intérieur de son environnement et d'en incorporer les caractéristiques qu'il juge constitutives de son caractère. Se concrétisant par la prise de parole de nos artistes au sein de leur espace social, l'identité se construit dans l'équilibre que forme le sujet entre sa conscience individuelle, son rapport à l'autre et son appartenance collective. Comme le rappelle François Perea, son élaboration s'articule autour du mélange de ces trois dimensions :

dimension personnelle, subjective, d'abord, résultant d'une construction visant un "effet" d'unité dans la complexe hétérogénéité de la personnalité, permettant l'identification à/de soi dans la permanence.

[...] dimension interpersonnelle, ensuite, c'est-à-dire co-construite dans la relation à autrui [...] dimension sociale, enfin, en référence aux statuts et rôles préparés dans la société.¹⁰

Au regard de cette étude, le fondement de l'identité réside à partir d'une dimension individuelle qui s'exprime dans le désir d'ipséité de celui qui la revendique. Prenant forme à travers la cohabitation d'une multitude d'entités en un tout tangible, le « Soi » se fait le carrefour des trajectoires existentielles où peut bifurquer le sujet. Cette prétendue individualité nécessite de se confronter à une entité extérieure de son détenteur, c'est-à-dire à la voix d'autrui, afin de saisir la nature de sa divergence ou bien de sa similitude. En effet, toute identité est dialogique et ne peut pleinement s'actualiser sans ce rapport à l'autre qu'exemplifie justement le discours des rappers dans cette constante affirmation d'un « je » face à un « tu ». En d'autres termes, c'est dans l'abîme fondé entre le « moi » et le « toi » qu'est investie la vérité ontologique de l'expression identitaire (rapologique?). De plus, le dialogisme inhérent à la construction identitaire s'exerce dans le regard de l'autre et de son impact à travers les rôles, les images, la reconnaissance ou l'incompréhension qu'il nous attribue : « Il se rend compte qu'il ne peut rien être [...] sauf si les autres le reconnaissent comme tel. Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre.¹¹ »

Enfin, l'inscription au sein d'une collectivité marque l'affiliation de l'individu à un groupe délimitant les contours de son appartenance socioculturelle. À l'inverse de la rupture entre « moi/toi », le « nous » redirige à une pluralité d'individualités partageant une appartenance commune qui complète leur statut social. L'adhérence à un corps social, intimement liée au statut et au rôle sociétal, pousse le sujet à élaborer et à incarner un ethos propre à son positionnement identitaire: « L'ethos couvre l'ensemble des traits pertinents dans la construction non seulement d'une représentation du caractère, mais aussi d'une identité, laquelle déborde l'individu pour l'inscrire au sein d'ensembles plus larges.¹² » Ainsi, la construction de l'identité dans ses dimensions individuelle et collective donne naissance à un jeu d'attraction/répulsion entre différents pôles et participe à la mise en place de l'ethos de son détenteur.

¹⁰ Perea, F. (2010). L'identité numérique : de la cité à l'écran. Quelques aspects de la représentation de soi dans l'espace numérique. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2010, 144-159.

<https://doi.org/10.3917/enic.010.0800>

¹¹ Sartre, J-P. (1996). *L'existentialisme est un humanisme*. Gallimard. p.59.

¹² Garand, D. (dir.). (2014). *Un Québec Polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics*. Éditions Hurtubise, p.416.

Dans l'affirmation de ce qu'ils sont, les rappeurs tirent profit de leurs origines réelles afin d'enrichir leur personnalité artistique à travers un texte performatif : « We should also point out that the persona of the singer and the persona of the character telling the story or reciting the ideas and emotions of the song may be confused in performance.¹³ » Grâce au prisme de cette posture (« une posture réengendre l'auteur, le démultiplie : elle rejoue la position ou le statut dans une performance à la fois physique et verbale [...] elle est une façon de donner le *ton*¹⁴ »), l'identité s'impose en tant qu'essence et condition de l'élan créatif rapologique, s'élaborant à travers les trois mêmes composantes que l'on retrouve dans la chanson, c'est-à-dire la musique, les paroles, la performance : « Each of these is influenced by the other two : composition by the intention of performance and the expectation of response; performance by the nature of the composition and the expectation of response; response by the nature of the composition and the execution of performance.¹⁵ » En prenant cela en compte, il importe d'aborder la question à partir de l'ensemble discographique d'un artiste, puisque la figure qu'occupe le rappeur à l'intérieur de son œuvre participe à sa création. En d'autres termes, le thème de l'identité, indissociable de l'artiste, ne peut être complètement encloué et donne lieu à une fresque fragmentée et disséminée à travers la totalité de l'œuvre : « C'est pourquoi le *texte* transmis par la voix est nécessairement fragmentaire. [...] la performance poétique orale se découpe comme une discontinuité dans le continu : fragmentation "historique" d'un ensemble mémoriel cohérent dans la conscience collective.¹⁶ »

Pour mener à bien le décorticage et l'analyse de ces identités rapologiques, la réflexion de ce mémoire se divisera en cinq parties. Tout d'abord, une approche plus globale et théorique sera de mise afin de saisir de quelle manière se présente l'affirmation identitaire dans les discours rapologiques en abordant les trois particularités génériques du genre que sont « l'écriture de la voix », l'esthétique de l'affirmation et le paratexte musical. Une fois ces composantes exposées, nous nous consacrerons à l'étude comparée des univers artistiques de chaque rappeur. Le deuxième chapitre portera sur la nature du « je » dont l'élaboration permet la mise en scène d'une personnalité rapologique distincte par la prise en compte des thèmes de l'ethnicité, de la déshumanisation et de

¹³ Root, R. L. (1986). A listener's guide to the rhetoric of popular music. *Journal of Popular Culture*, 20(1), 15. <https://www-proquest-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/scholarly-journals/listeners-guide-rhetoric-popular-music/docview/1297337545/se-2?accountid=14719>. p.16.

¹⁴ Meizoz, J. (2007). *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*. Slatkine Érudition. p.30,32.

¹⁵ Root, R. L. (1986). *art.cit.* p.16.

¹⁶ Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Éditions du seuil. p.56.

l'appartenance sociale. Le troisième chapitre traitera ensuite de l'espace à travers l'insertion de l'artiste dans un présent urbain problématisé et la création d'un ailleurs fantasmagorique qui s'inscrit en tant que réponse à ce dernier. Le quatrième chapitre permettra de dégager les contours des poétiques intertextuelles de chaque artiste en abordant l'adhésion au corpus hip-hop, la personnification/réappropriation d'un imaginaire culturel et le rapport à la culture française. Enfin, la dernière partie portera sur la manière dont la forme de l'énonciation au sens linguistique du terme approfondit les discours identitaires discutés précédemment à travers la poétique linguistique et la dualité entre l'oral et l'écrit à laquelle elle donne lieu.

CHAPITRE I

L’AFFIRMATION IDENTITAIRE DANS LES DISCOURS RAPOLOGIQUE

Tu veux nous imiter ? On a trop d'identité, ils nous reconnaissent au blind test¹⁷.

Dans ce premier chapitre, il sera question de fournir les outils théoriques afin de saisir de quelle manière se présente l’affirmation identitaire dans les discours rapologiques. Cette première partie se divisera en trois sections qui aborderont chacune ces caractéristiques génériques et fondamentales du rap, soit « l’écriture de la voix », l’esthétique de l’affirmation et le paratexte musical. Toutes ces particularités sont d’une importance capitale pour tracer les contours de l’élaboration identitaire dont fait preuve chaque rappeur et, plus largement pour comprendre la base de certains codes propres à l’art du rap.

1.1 Une écriture de la voix

J'ai rien de plus que toi si ce n'est ce flow, cette voix/Qui fait que Rohff c'est moi¹⁸.

La classification du rap en tant que forme artistique a toujours présenté un problème de taille. Bien que le genre s’insère parfaitement au sein d’une tradition musicale afro-américaine, il est clair qu’il a débordé de ses frontières initiales, comme l’atteste sans équivoque la création d’une importante scène nationale de rap en France ou en Angleterre. À ses débuts, sa valeur musicale était considérée avec peu d’intérêt et selon certains détracteurs du genre à l’époque, le rap n’était qu’un effet de mode, un assemblage grossier de bruits et de vulgarités destinées à un public aliéné :

¹⁷ SCH. (2016). Anarchie [Piste sonore]. Dans *Anarchie*.

¹⁸ Rohff. (2001). Le même quartier [Piste sonore]. Dans *La vie avant la mort*.

most criticism in rap has to do with rap's status as music. Basically, many rock musicians do not consider rap as *music*. [...] Writers claimed that, "loud, pounding rhythm with shouted lyrics and no melody do not constitute music," and "music began with rhythm, progressed to melody...reached its developmental culmination with harmony. Rap, despite its modern trappings, is a regression". These comments clearly support Eurocentric notions of the terms of cultural progress and link them to music.¹⁹

Lors de son émergence, le rap a eu droit à toutes sortes de commentaires méprisants et d'attaques polémiques dans le style de cet extrait, qui comporte d'ailleurs de fortes similitudes aux propos proférés à l'égard du Jazz plusieurs décennies plus tôt par des penseurs tels que Adorno et pouvant parfois jusqu'à associer son écoute à la dégénérescence de ses auditeurs²⁰. Aujourd'hui, ce genre de jugement apparaît comme étant complètement dérisoire vu l'ampleur et la longévité du rap, dorénavant affranchi de l'ombre ethnocentrique des critiques issues d'autres traditions musicales. La prise en considération de sa nature et de sa valeur artistique s'est ensuite imposée à partir de la légitimité que l'on accorde aux paroles. Compte tenu de leur omniprésence au sein du répertoire rap, il est en effet difficile d'ignorer le travail poétique qui s'y déploie. Malgré que certains rappeurs aient réussi à accéder à une reconnaissance dans le milieu littéraire, concevoir le rap à partir de ses qualités littéraires reste tout de même une source de débat, tant du côté des artistes qui refusent d'être cantonnés par des binoclards dans un sous-genre de poésie, que par certains intellectuels, frileux que l'on puisse comparer l'ensemble de cette culture populaire à la grande littérature : « C'est se réfugier dans l'idée qu'un produit culturel de qualité doit forcément emprunter le sillon d'une culture hégémonique. Alors on garderait les fines plumes tout en éjectant ceux pour qui la force est ailleurs.²¹ » Certains échanges sur les plateaux télévisés français²² sont symptomatiques de la problématique de ces deux approches véhiculant à leur façon des clichés à l'égard du rap et ne permettent pas de faire évoluer la discussion vers une étude plus aboutie de ses œuvres. Pour schématiser, il y a d'un côté les détracteurs convaincus du genre qui le diabolise sans vergogne à

¹⁹ Rose, T. (1994). *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press. p.81.

²⁰ Plus loin dans son livre, Rose cite un autre article publié en 1990 émettant une critique particulièrement véhémente à propos d'un spectacle de rap: « For almost five hours, devotees [...] were jerked into spasmodic movement by what seemed little more than intermittent segments of a single rhythmic continuum. It was hypnotic in the way of sensory deprivation, a mind-and body-numbing marathon of monotony whose deafening, prerecorded drum and bass tracks and roving klieg lights frequently turned the audience of 6,500 into a single-minded moveable beast. Funk meets Nuremberg Rally. » (*Ibid.* p.137).

²¹ Kheops, E. (2019, 13 novembre). [Dossier] Pour en finir avec la comparaison rap / littérature. *LREF*. <http://lerapenfrance.fr/dossier-finir-comparaison-rap-litterature/>

²² « Zemmour: Le rap est une sous culture d'analphabètes ». (2014). *Dailymotion*. <https://www.dailymotion.com/video/x7pbx1>

coups de jugements méprisants et de l'autre, une élite républicaine qui célèbre maladroitement une poignée d'artistes (dont le talent est très variable d'un point de vue rapologique) qu'elle juge conforme à ses attentes. Bien que la situation ne cesse d'évoluer et qu'elle est moins binaire qu'auparavant, l'un des exemples les plus flagrants de cette mécompréhension a été la constante nécessité de lier slam et rap dû à certaines similarités évidentes qu'entretiennent les deux genres : « Le slam et le rap sont souvent associés, voire confondus dans la même catégorie [...] Si le rap est un élément essentiel de la culture hip-hop, le slam, lui, tout en étant né aussi aux États-Unis, n'est pas une composante de ce mouvement.²³ » Encore aujourd'hui, si la forme artistique du rap, du moins dans le monde francophone, semble encore si mal comprise par la critique littéraire après plusieurs décennies d'existence et malgré sa reconnaissance au sein de plusieurs champs d'études, cela est peut-être dû au mélange hétéroclite des éléments qui composent son discours. Ne pouvant pas être seulement considérée comme un style musical, un art de la performance ou une forme de littérature à part entière, la nature de l'expression rapologique mérite donc que l'on s'y attarde afin de définir son identité. En règle générale, les similarités qu'entretiennent les rappeurs avec les chanteurs ou les écrivains sont assez génériques, les premiers n'ayant souvent pas de formation musicale ou littéraire professionnelle. Ils disposent d'une expertise qui leur est propre au sein de l'art spécifique qu'est le rap et c'est pourquoi nous en parlerons comme étant une « écriture de la voix » qui prend vie par la combinaison de l'éthos avec la création littéraire en une dimension vocale : « Cette "écriture de la voix" se situe dans le prolongement d'une écriture du corps, qui enracine le texte dans la présence.²⁴ »

Sans nécessairement avoir la même prestance mélodique que celle du chanteur, la voix du rappeur dispose toutefois d'une importance poétique capitale puisqu'elle est la liaison d'un corps à l'expression rapologique qui l'incarne. Transportée par l'interprétation du texte, la voix se présente comme le premier indicateur de l'identité du rappeur. Autrement dit, elle représente son détenteur et en compose la base du sens qu'il accorde à son unicité :

Il n'en reste pas moins qu'un pas important a été franchi vers l'identification de l'acteur et encore plus de l'actrice avec une icône à la personnalité unique, dotée d'un signe emblématique majeur, qui est sa voix. Le sens est porté par la vocalité, qui le noie et l'exalte en même temps²⁵.

²³ Véronique, P. (2009). Slam, rap et « mondialité ». *Études*, 410(6), 797–797. <https://www.revue-etudes.com/article/slam-rap-et-mondialite-11970>. p.797.

²⁴ Béthune, C. (2011). Sur les traces du rap. *Poétique*, 2(2), 185-201. <https://doi.org/10.3917/poeti.166.0185>. p.193.

²⁵ Castarède, M-F., Konopczynski, G. (2005). *Au commencement était la voix*. ERES. p.55.

La connotation identitaire qu'implique la voix est à partir de là essentielle pour comprendre le sens des paroles de l'individu. L'acte d'écriture doit prendre en compte ce passage obligé et participe de ce fait à la mise en avant d'un discours lié à un corps. Plus simplement, l'identité devient omniprésente au sein des textes puisque leur énonciation dépend d'elle : « Ainsi, l'acte de discours est mis en jeu dans une énonciation qui traduit l'être du locuteur, sa personnalité, son attitude.²⁶ » Cela participe à la création d'une « poétique de la voix », où la prise en compte de la nature vocale et actée du texte amène la matérialisation d'une pensée subjective dont ses mouvements créatifs découlent d'une identité inhérente :

Cela suppose une poétique de la voix, c'est-à-dire une poétique du sujet du poème qui n'est évidemment plus la confusion avec l'auteur, mais le travail de reconnaissance sur l'activité de subjectivation. Qui n'est pas une psychologie de la subjectivité. C'est la subjectivation au sens de ce qui opère cette transformation qui fait qu'un discours devient un système de discours²⁷.

Considérée comme étant plus qu'un simple médium, l'utilisation de la voix dans le rap permet la réalisation d'un système discursif spécifique au genre. C'est-à-dire que la matérialisation de l'écriture qu'elle engendre requiert qu'elle soit incarnée par son auteur pour que sa pleine ampleur poétique puisse se réaliser. Autrement dit, habitée par un corps, l'énonciation vocale est façonnée par les affects qui la traversent et qui produisent son efficacité :

La voix peut donc traduire les sublimations les plus réussies dans le domaine des réalisations artistiques les plus diversifiées. [...] Elle peut être aussi un moyen des plus efficaces pour porter les malaises relationnels des sujets en crise dans des relations intersubjectives problématiques.²⁸

La nature de cette « écriture de la voix » s'actualise et se forme plus précisément par la prise en compte de l'ethos. Synthétisé par Ruth Amossy dans son ouvrage intitulé *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, l'ethos est un concept qui souligne l'influence et l'importance qu'exerce l'image d'un émetteur auprès d'un auditoire, image qui contribue donc à la formation de son discours. Pour rendre un discours efficace, l'orateur doit faire en sorte que l'identité qu'il projette soutienne son propos : « Ainsi, la crédibilité de celui qui parle détermine en grande partie l'effet de son discours.²⁹ » En le faisant vivre à travers une présence iconique, l'ethos mène ultimement à un rapport fusionnel entre l'énonciateur et son énoncé, l'ethos étant en quelque sorte le garant d'une authenticité. Avec les paroles de leurs chansons qui s'inspirent souvent de la réalité actuelle ou

²⁶ Garand, D. (dir.). (2014). *Un Québec Polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics*. Éditions Hurtubise. p.93.

²⁷ Castarède, M-F., Konopczynski, G. (2005). *Au commencement était la voix*. ERES. p.63.

²⁸ *Ibid.* p.85.

²⁹ Amossy, R. (2010). *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Presses Universitaires France. p.17.

passée de leur vie, les rappeurs ont pleinement conscience qu'ils s'adonnent à la projection d'une certaine image d'eux-mêmes. L'ethos, dépassant l'identité initiale de l'orateur, est donc une reconfiguration verbale qui a pour but la présentation de soi. En ce sens, la crédibilité de l'émetteur ne dépend pas entièrement de son identité réelle, mais dans ce qu'il réussit à représenter à travers son discours : « L'ethos est l'image que l'orateur construit de lui-même dans son discours afin de se rendre crédible.³⁰ » Une nouvelle identité définie par une représentation contrôlée de l'image d'une personnalité découlant de son authenticité réelle est alors produite. En d'autres termes, l'ethos est la construction identitaire du sujet par un acte discursif qui s'enracine à partir d'un certain reflet de lui-même qu'il a décidé d'exploiter :

L'ethos [...] est donc loin de manifester, comme dans la rhétorique à laquelle la notion est empruntée, une efficacité discursive qui permet au sujet de se constituer librement dans un faire. Il montre tout au contraire la façon dont le sujet parlant construit son identité en s'intégrant dans un espace structuré qui lui assigne sa place et son rôle.³¹

Sous le regard de l'autre, l'ethos est un outil pour instrumentaliser son identité et s'en servir afin de baliser l'interprétation de son discours. Que cela soit dans le rap, ou dans les autres domaines où il peut exercer une influence, l'ethos est une façon de se présenter à l'autre pour donner une force argumentative et/ou poétique au propos que l'on énonce.

L'ethos joue un rôle dans la persuasion et peut même agir comme un argument lorsque, par exemple, on accepte un point de vue sur la base de la confiance que l'on a à l'endroit de celui qui l'émet. Sinon, la fonction de l'ethos est de susciter chez l'auditoire un état de réceptivité et de disponibilité.³²

Dans le rap, l'authenticité de la démarche d'un artiste est grandement liée au traitement de son ethos. Normalement, l'image qu'un rappeur choisit de véhiculer devrait viser à être en concordance avec son identité réelle afin d'être la plus convaincante possible : « Enfin l'authenticité est liée à l'intégrité d'une démarche. Elle caractérise la faculté d'accorder ses paroles à ses actes. Le hip-hop est inséparable du message qu'il diffuse. Or, il ne peut acquérir une force s'il ne se base pas sur une cohérence de vie.³³ » Bien que la totalité du discours du rappeur n'ait pas nécessairement besoin de rediriger à une vérité absolue, ce qu'il prétend faire et être ne devrait pas présenter trop de contradictions avec ce qu'il est réellement afin que son rap soit plausible. Autrement dit, l'expression poétique du rappeur devrait tirer sa force d'une réalité dans laquelle il s'ancre et ce

³⁰ *Ibid.* p.25.

³¹ *Ibid.* p.38.

³² Garand, D. (dir.). (2014). *Un Québec Polémique*. Éditions Hurtubise. p.98.

³³ Bazin. H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.33.

dernier doit faire en sorte que le traitement de son ethos persuade l'auditeur de la véracité de ses paroles. L'un des cas les plus exemplaires réside dans l'immense succès de 50 Cent, dont la carrière prend son envol international peu de temps après que, victime d'une tentative d'assassinat, il ait été criblé de balles (au nombre de neuf selon la légende). Considéré aujourd'hui comme étant un archétype canonique de la figure du rappeur gangster, 50 Cent, qui n'hésite pas à rentrer ouvertement en conflit avec ses rivaux, se présente alors en tant que nouveau super-vilain du rap américain de l'époque. Si bien que lorsque 50 Cent, revêtu d'un gilet pare-balle en exhumant ses muscles saillants, déclare avec sa diction machée dû au reste d'une balle logée dans une de ses joues : « Many men wish death upon me [...] And niggas tryin' to take my life away (C'mon)/I put a hole in a nigga for fuckin' with me/My back on the wall, now you gon' see/Better watch how you talk when you talk about me/'Cause I'll come and take your life away³⁴ », ce dernier parvient plus facilement à rendre ses propos crédibles auprès de ses auditeurs et d'en produire l'impact souhaité.

Construite par la prise en compte de leur ethos, la pleine actualisation des textes de rap s'opère donc seulement s'ils sont interprétés par leur auteur. Contrairement aux romanciers qui ont le choix de s'effacer derrière un écran de fiction, les rappeurs sont contraints de systématiquement manifester leur présence à travers leurs morceaux. Indissociable au texte qu'il produit, le rappeur est en quelque sorte le personnage principal de son récit dont sa figure vit et évolue à travers son écriture et sa présence physique. Même s'il peut arriver qu'un rappeur se dissocie complètement de son identité lors de certaines chansons, cela reste épisodique et cette rupture ne peut pas définir à elle seule son univers rapologique.

On peut parler d'une écriture qui assume sa matérialité et qui, joignant le geste à la parole, implique le corps dans l'articulation même de ce que le texte énonce [...] et se trouve donc à cent lieues de cette désincarnation, de cette absence du sujet parlant [...] l'écriture constitue pour les acteurs de la culture hip-hop une donnée de base, un principe au sens propre du terme, par lequel l'individu signe sa présence et la redouble.³⁵

Chez ceux qui poussent le plus possible cette dissociation, cette contrainte peut seulement se résoudre partiellement par la création d'un alter ego, qui a toutefois besoin d'être étroitement lié à l'ethos pour qu'il soit pertinent comme il est le cas avec Eminem dans son triumvirat identitaire légendaire que forme les entités interreliées de Eminem (sa persona de rappeur), Marshall Mathers (son identité réelle) et Slim Shady (son alter-ego démoniaque et imaginaire) : « The "I" of rap is

³⁴ 50 Cent. (2003). Many men (Wish Death) [Piste sonore]. Dans *Get Rich of Die Tryin'*.

³⁵ Béthune, C. (2011). Sur les traces du rap. *Poétique*, 2(2), 185-201. <https://doi.org/10.3917/poeti.166.0185>. p.194

grounded in both reality and myth and does not represent a singular identity but is inherently a marker of at least two subjectivities.³⁶ » Face à l'écrivain qui n'a pas besoin d'interpréter son texte, l'incarnation de son auteur dans une chanson de rap pour en justifier son expression apparaît à première vue logique. Néanmoins, le degré de ce rattachement identitaire est tel qu'il dresse aussi un écart entre le chanteur et le rappeur. En effet, il est très rare qu'un rappeur se prête à la réinterprétation d'un morceau qui n'est pas le sien alors que ce n'est pas du tout le cas chez les artistes de pop, de folk ou de rock. Pour tout dire, un rappeur qui reprend les couplets d'un de ses prédécesseurs afin d'en faire un morceau risque plutôt d'être méprisé qu'être acclamé. En règle générale, les rappeurs préfèrent la citation et le recours à l'intertextualité à la pratique du *cover* à laquelle s'adonnent les chanteurs en tout genre :

La conséquence est qu'un rap n'est qu'exceptionnellement interprété par quelqu'un d'autre que son auteur, alors que c'est commun dans l'univers de la chanson : il y a là une impossibilité majeure car un rap, comme un discours politique ou un sermon, est indissolublement lié à son auteur : à son discours, à son flow, à sa sensibilité rythmique, vocale et verbale, à son ancrage social, ethnique, religieux, géographique, à son charisme... qui forment une combinaison aussi unique que son code génétique.³⁷

Enfin, l'originalité de l'expression rapologique repose sur les multiples tensions créatives que cette « écriture de la voix » provoque, au sens où l'interprétation du texte donne lieu au jeu performatif d'une voix qui cherche à renforcer sa présence par son oralité. À travers cette finalité vocale, une pensée poétique structurée par des exigences liées à sa forme se distingue et encadre le traitement de l'ethos. Dans son livre *Le rap ou l'artisanat de la rime*, Julien Barret se penche sur les techniques verbales que les rappeurs produisent à travers leur travail d'écriture : « [...] le rap, en se fondant sur des jeux de répétitions de sons, de mots et de rythmes redonne une définition tangible à la poésie. Il se fonde non seulement sur la figure de répétition, mais aussi sur la voix du MC, à la limite du chant, et sur le martèlement du rythme³⁸ ». Le recours quasi obligatoire aux rimes et des assonances afin d'accentuer l'impact sonore du texte est sans doute l'exemple le plus révélateur de cela. Contrairement à la poésie moderne s'étant progressivement émancipée de ses règles structurelles, le rap témoigne d'une préférence envers les procédés qui organisent son expression: « D'une manière générale, le rap recherche la création d'effets sonores. Tous les moyens possibles sont mis à profit, toutes les figures de sons participent à cette quête de récurrences

³⁶ Lee, K. (2008). Reconsidering Rap's 'i': Eminem's Autobiographical Postures and the Construction of Identity Authenticity. *Canadian Review of American Studies*, 38, 351–373. <https://doi.org/10.3138/cras.38.3.351>. p.355.

³⁷ Rubin, C. (2004). Le rap est-il soluble dans la chanson française ?. *Volume!*, 3(2), 29-42. <http://journals.openedition.org/volume/1946>. p.36.

³⁸ Barret, J. (2008). *Le rap ou l'artisanat de la rime*. L'Harmattan. p.163.

phonétiques. En poésie moderne, on a observé une raréfaction de la rime.³⁹ » La matrice de cette « écriture de la voix », guidée par des contraintes formelles motivées par une forme musicale qui encourage la répétition, promulgue la recherche du rythme en tant que fin artistique. Tout comme le littéraire, qui esthétise et repense l'écriture afin de lui donner une qualité artistique, le rap fait preuve d'une technicité verbale afin de styliser la parole :

Le rap offre un formidable laboratoire de travail sur les mots. Il est une scansion et cette méthode s'insinue dans le parler habituel : la respiration verbale, l'intonation portée sur les mots, la coupure des phrases. Comme les autres expressions artistiques, en se dégageant de la contrainte des règles, il ouvre des possibilités illimitées pour la création.⁴⁰

Plus que de simplement se réduire au contenu thématique-littéraire, le sens se déploie aussi dans ces façons d'esthétiser la diction. Disposant de sa propre grammaire orale, l'écriture doit être pensée et réinventée afin de satisfaire sa forme sonore. Pour pouvoir se distinguer des autres, les rappers ne doivent pas seulement témoigner d'un univers littéraire personnel, mais aussi d'un débit (flow) et d'une éloquence qui les caractérise. L'identité est abordée et se réincarne à travers ces composantes qui font l'état d'une confrontation entre l'écrit et l'oral (à laquelle nous reviendrons) qu'exemplifie cette « écriture de la voix » :

Ce que le rap installe en l'occurrence, c'est une tension extrême entre le texte et sa vocalisation qui n'apparaissait pas dans la version initiale. Cette tension entre texte écrit et texte formulé constitue à mon sens un enjeu majeur de la poésie du rap. La vocalisation du texte pose l'affirmation du sujet face à l'écriture dont les prérogatives se trouvent à la fois contestées et affirmées par le flux de la voix.⁴¹

1.2 Esthétique de l'affirmation

Qui prétend faire du rap sans prendre position?⁴²

Depuis ses débuts, le rap est habité par une philosophie de l'affirmation de soi qui se manifeste même chez ses artistes qui s'écartent le plus des normes du genre. Systématiquement dirigée vers quelqu'un ou quelque chose, l'expression rapologique consiste souvent à faire état de la rupture

³⁹ *Ibid.* p.67

⁴⁰ Bazin, H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.47.

⁴¹ Béthune, C. (2003). *Le rap : une esthétique hors la loi*. Autrement. p.233.

⁴² Ärsenik. (1998). *Boxe avec les mots [Piste sonore]*. Dans *Quelques gouttes suffisent....*

qu'entretient le sujet envers les entités visées. Le rapport à l'« autre » est fondamental afin de comprendre le discours de ses artistes : « [...] le rap ne peut littéralement pas se concevoir sans ce rapport aux autres⁴³ » et c'est en relevant les tensions issues de cette relation que les rappeurs articulent les contours d'une identité qui est définie par la nature du rapport qu'ils entretiennent avec cet autre. Autrement dit, le rap est le résultat artistique de la relation tensive du sujet envers son environnement et vise ultimement à le faire triompher de cette confrontation: « Hip hop remains a never-ending battle for status, prestige, and groups adoration, always in formation, always contested, and never fully achieved.⁴⁴ »

L'omniprésence de cette esthétique de l'affirmation au sein du genre permet de considérer la nature de l'expression rapologique comme étant foncièrement agonistique. Si l'on n'oublie peut-être certaines de ses adaptations pop ou alternatives, le rap, quelle que soit son origine, nécessite un positionnement agonistique pour donner une force poétique à son expression. Formées de l'agôn et du polémique, les écritures agonistiques entretiennent de nombreuses similarités avec ce qui forme la logique du discours rapologique qui comprend aussi ces deux mêmes composantes. Dans *États du polémique*, Dominique Garand distingue la différence entre le polémique et l'agôn :

La logique du plemos est duelle, ant-agonique; corps-à-corps dont l'enjeu principal est la primauté d'une identité sur l'autre. Le conflictuel agonique, de son côté, concerne aussi expressément le sujet, non pas cette fois dans son rapport à l'autre (l'anti-sujet), mais dans son rapport à l'Autre [...] on avancera que l'*agôn* met aux prises le sujet et le Réel : l'objet n'est plus le moi en tant qu'identité devant être distinguée de l'autre, mais précisément la coupure entre les deux qui rend leur rapport impossible⁴⁵.

En d'autres termes, le discours polémique se fonde sur une confrontation avec autrui et vise à souligner la victoire de son énonciateur face à ce dernier. En ce sens, le polémique relève d'une force combative motivée par le désir de triompher d'un adversaire. Pour sa part, l'agôn ne mise pas sur l'écrasement d'un ennemi jugé inconciliable, mais sur la nature de la rupture qui s'établit entre le sujet à ce qu'il s'oppose. L'agôn traduit le positionnement d'une identité à travers son rapport au monde et de son désir d'émancipation envers une force oppressive. Mais malgré ces différences, ces deux tendances ont pour préoccupation centrale la conflictualité découlant de différents chocs identitaires :

⁴³ Bazin, H. (2001). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.224.

⁴⁴ Rose, T. (1994). *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press. p.35-36.

⁴⁵ Garand, D. Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique, Dans Garand, D., A. Hayward (dir.). (1998). *États du polémique*. Nota bene, p.217.

L'écriture agonique a la souveraineté pour enjeu, alors que l'enjeu du polémique n'est pas la souveraineté, mais l'*autorité*, la *supériorité*, le *pouvoir*. Toutefois, j'inclus ces deux types d'écriture dans la catégorie des écritures « agonistiques » ou, si l'on préfère, des « écritures de combat », et je qualifie d'« agonistique » tout écrit marqué par le combat, la lutte, le conflit.⁴⁶

Cette qualification d'« écriture de combat » qu'emploie ici Garand ne pourrait pas être plus pertinente afin de relever la filiation du rap au sein d'un corpus agonistique. Celle-ci pourrait littéralement être le nom d'un ouvrage sur le rap et les titres de plusieurs monographies des *hip hop studies* en font déjà la constatation : « *Rap 2 France: Les mots d'une rupture identitaire*⁴⁷ », « *L'offensive rap*⁴⁸ », « *Le rap ou la fureur de dire*⁴⁹ ». De plus, dans le livre de Christian Béthune *Le rap : une esthétique hors la loi*⁵⁰, il y a un chapitre intitulé « Agonistique » qui se consacre entièrement à la question. Comme le souligne Bazin dans *La culture Hip-Hop* : « C'est la base même du hip-hop que de vouloir constamment aller plus loin vers la perfection, repousser ses limites pour que le temps d'un instant au vu des autres et de soi-même on soit quelqu'un.⁵¹ »

Cette esthétique de l'affirmation, qui pousse les rappeurs à se doter d'une philosophie compétitive, fait l'état d'une tendance polémique assumée au sein de la culture musicale du rap. Le *polemos* surgit alors généralement lorsque le désir de s'affirmer se fait au détriment d'un adversaire et provoque un affrontement inévitable. Souvent, la confrontation polémique dans le rap vise simplement à marquer sa supériorité en abaissant un rival par le biais d'invectives: « Il est dans la nature du texte polémique d'être dialogique, même s'il ne prend place dans aucune polémique [...] fonction de *remettre l'autre à sa place*, de se situer par rapport à lui en *position haute*⁵². » Dans cette logique de l'affirmation, l'autre devient une menace à la primauté de son identité et la recherche de la victoire face à ce dernier au sein de l'espace public devient un enjeu majeur. L'un des exemples les plus explicites de ce fait est dans la culture du *diss* ou du *clash* (son équivalent en France) présent dans le rap. Dans sa version la plus minimaliste, cela se réduit à de brèves pointes envers un ou des rivaux lors d'un morceau. Dans sa forme la plus développée, cela donne lieu à un *disstrack*, c'est-à-dire un morceau dont la thématique se concentre entièrement sur le rabaissement d'un ou de plusieurs ennemis explicitement identifiés. Malgré que certains

⁴⁶ *Ibid.* p.220-221.

⁴⁷ Marti, P-A. (2005). *Rap 2 France: Les mots d'une rupture identitaire*. L'Harmattan.

⁴⁸ Cachin, O. (1996). *L'offensive rap*. Découvertes Gallimard.

⁴⁹ Lapassade, G., Rousselot, P. (1998). *Le rap ou la fureur de dire*. Loris Talmart.

⁵⁰ Béthune, C. (2003). *Le rap : une esthétique hors la loi*. Autrement.

⁵¹ Bazin, H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.30.

⁵² Garand, D. (1998). *art.cit.* p.234-236.

rappeurs choisissent de ne pas répondre à celui qui les attaque, l'action de « clasher » instigue un dialogue conflictuel entre plusieurs individus et incite ceux qui sont visés par le discours à riposter. Le *disstrack* est sans doute la manifestation la plus pure de la propension polémique du rap et peut donner lieu à un virulent affrontement entre deux adversaires.

Devenus une véritable tradition au sein du rap, ces combats verbaux prennent leurs sources au sein de certaines pratiques culturelles afro-américaines qui incitent à la rivalité entre ses participants : « Non seulement la culture noire fait la part belle à la mise en scène de la violence sous toutes ses formes, mais elle se construit sur une rivalité entretenue entre ses acteurs [...] À sa manière, le hip-hop a repris le flambeau.⁵³ » Par exemple, le jeu des *dozens* (ou *dirtydozens*), que l'on peut considérer comme l'ancêtre des *battles* dans le rap, met en scène deux participants qui s'affrontent lors de joutes verbales généralement composées d'insultes obscènes du style « yo mama... » (les invectives avec « Ta mère » pour l'équivalent français). Tirant son enjeu de la réception d'un public, le but du jeu est de vaincre son adversaire en le tournant en dérision par le biais d'attaques vulgaires, violentes ou humoristiques : « L'individu qui sort régulièrement vainqueur de ce genre de confrontation jouit d'un prestige particulier à l'intérieur de la communauté.⁵⁴ » De la même façon que la pratique des *dozens*, le rappeur qui sort gagnant d'un affrontement verbal est celui qui s'avère capable de terrasser son opposant en marquant la supériorité de son identité face à ce dernier. De plus, si la pratique du *diss* est si acceptée dans le rap malgré qu'elle puisse parfois repousser les limites morales de certains, c'est justement parce qu'elle est la condensation de toute l'énergie agonistique et polémique qui habite le genre. En ce sens, le *diss* exemplifie avec évidence la philosophie compétitive du rap qui se présente en tant que fin poétique : « La rivalité, la joute, le conflit, le défi ostentatoire lancé à ses pairs comptent parmi les principaux ressorts de son expression [...] L'artiste se manifeste d'abord par son aptitude à triompher des autres, à affirmer sa suprématie sur ses rivaux par le jeu d'une surenchère.⁵⁵ »

De plus, le fait que le milieu du rap soit qualifié par ses adhérents avec des termes tels que « rapgame », « the/le game » ou encore « rapjeu » exprime le rapprochement de son déroulement artistique à celui d'un jeu organisé duquel l'on peut sortir gagnant. Les innombrables allusions que font les rappeurs aux sports de compétition, notamment dans la comparaison de leur

⁵³ Béthune, C. (2003). *Le rap : une esthétique hors la loi*. Autrement. p.95-96.

⁵⁴ *Ibid.* p.98.

⁵⁵ *Ibid.* p.93.

art avec la boxe; « Je boxe avec les mots⁵⁶ », « J'te nique sur le ring et sur l'instrumentale⁵⁷ », « Ayo, I'm the greatest, I'm like Muhammad Ali⁵⁸ », découle justement de cette esthétique de l'affirmation : « Une perspective qui, en rapprochant consciemment la prestation artistique de la performance sportive - comme l'atteste le goût marqué des protagonistes du hip-hop pour les défis en tout genre⁵⁹. » La boxe en particulier est un excellent exemple parce qu'elle est la combinaison des motivations compétitives et combatives qui habitent les rappeurs. C'est-à-dire que leur recours constant à des figures associées au combat étend les limites de la rivalité sportive jusqu'à la perspective de l'affrontement guerrier :

Dans ses réalisations comme dans les déclarations de ses protagonistes, le hip-hop se voit clairement désigné comme une culture polémique, en situation de guerre ouverte contre le reste de l'univers. Afin de bien mettre en valeur ce contexte d'affrontement généralisé, le rappeur se pare volontiers des titres de soldat, de guerrier ou de combattant, etc., et n'hésite pas à puiser ses images dans l'univers conflictuel inépuisable⁶⁰.

Les rappeurs, qui manient les mots comme des sabres, des pistolets ou des gants de boxe, sont capables d'affirmer leur supériorité envers leurs pairs et de témoigner de leur triomphe identitaire. Pour continuer dans la métaphore, les mots deviennent des armes et les rappeurs en sont les dignes détenteurs. L'expression de sa supériorité, qui s'opère généralement par une surenchère, cherche donc à imposer sa prise de parole ainsi que son identité. Par le biais d'une technicité dans la formation des rimes ou encore par l'usage de l'*egotrip*, les rappeurs légitiment leur suprématie dans l'acte du discours en lui-même. Le vainqueur est celui qui excelle le mieux dans sa catégorie et qui est capable de rendre explicite le fossé qui le sépare de ses rivaux. Autrement dit, être capable de s'affirmer et donc de faire sa place dans ce « rapjeu » dépend principalement du rapport de force que l'on est capable de tirer face à ses pairs: « La fonction logique suppose la recherche du vrai, alors que la fonction rhétorique vise en premier lieu l'accord de l'auditoire. C'est ainsi que, dans la polémique, il s'agit moins d'avoir raison que d'avoir raison de l'autre⁶¹. » Presque tous les coups sont alors permis afin de faire mordre la poussière à ses rivaux dans l'arène verbale du rap et c'est pourquoi le recours à l'attaque personnelle ou à la menace est quelque chose de courant. Sauf peut-être pour quelques tabous comme aller à l'encontre de la mémoire des défunts, manquer de respect

⁵⁶ Ārsenik. (1998). Boxe avec les mots [Piste sonore]. Dans *Quelques gouttes suffisent....*

⁵⁷ Damso. (2015). Pinocchio [Piste sonore]. Dans *Nero Nemesis*.

⁵⁸ EPMD. (2008). Blow [Piste sonore]. Dans *We Mean Business*.

⁵⁹ Béthune, C. (2003). *Le rap: Une esthétique hors la loi*. Autrement. p.11.

⁶⁰ *Ibid.* p.104-105.

⁶¹ Garand, D. (dir.). (2014). *Un Québec Polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics*. Éditions Hurtubise. p.120.

à l'égard de ses opposants est accepté dans le rap et s'avère même efficace pour susciter l'intérêt de ses auditeurs. De la même façon chez les joueurs des *dozens*, qui n'ont pas la langue dans leur poche, envoyer pâtir ses adversaires en les attaquant personnellement surenchérit le fossé identitaire qui se dresse entre les autres et soi :

L'injure apparaît en fait comme une pure épreuve de force à travers laquelle on signe une rupture définitive avec l'autre, que l'on a renoncé à rapprocher de soi ou à rendre sympathique à sa cause. L'injure traduit le sentiment d'un abîme infranchissable entre l'autre et soi.⁶²

Mais le caractère agonistique du rap ne se limite pas seulement à des affrontements polémiques. Pour comprendre les raisons qui poussent la culture hip-hop à être foncièrement compétitive, il faut aussi savoir la remettre dans son contexte d'origine. Dernier rejeton d'une riche tradition musicale afro-américaine, le rap voit son émergence fondamentalement reliée aux enjeux socioculturels qui concernent la communauté noire aux États-Unis. Marquée par un passé traumatique et par d'innombrables tensions raciales qui sont toujours d'actualité, la population afro-américaine a dû savoir s'imposer au sein d'un espace public répressif contrôlé par une majorité blanche. Issu de ce contexte inégalitaire, le hip-hop fonde sa philosophie compétitive sur la réalité de l'Afro-Américain désirant se tailler une place au sein d'un monde inhospitalier à l'égard de son identité : « Hip hop is very competitive and confrontational; these traits are both resistance to and preparation for a hostile world that denies and denigrates young people of color⁶³. »

Le rap fait état de la double confrontation ethnique que l'Afro-Américain risque d'expérimenter au cours de sa vie : en premier lieu celle avec le Blanc, son antagoniste naturalisé, mais aussi celle avec le Noir, son double. Dans certains quartiers noirs défavorisés des États-Unis, le quotidien de beaucoup d'Afro-Américains est marqué par des menaces venues de la police, de la drogue ou encore des gangs. Dans ce système ségrégationniste qui prône un capitaliste sauvage, les membres de sa communauté peuvent rapidement devenir des potentiels compétiteurs et même des ennemis. La richesse peut susciter de l'envie et les tensions raciales peuvent même ternir les rapports qu'entretiennent les Afro-Américains entre eux, dans la mesure où un noir qui choisit un chemin professionnel traditionnellement réservé aux blancs (ou s'il est simplement métis) peut être la cible du mépris de certains de ses pairs dû à sa prétendue fraternité avec "l'ennemi". De plus, désignant les nombreux homicides commis par des Noirs sur d'autres Noirs, le malheureux phénomène du

⁶² Garand, D. (1998). *art. cit.* p.239-240.

⁶³ Rose, T. (1994). *op cit.* p.35.

« Black on Black » survient souvent dans les quartiers pauvres et est un problème de taille pour la communauté afro-américaine : « But fuck that shit! / There's a nigga tryin' to kill me/I'm poppin' in the clip when the wind blows/Every 20 seconds got me peepin' out my window⁶⁴», « Pistol totin' and I'm shootin' on sight/A snitch nigga, that's that shit I don't like⁶⁵ ». Issus du Bronx, un quartier de New York ravagé par la vente de crack et les mesures répressives des autorités à la fin des années 1970, les premiers acteurs du hip-hop proviennent d'un milieu désolidarisé où l'individu noir est pénalisé face au reste de la société : « Don't push me 'cause I'm close to the edge/I'm trying not to lose my head/Ah-huh-huh-huh-huh/It's like a jungle sometimes/It makes me wonder how I keep from going under⁶⁶». Le rap, autant que le breakdance ou le graffiti, se présente comme étant un art de la rue et cette affiliation naturelle, qui se manifeste encore aujourd'hui, représente tout l'enjeu qui découle de cette esthétique de l'affirmation : « Sur le plan des valeurs, l'attache à la rue constitue la principale garantie de leur sauvegarde. Le hip-hop est et ne peut se concevoir autrement que comme une école de la rue prise comme espace social d'apprentissage.⁶⁷ » C'est-à-dire que chacun doit apprendre à se prouver en revendiquant une unicité dans cet espace public réapproprié par ses acteurs. À sa condition marginale, l'élaboration identitaire du rappeur s'opère lorsqu'il exprime son unicité au sein de cet espace parallèle et sait s'imposer en tant qu'entité unique parmi tant d'autres tout autant désireuses de manifester leur différence :

[...] explains the link between style and identity in hip hop and its significance for gaining local status : 'You make a new style. That's what life on the street is all about. What's at stake is honor and position on the street. That's what makes it so important, that's what makes it feel so good- that pressure on you to be the best. To develop a new style nobody can deal with''.⁶⁸

C'est dans ce ring indépendant qui dispose de ses propres règles que la communauté hip-hop et ses artistes évoluent. Prenant ses sources à partir du sentiment de marginalité qui habite ses créateurs, ce réseau parallèle résulte de la rupture identitaire qu'ils entretiennent envers leur société. En ce sens, l'affirmation de soi se développe aussi dans le rapport à l'Autre, c'est-à-dire sur la nature de la coupure que le sujet entretient avec sa réalité et qui provoque sa différence. L'affirmation de soi ne relève plus seulement de la confrontation à un simple ennemi, mais s'étend sur les frontières de l'agôn et s'oppose plus largement à des structures socioculturelles dans

⁶⁴ Geto Boys. (1991). *Mind Playing Tricks on me* [Piste sonore]. Dans *We Can't Be Stopped*.

⁶⁵ Chief Keef. (2012). *I Don't Like* [Piste sonore]. Dans *Back from the Dead*.

⁶⁶ Grandmaster Flash & The Furious Five. (1982). *The Message* [Piste sonore]. Dans *The Message*.

⁶⁷ Bazin, H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.65.

⁶⁸ Rose, T. (1994). *op.cit.* p.38.

lesquelles le sujet est réprimé ou négligé. Même lorsqu'il n'en fait pas la constatation explicite, le rap relève généralement d'un malaise causé par des sphères de pouvoir exerçant une pression répressive sur une communauté :

Not all rap transcripts directly critique all forms of domination; nonetheless, a large and significant element in rap's discursive territory is engaged in symbolic and ideological warfare with institutions and groups that symbolically, ideologically, and materially oppress African Americans. In this way, rap music is a contemporary stage for the theater of the powerless.⁶⁹

Autrement dit, le rap peut se présenter comme l'aboutissement artistique du sentiment de protestation qui habite ceux qui ont été persécutés ou négligés par la société. S'incarnant parfois avec beaucoup plus de complexité et de subtilité que certains osent le croire, l'agôn se manifeste parfois dans le rap comme un sous-texte dont la pleine amplitude se dévoile à travers l'ensemble de l'œuvre d'un artiste ou du mouvement auquel ce dernier se réclame : « Rap's poetic voice is deeply political in content and spirit, but rap's hidden struggle, the struggle over access to public space, community resources, and the interpretation of black expression constitutes rap's hidden politics⁷⁰. » L'agôn vise la souveraineté et selon cette logique, l'expression rapologique est extrêmement révélatrice des relations qui entravent l'identité de ses artistes. Le rap est constamment motivé par une logique de l'affirmation et si ce n'est pas face à un adversaire qu'elle s'établit, son expression s'élargira vers les structures qui exercent une pression sur l'identité de ses acteurs : « L'agôn déborde ici le cadre d'une rivalité sur le terrain de l'expression, il n'oppose plus simplement les artistes entre eux, c'est au monde entier que le rappeur affronte son art.⁷¹ »

1.3 Le paratexte musical

Turn up the bass, check out my melody⁷².

Outre leur matière textuelle, le discours identitaire se manifeste aussi dans le contenu musical et sonore d'une chanson. Le rap, c'est avant tout un genre de musique, alors négliger son médium

⁶⁹ *Ibid.* p.100-101.

⁷⁰ *Ibid.* p.145.

⁷¹ Béthune, C. (2003). *Le rap : une esthétique hors la loi*. Autrement. p.104.

⁷² Eric.B & Rakim. (1987). My melody [Piste sonore]. Dans *Paid in Full*.

serait une grave erreur afin de saisir tout ce que ses morceaux impliquent. L'insertion du texte et de la voix au sein d'un ensemble sonore relève d'une codépendance qui doit être soulignée afin de saisir la finalité poétique de l'œuvre. En effet, l'efficacité de l'expression rapologique ne repose pas seulement dans son caractère oral, mais aussi dans sa mise en forme musicale qui concrétise les pulsions rythmiques et esthétiques de ses artistes :

Simply to recite or to read the lyrics to a rap song is not to understand them; they are also inflected with the syncopated rhythms and sampled sounds of the music. The music, its rhythmic patterns, and the idiosyncratic articulation by the rapper are essential to the song's meanings.⁷³

N'étant souvent pas des musiciens de formation, ses artistes ont dû faire preuve de créativité et d'ingéniosité afin de faire valoir un art qui se trouve à mi-chemin entre le domaine de la musique et du littéraire. Porté par des évolutions technologiques qui lui permettent de naître et d'évoluer, le rap pourrait être qualifié en quelque sorte de « musique stratifiée » et les architectes du son de chaque génération contribuent sans cesse à remodeler ses structures selon leurs visées esthétiques. La nature du son complète le texte comme c'est le cas avec les genres de la *trap* ou de la *drill*, disposant d'une empreinte musicale et textuelle particulière dont la symbiose produit un aboutissement poétique authentique⁷⁴. Par exemple, un des procédés les plus importants qui va définir le son des premières décennies de la musique rap est le *sampling*, une technique d'échantillonnage qui consiste à réutiliser un élément d'une chanson en l'intégrant à une nouvelle. Contrairement aux conventions de l'époque, les morceaux de rap vont afficher leurs *samples* de manière ostentatoire, jusqu'à les rendre essentiels à leur mise en scène. Pouvant être la principale ligne mélodique de la production ou un chant distinctif qui accompagne le rappeur, cette nouvelle utilisation fait que le morceau est souvent marqué par la présence d'échantillons sonores et de leurs origines :

In fact, prior to rap, the most desirable use of a sample was to mask the sample and its origin; to bury its identity. Rap producers have inverted this logic, using samples as a point of reference, as a means by which the process of repetition and recontextualisation can be highlighted and privileged.⁷⁵

Plus que d'être simplement réduit au statut d'un instrument au sein de la production, l'extrait sélectionné est la manifestation d'une chanson à l'intérieur d'une autre. Le mettre en avant de cette

⁷³ Rose, T. (1994). *op.cit.* p.88.

⁷⁴ Pour en savoir plus : Heuguet, G., Menu, E. (dir.). (2021). *Trap : rap, drogue, argent, survie*. Audimat Éditions & Éditions Divergences.

⁷⁵ Rose, T. (1994). *op.cit.* p.73.

manière fait en sorte qu'il garde une connotation identitaire et historique liée à son origine et établit un lien intertextuel qui peut approfondir la signification d'une chanson :

For the most part, sampling [...] is about paying homage, an invocation of another's voice to help you to say what you want to say. It is also a means of archival research, a process of musical and cultural archeology [...] Yet, sampling as it is used by rap artists indicates the importance of collective identities and group histories.⁷⁶

Une preuve exemplaire de cela se retrouve dans le recours aux chansons de soul ou de funk dans le rap américain. En dénichant leurs échantillons dans la discographie de Ray Charles ou encore de George Clinton, les producteurs de rap démontrent explicitement la jonction entre des genres qui découlent tous d'une tradition musicale afro-américaine. De plus, un rappeur afro-américain qui choisit d'aborder des questions identitaires accompagné d'un extrait de soul rendra encore plus prégnant le but escompté de son texte. Comme en témoigne cet exemple assez canonique, l'efficacité des textes de rap dépend aussi de l'effet qu'ils produisent avec leur piste instrumentale. En supportant l'expression rapologique de l'artiste, l'instrumental est une construction paratextuelle qui étend le sens du texte sur des frontières sonores: « Consequently, the instrument is not simply an object or vehicle for displaying one's talents, it is a "colleague in the creation".⁷⁷ »

De nombreuses techniques ont été trouvées afin d'amener la musique à *dire* elle aussi quelque chose, ou du moins, à surenchérir ce que le rappeur dit déjà. Conçu généralement à partir d'un *drum loop* organique ou électronique qui lui fournit la base de sa structure, l'instrumental met d'abord en place un rythme uniforme et répétitif sur lequel le rappeur va devoir s'adapter. Cette structure rythmique initiale présente la base de l'ambiance du morceau et c'est en jouant avec cette unité linéaire que l'instrumental permet de mettre davantage en valeur le texte et de le faire évoluer. En d'autres termes, la nature répétitive ainsi que la déconstruction ou l'accentuation du rythme, des percussions, des lignes mélodiques ou de la basse sont conçues dans la volonté d'accompagner le rappeur qui fournit la chair textuelle autour de ce squelette sonore :

Rhythmic complexity, repetition with subtle variations, the significance of the drum, melodic interest in the bass frequencies, and breaks in pitch and time [...] Multiple rhythmic forces are set in motion and then suspended, selectively. Rap producers constructs loops of sounds and then build in critical moments, where the established rhythm is manipulated and suspended [...] These features are not

⁷⁶ *Ibid.* p.79, 95.

⁷⁷ *Ibid.* p.66.

merely stylistic effects, they are aural manifestations of philosophical approaches to social environments.⁷⁸

Cette alchimie s'observe par exemple lorsqu'un producteur choisit de freiner la cadence principale ou l'intensité de l'instrumental durant quelques secondes afin de mettre en valeur un point culminant de la prestation du rappeur. Cédant généralement sa place pour le temps d'une phrase percutante (*punchline*), le *beat* « écoute » ce que le rappeur veut lui dire et lui permet d'accentuer le moment critique qu'il tente de produire. Comme à l'inverse avec le rajout d'un instrument ou avec l'intensification de la mélodie lors d'un refrain, ces modifications visent à lier l'énonciation du rappeur avec un corps musical qui l'anime.

Bien que la volonté de susciter une mélodie entraînant et accessible se présente plus souvent depuis que le genre s'est popularisé à une échelle mondiale, le rap reste une musique qui s'apprécie souvent à travers sa nature conceptuelle et codifiée. L'omniprésence des paroles scandées est la preuve la plus évidente de ce fait puisque tout langage est un système de signes qu'il faut déchiffrer pour en comprendre le sens. Suivant cette logique, l'ensemble sonore d'un morceau de rap privilégie souvent le sens qu'implique son texte et fonde une partie de son intérêt sur des éléments extramusicaux. Symbolisant une métaphore, un contexte réel ou encore une référence intertextuelle, l'ajout de ces divers bruitages participe à la mise en scène que la musique et les paroles produisent. Par exemple, de nombreuses chansons de rap incorporent des tirs de fusils dans leur bande sonore ou débutent par un dialogue qui introduit le propos du morceau. Ces genres d'interruptions ou d'ajouts ne sont pas appréciés pour leur seule valeur musicale, mais parce qu'ils concrétisent la mise en scène de l'œuvre. Pour donner un exemple concret, la bande sonore de la chanson de Kanye West *Homecoming*, malgré sa mélodie de piano et un refrain chanté par Chris Martin, est caractérisée par un bruit de fond chaotique composé de multiples cris d'animaux. Pourtant inutile à la valeur harmonique du morceau, cette cohue zoologique approfondit l'ambiance et le sens de la chanson qui porte sur Chicago, la ville natale du rappeur.

Autrement dit, l'utilisation d'effets sonores qui n'ont pas vraiment de valeur harmonique n'est pas problématique tant qu'elles affichent une pertinence avec le texte. Comme il a été dit, beaucoup d'artistes qui proviennent à la base du rap ne sont pas des musiciens professionnels et ont donc parfois recours à des techniques de composition différentes de ceux qui disposent d'un savoir

⁷⁸ *Ibid.* p.67

formatif. Comme l'explique Hank Shocklee, un producteur de renom au sein du hip-hop, cela entraîne une vision et une approche inédites envers la création musicale :

"We might use a black key and white key together playing together because it works for a particular part. A musician will go, "No those are the wrong keys. The tones are clashing." We don't look at it that way" [...] he asserts that "music is nothing but organized noise." You can take anything – street sounds, us talking, whatever you want – and make it music by organizing it. That's still our philosophy⁷⁹.

Cette philosophie créative moins contraignante a pour effet d'étendre les frontières sonores du rap et permet ainsi d'enrichir le paratexte que le support musical peut offrir. Faisant fi de certaines exigences esthétiques, la musique donne lieu à un assemblage de plusieurs éléments sonores que l'on peut interpréter selon les visées créatives de ses artistes. Grâce aux techniques d'échantillonnage, les producteurs rap ont pu avoir recours aux compositions d'autres artistes et n'avaient donc pas nécessairement besoin d'être eux-mêmes des compositeurs. En d'autres termes, l'expertise liée à la création musicale rapologique repose avant tout sur un savoir qui permet d'assembler différents éléments sonores pour en former un tout recomposé. De plus, c'est à partir du moment où le rap a commencé à ne plus se limiter à sa seule prestation scénique et à être pensé en fonction des techniques d'enregistrement studio que son paratexte sonore va pouvoir être pleinement exploité. La perspective de concevoir le son d'une manière acousmatique va permettre aux producteurs de produire une mise en scène sonore, constituée par l'amalgame des éléments ajoutés et modifiés au fur et à mesure du processus créatif :

En fait, lorsqu'on écoute une chanson enregistrée, on a accès à une sorte de scène acousmatique virtuelle sur laquelle évoluent différents éléments. J'appelle « mise en scène phonographique » le résultat de ce processus de médiation [...] Dans ce contexte, je propose d'aborder la chanson enregistrée comme un « récit phonographique », c'est-à-dire un récit dont l'articulation n'est pas restreinte au seul texte chanté et à son contenu sémantique, mais bien à l'ensemble des paramètres (abstraites, performancielles et technologiques).⁸⁰

De la même manière qu'un texte littéraire, la mise en scène sonore raconte un « récit » ou plutôt énonce un contenu sémantique à travers l'ensemble de ses composantes. Dans son étude sur le sujet, Serge Lacasse analyse la chanson « Stan » d'Eminem en dégagant les composantes qui forment son récit phonographique. « Stan » est un cas de figure rapologique exemplaire pour démontrer cela puisqu'elle consiste en un *storytelling*, une pratique conceptuelle à laquelle les rappeurs ont parfois recours pour focaliser entièrement le sujet d'un morceau autour d'une histoire

⁷⁹ *Ibid.* p.82

⁸⁰ Lacasse, S. (2006). Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique. *Protée*, 34(2-3), 11–26. <https://doi.org/10.7202/014262ar>. p.13.

narrative. Outre la suite des couplets d'Eminem qui font état d'une réelle progression de l'intrigue, Lacasse relève les éléments qui participent à la mise en place de la diégèse du récit, tel que le bruit de fond de la pluie ou le refrain de la chanteuse Dido. Ayant des visées similaires aux techniques de montage dans le cinéma, le récit phonographique présente la piste musicale sous un angle personnalisé qui la structure. Cette perspective concrétise la mise en page du texte au sein d'un ensemble sonore et le rap, qui est attaché au domaine de l'image en donnant notamment beaucoup d'importance aux vidéoclips, utilise une perspective sonore acousmatique pour pouvoir rendre "visible" son récit aux oreilles (yeux) de ses auditeurs (lecteurs) :

[...] la chanson enregistrée, conçue comme une forme d'expression multimédiatique (proche du cinéma), permettait de structurer un récit à l'aide de paramètres autres que son seul texte. [...] Il s'agit toutefois toujours d'un art de la « combinaison des sons », mais de sons concrets, audibles, matériels, charnels même. C'est dans cet agencement de lignes mélodiques, de rythmes et de sons physiques que se trouve la richesse d'une telle pratique⁸¹.

D'ailleurs, ce goût pour la mise en scène se manifeste d'une manière encore plus assumée dans beaucoup d'albums de rap, notamment par la présence de *skits* (interludes), qui reproduisent une courte scène de manière auditive par une combinaison de sons qui vise à combler le manque visuel de l'auditeur. Encore très apprécié par les amateurs du genre aujourd'hui, le format de l'album reste un support très utile au développement de ce paratexte puisqu'il permet de créer un univers plus complexe qui peut se dérouler sur une suite de chansons devenant liées par le sens que l'on tire de leur combinaison.

Pour conclure, ces trois particularités qui composent l'expression rapologique que sont l'écriture de la voix, l'esthétique de l'affirmation ainsi que le paratexte musical sont non seulement utiles pour dégager les éléments qui sont pertinents afin de définir comment s'élabore l'identité au sein du contenu des chansons, mais éclairent certains enjeux universels qui animent la forme artistique du rap. En effet, la prise en considération de ces "conventions" dans le processus créatif rapologique reste incontournable et survient même chez les artistes qui tentent de fournir une vision alternative au genre. Autrement dit, ces trois caractéristiques sont des outils méthodologiques permettant de déceler les éléments essentiels à la formation identitaire des artistes de cette étude.

⁸¹ *Ibid.* p.23.

CHAPITRE II

LA CRÉATION DU « JE » RAPOLOGIQUE

And I am whatever you say I am/If I wasn't, then why would I say I am?⁸²

Étant la base de toute élaboration identitaire dans le rap, la création du « je » rapologique est garante d'une unicité revendiquée qui établit la nature de la posture discursive de l'artiste: « L'élaboration discursive de l'ethos obéit à des stratégies qui peuvent être préventives, défensives, affirmatives ou offensives.⁸³»

Sa mise en place participe à une construction identitaire à laquelle le rappeur s'adonne à travers son discours : « Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir⁸⁴. » L'identité initiale du sujet est alors manipulée et dépassée par la création d'une personnalité existante à travers l'expression rapologique : « Les propos énoncés ne sont donc pas renvoyés à un être empirique, une personne en chair et en os, mais à l'image que l'énonciateur construit de lui-même dans son discours.⁸⁵» De plus, la personnalité artistique fixée à ce « je » constitue un réseau énonciatif étroitement lié aux liens relationnels que le sujet entretient avec un « autre » comme nous l'avons expliqué lors du chapitre précédent. Plus précisément, la création du « je » dans le rap se base sur la différence qu'il entretient avec les identités que le rappeur juge non constitutives de son individualité: « [...] "je" implique automatiquement un "tu " : c'est dans cette relation constitutive qu'émerge une subjectivité qui désigne aussi une identité⁸⁶ ». De ce processus foncièrement agonistique se dégage une personnalité artistique polarisante donnant une saveur identitaire à l'expression rapologique qui s'évertue à en affirmer l'authenticité: « [...] qui suis-je pour moi? qui

⁸² Eminem. (2000). The way I am [Piste sonore]. Dans *The Marshall Mathers LP*.

⁸³ Garand, D. (dir.). (2014). *Un Québec Polémique*. Éditions Hurtubise. p.86.

⁸⁴ Amossy, R. (2010). *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Presses Universitaires France. p.35.

⁸⁵ *Ibid.* p.18-19.

⁸⁶ *Ibid.* p.105.

suis-je pour toi? qui es-tu pour moi? L'analyse peut s'en tenir aux marques textuelles trahissant les rapports de force⁸⁷ ».

Ensuite, par sa réappropriation de certaines caractéristiques lui étant initialement associées, la connotation de ce « je » se dilate au-delà d'une simple individualité et se confronte à une réalité plus globale dont elle serait originaire : « [...] la construction d'une image de soi est toujours tributaire d'un imaginaire social⁸⁸ ». S'affichant ouvertement comme étant ce qu'on l'accuse d'être, le rappeur détourne l'identité que lui a attribuée l'« autre » et la réaffirme par sa propre voix : « Or, cette confrontation avec le moi stéréotypé obéit elle-même à une stratégie globale constitutive du genre. Il s'agit d'une règle tacite qui pose que le schème figé doit être à la fois dénoncé et réaffirmé.⁸⁹ » Autrement dit, le « je » rapologique donne lieu à la manipulation agonistique d'une individualité, mais devient aussi par le fait même la manifestation existentielle d'un groupe qu'elle représente :

En effet, à travers la conformité de la présentation de soi à un modèle culturel préexistant, les partenaires se retrouvent entre eux et se distinguent des autres. Ils construisent une identité de groupe qui est à la source d'une distinction [...] Elle peut délimiter l'espace d'une clôture du groupe sur lui-même, voire d'un enfermement dans un ghetto identitaire. Elle peut aussi être l'affirmation d'un élitisme et l'arme d'un pouvoir.⁹⁰

2.1 Scénographie du « je »

J'vis enfermé dans une pièce de théâtre⁹¹.

Manifestée par le corps et la voix, l'individualité de chacun en vient à être problématisée et à être perçue sous le prisme de la relation conflictuelle qui façonne son rapport au monde. Appuyant

⁸⁷ Garand, D. (dir.). (2014). *Un Québec Polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics*. Éditions Hurtubise. p.415.

⁸⁸ Amossy, R. (2010). *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Presses Universitaires France. p.44.

⁸⁹ *Ibid.* p.53.

⁹⁰ *Ibid.* p.45.

⁹¹ Jok'air. (2017). Tragédie [Piste sonore]. Dans *Je suis Big Daddy*.

systématiquement son propos, le traitement du « je » participe à une mise en scène supportant la nature de l'identité artistique du rappeur qui se manifeste dès qu'il prend la parole en son nom :

La scénographie projette l'énonciateur dans un autre espace-temps que celui de l'interlocution, un espace-temps où s'élabore un sujet de discours qui le transcende. Ce sujet est le produit du discours tenu par l'énonciateur en même temps qu'il justifie la place de ce dernier, corrobore son ethos et autorise son statut interlocutoire.⁹²

Abordée par Dominique Maingueneau dans son ouvrage *Le discours littéraire*, la scénographie est un type de scène d'énonciation inhérente à l'œuvre littéraire à laquelle elle se rattache. Codépendante de l'ethos, une scénographie fait partie d'une logique poétique permettant de justifier et d'approfondir le contenu d'une œuvre littéraire à travers la nature de sa condition énonciative : « La scénographie [...] est le pivot de l'énonciation. La littérature est de ces discours dont l'identité se constitue à travers la négociation de leur propre droit à construire *tel* monde à travers *telle* scène de parole⁹³. » Dans le rap, la crédibilité de l'artiste est justement établie à travers un jeu scénographique procurant ainsi l'efficacité globale de son expression dont la mise en scène lie l'ethos à une posture énonciative légitimant le « je » :

Un positionnement ne fait donc pas que défendre une esthétique, il définit aussi, explicitement ou non, le type de qualification requise pour avoir l'autorité énonciative, disqualifiant par-là les écrivains contre lesquels il se constitue [...]. Il s'agit pour les écrivains de produire une définition de la littérature légitime qui soit en harmonie avec leurs propres qualifications⁹⁴.

Autrement dit, la pertinence et l'efficacité des propos émis dans le rap dépendent non seulement de l'ethos de son énonciateur, mais également de la scénographie de son œuvre. Généralement, celle-ci contribue à affirmer la mise en scène agonistique d'une individualité problématique : « [...] l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société⁹⁵».

Tout d'abord, cette mise en scène s'instaure à travers le pseudonyme choisi par l'artiste pour le représenter. Lorsqu'il n'est pas constitué d'une ressemblance avec le nom réel, cet alias fait généralement référence à une caractéristique fondamentale de l'univers rapologique propre à l'identité du rappeur. Pouvant être aussi une jonction entre plusieurs de ces éléments, le nom de

⁹² Garand, D. (dir.). (2014). *Un Québec Polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics*. Éditions Hurtubise. p.102.

⁹³ Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire*. Armand Colin. p.201.

⁹⁴ *Ibid.* p.119.

⁹⁵ *Ibid.* p.85.

scène est très important puisqu'il doit supporter par sa prégnance charismatique l'affirmation identitaire de son énonciateur : « Dans la première catégorie figurent le nom du locuteur et ce qu'il dit ou rappelle explicitement⁹⁶. » En ce qui concerne les artistes de cette étude, « Nekfeu » provient de la jonction entre le verlan de son prénom Ken et du surnom « fennec » que lui donnaient ses amis d'origine magrébine en l'honneur de l'animal algérien du même nom : « J'étais petit quand mes Kabyles m'ont surnommé "Fennec" » (Nekfeu : 2015). Pour Booba, son pseudonyme tire son inspiration du nom d'un de ses cousins sénégalais : « B2OBA je m'appellerai, moitié Babtou/En hommage à mon cousin Booba de Baobab » (Booba : 2009) et rappelle aussi par le fait même sa commune Boulogne-Billancourt. Plutôt qu'être un remaniement du nom des frères, l'alias du groupe « PNL » est un acronyme pour « Peace'n' lové ». Faisant référence à l'expression « Peace and love », cette dernière détourne partiellement son sens initial avec le terme « lové » signifiant argent : « Je suis Peace'n'lovés, la guerre, le million, la paix, le calumet » (PNL : 2016). Fidèle à la philosophie du groupe, cet alias se présente comme un slogan représentatif de leur identité : « Le message n'est jamais unidimensionnel, il révèle un second degré. Le nom du groupe de rap rassemble aussi les différences dimensions du concept, plus qu'un nom il est un sigle (une marque) et un slogan (un message)⁹⁷ » et nous verrons au fil de ce chapitre que tous ces pseudonymes font partie d'un ensemble scénographique faisant état de la manifestation identitaire du sujet qu'ils désignent.

2.1.1 Ethnicité

En règle générale, la mise en scène du corps et de la voix dans le rap prend source dans la mise en valeur de l'origine ethnique. Indissociable de l'artiste, cette dernière est indispensable dans le rap afin de revendiquer l'appartenance à un groupe et pour souligner une rupture avec un ordre ethnique qui l'exclut de la conformité : « [...] il s'agit d'attester ce qui est dit en appelant le coénonciateur à s'identifier à une certaine détermination d'un corps en mouvement, appréhendé dans son environnement social⁹⁸ ». Chez Nekfeu, l'affirmation de son teint caucasien va de pair avec une tension face à un élitisme blanc auquel il s'oppose : « C'est plus facile quand t'es blanc/Quand tu sors, tu commences à l'voir » (Nekfeu : 2015). En effet, tout en voulant revendiquer

⁹⁶ Amossy, R. (2010). *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Presses Universitaires France. p.79.

⁹⁷ Bazin, H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.225.

⁹⁸ Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire*. Armand Colin. p.209.

son origine ethnique, ce dernier souhaite marquer sa différence au sein du rapport conflictuel qu'il entretient avec ceux disposant du même teint :

Vu qu'on m'a dit "Mort à l'autre !"/C'est la paix que j'ai bâtie moralement, mais khlass/Moi j'suis pas de la même race que Nadine Morano [...] Je suis pas le genre de blanc qui mettrait ses vieux dans un mouiroir (Nekfeu : 2015); Moi, j'suis un babtou à part ; j'vois plein de babtous pompeux/Mais sache que les babtous comme moi/N'aiment pas les babtous comme eux /Surtout quand les babtous ont peur/Tout l'monde m'invite dans les plans/Fils de pute, bien sûr qu'est plus facile pour toi quand t'es blanc (Nekfeu : 2015) (babtous = blancs).

Comme ces extraits l'affichent explicitement, l'affirmation de son origine ethnique fait souvent état de la relation agonistique qu'entretient le « je/moi » de Nekfeu au « tu/il/eux » représentant un certain « genre de blanc » auquel il s'oppose. Comme ses parents sont d'origines grecque et écossaise, la revendication de cette rupture se fait aussi par l'entremise d'un métissage culturel qu'il précise afin de souligner sa différence ethnique : « Moi, j'suis le même qu'au premier temps, un putain d'grec » (Nekfeu : 2019); « Ceux qui n'aiment pas le petit Grec seront en rogne » (Nekfeu : 2015).

Relevant d'une identité antagoniste, le métissage de Booba donne lieu à la problématisation de l'identité noire et de sa mise en avant en tant que principale caractéristique ethnique : « Jeune noir, rien à foutre, comme ça qu'j'me définis » (Booba : 2009). Malgré que le rappeur fasse explicitement état de cette double appartenance : « Dis-leur qu'j'suis noir et blanc » (Booba : 2006); « Allez les Bleus, allez les Lions, moi je suis un peu des deux » (Booba : 2017), l'ethnicité noire semble primer sur son alter ego blanc qui est généralement cité lorsqu'il est question de la première. En effet, la primauté de cette dernière traduit le constant besoin qu'a le sujet d'affirmer ce qui problématise et définit par extension sa condition existentielle : « Tout commence dans la cour de récréation Malabar, Choco BN, "sale noir !", ma génération » (Booba : 2006); « Ai-je une gueule à m'appeler Charlie [hebdo] ? Réponds-moi franchement » (Booba : 2015). Participant à la mise en avant de cette confrontation raciale qu'il réunit au sein même de sa nature ontologique, l'utilisation récurrente d'expressions dérivées du terme péjoratif « nègre » permet d'ancrer davantage l'expression de Booba à travers l'image de ce qu'on lui a reproché d'être :

Ils ne veulent pas nous voir ici, non/J'suis ce nègre au fond du wagon (Booba : 2017); Jugé à cause de ma couleur/J'ai fait les choses dans la douleur/Mais j'ai fait les choses à ma couleur/Négro dis-leur, dis-leur (Booba : 2010).

Substantif transformé en concept, le « Nègre » devient l’idiome par lequel les gens d’origine africaine s’annoncent eux-mêmes au monde, se montrent au monde et s’affirment eux-mêmes comme monde, à partir des ressources de leur puissance et de leur génie propre.⁹⁹

Plus précisément, la mise en scène de ce « je » porte en elle une irréconciliabilité raciale qui rend le corps métissé de Booba fondamentalement problématique envers une idéologie raciste à laquelle il s’oppose:

Le résultat d'une blanche et d'un nègre [...] J't'ai montré l'Hexagone du doigt, du shit sous un ongle [...] J'suis venu marquer mon temps malgré mon teint (Booba : 2002); J'suis un sale négro car maman a épousé un black (Booba : 2009).

L’espace des métis constitue donc un danger car il menace la structure même qui sert de base à toute idéologie raciste et séparatiste. Il est la possibilité même d’une idée jugée impossible, celle d’une relation entre le Noir et le Blanc.¹⁰⁰

Bien que PNL relève aussi d’une origine ethnique mixte marquée par une relation conflictuelle avec la France : « Igo, c'est misère DZ, demande pas pourquoi on t'agresse, grrrr/Moitié forza moitié tahia/Explosif depuis la naissance (PNL : 2019) (DZ = Algérien, Forza Corsica = vive la Corse, Tahia El Djazaïr = vive l'Algérie), la mention de cette dualité se fait beaucoup plus rare. Sans toutefois disparaître, la manifestation ethnique des deux frères est délaissée au profit d’une identité de groupe plutôt définie par des valeurs morales et des principes idéologiques que des liens raciaux. Contrairement à Booba ou même Nekfeu, le « je » chez PNL, avant de représenter un corps physique distinct, met en scène une pensée introspective voulant se distancier de son existence matérielle (« J'suis serein dans ce corps en location » [PNL : 2019]) et témoigne d’un certain recul face à son identité individuelle. Comme le souligne Ricoeur : « Posséder un corps, c’est ce que font ou plutôt ce que sont les personnes [...] dans la mesure où l’appartenance de mon corps à moi-même constitue le témoignage le plus massif en faveur de l’irréductibilité de l’ipséité à la mêmeté¹⁰¹. » Ainsi, l’instauration du « je » chez PNL se fait tout d’abord par la voie d’une identification à certains leitmotifs qui définissent le groupe comme les titres des morceaux « J’suis PNL » et « J’suis QLF » le démontre. Garants des principaux principes idéologiques et moraux du groupe (QLF = Que la famille), ces acronymes se présentent comme de véritables mantras dont la récitation répétitive accentue l’importance symbolique : « PNL/Que La Famille, Que La Famille/Que La Famille, Que La Famille [...] PNL, Que La Famille/QLF, on t'a pas dit, Ademo et

⁹⁹ Mbembe, A. (2015). *Critique de la raison nègre*. La découverte, p.72.

¹⁰⁰ Diémé, J. (2012). *De la plantation coloniale aux banlieues - La Négritude dans le discours postcolonial francophone*. L’Harmattan. p.76.

¹⁰¹ Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Éditions du Seuil. p.46, 155.

Ladif » (PNL : 2015) (Ladif = Surnom de N.O.S). D'autres morceaux tels que « Je vis, je visser », dont le titre s'inspire du célèbre cogito de Descartes, démontrent que la vente de drogue (visser = servir de la drogue) relève d'une vérité fondamentale chez PNL qui structure la base de l'identité du groupe.

2.1.2 Rôle attribué au « je »

En fonction de la valeur accordée au « je » le représentant, le rappeur clarifie la nature du rôle qu'il occupe au sein de ses textes. La mise en scène de cette individualité, associée à la prise en compte de l'ethnicité lui donnant ainsi un espace supplémentaire afin de s'exprimer, approfondit la relation du rappeur avec son « moi » et caractérise sa prise de parole. Chez Booba, l'omniprésence égocentrique du « je » prend forme par une assurance ostentatoire exprimée avec une présomption assumée : « Ma carrière est incroyable/Si j'vais en Enfer j'paie le voyage » (Booba : 2015). Cette pratique dans le rap, notamment connue sous le qualificatif d'*egotrip*, vise à faire l'apologie du sujet par lui-même afin de convaincre l'auditorat de sa supériorité. Très loin d'être le seul à en faire l'usage, Booba reste l'un des plus grands maîtres de cette tendance en France et n'hésite d'ailleurs pas à s'autocouronner chef de sa discipline : « Tu veux t'asseoir sur le trône, faudra t'asseoir sur mes genoux » (Booba : 2010); « J'ai fait du game une dictature, pour ça qu'on me récompense pas » (Booba : 2015). Comme ces extraits le montrent, ce « je » alimente la supériorité nécessaire dont il a besoin afin de légitimer sa mention exhaustive. De plus, cette apologie du « moi » s'appuie notamment sur la mise en relation du sujet avec des rivaux inférieurs, comparaison polémique qui mène à la démonstration du triomphe de ce « je » : « Ils veulent rivaliser, leur truc c'est nul/On est trop haut, négro, eux, ils sont petits comme une cellule » (Booba : 2002); « Les rappeurs m'envient, sont tous en galère/Un jour de mon salaire c'est leur assurance vie » (Booba : 2006).

Il n'est pas rare que l'énonciateur expose lui-même les qualités qui rendent légitime son intervention.

Il est moins rare encore que la charge polémique passe par un portrait peu flatteur de l'adversaire, portrait qui peut, d'ailleurs, constituer le seul argument.¹⁰²

Ultimement, cette surenchère que produit l'*egotrip* permet au rappeur d'accentuer la présence de son « je » et de le mettre au centre de l'attention afin d'affirmer avec confiance sa condition

¹⁰² Garand, D. (dir.). (2014). *Un Québec Polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics*. Éditions Hurtubise. p.417.

ethnique : « Hauts-de-Seine, obscène, Africain comme un Antillais/Libéré de mes entraves, me venger comme un droit/J'ai couru comme un esclave pour marcher comme un roi » (Booba : 2010). Autrement dit, les prétentieuses déclarations de ce dernier lui permettent de se réapproprié un corps problématisé ainsi qu'une condition sociale qui sera abordée vers la fin du chapitre : « Le rejet, le mépris des colonies, c'est ce que l'on vit/Ça laisse un goût amer, j'n'oublierai jamais [...] Et les vrais négros le savent/Concerts à guichet fermé sur bateau d'esclaves [...] Les derniers seront les premiers » (Booba : 2010); « Seul, négro, j'avais te coloniser » (Booba : 2015).

Malgré que Nekfeu témoigne parfois lui aussi d'une supériorité ostentatoire : « Y a que quand j'suis premier que j'reste à ma place/Et y a que quand j'suis premier que j'reste à ma place » (Nekfeu : 2015), la présence de son « je » est généralement minimisée au sein de ses textes comparativement à Booba. En effet, la prise de parole pour Nekfeu donne fréquemment lieu à une alternance pronomiale au détriment de l'usage de la première personne. Bien que le « je » soit loin de s'effacer complètement au profit d'un « tu/toi », ce choix produit parfois un décalage dans la liaison de l'expression du rappeur à sa propre voix : « Est-ce que tu t'es d'jà fait rabaisser par celle que t'aimais secrètement ?/Gentille en privé, mais, d'avant les gens, cruelle et légère/Est-ce que t'as d'jà tapé quelqu'un juste pour qu'on te respecte ? » (Nekfeu : 2016). Le reste du couplet de ce morceau se déroule principalement en suivant cette même logique et c'est plutôt à partir du pont et du deuxième couplet que ce dernier va concrètement se manifester :

T'en es-tu voulu de n'pas pleurer sa mort ? Est-ce que tu t'es forcé ?/Est-ce que c'est venu plus récemment, pour un détail anodin ?/Au point de chialer toute la nuit sur un vieux son de rap français ? [Pont 1] J'ai pas fait d'études, j'emmerde tes politiques, j'ai pas fait HEC/J'ai pas b'soin d'ça pour m'exprimer quand j'vois des pauvres sur la chaussée (Nekfeu : 2016).

Comme le démontre la transition pronomiale de cet extrait, le recours au « tu » par Nekfeu lui permet de camoufler partiellement la présence de son individualité par l'entremise d'un interlocuteur indéfini auquel il s'identifierait (« [...] chialer toute la nuit sur un vieux son de rap français »). Comme le souligne Amossy : « En passant des discours où la subjectivité s'inscrit en l'absence de première personne à ceux qui tentent d'éradiquer toute trace d'évaluation ou de sentiment personnel, il s'avère que dans tous les cas, le locuteur opère une présentation de soi.¹⁰³ » Un autre exemple de cela s'observe dans la chanson « Avant tu riais », où le début du premier

¹⁰³ Amossy, R. (2010). *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Presses Universitaires France. p.187.

couplet, narré à la troisième personne, laisse place à un retour du « tu » qui mène encore une fois à la résurgence de la présence du « je » du rappeur à la toute fin de la partition :

Cette femme au visage dur qui passe en force/Elle pense fort à sa carrière, fonce/Malgré le harcèlement des hommes/Mais la seule chose qui la pousse/Quelque part, c'est le manque [...] T'as dit à ta mère : "Je reviens, le temps presse/Y a que pour te faire monter que je descendrais/Un jour, j'achèterai l'immeuble entier/Juste pour être sûr qu'on te laisse entrer (Nekfeu : 2016).

Cette oscillation pronominale que mettent en scène ces deux exemples diminue la présence explicite d'un « je » au profit de la mise en place de différentes personnalités auxquelles il se rattache : « Tu sens bien que t'es unique/Tu veux pas qu'on te double [...] Tu te sens d'aucun des clans ». Autrement dit, l'identité est extériorisée à travers la mise en scène d'un « je » ayant besoin des autres pour pouvoir pleinement s'affirmer :

La question sera finalement de savoir comment le « je-tu » de l'interlocution peut s'extérioriser dans un « lui » sans perdre la capacité de se désigner soi-même, et comment le « il/elle » de la référence identifiante peut s'intérioriser dans un sujet qui se dit lui-même.¹⁰⁴

Comparativement à Nekfeu, le « je » respectif des membres de PNL se manifeste continuellement et est mis au premier plan. En contrepartie, leur cas présente une différence marquée avec la mise en scène prétentieuse de la personnalité individualiste de Booba. C'est-à-dire que le « je » chez PNL présente une dualité fusionnelle entre les voix et les corps des deux frères menant à un doublement identitaire : « On prend l'rap, on l'encule à deux, on prend le bât', le fait ner-tour à deux/On s'en sort ou on crève à deux, cœur qui bat quand ça tire à deux » (PNL : 2019). Disposant d'un propos similaire et d'une interprétation relativement semblable marquée par l'utilisation d'un correcteur de tonalité (*autotune*¹⁰⁵), la personnalité distincte des deux frères est peu distinguable lors des premières écoutes. Cette union fraternelle, d'emblée représentée avec l'emploi récurrent du « on » : « Et j'suis sûr qu'à deux choix près, Nabil et moi/On aurait pu prendre Paname » (PNL : 2019), fait état d'une complémentarité fusionnelle comme le démontre cette phrase prononcée par N.O.S (Nabil) dans la même chanson : « J'suis plus Tarik que Nabil » (PNL : 2019). Le « je » introspectif caractérisant le style du groupe doublé par l'ethos similaire des deux frères participe

¹⁰⁴ Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Éditions du Seuil. p.56.

¹⁰⁵ Popularisée vers la fin de la décennie 2000-2010 avec des artistes comme Kanye West, Lil Wayne ou T-Pain, l'*autotune*, très critiquée à ses débuts, fait partie intégrante de la scène rap d'aujourd'hui. En France, PNL sont considérés comme les figures de proue d'un rap fondé sur les possibles mélodiques que l'outil vocal permet de réaliser. Pour en savoir plus: Reynolds, S. (2018, September 17). How Auto-Tune Revolutionized the Sound of Popular Music. *Pitchfork*. <https://pitchfork.com/features/article/how-auto-tune-revolutionized-the-sound-of-popular-music/>

alors à l'affirmation d'une pensée commune s'incarnant souvent à travers l'un même quand l'autre prend la parole.

Cette complémentarité occupe une place poétique si importante que ces derniers viennent à se définir mutuellement au sein du rapport fusionnel unissant le petit au grand frère. Dans « Deux frères », le premier couplet ainsi que le refrain mettent en avant-plan l'union fraternelle des membres du groupe : « On a grandi comme les princes de la ville [...] Deux frères, deux frères/Deux frères, deux frères » (PNL : 2019). Performé par N.O.S, le second couplet débute en mentionnant l'écart d'âge avec son grand frère, ce qui en justifie son arrivée plus tardive sur le morceau : « J'ai grandi dans le zoo, j'suivais les cris dans la jungle, les pas de grand frère ». Suite à cette phrase introductive, le reste du couplet s'évertue à énoncer avec une narration épique un résumé de leur histoire mutuelle :

Papa nous a cogné tête contre tête, nous a dit : "J'veux un amour en fer/J'veux personne entre vous, même pas moi, même pas les anges de l'Enfer" (les anges de l'Enfer)/Donc j'ai aimé mon frère plus que ma vie, comme me l'a appris mon père/Chaque rêve, chaque cauchemar, chaque ennemi, chaque euro : partagés/Ét à part le nombre de cicatrices, rien ne va changer/Dans le même, dans le même miroir, on s'est regardés/Dans les mêmes, dans les mêmes trous noirs, on s'est égarés/Quand on était petits, on avait les mêmes sapes, plus grands, les mêmes armes/Même niaks, même terrain, igo, les mêmes schlags/Jamais les mêmes femmes : moi, c'était les belles blondes/Lui, les Vénézuéliennes, moi dehors, lui qui tombe/Rien ne nous sépar'ra, même pas nos bitches/Tout c'que j'prends, j'te l'donne, un peu comme ma vie/Y'a qu'toi qui sais c'que j'vis, que moi qui sais c'que tu vis/On s'est dit, c'est l'heure d'les baiser, si on fusionnait, chi

Dans ce foisonnant extrait, le « je » de N.O.S prend toute son ampleur existentielle au sein de son jumelage avec celui de son grand frère. Transcendant la valeur même de leur vie individuelle (« Donc j'ai aimé mon frère plus que ma vie »), leur relation devient le porte-étendard d'une histoire commune (« Chaque rêve, chaque cauchemar, chaque ennemi, chaque euro : partagé »), marquant l'identité de chacun dans laquelle ils se retrouvent mutuellement (« [...] dans le même miroir, on s'est regardés [...] Y'a qu'toi qui sais c'que j'vis, que moi qui sais c'que tu vis »). Ultimement, la fin du couplet fait explicitement état du rapport fusionnel auquel leur rap donne lieu : « On s'est dit, c'est l'heure d'les baiser, si on fusionnait, chi » dont le terme « chi » fait référence à une technique dans le manga *Dragon Ball* permettant de combiner la puissance et la personnalité de deux combattants au sein d'une nouvelle entité par leur fusion.

2.2 Humanité

I—I thank God that I am not basic/I am not a human being¹⁰⁶.

S'inspirant de ce qu'on l'accuse d'être ou de ce qu'il pense être envers ceux auxquels il se confronte, le rappeur donne parfois lieu à une altération de sa nature identitaire afin de relever l'irréconciliabilité qu'elle présente. Ce lien agonistique le mène à la remise en question de son humanité et à un dédoublement identitaire se voulant représentatif de la marginalité dont souffre le sujet désolidarisé : « Le dédoublement tend à enfermer encore plus le sujet en lui-même, à le séparer du reste du monde¹⁰⁷. » Autrement dit, le traitement de l'humanité produit un double que le « je » rapologique incarne afin de souligner l'exclusion du rappeur : « Le thème du double, sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité.¹⁰⁸»

2.2.1 Nekfeu : Menace d'une déshumanisation par l'emprise technologique postmoderne

Chez Nekfeu, l'humanité est remise en question à travers l'influence malsaine de la technologie sur l'identité humaine que produit le contexte occidental du XXI^e siècle. S'enfonçant de plus en plus au sein d'une existence ancrée dans le numérique, notre mode de vie moderne participerait ainsi à une déshumanisation qui la menacerait. Les humains deviendraient alors de plus en plus similaires à leurs machines, c'est-à-dire froids, conformes et insensibles : « Et, dans nos cœurs, on est à l'ère de L'Âge de Glace [...] On n'est pas des codes-barres/T'as la cote sur les réseaux puis ta cote part [...] Vu qu'on forme des copies conformes/Qui ne pensent qu'à leur petit confort » (Nekfeu : 2015). Nekfeu, tout en étant touché par cette emprise technologique, se dresse face à cette menace en revendiquant une humanité insoumise visant à s'y affranchir: « J'suis seul contre une armée de robots (Nekfeu : 2015); « Le système m'insupporte, j'suis un cyborg insubordonné » (Nekfeu : 2019).

¹⁰⁶ Lil Wayne. (2010). I Am Not a Human Being [Piste sonore]. Dans *I Am Not a Human Being*.

¹⁰⁷ Jourde, P., Tortonese, P. (2005). *Visage du double : un thème littéraire*. Armand Colin. p.7.

¹⁰⁸ *Ibid.* p.15.

Autant par le contenu de ses chansons que par sa direction artistique, le deuxième album de Nekfeu intitulé *Cyborg* est un excellent exemple de ce malaise identitaire. Contrairement à l'androïde, le cyborg est un être organique qui a subi des modifications comme des greffes de parties mécaniques ou électroniques et la dualité qu'évoque sa figure s'observe d'emblée à travers la pochette de l'album où l'on voit une photo du haut du corps de l'artiste de face, scindé en deux par une carte mère. À moitié caché par ce qui se présente comme la matrice du programme de l'œuvre, le reste du visage de Nekfeu est plongé dans les ténèbres et annonce ainsi la menace d'une ombre technologique planant sur une identité humaine. Dans le morceau « Réalité augmentée », le deuxième couplet donne lieu à la perte de l'unicité du « je » rapologique ainsi qu'à la dénonciation du mirage technologique qui enlise l'identité des individus dans la conformité :

Je me sens renoi, juif, blanc, rebeu et noi-chi/Jamais je ne choisirai la couleur du emoji/Tellement de controverses contrefaites/Tellement de Control+C, Control+V/Le miroir élabore un moratoire, tu crois être un homme rare/Toi t'es un énorme rat de laboratoire, qu'on formera/Fermeement, conformément à leur morale (Nekfeu : 2016) (renoi = noir, rebeu = arabe, noi-chi = chinois).

Introduisant la première phrase, le « *Je* », modifié par l'ajout d'un effet sonore déformant sa prononciation comme si son locuteur était un robot détraqué, en vient à effacer l'origine ethnique du rappeur au profit d'une identité plurielle (« renoi, juif, blanc, rebeu et noi-chi »). La phrase suivante (« Jamais je ne choisirai la couleur du emoji »), participe aussi à cette uniformisation ethnique par l'intermédiaire des choix d'émoticônes que nous proposent les réseaux sociaux afin d'affirmer notre identité dans le monde numérique : « [...] l'identité devient conflictuelle, la différence se trouve compromise dans l'indifférenciation de la mêlée corporelle¹⁰⁹ ». Autrement dit, la prise de parole à la première personne est d'emblée sujette à une altération et témoigne paradoxalement d'un retrait du « moi » initial qu'il l'énonce. De plus, l'emploi du pronom à la première personne disparaît progressivement au profit d'un « tu » et le reste de l'extrait porte sur la problématique de la conformité, dont la mention « Control+C, Control+V », qui renvoie au raccourci clavier pour effectuer l'opération copier-coller, la formule à l'aide d'un exemple lié à la technologie. Par la suite, Nekfeu continue sur les thèmes de l'homogénéité et de sa duplication par le recours aux symboles que représentent le « miroir » et le « rat de laboratoire ». C'est-à-dire que par sa réflexion, le miroir « établit un moratoire » et pousse les individus à se définir superficiellement par leur image. Ceux-ci prioriseraient la forme au détriment du fond et

¹⁰⁹ *Ibid.* p.115.

deviendraient des rats de laboratoire, c'est-à-dire de vulgaires cobayes sans aucune identité. Ils sont alors collectivement formés, « conformément à leur morale », telle une masse uniforme et préfabriquée de prototypes robotiques.

Survenant plus tard dans l'album, la chanson « Programmé » met davantage en place l'idée que l'humanité de Nekfeu se voit confrontée et infectée par une doublure cybernétique. Accentuée par la froideur épurée de la production, la structure répétitive du morceau, combinée au ton excessivement monotone du timbre de voix du rappeur, donne l'impression à l'auditeur d'entendre un androïde réciter un ordre :

Mi-homme, mi-machine/Un putain de cyborg, imagine ... Tout est une question de volonté /Tout est une question de volonté/Tout est une question de volonté /Tout est une question de volonté/Tout est une question de volonté/Tout est une question de volonté/Tout est une question de volonté (Nekfeu : 2016).

Comme il le dit explicitement lui-même dans l'intro du morceau : « Mi-homme, mi-machine/Un putain de cyborg », l'humanité est en proie à une robotisation et cela va être renforcé par l'omniprésence du refrain (« Tout est une question de volonté »). Tel un androïde « programmé », Nekfeu se répète à lui-même cette devise jusqu'à lui faire perdre son sens, comme pour se convaincre de son libre arbitre alors qu'il a justement été conçu pour croire à cette illusion. Néanmoins, la fin du morceau présente une ouverture à la soumission de cette devise impérative par sa toute dernière phrase : « Tout est une question de ... Tout est une question de destinée » et brise ainsi la répétition sans fin de cette dernière.

Enfin, il est pertinent de faire un retour sur le morceau « Humanoïde » afin de conclure l'analyse de cette section. Débutant l'album *Cyborg*, « Humanoïde » introduit à même son titre le thème de la dualité identitaire puisque le terme désigne un être dont l'apparence s'apparente à la constitution humaine sans nécessairement en être un. Dans le premier couplet, l'interprétation de Nekfeu se veut d'un calme maussade et est jointe à un instrumental minimal. Rompant cette monotonie, le pont introduisant le deuxième couplet est marqué par la chute de la basse ainsi que par l'arrivée des percussions. À partir de là, le ton de Nekfeu s'affirme avec davantage de fermeté et se fait plus revendicateur. Mais cette montée atteint son apogée avec l'arrivée du dernier couplet lorsque Nekfeu s'exclame par une voix marquée par la rage du désespoir: « Et j'entends tout ce rap dans mon crâne, comme des mantras qui m'entravent ». De cette envolée s'enflamme alors toute la détresse rampante du rappeur introduite dans les deux dernières partitions du morceau et c'est à

partir de ce couplet que se dégagent plus clairement les problématiques reliées à cette dualité identitaire: « Seul face à mon reflet : aucune symétrie ». Le sujet, face à son reflet qu'il ne reconnaît plus, devient étranger à une partie de lui-même et en vient à se confronter à la menace que cette doublure incarne par une révolte identitaire dont la montée graduelle de l'intensité du morceau permet d'exemplifier :

[...] cette crainte dépouillant peu à peu l'individu de sa propre substance, de son identité : les personnages voient leur double prendre peu à peu possession d'eux-mêmes. Ces dépossessions s'effectuent par l'entremise du miroir et du portrait, qui révèlent la crainte de la dépossesion de sa propre existence par un autre, et le danger que représente cette intrusion, parfois violente, d'un autre soi¹¹⁰.

Ankylosée par sa propre existence, la destinée humaine se trouve encloisonnée comme les robots des récits d'Isaac Asimov : « Pire qu'un robot d'Asimov, ta vie : un casino/T'es quasiment en liberté, enfermé dans des cases immenses ». Entravés par des lois robotiques les empêchant d'exercer leur libre arbitre, ceux-ci, conçus par la société humaine afin de la servir, sont virtuellement incapables d'accéder à une pleine liberté. À partir de cette comparaison, Nekfeu souligne le fait que les humains, comme les robots d'Asimov, sont soumis à leurs lois et ceux qui refusent le simulacre d'émancipation proposé par les exigences de conformité de leurs sociétés postmodernes sont condamnés à être perçus comme des êtres déviants dont l'unicité défectueuse est revendiquée par le rappeur: « C'est pour les cyborgs défectueux, les Elephant Man/Les mecs instables qu'ont des putains d'valeurs, mais les défendent mal, humanoïde ».

2.2.2 Booba : Animalité

À l'inverse de Nekfeu, le traitement du thème de l'humanité chez Booba mène à l'animalisation de la nature humaine: « Animal galeux du Sénégal/J'suis pas venu pour couiner » (Booba : 2002). Initialement considéré par les blancs comme un animal ou comme un sous-humain réduit à ses caractéristiques physiques : « J'suis un macaque selon Darwin/J'ai une grosse bite selon Marine [...] Amg pour le babouin » (Booba : 2017), l'homme noir, même lorsqu'il est libéré de sa précarité socio-économique (Amg = Mercedes), resterait emprisonné au sein des conceptions racistes occidentales comme le démontre cet extrait. Cette animalité évoquée par le rappeur témoigne de la réappropriation agonistique envers une doublure identitaire provenant des perceptions fantasmagoriques de ceux auxquels son « je » s'oppose:

¹¹⁰ Gélinas, A. (2011). Identité trouble : manifestations littéraires du double. *Postures*, 14, 71-83, p.73.

[...] l'apparition de figures doubles correspond à l'extériorisation d'une identité entre le sujet et l'autre [...] Jouer ce que l'on est, c'est la *mettre en jeu*, le soumettre au risque de la transformation, le dominer. Jouer à l'autre, c'est déjà se l'approprier, comme en tournant autour, en en faisant miroiter les diverses facettes et agir les divers mécanismes, sans en être prisonnier¹¹¹.

Que cela soit par l'accentuation du ton grave de sa voix vers la fin de sa carrière ou par ses *flows* paresseux et imposants particulièrement présents dans les albums *Lunatic* et *Futur*, Booba a su miser sur une esthétique tonitruante et brutale le rapprochant davantage de l'identité animale qu'il revendique : « Les mains sales, j'suis trop bestial, trop bestial / J'fais du gros, pas du détail » (Booba : 2010). Se présentant à même les titres de certaines de ses chansons telles que « Animals », « Pitbull » ou encore « E.L.E.P.H.A.N.T », la mention de différentes figures animales contribuent à la construction d'un écosystème social reconsidérant l'affranchissement de l'humain envers la férocité du monde naturel et de ses lois impitoyables :

C'est pousser comme une ortie parmi les roses/Et ils sont trop alors j'appelle mes khos les ronces/C'est un état d'esprit, ne plie que si les pissenlits j'bouffe/Ne reçois d'ordres ni des keufs, ni des profs/Haineux, de chez nous vient le mot vénéneux/La rue conseille, la juge te console souvent/Drogue douce ou c'est le bug, la rue t'élève et te tue/Alors laisse-moi tirer qu'j'm'assomme au teuh-teuh/Grillé mais je nie, ici les hyènes ont une insigne/Et j'espère qu'c'est pas l'un d'nous qui servira de gnou (Booba : 2002).

La première partie de cet extrait renvoie au monde végétal par son champ lexical, avec des noms et des verbes tels qu'« ortie », « pissenlits », « pousser » ou « vénéneux ». Les « khos » (frères, compatriotes) sont alors représentés comme un entremêlement de ronces non désirées qui viennent perturber le beau ; « les roses ». Ayant grandi et donc « pousser » dans cet environnement, Booba et ses confrères deviennent des fleurs piquantes et « vénéneuses » dues à la haine qu'ils développent. Le contexte social, mentionné de façon plus réaliste tout de suite après, accentue l'image que la première partie du couplet suscite avec l'évocation de drogue (« drogue douce ou c'est le bug »), de conflits de rue (« la rue t'élève et te tue ») ou encore de figures d'autorité qui tentent de soumettre le sujet (« Ne reçois d'ordres ni des keufs, ni des profs »). Mais c'est lors de la dernière partie du passage que le champ lexical des thèmes végétal et social cède la place à celui du domaine animal. En désignant les policiers comme « des hyènes avec un insigne » et les siens comme des « gnous », Booba restitue une image de son quotidien par une vision animale où lui et ses congénères doivent craindre la prédation de l'autorité au sein de cet écosystème sauvage.

Comme le serait un animal luttant pour sa survie, le rappeur témoigne de la réalité cruelle de son monde par l'entremise de l'animalisation de sa propre humanité : « Comment ne pas être un pitbull

¹¹¹ Jourde, P., Tortonese, P. (2005). *Visage du double : un thème littéraire*. Armand Colin. p.10, 184.

quand la vie est une chienne? » (Booba : 2006). Autrement dit, cette vision animale que Booba a sur lui-même s'inscrit comme la réponse évolutive d'un sujet désirant s'adapter à son contexte social afin de mieux y survivre (« Demande à des loups d'faire preuve d'humanisme » [Booba : 2015]). Ultiment, la perte symbolique de son humanité mène à un dédain et un détachement envers la race humaine à laquelle il ne se sent plus vraiment appartenir : « J'ai du mal avec les humains car instinct animal » (Booba : 2017); « La race humaine me dégoûte, j'allume gros pilon au chalumeau/Nique ta fondation de merde, j' préfère sauver les animaux » (Booba : 2015).

Le personnage confronté à son double, ou qui éprouve le sentiment d'une scission intérieure, se trouve face à la question du principe de l'union, ou de l'articulation en lui de deux instances [...] La découverte de la fragmentation correspond aussi à celle de la contingence, à l'exil de l'absolu¹¹².

2.2.3 PNL : Primitivisme belliqueux

D'une manière similaire à Booba, les membres de PNL se considèrent aussi comme des êtres sauvages qui ont appris à survivre dans un environnement peu hospitalier qu'ils représentent littéralement comme une jungle : « Eh, poto, démarre dans la jungle, j'y suis H24, j'y fais des singeries » (PNL : 2019). Cette perspective spatiale, qui sera approfondie lors du prochain chapitre, alimente l'association des rappeurs à des animaux dangereux enfermés au sein de l'espace de leur cité qu'ils qualifient de « zoo ». Mais malgré ce point en commun, l'établissement de leur doublure identitaire donne plutôt lieu à une appartenance envers une humanité barbaresque marquée par son caractère primitif : « [...] la relation entre la France et ses banlieues de couleur semble corroborer la notion selon laquelle les Français de couleur seraient les nouveaux "indigènes" de la République¹¹³».

Tout d'abord, l'identification constante à Mowgli, un personnage de Walt Disney ayant été élevé dans la jungle par une tribu de loup, participe à la mise en place de cette humanité sauvage : « Oh oui on a grandi un peu sauvages, Mowgli » (PNL : 2015); « Écoute le cri de Mowgli, ouais, la hess m'a appris à muer » (PNL : 2015). Sur le plan linguistique, cela se manifeste entre autres par l'utilisation excessive de l'onomatopée « Ounga » et par la manière dont elle est énoncée, tel un cri de combat d'un homme primitif : « Ounga ounga, si tu testes faut être sauvage » (PNL : 2015). De plus, la répétition constante de l'aliénante expression contribue à l'appauvrissement du

¹¹² *Ibid.* p.92.

¹¹³ Diémé, J. (2012). *De la plantation coloniale aux banlieues - La Négritude dans le discours postcolonial francophone*. L'Harmattan. p.115.

vocabulaire des rappers et amène parfois à la perte du sens d'un discours caractérisé par sa grossièreté linguistique: « Ounga, ounga, ounga ouais, mon gars, mon gars, mon gars » (PNL : 2015).

Sur le plan interprétatif, l'affirmation de ce double archaïque prend aussi forme avec le refrain du morceau « Abonné » (PNL : 2015), dont la voix, particulièrement grave et éraillée, produit un son guttural et agressif avec ses « ouh ouh » et les « A-a-abonné, a-a-abonné, a-a-abonné » qui renforcent l'impression d'un cri tribal. De ce fait, « [...] la vocalité, recherchée comme performance à l'image de l'opéra, s'efface ou, plus exactement, essaie de faire bon ménage avec quelque chose de plus animal, de plus violent, et pour tout dire de plus corporel.¹¹⁴ » Se dépeignant ainsi comme des êtres humains primitifs particulièrement enclins à avoir recours à la violence afin de régler tout problème : « Igo j'suis sauvage et j'crie ounga wawa, Ounga ounga, le G sur la poucave [...] J'sais qu'j'suis pas intégré, j'suis père de mes intérêts » (PNL : 2015) (G sur la poucave = Glock sur le traître), le traitement de l'humanité chez PNL donne lieu à l'élaboration d'une identité barbare et belliqueuse étant inconciliable avec le reste du monde social contemporain. Ce trait fait écho à une observation de J.Diémé : « Pour le colonisateur, l'Arabe est un barbare dont les civilisations anciennes doivent être rectifiées à la toise occidentale. L'Africain subsaharien est narré comme un être sans civilisation, donc sauvage, à qui le colonisateur fait don de sa civilisation.¹¹⁵ »

2.3 Confrontation sociologique

Nique l'État, c'est nous contre eux¹¹⁶.

Ensuite, la démarcation de cette identité rapologique mène à une confrontation agonistique entre un « eux » à un « nous » affilié au « je » de l'artiste. Se voulant représentatif de la réalité

¹¹⁴ Castarède, M-F., Konopczynski, G. (2005). *Au commencement était la voix*. ERES, p.56.

¹¹⁵ Diémé, J. (2012). *De la plantation coloniale aux banlieues - La Négritude dans le discours postcolonial francophone*. L'Harmattan. p.136.

¹¹⁶ Sat l'Artificier (2002). *Nous contre eux II [Piste sonore]*. Dans *Dans mon monde*.

communautaire d'un ou de plusieurs groupes, ce « nous » présente le rappeur comme le porte-parole d'une identité collective dépassant ainsi la simple affirmation de son individualité :

Le *je* et le *tu*, le *nous* et le *vous* sont inséparables, ils ordonnent les conditions du dialogue. Le *eux* ou le *ils* déclarent une opposition entre le locuteur ou le groupe qu'il représente et les « Autres ». Ils s'inscrivent en rupture avec les deux premiers couples. La définition d'un *je* de celui qui parle s'inscrit toujours dans un contexte social ou symbolique, il ne parle pas de nulle part.¹¹⁷

Autrement dit, ce « je », façonné par le prisme de la perception de l'autre, s'inscrit au sein d'une communauté à laquelle il se sent appartenir et qui l'oriente à travers sa position sociologique : « Le statut social, lorsqu'il est mis en valeur dans le texte ou dans le paratexte, confère à l'énonciateur une dimension supplémentaire à sa personne propre. Il le socialise, en quelque sorte, le catégorise et l'associe à des ensembles sociaux plus larges¹¹⁸. » Allant de pair avec leur désir de souligner l'ipséité les caractérisant, les rappeurs affirment leur identité à partir de cet ancrage commun qui renforce généralement la marginalité animant leur personnalité rapologique :

Il ne s'agit donc pas d'une simple addition d'individus, mais d'un élargissement du noyau initial que constitue le moi, d'une ouverture vers l'autre que le pronom pluriel englobe dans la constitution d'une nouvelle entité [...] 'Je' peut construire une image collective dans laquelle il se fond pour satisfaire des besoins identitaires, ou au contraire se présenter comme membre d'une communauté pour mieux faire ressortir son ethos propre.¹¹⁹

Se présentant tous en tant que sujet désolidarisé: « Et j'ai poussé comme une rose parmi les orties » (Nekfeu : 2015); « Et j'suis la pomme pourrie qui s'écarte du panier » (PNL : 2015); « Moi je suis pas inscrit à leur putain d'électorat » (Booba : 2002), les rappeurs de cette étude réaffirment et renforcent leurs déviances sociales en s'exprimant au nom d'un groupe faisant face aux mêmes problématiques. En s'apparentant à une certaine classe de citoyens ou à une communauté précise à laquelle il prétend appartenir, le rappeur donne lieu à une plainte sociale qui exprime la nature marginale de son identité ainsi que celle de son groupe:

On est exclus, on existe pas, on résiste, nous/C'est la rage qui nous mène en bateau (Booba : 2004); [...] parcourir la ville avec mes chats crevés/Partager chaque grain, noyer notre chagrin dans chaque rre-ve (Nekfeu : 2016); J'ai mal, j'vois mes semblables en bas, bas, bas/Faire rampampampam (PNL : 2016).

¹¹⁷ Bazin. H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.225.

¹¹⁸ Garand, D. (dir.). (2014). *Un Québec Polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics*. Éditions Hurtubise. p.73.

¹¹⁹ Amossy, R. (2010). *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Presses Universitaires France. p. 159, 171.

2.3.1 Nekfeu : Fraternité multiculturelle

Chez Nekfeu, la mise en place du « nous » s'élabore à travers l'adhésion à un groupe d'amis fraternel et inclusif. Occupant une grande place au sein de ses textes, cet ensemble identitaire se présente comme une seconde famille pour le rappeur (« Sur la route en famille, comme les Gipsy » [Nekfeu : 2016]) dont il se fait le porte-parole: « Ça, c'est pour les miens, nos destins sont liés » (Nekfeu : 2015). Sa mise en place s'observe notamment dans l'usage récurrent de certains termes tel que « équipe » au sein de ses textes : « Dans l'équipe, y'a des gros scars-la » (Nekfeu : 2016). Cet exemple, provenant du morceau « squa » dont le titre rappelle l'expression anglophone *squad*, contribue à la distinction d'une clique à laquelle le rappeur revendique une appartenance : « [...] on a/Gravé sur les murs les noms des mecs du squa/Qui sont tombés dans la 'ue-r' » (ue-r = rue). Un autre morceau qui témoigne explicitement de cette fraternité communautaire est « Reuf » (ami, pote, *homie*), dont le texte porte presque entièrement sur la thématique de l'amitié :

On a acquis le statut d'famille [...] J'suis le seul à te voir quand t'as pas les cheveux lissés [...] Dans mon équipe, y'avait quasiment que des têtes cramées [...] J'étais petit quand mes Kabyles m'ont surnommé "Fennec"/S-Crew [...] Ma meilleure amie porte le voile, elle est mignonne (Nekfeu : 2015).

En soulignant les liens unissant Nekfeu aux membres de sa troupe, cet extrait témoigne au passage du multiculturalisme qui la caractérise (« J'suis le seul à te voir quand t'as pas les cheveux lissés [...] Ma meilleure amie porte le voile »). Plus précisément, le « nous » de Nekfeu se définit par un multiculturalisme qui se présente au sein même de l'origine de son pseudonyme comme nous l'avons déjà relevé plus tôt (« [...] mes Kabyles m'ont surnommé "Fennec" »). Se manifestant d'emblée à travers la liste des invités présents sur ses albums, le rappeur souligne souvent l'hétérogénéité de sa clique dans ses morceaux : « Hey, les gars on sort ce soir/Babtous, renois, rabes-a » (Nekfeu : 2015); « [...] jeune babtou traîne qu'avec Arabes » (Nekfeu : 2019).

Étant la cause de certains conflits évoqués au sein des textes (« Un œil au beurre noir pour t'apprendre le black face » [Nekfeu : 2019]), la défense de sa communauté amène le rappeur à se confronter davantage à une idéologie blanche élitiste qu'il perçoit comme une menace à l'intégrité de cette dernière : « Cependant, c'est dans la résistance à l'oppression et à la déshumanisation que l'individu et le groupe renouvellent leur *humanité*, en essayant d'habiter autrement ce monde dont ils sont exclus.¹²⁰ » La voix de Nekfeu, décuplée par la force solidaire qu'il apporte à son groupe,

¹²⁰ Boni, T. (2012). Habiter le monde en humains. *Diogène*, 237, 86-95. p.88.

ancre son expression à partir du désir d'affirmation que le rappeur partage avec les identités que ce « nous » représente: « J'ai la même vision de la France que Frantz Fanon/J'étais devenu un corbeau, mais j'renais en colombe/Ouais, on est en colère, trop de néo-colons » (Nekfeu : 2019); « On crie en dévalant la pente, c'est *nous* le bruit qui court » (Nekfeu : 2019).

2.3.2 Booba : Banditisme ethnique

Chez Booba, la position sociale du rappeur s'élabore à travers une marginalité criminelle identifiée à un « nous » racisé : « Trouve moi à soixante piges en bas de chez toi avec un Uzi/Personne n'a les yeux bleus chez nous, à part un husky » (Booba : 2015). Considéré comme un danger sociétal : « J'fais un peu peur à la voisine/J'ai du calcaire dans la poitrine » (Booba : 2017); « Je traîne en bas de chez toi je fais chuter le prix de l'immobilier » (Booba : 2006), le banlieusard de couleur dont Booba se fait le représentant est décrit comme un voyou irrécupérable et incivilisé ne pouvant qu'évoluer en marge du système. En renforçant les préjugés à l'égard du groupe qu'il représente, en l'occurrence ceux concernant les noirs (« Qu'est-ce que sait faire mon peuple à part grimper aux arbres/Te racketter à la récré et être appeler aux armes » [Booba : 2010]), le message véhiculé par ce dernier semble à première vue être dénué de toute revendication morale (« Mais les seuls qui m'entourent sont pratiquement tous fous à lier/Swag Afghanistan, 47-AK on sait manier/Toc, toc, toc, sombre négro sur ton palier » [Booba : 2012]), dont le penchant pour la violence dégage une lassitude totale face à la reconnaissance de la société qui l'a initialement expulsé : « [...] une désillusion quant à la possibilité de changer le monde par la politique. [...] La voix du citoyen est artificielle et fonctionne comme la vitrine du capitalisme qui n'est que la dictature des plus forts sur les plus faibles¹²¹ ». Autrement dit, ayant perdu complètement espoir à l'égard d'un système qu'il juge incompatible avec son identité (« Votre système je n'y crois pas » [Booba : 2006]), l'individu noir dont Booba se fait le représentant, comme l'origine de son pseudonyme l'indique, n'a d'autre choix que de s'enliser au sein des attentes qu'il a envers ce dernier :

Pour eux, si t'es black, d'une cité ou d'une baraque/T'iras pas loin, c'est "vends du crack ou tir à 3 points" [...] Nourris au pes-stu, illicites jusqu'au pe-sli, du biz/Autant d'morale qu'Adebisi [...] Ma tribu s'couche à l'heure où tu taffes (Booba : 2002) (pes-stu = stupéfiants, pe-sli = slip, Adebisi = Personnage psychotique joué par un acteur noir ayant décapité un policier dans la série *Oz*).

¹²¹ Diémé, J. (2012). *De la plantation coloniale aux banlieues - La Négritude dans le discours postcolonial francophone*. L'Harmattan. p.226.

Mais malgré l'apparente brutalité des paroles de Booba, c'est bien à travers cette violence, particulièrement celle liée aux actions criminelles, que ce dernier met en scène la confrontation sociologique introduite par un « nous » délinquant : « Parmi les sujets discutés dans ces lieux de résistance, la violence n'est pas écartée. Cette violence est d'ordre politique et physique. Ce constat conduit à mettre l'emphase sur la violence comme réponse du colonisé.¹²² » En d'autres termes, cette fascination pour la criminalité met en place un univers rapologique axée sur le banditisme définissant l'identité de l'artiste et l'entourage qu'il représente :

L'analogie établie entre le rappeur et le criminel apparaît à ce titre comme la clé de voûte esthétique du rap de Time Bomb : c'est elle qui permet au Je de ce rap dans lequel se multiplient les biographèmes de rendre labiles les frontières étroites du biographique. [...] Le rap semble ainsi ne plus pouvoir se passer du crime s'il veut produire son effet, comme on le constate dans le couplet de Booba sur *92i*¹²³.

Que cela soit par la mention d'icônes criminelles fictives ou réelles comme dans la chanson « Tony Sosa » : « Tony Sosa, Big Meech/Bientôt, j'serai aussi riche/Ils nous demandent, y'a-t-il un crime qu'on ait peur de commettre » (Booba : 2015), par la comparaison constante de sa clique à un groupe de « pirate/ratpis » : « Je ne traîne qu'avec des pirates, j'vis en communauté (Booba : 2015) ou encore par sa propre illégalité: « Déployez plan épervier, je suis un gangster » (Booba : 2015), l'association constante de Booba et des siens à un groupe de malfaiteurs accentue l'idée d'une désobéissance civile actée et revendiquée. En d'autres termes, la confrontation sociologique que présente cette *black mafia* se manifeste par une violence envers le système commise par un groupe de bandits désirant s'affranchir de ses structures oppressives: « Le jour de gloire est arrivé, enfants de la patrie/Kalachnikov chargée, toujours de la partie/Mais la patrie n'aime pas les négros, ça on n'me l'a pas dit/Alors je crache mon venin sur la basse et la batterie [...] Élevé parmi les drogués, les bandits, les malfrats » (Booba : 2010).

2.3.3 PNL : Tribu hermétique

Pour PNL, le « nous » est tributaire d'un communautarisme sectaire et d'une ségrégation sociétale. Même si la vie sociale des frères s'inscrit explicitement aussi au sein d'une réalité criminelle comme chez Booba : « On t'fait l'taga, on t'fait la beuh, tu viens du 16, on t'fait la

¹²² *Ibid.* p.167.

¹²³ Wallon, R. (2012). «Va te faire niquer toi et tes livres» Time Bomb, le triomphe d'un rap français «bête et méchant». *Revue critique de fixation française contemporaine*, 5(11), 117-129. <http://www.revue-critique-de-fixation-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.12>. p.126.

cesse/Élevé par un bandit, plus tard, j'veux faire comme mon papa » (PNL : 2015) (taga = cannabis, haschisch), l'identité du groupe se caractérise davantage par un esprit de clan qui doit sa cohésion inébranlable à la stigmatisation sociale dont il est victime : « Mais je n'ai d'yeux qu'pour ma famille [...] Car personne nous a invités/Donc on est v'nu tout niquer » (PNL : 2019). Plus précisément, la revendication de l'appartenance à cette famille (mif) vise à représenter une communauté liée par le sang qu'exemplifient les deux frères du groupe : « Tout pour les miens [...] Que la mif, les mêmes armes, les mêmes salaires/On sauvera pas toute la terre, j'prends la couronne, la pose sur la tête du p'tit frère » (PNL : 2015).

Comme le démontre le précédent extrait, ce « nous » fusionnel témoigne d'un égoïsme assumé désirant se détacher de ses responsabilités sociales (« On sauvera pas toute la terre »), dont la seule préoccupation serait la préservation de ses membres : « À faire le haram, j'sais que j'm'enfonce/Mais bon personne nourrit les miens » (PNL : 2015). Allant de pair avec le primitivisme caractérisant leur humanité, cette communauté se présente comme une tribu dont la protection sociale qu'elle procure permet à ses adhérents de survivre au monde hostile et sauvage où ils ont été initialement laissés à eux-mêmes. La répétition de certaines expressions comme c'est le cas avec l'acronyme « QLF » précédemment évoqué fait état d'un cri de ralliement soulignant l'idéologie communautaire du groupe : « La famille peut prendre aussi le sens de "tribu". Si la tribu partage avec la famille une façon d'être ensemble, elle se dote d'un caractère symbolique, un « cri de guerre », parfois porteur d'un mythe, une histoire particulière qui forme le cercle du groupe ». ¹²⁴

Enfin, l'indéfectibilité de cet esprit de clan se renforce à travers la logique sectaire d'un « nous » renfermée sur lui-même. En effet, Ademo et N.O.S font état d'un détachement manifeste envers le monde social extérieur à leur groupe : « QLF on veut le trône dans la jungle, loin des hommes » (PNL : 2015) et du refus catégorique de se mélanger à quiconque ne faisant pas partie de leur cercle familial : « Gratte pas l'amitié pas d'nouveaux amis/Pas l'amitié pas d'nouveaux amis » (PNL : 2016). Primant envers toute autre appartenance sociétale, ce clan témoigne d'une indépendance à l'égard d'un « eux » dont il s'est émancipé : « T'façon j'ai pas besoin d'eux, mais ah bon t'as besoin de qui?/J'ai ma miff, ouais » (PNL : 2016).

¹²⁴ Bazin. H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.102.

2.4 Conclusion

Pour synthétiser, la création du « je » rapologique marque le désir pour chaque rappeur de cette étude de revendiquer une unicité à partir de l'ancrage commun que leur propose leur identité corporelle, humaine et sociale. Orchestrée par le rappeur lui-même, la mise en scène de ce « je » produit un reflet rapologique de soi et formule une réflexion sur la nature de l'identité que l'artiste choisit d'incarner. Le détournement et la réappropriation des éléments fondamentaux leur permet d'inscrire ce « je » à travers un « nous » qui s'oppose à un ordre social imposé et qui fait valoir l'authenticité de la désolidarisation du sujet. L'étude comparée de Nekfeu, de Booba et de PNL démontre de quelle façon ces derniers sont capables de se distinguer les uns des autres selon un processus similaire en ayant recours à des thématiques fondamentales au genre.

Chez Nekfeu, la création de ce « je » rapologique prend forme à partir d'une identité ethnique caucasienne s'opposant à un élitisme blanc. Minimisé par une alternance pronominale caractérisant sa mise en scène, la place qu'occupe ce « je » est réduite au profit d'un discours polyphonique dépassant l'individualité du rappeur. En s'insurgeant face aux avancées technologiques structurant la réalité d'une société postmoderne qui amènerait ses adhérents à la perte de leur intégrité identitaire, le sujet, par son refus d'adhérer aux impératifs de conformité de sa matrice, exprime ainsi la souffrance de ceux qui sont marginalisés par un système qui ne les comprend pas. Le rappeur s'associe alors explicitement à un « nous » multiethnique qui se présente comme une solution communautaire à la déshumanisation que provoque le système. En prenant la parole au nom de cette fraternité, le « je » de Nekfeu donne lieu à un engagement politique se dévouant à la défense des minorités ethniques françaises : « J'ai pu traverser les frontières, mais pas comme un jeune Afghan/Un p'tit Arabe qui fait des bêtises, c'est un voyou pour la France/Un p'tit Noir, c'est pareil, mais, quand c'est un p'tit Blanc, c'est juste "un chenapan" [...] Celle-là, c'est pour les p'tits Roms comme Darius » (Nekfeu : 2019).

Chez Booba, la création de ce « je » rapologique prend forme à partir d'une dualité métissée faisant état d'un conflit racial problématisant son origine ethnique noire qu'il revendique en guise de réponse agonistique. Caractérisé par un ego surdimensionné, le « je » du rappeur donne lieu à une surenchère renforçant la présence de son identité problématisée qu'il se réapproprie. Participant à ce processus, le sujet se perçoit comme un animal et se déleste de toute responsabilité morale afin de survivre au sein d'une société régie par des lois ségrégationnelles. Dans ce monde

sauvage où les plus forts l'emportent systématiquement sur les plus faibles, Booba se rattache à un « nous » afrocentrique revendiquant son droit à l'insubordination civile à travers sa révolte criminelle : « On cultive sa haine anti-flics ou gendarmes/Alors on devient des boss du maniement d'armes/Mon peuple anéanti/Temporaire seulement jusqu'à la rébellion de l'Afrique et des Antilles [...] J'suis pas le bienvenu, mais j'suis là/Reprends c'qu'on m'a enlevé, j'suis venu manger et chier là » (Booba : 2002).

Chez PNL, ce « je » rapologique et l'individualité qu'elle sous-entend sont dépassés à travers la doublure identitaire qu'incarne la relation fusionnelle des deux frères. Faisant état de l'échec des politiques d'intégration de la France envers ses banlieues de couleur, Ademo et N.O.S se décrivent comme des hommes sauvages et belliqueux qui ont dû évoluer sans l'aide des structures institutionnelles de leur société. Afin de pallier la nature marginale de leur position sociale, ces derniers s'intègrent à un « nous » hermétique guidé par une logique de clan fraternel. Instiguée par les liens de sang des frères, l'appartenance à ce groupe foncièrement exclusif est si capitale pour ceux-ci que sa préservation s'avère plus importante que celle de leur propre existence: « Ouais QLF pour eux je donnerai ma vie » (PNL : 2016).

CHAPITRE III

L'ESPACE

*I'm what the streets made me, a product of my environment*¹²⁵.

La mise en place de l'espace agit comme un point de référence formant la base d'un univers rapologique dont il fournit le cadre. Qu'ils soient le produit d'une réalité ou le fruit de l'imaginaire, les lieux qui en découlent visent à représenter les tensions qui secouent et façonnent leurs existences. Parfois approfondi à travers une dimension temporelle, l'angle sous lequel il est abordé produit un univers authentique façonné par l'empreinte de l'occupation humaine qu'il intègre :

Le lieu réunit en lui la spatialisation du temps, cependant que celui-ci, indissolublement lié à la terre du lieu, s'impose en une double histoire: celle du lieu, histoire vraie ou légendaire, et celle de l'œuvre humaine qui a fait le lieu [...] la spatialisation est pour le lieu enracinement.¹²⁶

Le thème de la spatiotemporalité occupe une grande place au sein du rap puisque son traitement permet d'approfondir la réflexion sur la nature même de l'expression rapologique qui en fait l'élaboration. Tel que mentionné au premier chapitre à propos de l'importance de l'ethos, le rap a besoin à la base de s'appuyer sur une réalité individuelle ou collective afin de pouvoir pleinement s'actualiser. L'élaboration de l'espace confère ainsi une profondeur supplémentaire à la mise en place d'une cohérence identitaire, d'une « fusion entre un individu et son habitat qui est au cœur des textes de rap¹²⁷ ».

¹²⁵ Jeezy. (2005) Thug motivation 101. [Piste sonore]. Dans *Let's get it : Thug Motivation 101*.

¹²⁶ Dupront, A. (1990). Au commencement, un mot: lieu. Étude sémantique et destin d'un concept. Dans Micoud, A. (dir.). *Des hauts lieux : la construction sociale de l'exemplarité*. CNRS. p. 63.

¹²⁷ Ghio, M. (2012). *Le rap français. Désirs et effets d'inscription littéraire* (thèse de doctorat). Université de la Sorbonne. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01547214/document>. p.115.

Prenons le cas de l'espace : « Identity in hip-hop is deeply rooted in the specific, the local experience¹²⁸. » Autrement dit, le traitement du thème de l'espace dresse le portrait d'un environnement qui forme les conditions d'émergence de l'ethos de celui qui l'énonce.

Cette influence présente le rappeur comme « un produit de son environnement » qui s'exprime au nom de ce lieu dans lequel sa présence s'incarne. Cette union donne lieu à un espace conçu à travers le prisme de ses adhérents lui donnant sa nature et son sens : « [...] le hip-hop "absorbe" l'espace de la ville, qui se "dilate" pour devenir un univers social, culturel et symbolique, c'est-à-dire un espace porteur d'un *sens* affirmé et même revendiqué¹²⁹ ». Intéressé par les problématiques géographiques qu'exemplifient les textes de rap français, Simon Koci démontre à partir d'analyses sémantiques comment les artistes hip-hop définissent et approfondissent l'espace à travers une vision authentique et internalisée découlant d'une expérience de vie que leur procure le rapport de proximité à l'environnement dépeint : « [Le rap] propose en effet une forte puissance d'évocation alors que ses artisans (rappeurs) lient vision de l'intérieur (habitants de la cité) et vision intériorisée (imaginaire géographique, espace vécu, etc.)¹³⁰ ». En d'autres termes, une fois « faits » par l'espace, les rappeurs reproduisent des lieux dont l'origine découle généralement de leur condition initiale : « [...] les artistes inventent, alors qu'ils le transcendent, l'espace urbain ou du moins appellent leurs congénères à prendre l'occasion aux cheveux et de redessiner, par l'imagination, toute métaphorique et radicale puisse-t-elle être, les contours de leur quartier¹³¹ ».

Dans le rap, la nature de l'espace mise de l'avant est souvent axée sur les multiples tensions qui découlent de ses conditions de vie et de son organisation géographique. Paradoxalement, au sein de tous les styles de rap confondus, la présentation de l'espace passe systématiquement par une surenchère visant à en faire l'apologie. Par la continuelle mention des noms de leurs villes, de leurs quartiers, de leurs rues ou encore de leurs indicatifs régionaux, les rappeurs cherchent à faire reconnaître l'existence d'un lieu d'origine associé à leur identité. Allant de pair avec l'esthétique de l'affirmation de soi évoquée dans le premier chapitre, les rappeurs se réapproprient leur espace et le mettent fièrement de l'avant étant donné qu'il fait partie de leur ethos :

¹²⁸ Rose, T. (1994). *op.cit.* p.34.

¹²⁹ Bazin, H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.40.

¹³⁰ Koci, S. (2009). *op.cit.* p.24.

¹³¹ Koci, S. (2014). La ville sous les haut-parleurs ou le rap comme critique urbanistique et paysager. *Environnement urbain / Urban Environment*, 8, 119–133. <https://doi.org/10.7202/1027742ar>. p.124.

[...] certains rappeurs consacraient alors dans leurs textes un véritable processus de « réappropriation du territoire ». La fierté qu'ils expriment de venir d'un département ou d'une ville spécifique montre qu'ils réussissent à reconquérir artistiquement un territoire dont ils paraissaient exclus économiquement et socialement¹³².

3.1 Problématique de l'espace urbain initial (l'ici)

*Streets is black as midnight, the
concrete gray/With stains of blood and
germ and piss all day*¹³³.

Fournissant les racines territoriales nécessaires à l'ethos du rappeur, l'espace urbain initial implique généralement des problématiques qui définissent les enjeux motivant son discours. En évoquant leur appartenance à cet « ici », les rappeurs mettent en scène le rapport conflictuel d'un lieu qui exerce une pression identitaire à leur égard. D'emblée, cette mise en place problématique d'un espace urbain initial est partagée par tous les artistes de cette étude : « [...] la rue t'élève et te tue » (Booba : 2002); « Je viens de Paname, y'a pas de quartier sain » (Nekfeu : 2016); « Ce soir, j'tourne dans la ville, ça tire la nuit » (PNL : 2019). À travers cette tendance commune, chacun conçoit la région parisienne selon une expérience locale ancrée au sein d'une position géographique liée à son identité.

3.1.1 Nekfeu : Amertume métropolitaine

Ayant grandi à la Trinité, une banlieue de Nice, Nekfeu déménage à Paris vers le début de son adolescence : « J'ai vécu en banlieue, j'ai vécu dans Paris même » (Nekfeu : 2019). Malgré quelques réminiscences à son lieu de naissance comme il est le cas dans cet extrait, c'est plutôt de Paris que le rappeur va se réclamer. Outre les diverses mentions faites à la ville en général : « L'été, à Paris, dans les parcs, tu sortais la serviette » (Nekfeu : 2016), Nekfeu fait occasionnellement allusion à la région sud de la capitale et plus précisément au 15^e arrondissement où il a déménagé : « Paris-Sud, Paris-Sud » (Nekfeu : 2019); « [...] retiens l'flow du 75015 » (Nekfeu : 2015) (75015

¹³² Vicherat, M. (2001). *Pour une analyse textuelle du rap français*. Éditions L'Harmattan. p.47.

¹³³ Nas. (1999). Come get me [Piste sonore]. Dans *Nastradamus*.

étant le code postal du 15^e). En prenant cela en compte, la vision de l'espace urbain parisien chez Nekfeu émane la plupart du temps d'un point de vue provenant de son centre métropolitain. Malgré que certains de ses lieux iconiques tels que les Champs-Élysées soient cités par de nombreux rappers ne venant pas de ses arrondissements, il reste que Nekfeu fait souvent état d'éléments qui rappellent le circuit urbain parisien : « C'est sur la Seine que les premières lueurs du matin déteignent » (Nekfeu : 2015); « Fini pété au milieu des Champs, dans ma ville de champions » (Nekfeu : 2016); « Ça peut t'coûter cher d'y tremper, comme à la piscine Molitor » (Nekfeu : 2019). Dans le morceau « Galatée », portant sur une relation amoureuse, l'espace métropolitain est explicitement contextualisé au fil des couplets par la mention de certaines de ses infrastructures telles que le métro, le parc ou le café. À ces marqueurs s'ajoute un indicateur précis clarifiant explicitement qu'ils sont à Paris lorsque Nekfeu cite la « rue de Rivoli », une artère dans le 1^{er} arrondissement :

Le café vient de fermer, mais j'suis devant, j'reste [...] Alors on escaladera des grilles, on ira dans un parc/Et si l'gardien nous grille, on modifiera le parcours/Embrouille pleine de frivolité, rue de Rivoli [...] Le café vient de fermer, tu ne viendras plus/Je sens le dernier métro gronder sous mes pattes (Nekfeu : 2016).

De plus, dans « Saturne », la chanson précédant « Galatée » dans l'album, la configuration du lieu est d'emblée instiguée à travers la mise en scène sonore de son outro. Entouré par un bruit de fond caractérisant l'ambiance d'une station de métro avec les sons de l'affluence des passants et des annonces faites à l'interphone et des wagons, Nekfeu introduit le thème romantique de la chanson suivante : « En face d'une reine, j'aimerais m'asseoir sur c'trône/J'aimerais connaître sa station de tro-m' » (Nekfeu : 2016). Cette contextualisation sonore se continue aussi dans « Galatée » avec des sons de voitures à son début et avec la secousse souterraine que produit le métro à la fin du morceau (« Je sens le dernier métro gronder sous mes pattes »). Mais cet espace métropolitain, malgré toute la proximité sociale qu'elle procure (« [...] j'observe les liens que les passants nouent »), amène souvent Nekfeu et les protagonistes de ses morceaux à des rapports sociaux problématiques. D'ailleurs, l'histoire d'amour de « Galatée » échoue à la fin du morceau et s'annonce déjà lors de l'arrivée du refrain : « La dernière fois, j't'ai mis un plan, pas d'quoi péter un plomb/Mais tu viens d'une ville dangereuse qui te vend l'stress ». Comme il est clairement énoncé dans cet extrait, « la ville » contribue à engendrer des frictions sociales et plusieurs autres extraits témoignent du danger que cette conflictualité provoque : « N'être plus qu'une âme perdue, errer et rôder des heures/Voir un mec s'faire racketter, appeler au s'cours et pisser l'sang/Dans le

même wagon du RER où t'étais seul/Est-ce que t'as détourné l' regard ? » (Nekfeu : 2016). Contrairement à la mise en scène instiguée par les extraits précédents, la grande ville est décrite comme étant délestée de sa présence humaine (« [...] le même wagon du RER où t'étais seul ») et devient un espace d'isolement dédié à une flânerie solitaire (« [...] perdue, errer et rôder des heures »). Autrement dit, la problématisation de l'espace urbain chez Nekfeu est la conséquence de la distanciation sociale et de la désolidarisation que causent paradoxalement sa densité démographique ainsi que son flux métropolitain : « J'observe ces hommes en costume/Noyés dans cette masse informe [...] Soudain la gare se vide et les regards s'évitent » (Nekfeu : 2016).

Comme les deux derniers extraits le démontrent, l'environnement du rappeur est souvent introduit par le point de vue d'un narrateur personnage en retrait : « J'observe ces hommes », « Voir un mec ». Faisant écho au traitement du « je » abordé dans le deuxième chapitre, cette position narrative de l'observateur produit un certain recul face à un espace problématisé duquel le rappeur tente de se soustraire. Contrairement à Booba ou à PNL, le rapport à l'espace de Nekfeu relève d'une insertion un peu plus passive qui lui en fournit une vision descriptive: « Entends-tu les cris dehors parmi les crimes et les hors-la-loi ?/Combien sont morts impatientes devant l'horloge ? Moi j'suis qu'un passant qui te décrit ce décor-là » (Nekfeu : 2015). À ce propos, certains extraits du morceau « Tempête » (Nekfeu : 2015) synthétisent bien comment la confrontation du rappeur à un espace menaçant qui le tourmente cause un isolement et une désolidarisation accentués par son point de vue d'observateur. Introduit par les lamentations du rappeur, le début du premier couplet met directement en scène la réclusion méfiante de Nekfeu au sein d'un environnement en perdition : « J'aperçois des personnes derrière les persiennes/Seul dans mon appart sale, ma sœur révisé un partiel/Y a pas d'loi impartiale à part l'Ciel/J'suis entouré de zonards sur le sonar » (Nekfeu : 2015). L'oppression de ce confinement se perpétue durant le reste du couplet (« Les accusés sont sur l'banc et transpirent comme au sauna/Les mères pleurent comme Solaar/T'es jamais à l'abri, le mal me l'a appris ») et la deuxième strophe du morceau accentue encore plus le tourment solitaire du rappeur que crée la désolation du lieu urbain :

La nuit, je sors sans but comme un somnambule/Y a certains rêves que les Hommes n'ont plus/J'ai vu cette fille, on était seuls dans l'bus/Elle avait les yeux rouges, elle avait pas seulement bu/Elle avait de la came dans un sac Balenciaga/Elle s'est fait caner, c'est ça d'balancer un gars/Dans Paname, y en a qui s'perdent, y en a qu'espèrent/Péter des sapes Agnès b, des Nike SB/Dehors, c'est froid, y a plus d'humanité/Un homme est mort inanimé devant un immeuble inhabité/ C'est la crise !

De plus, évoquée dans le titre même du morceau, la nature du climat fournit une situation temporelle qui concrétise davantage l'idée de l'errance et de l'échec des rapports sociaux (« La nuit, je sors sans but [...] Dehors, c'est froid, y a plus d'humanité »). Outre les allusions constantes à une vie nocturne caractérisée par le vice que font tous les artistes de cette étude, la nuit chez Nekfeu contribue à la mise en place d'un présent urbain foncièrement marqué par la désillusion : « Je vois les lumières de ma ville, je vois les jeux d'ombres/Je suis comme la nuit : chaque jour, je tombe » (Nekfeu : 2015). En effet, s'inscrivant dans la continuité négative qu'instigie la nuit, le jour est souvent dépeint comme étant sombre et pluvieux: « Le ciel est gris » (Nekfeu : 2015); « Trempés jusqu'aux os sous l'averse » (Nekfeu : 2016); « Aujourd'hui je ne suis pas sorti, peut-être qu'il pleut » (Nekfeu : 2016); « Comme la fin d'un monde où l soleil mourant est gris » (Nekfeu : 2016) et cela se remarque aussi dans le titre de certaines chansons : « Elle pleut », « Tempête », « Sous les nuages », « Ciel noir ». La réminiscence constante de la réalité grise, nocturne ou froide qui caractérise l'espace urbain contribue à mettre en place le cliché d'un climat porteur d'un spleen inhérent empêchant le rappeur de pouvoir habiter sainement son espace-temps : « Pour rattraper le temps, on n'aura pas assez d'un seul siècle/Un nuage crevé jette ses pointillés sur le sol sec » (Nekfeu : 2019); « C'est en me perdant dans ma ville que j'me suis retrouvé [...] Mais j'ai le spleen et l'honneur démonté d'un auteur démodé » (Nekfeu : 2019). Autrement dit, l'élaboration de l'espace urbain est infectée par un sentiment mélancolique dû à l'inconfort du sujet devant son environnement qu'il décrit avec retrait : « Je ressens toujours de la mélancolie sur les quais d'la gare » (Nekfeu : 2015); « Venez, venez voir, la ville est belle, mais de loin/Même les vieux rêvent de revenir à la belle époque/Faut lever les voiles » (Nekfeu : 2015).

La nostalgie des jours passés, de ce « temps perdu » est évoquée aussi bien de manière générale comme un regard amer porté sur l'évolution du monde, que de façon plus spécifique avec d'une part, le délitement des relations individuelles prévalant au sein des quartiers¹³⁴.

La problématisation de cet amalgame spatial mène à la conséquence d'une perte identitaire que le sujet expérimente au sein de son espace urbain. Aveuglé par les néons du centre-ville ou déprimé par le temps morose d'un Paris pluvieux, Nekfeu est confiné au sein d'une masse métropolitaine laissant le goût amer du vide identitaire qu'elle produit: « Est-ce que tu t'es d'jà dit : "Faut qu'j'me secoue, j'ai plus 16 ans" ? /N'être plus qu'une âme perdue, errer et rôder des heures [...] Obligé

¹³⁴ Vicherat, M. (2001). *Pour une analyse du textuelle du rap français*. L'Harmattan. p.27.

d's'enterrer dans l'son, trouver une putain d'raison d'vivre/J'ai frappé dans les murs, mais ça résonne vide » (Nekfeu : 2016).

3.1.2 PNL : Réclusion des bas-fonds

D'une façon similaire à Nekfeu, une mélancolie et un mal de vivre se dégagent de la vie urbaine dépeinte par PNL : « Au-d'ssus de la ville, nuages gris me fera froid dans le dos » (PNL : 2019); « Noyé dans la solitude à en devenir fêlé » (PNL : 2015). Néanmoins, l'élaboration de cet « ici » diverge d'emblée à partir de leur différence géographique puisque les membres de PNL sont originaires de la commune de Corbeil-Essonnes située dans le département de l'Essonne (91) : « Tordu, tordu par Corbeil » (PNL : 2019). Contrairement à Nekfeu provenant des arrondissements de la capitale, les deux frères sont assez éloignés de Paris puisque le 91 est un département limitrophe au 94 ainsi qu'au 92 et se situe ainsi à la frontière sud de l'Île-de-France. Malgré qu'il arrive quelquefois qu'ils proclament leur appartenance à la métropole : « [...] j'suis d'Paris j'suis pressé » (PNL : 2015), l'« ici » chez PNL s'inscrit essentiellement comme étant un espace périphérique compris au sein de la grande région parisienne.

La problématisation de l'espace initial prend donc racine dans la réalité socio-économique de certaines des banlieues parisiennes. Outre le danger et les tensions qui peuvent en découler (« [...] c'est violent, c'est 9.1 » [PNL : 2015]), PNL évoque souvent la précarité dans laquelle le groupe est plongé : « [...] je suis comme le bas de mon bâtiment j'ai tous les jours le cafard » (PNL : 2015); « Dans la tour, j'me rappelle, j'me rappelle/Les cafards, les baqueux, les ients-cli à la pelle, à la pelle » (PNL : 2016). Comme ces deux extraits le démontrent, le contexte architectural propre à la banlieue parisienne est mis de l'avant avec l'utilisation des termes « bâtiment » ou « tour » et ceux-ci contribuent à la mise en place de l'environnement typique qui caractérise son univers spatial. D'autant plus que chez PNL, les termes qui renvoient à la cité ainsi qu'à ses lieux emblématiques sont omniprésents et témoignent de la volonté de reconstituer sa dimension physique. En effet, le retour constant des mots tels que « four », « zoo », « hall », « bâtiment », « bat' », « tour », « ghetto », « bendo » ou encore « hood » participe à la mise en place d'un rap dont l'identité s'enracine à partir d'un univers banlieusard et des problématiques qu'il sous-entend. À travers le foisonnement argotique que déploie cette mise en place spatiale se dégage un champ lexical orienté vers le thème de l'emprisonnement. Par exemple, la répétition abusive du mot « zoo » afin de qualifier le territoire du quartier redirige à un espace fermé sur lui-même duquel ses habitants ne

peuvent pas sortir. L'intérieur de ce terrain hermétique où circulent les protagonistes est qualifié de « jungle » et se présente comme un lieu sauvage et sans merci où le danger peut surgir à n'importe quel moment. Les lieux intérieurs tels que le fond du hall des bâtiments ou les appartements où ceux-ci s'adonnent à des activités illicites deviennent des « trous » ou des « fours » et reflètent encore plus cette réclusion spatiale. De plus, lorsque les rappers font référence à un « dehors », ils suggèrent souvent un territoire balisé, le « terrain » ou de son verlan « rain-té », dans lequel ils s'adonnent à la vente de drogue : « Je fais le tour du rain-té, je reviens empoché » (PNL : 2015); « On s'défend comme en Palestine, notre terrain, t'y mets pas un pas » (PNL : 2019).

Certaines cités sont éloignées jusqu'à 50 kilomètres du centre des villes, ce qui entraîne un effet de distance d'avec les quartiers centraux qui peut décourager les déplacements pour y travailler ou s'y récréer (Donzelot, 2004). C'est dès lors que la cité HLM s'inscrit dans une géographie de la périphérie, de l'éloignement et des transports en commun [...] on peut parler dans ce cas d'habitants « captifs ».¹³⁵

Isolés et retranchés à l'intérieur de ce territoire périphérique, les deux frères se définissent comme étant originaires d'un « bas » autant symbolique que littéral. Ce « bas », pouvant se comprendre comme les étages inférieurs de leur bâtiment, ou encore comme une référence à un imaginaire des bas-fonds, alimente davantage la misère inhérente de l'espace : « [...] baba, j'bibi en bas » (PNL : 2015) (j'bibi= vendre (bicraver) de la drogue); « [...] tu sais, je viens d'en bas » (PNL : 2019); « J'ai mal, j'vois mes semblables en bas, bas, bas » (PNL : 2016). S'appuyant sur la réalité de leur condition géographique, la position qu'implique ce « bas » prend toute sa signification lorsqu'il est question du « haut » que la capitale représente. Lui imposant ainsi son rôle, le lieu inférieur d'où sont originaires les deux frères entretient ainsi un rapport agonistique avec le niveau supérieur qui se présente comme étant l'espace de l'« autre ». Malgré qu'ils en aient l'accès, Paris (Paname) reste un espace qui accentue le sentiment d'exclusion des rappers et qui les confronte à la nature de leur identité : « Toujours dans mon 9.1 parce que j'suis baisé par Paname [...] J'me promène dans les beaux quartiers avec le seum qui fait peur aux riches » (PNL : 2019) (Seum = Venin, rage); « [...] on a bicrave même sur Paris » (PNL : 2015); « J'suis dans ta ville, j'suis dans ta rue » (PNL : 2015). En d'autres termes, l'exclusion que causent l'éloignement et la précarité de leur cité amène PNL à se définir en tant que citoyens de seconde zone issus d'un « bas » s'opposant à cet espace du « haut » qui rappelle la confrontation sociologique évoqué dans le deuxième chapitre : « Cet

¹³⁵ Koci, S. (2014). *art.cit.* p.121.

enfermement, qui se passe à plusieurs strates de la société, le place sur une position qui rappelle l'indigène de la colonie.¹³⁶ »

Provoquant un mal-être latent qui se traduit en un sentiment de morosité et d'engourdissement auquel les rappers ne peuvent échapper, le temps s'uniformise selon le rythme linéaire qu'impose cet emprisonnement spatial. Un excellent exemple démontrant le lien entre l'enfermement spatial et la lassitude cyclique est le morceau « Sur Paname ». Portant essentiellement sur le quotidien illicite auquel les frères s'adonnent dans la région parisienne, l'instrumental du morceau est typique de l'univers musical de PNL, c'est-à-dire lent et planant. Introduit par un son répétitif binaire et des *pads* atmosphériques qui créent une impression de latence, le premier couplet débute par des aveux désillusionnés prononcés avec lenteur par Ademo : « J'm'en bats les couilles, en fait, c'est ça, la vérité » (PNL : 2015). Suite à cette première phrase, Ademo laisse suspendre le sens de sa vague déclaration durant quelques secondes avant d'enchaîner avec la même lenteur : « J'reprends ma fouille, dehors, la hess vient m'irriter/Viens visiter, chez nous, pas d'gros meubles, pas d'grosses télès/On prend les cafards dans l'mouchoir, et moi, j'ai trop l'seum depuis qu'j'suis né ». L'expression « j'reprends ma fouille » fait référence à la restitution de ses effets personnels qu'une personne placée en garde à vue ou en détention réclame à la suite de sa libération. En tenant compte de cela, la suite de la phrase permet de confirmer qu'Ademo sort de prison et se situe maintenant « dehors ». Pourtant, l'espoir de la libération spatiale du rappeur est tout de suite éteint par la réminiscence de ses conditions de vie de banlieusard. Suite à cette première partie prenant fin par l'arrivée de la basse, d'une mélodie électronique et de nouvelles percussions, le milieu du couplet souligne le changement de ton du rappeur qui semble être retourné à ses activités illicites : « Y a qu'le Diable qui m'laisse des pourboires/ Tiens, la putain d'ta mère ». À la fin du couplet, ces nouveaux instruments disparaissent brièvement et la production donne lieu au bref retour de son état initial où Ademo met en évidence la continuité de son emprisonnement avec un long chant plaintif *autotuné* : « J'rentre en semi avec du seum, j'partirai seul en balade ». Forcé de rentrer ainsi à son modeste appartement en liberté conditionnelle (« en semi »), ce dernier démontre à travers la structure de son couplet la réalité ironique de sa vie qui se réduit à une suite pénitentiaire sans fin.

Ensuite, le refrain concrétise le mal-être qu'engendre cet enfermement cyclique : « Et j'traîne seul sur Paname/Dans l'hall il m'faut un plan/J'suis seul, ah ouais sa mère/Des fois j'rêve de la

¹³⁶ Diémé, J. (2012). *op.cit.* p.105.

mer/Et j'traîne seul sur Paname [...] À bibi, 7 sur 7, tout l'hiver/Sur Paname ». En effet, que cela soit par les chants langoureux qui soulignent la répétition du « sur Paname » ou par l'allusion de leur errance solitaire dans cet espace, le refrain s'inscrit dans la continuité du mal-être existentiel animant les couplets. De plus, ceux-ci sont entravés dans la temporalité d'un quotidien cyclique avec le « À bibi, 7 sur 7, tout l'hiver » complété par le « on tombe cet été, bah on s'adapte », ce qui sous-entend que leur année se réduit continuellement à vendre sans relâche l'hiver pour « tomber » en prison l'été. Ainsi, la cadence de la chanson, ralentie par l'interprétation des rappeurs ainsi que l'instrumental, participe justement à l'élaboration de l'emprisonnement spatiotemporel que concrétisent les paroles. De plus, cet emprisonnement temporel auquel ils sont réduits par la vente de drogue devient encore plus explicite dans le refrain du morceau « J'vends »: « Lundi : j'vends, mardi : j'vends/Mercredi : j'vends, jeudi : pénurie/Jeudi soir : j'vais cher-cher, vendredi : j'vends/Samedi, dimanche : j'vends » (PNL : 2015). Pour rajouter encore plus de poids à cette vente dramatique sans fin, le jeudi, la seule journée où ceux-ci sont exemptés de travail dû à leur pénurie de stock, devient simplement le moment où ils vont aller « cher-cher » une nouvelle cargaison afin de pouvoir recommencer le lendemain leur cadence infernale. Encore ici, le début et la fin des couplets d'Ademo et de N.O.S perpétuent l'aspect cyclique de cet emprisonnement :

J'sors de mon zoo, j'regarde le ciel/J'sors de Fleury, j'enflamme le zdeh [...] J'sors du zoo, j'sors du zoo, j'sors du zoo, j'sors du zoo madame (PNL : 2015); J'pose un pied à terre, bismillah nouveau day [...] ceux qui m'manquent sont déjà partis/Ou au fond d'la grotte, pas à l'abri de les rejoindre, akhi, si on change pas de vie (PNL : 2015) (Fleury = Prison dans le 91, Grotte = Cellule de Prison, Zdeh = Joint).

Enfin, la sensation d'être pris au piège au sein de cette spatiotemporalité se remarque explicitement dans leur façon de se mouvoir à travers l'espace : « Igo je tourne en rond » (PNL : 2015); « J'fais l'tour d'la pièce, la nuit, j'fais le tour d'la ville/Une gourde, j'fais l'shlag quand cette putain d'vie m'ennuie/Recherche du bonheur, j'm'enfonce dans le vide/Le temps passe sur ton visage, le chrono' m'fait mal au bide » (PNL : 2019). Témoignant de la monotonie de leur existence, ce genre de formule accentue l'impression que les deux frères sont internés au sein d'un « zoo », c'est-à-dire une prison à ciel ouvert aux frontières étanches. Encore une fois, la structure du début et de la fin de certains couplets est à l'image de cette trajectoire circulaire sans fin : « J'suis dans un merdier, dans un cul de sac [...] L'temps passe, j'vois l'soleil s'lever, s'coucher, j'mens quand j'dis "Ça va" » (PNL : 2015). Autrement dit, l'écoulement du temps dans l'espace urbain chez PNL est foncièrement oppressif et force le repli identitaire : « Conditionnés au fond d'un hall sur une

chaise/Emprisonnés » (PNL : 2019); « Sur le présent un cadenas » (PNL : 2015); « J’suis dans ma bulle, bulle, bulle » (PNL : 2015). Comme l’écrit Koci, en commentaire à une proposition de Médam :

Cette monotonie des teintes de façade donne l’impression d’une continuité qui peut s’avérer vertigineuse pour le sujet : « La répétition peut devenir terriblement monotone tandis que la régularité qui donne consistance à l’ensemble peut s’avérer paralysante. Rien d’insolite ne peut se produire » (Médam, 1988: 172).¹³⁷

Leur forme musicale, à l’image de ce confinement, est l’aboutissement poétique de la problématique d’une banlieue urbaine qui isole ses habitants dans la réclusion la plus totale. En effet, certains des principaux éléments qui caractérisent leur musique comme la longueur de leurs albums, l’ambiance atmosphérique de beaucoup de morceaux, leurs *flows* lents et langoureux ou la répétition constante des mêmes thèmes, esthétisent un mode de vie léthargique complètement bloqué au sein de leur espace : « Y’a rien à voir et ma rétine se tourne les pouces/Donc j’ferme les yeux, et l’obscurité j’épouse [...] J’recompte seul dans l’hall, ma liasse résonne » (PNL : 2015); « J’croise les mêmes cafards dans le même bât/J’ai les mêmes plats pour les mêmes pâtes » (PNL : 2016).

3.1.3 Booba : Danger du ghetto

Pour Booba qui est issu de Boulogne-Billancourt, une commune des Hauts de scènes (92) directement collée aux frontières internes de Paris, la liaison à son espace urbain initial se caractérise tout d’abord par une surenchère. Allant dans le même sens que son *egotrip* assumé dont il a été question dans le deuxième chapitre, l’espace devient l’étendard d’une fierté identitaire beaucoup plus ostentatoire que Nekfeu ou même PNL. En effet, les références à son quartier ou à son département sont omniprésentes tout au long de sa discographie et se repèrent dans le titre de ses chansons : « 92 Izi », « 92i Veyron », « 100-8 zoo », « Boulbi », « Le duc de Boulogne ».

Face à cette stigmatisation, ces rappeurs réagissent en revendiquant leur appartenance à un quartier, à une commune. Le sentiment de fierté — parfois exacerbé — qui en découle peut être interprété comme une stratégie de retournement des stigmates. Il s’agit également d’un signe de distinction. Cette distinction suit une double logique : par rapport aux quartiers plus favorisés (qui sont considérés comme ceux qui les « stigmatisent »), mais aussi par rapport aux autres quartiers présentant les mêmes caractéristiques sociales.¹³⁸

¹³⁷ Koci, S. (2014). *art.cit.* p.125.

¹³⁸ Rérat, P. (2006, 19 juin). Détournement des codes postaux : une pratique du hip-hop pour revendiquer son appartenance à un lieu. *Espaces Temps*. <https://www.espacestems.net/articles/detournement-des-codes-postaux/>

Même si le ton se fait beaucoup moins plaintif que chez Nekfeu ou PNL, il reste que cet « ici » urbain qu’incarne le 92 est problématisé à travers les morceaux de Booba : « [...] un narcotrafic/Dans les Hauts-de-Seine c'est géographique/Hémorragie au cœur du bitume, c'est dans la rue, c'est discographique » (Booba : 2006). Tout en cultivant le narratif agonistique qui oppose Paris à la situation socio-économique de son quartier, l’espace est avant tout porteur d’une violence inhérente : « Y a la vie, ses bons côtés, moi j'suis sur l'autre berge boy [...] Et dans le cartel on peut mourir wanted, criblés de balles » (Booba : 2002). Malgré qu’elle soit bien évoquée chez PNL ou même par Nekfeu, la violence chez Booba est si omniprésente qu’elle présente son espace comme étant une véritable zone de guerre où le danger n’est jamais bien loin :

[...] c'est Boulogne ici [...] Apocalyptique y'a pas d'issues, trop d'décès j'vais pas m'tuer/C'est la merde j'suis habitué (Booba : 2002); J'préfère t'abattre car ainsi font/Les gens d'ma zone, 100-8 Zoo (Booba : 2002); Soldat 92izi, armes de guerre (Booba :2012); 92izi, à coups d'fusil se régla la querelle (Booba : 2015).

Cette situation problématique initiale se trouve accentuée par la juxtaposition d’une perspective urbaine américaine à Boulogne : « Connu pour tuer les M.I.C. d’ici à NYC » (Booba : 2002); « Calibré dans le hood » (Booba : 2013); « Gentleman du ghetto » (Booba : 2004). En plus de participer à un réseau intertextuel qui sera abordé dans le quatrième chapitre, les références à la situation des quartiers afro-américains visent à créer une liaison symbolique entre ces derniers et Boulogne : « On vient du 100-8 Zoo Eazy au mic Kho/Dans la banlieue c'est l'Moyen-âge/Y'a pas d'maille et sur l'droit ch'min y'a un péage/Négro c'est l'Bronx avec dix ans d'retard au moins » (Booba : 2002). Directement collée à la capitale et étant l’une des communes les plus densément peuplées de toute la région parisienne, la réalité géographique de Boulogne-Billancourt se rapproche davantage du Bronx que pourrait l’être la banlieue de PNL en raison de leur éloignement. De cette posture se dégage une façon d’associer son « ici » à un territoire exclu porteur du péril du danger et de la précarité que le rappeur cherche à représenter : « Donc Jimmy prend son revolver, survit au jour le jour [...] Préfère la prison à vie comme aux États-Unis [...] Jimmy n'a pas peur du shérif, il est de l'autre côté/De l'autre côté du périph » (Booba : 2012).

De fait, l’imagerie du ghetto dans l’univers du rap français ne serait pas une construction répondant au discours sociologique sur l’américanisation de la banlieue française : elle se serait construite de façon indépendante sur la base d’un besoin d’identification. Le rappeur emploie ainsi le terme « ghetto » non pas pour établir un lien sociologique entre les deux territoires, mais plutôt pour renvoyer à un type précis de revendication du drame de

l'exclusion sociale et de la ségrégation spatiale, qui signifierait sur un plan symbolique : être noir dans un ghetto aux États-Unis est le même stigmat social qu'être un jeune de cité en France.¹³⁹

Bien que PNL utilise aussi les termes « ghetto » ou « hood », ils n'ont jamais revendiqué une appartenance aussi assumée à un contexte géographique américain comme peut le faire Booba. L'exemple le plus évident de cette réappropriation chez ce dernier se trouve sur l'album *Ouest Side*, dont le titre et son morceau éponyme font état d'une appartenance à une identité spatiale calquée sur celle des rappeurs américains issus de la côte ouest : « Hauts-de-Seine c'est la Ouest Side/Majeur en l'air pour la O.S., argent du rap et argent sale/Tu veux savoir qui te parle ? C'est la Ouest Side, Ouest Side ! » (Booba : 2006); « Westside 'til we die!/Out here in California, nigga, we warned ya¹⁴⁰ ». Comme ce remaniement le démontre, l'élaboration d'un espace urbain qui découlerait d'une vision réaliste est beaucoup moins présente chez Booba. Contrairement au point de vue de l'observateur de Nekfeu ou à celui de l'habitant interné de PNL qui permet d'en fournir une définition plus tangible, l'espace chez Booba est retranscrit par une vision égocentrée :

Rien de ce qui a été perçu par le sujet ne lui a été dicté par une soi-disant réalité objective [...] On peut parier que si la vision retranscrite par Booba demeure si individualisée même si inscrite dans le collectif (le genre veut ça [...]), c'est en quelque sorte que son rap est en dernier lieu le produit d'un autre que le *moi social* ou sa personnalité du ghetto¹⁴¹.

Diminué sous le poids d'un « je » qui prévaut sur celle-ci, l'espace urbain initial s'incarne à travers l'identité même du rappeur : « Quand ils écoutent ce qui sort de ma bouche, c'est le son dangereux du ter-ter » (Booba : 2006). C'est-à-dire que la personnalité de Booba se distingue par un « ici » dont il est le porteur indissociable : « Écoute, écoute ça, écoute un peu ma banlieue/Temps mort, temps mort, encore nous, c'est dangereux » (Booba : 2002). Allant de pair avec la mention exhaustive de son quartier abordé plus tôt, la liaison de ce « je » avec l'espace enracine l'expression du sujet à une réalité urbaine porteuse de sa propre empreinte identitaire: « Mon stylo dans la terre, j't'aurais sans rançon/Sois sans rancune j'suis l'bitume avec une plume [...] Mon stylo dans la mer, vers le cap sud/J'te résume j'suis l'bitume avec une plume » (Booba : 2002).

¹³⁹ Ghio, M-B. (2010). Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français. *TRANS*, 9(5). <https://journals-openedition-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/trans/482>. p.4.

¹⁴⁰ 2Pac. (1996). Hit'em up [Piste sonore]. Dans *Death Row Greatest Hits*.

¹⁴¹ Ravier, T. (2003). Booba ou le démon des images. *La nouvelle revue française*, 567, 37-56. p.42-43.

3.2 Transposition vers l'Ailleurs

Drifting away like a feather in air/Letting my words take me away from the hurt and despair/So I'm keeping it vertical forever elevator/Riding the escalator to reach something that is greater¹⁴².

Cette problématisation commune de ce « ici » urbain encourage les artistes rap à se transposer au sein d'un nouvel espace afin d'échapper à son emprise oppressive. Le passage à cet « ailleurs », qui s'opère parfois à partir d'un passage du réel à l'imaginaire, donne souvent lieu à la fragmentation de l'espace et de l'identité. Autrement dit, ce remaniement de l'espace découlant d'une fuite ou du désir de fuir amène une rupture avec l'espace urbain dépeint initialement par le rappeur. Ainsi, l'identité, beaucoup moins axée sur une expérience locale, s'étend à travers une nouvelle spatialité qui réinvente le lieu urbain. Comme l'explique Westphal à partir d'une traduction d'un extrait d'une étude de Maria De Fanis :

« L'artiste s'approprie le lieu, l'explore avec une participation active, hors des sentiers battus, le tire de son contexte, en éclaircit les règles, en invente d'autres. Dans cette optique, la prérogative de l'artefact n'est plus dans la simple reproduction de la réalité. Elle est plutôt dans le produit d'une construction logique et conceptuelle [...]. En réordonnant avec sensibilité ce qui paraît confus dans le monde, le texte dévoile [...] un potentiel génératif illimité, qui se manifeste dans chacun des nœuds conceptuels inédits que suggère le nouvel ordre qu'il propre » (Maria De Fanis, *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'alto Adriatico, op.cit.*).¹⁴³

Dans son ouvrage *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Bertrand Westphal établit une réflexion sur la représentation de l'espace dans les univers fictionnels en soulevant l'étroite relation qu'ils entretiennent avec la réalité spatiale dont ils découlent. Prenant en compte l'influence créative d'un espace réel et vécu, les théories de Westphal sont pertinentes pour comprendre de quelle manière se présente cet « ailleurs » rapologique et vers quoi il redirige : « On est d'un lieu, on crée, à partir de ce lieu, des liens, mais pour que celui-là et ceux-ci prennent toute leur signification, il faut qu'ils soient, réellement ou fantasmatiquement, niés, dépassés, transgressés. Il s'agit là d'une marque du sentiment tragique de l'existence¹⁴⁴. » En effet, bien qu'il puisse parfois se présenter comme étant

¹⁴² Nujabes. (2005). Feather [Piste sonore]. Dans *Modal soul*.

¹⁴³ Westphal, B. (2007). *La Géocritique : Réel, Fiction, Espace*. Les éditions de Minuit. p.36.

¹⁴⁴ *Ibid.* p.81.

le fruit de l'imaginaire, cet espace originaire découle systématiquement du rapport du rappeur à son « ici », à partir duquel il prend son sens. Autrement dit, cet « ailleurs » est la réponse transgressive du remaniement agonistique d'un espace urbain que l'identité tente de dépasser : « Le tiers espace est la formulation spatiale de la transgressivité, qui est elle-même un passage (une transition, etc) et un défi à la norme établie.¹⁴⁵» Tout comme l'élaboration d'un « je » rapologique dont les bases s'établissent sur une réalité identitaire, la mise en place de ce « tiers espace » permet d'approfondir la réflexion sur la place qu'occupe le rappeur au sein de son environnement. De plus, la création de cet « ailleurs » infecte l'expérience locale de l'« ici » afin de produire un lieu ontologique le déracinant de la position géographique à laquelle il est conditionné. Plus précisément, la jonction entre ces différents espaces crée un réseau hétérotopique dont la juxtaposition complexifie la relation agonistique entre les lieux réels et imaginaires compris dans l'univers rapologique de l'artiste:

Est hétérotopique tout « contre-site » où les sites « réels » sont représentés, contestés, inversés. L'hétérotopie foucauldienne est cet espace que la littérature investit en sa qualité de « laboratoire du possible », d'expérimentatrice de l'espace intégral qui se déroule tantôt dans le champ du réel, tantôt en marge de celui-ci. L'hétérotopie permet à l'individu de juxtaposer plusieurs espaces en un même site, ceux-ci fussent-ils a priori incompatibles. Car l'hétérotopie fonctionne selon un double principe d'ouverture et de fermeture qui rend ces espaces à la fois isolables et accessibles. Du coup, elle assure une fonction pratique dans et par rapport à l'espace dominant. Elle agence un espace d'illusion.¹⁴⁶

D'emblée, la projection au sein d'un « ailleurs » se manifeste avant tout par le désir de fuite dont témoignent tous les artistes de cette étude : « Je vais partir loin d'ici/Je ne le regretterai pas » (Booba : 2015); « J'ai envie d'vivre à l'étranger ; toute ma vie, j'ai déménagé » (Nekfeu : 2019); « J'me tire d'ici si j'm'écoute » (PNL : 2019). Cette volonté explicite de partir vers un ailleurs se concrétise tout d'abord par le déplacement physique ou symbolique du sujet visant à le relocaliser de son « ghetto » identitaire.

3.2.1 Nekfeu : Rêveries astrales du voyageur

Chez Nekfeu, ce tiers espace, notamment atteint physiquement à travers ses voyages (« Onze heures du matin Nouvelle-Orléans je déambule solo dans le quartier de Tremé [...] Onze heures du matin dans Tokyo, je me perds seul, c'est une autre énergie que je perçois » [Nekfeu : 2019]), s'élabore à partir de la dimension imaginaire qu'engendre le rêve. Évoquant à maintes reprises son

¹⁴⁵ *Ibid.* p.121.

¹⁴⁶ *Ibid.* p.107.

penchant pour la rêverie (« Mais j'avais tout faire pour être à jamais ce rêveur » [Nekfeu : 2015]), les pérégrinations mentales du rappeur produisent une distanciation naturelle avec son présent urbain et encouragent alors la mise en place d'un non-lieu stellaire qui échappe aux frontières géographiques de son territoire terrestre : « Localité paradoxale, paratopie, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser.¹⁴⁷ » Autrement dit, transcendé par ses rêveries issues de ses aléas solitaires au sein d'espace urbain, Nekfeu déploie un imaginaire de l'espace axé sur un univers astronomique.

En effet, les textes de Nekfeu font souvent état d'un réseau sémantique tournant autour de l'Espace (avec un grand E) par la mention constante d'entités astrologiques comme le démontrent les titres des morceaux « Des astres », « Les étoiles vagabondes » et « Saturne ». De plus, le thème de départ de l'album *Les étoiles vagabondes* tire son inspiration de cet imaginaire afin d'illustrer l'échec inexorable des rapports sociaux comme ce dernier l'explique durant l'outro de sa chanson éponyme : « Tous les objets composant l'univers, les galaxies, les amas d' poussières, les astres, s'éloignent les uns des autres inexorablement... Comme nous » (Nekfeu : 2019). Témoignant de cette prise de hauteur symbolique qu'implique le rêve, cet imaginaire astronomique permet au rappeur de dépasser ce temps urbain si morne précédemment évoqué en s'élevant dans les cieux : « Au-dessus des nuages, le soleil brille intensément/Retour sur terre, le ciel est noir, une mère enterre ses morts » (Nekfeu : 2019); « Au-d'ssus des nuages (au-dessus des wouh), soleil plein [...] Et sous les nuages (sous les nuages), on est plein » (Nekfeu : 2019). Malgré que la mention de certaines entités astrales fasse aussi surface chez Booba et PNL (« La lune ne sera pas toujours pleine/Mon cœur ne sera pas toujours vide » [PNL : 2016]); « Je veux juste briller comme une étoile » [Booba : 2010]), ou chez n'importe quel rappeur lambda qui s'improvise poète, Nekfeu contextualise cet imaginaire en un espace qui le libèrerait de son oppression spatiotemporelle : « Symbole d'espoir laissé dans les cieux [...] J'attends la réussite des astres/J'attends la réussite des astres/J'attends la réussite des astres » (Nekfeu : 2015).

L'ici urbain s'efface donc au profit d'un ailleurs galactique où l'espace devient le reflet de la liberté qu'implique son infinité. « Alunissons », le deuxième morceau de l'album *Les étoiles vagabondes* dont le titre provient du verbe « alunir » signifiant l'action d'atterrir sur la lune,

¹⁴⁷ Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire*. Armand Colin. p.52.

présente le départ symbolique du rappeur au sein de cet « ailleurs ». Tout d’abord, l’absence de percussions empêche la production de s’enraciner au sein d’un rythme défini qui est plutôt suggéré par une ambiance instrumentale menée par des accords de guitare. Dans cet assemblage symphonique parsemé de notes de piano et de violon, la production donne un effet de flottement harmonique inhabituel pour un morceau de rap. De plus, la lenteur de la production se trouve accentuée par une interprétation de Nekfeu axée davantage vers le chant que sur un *flow* de rap. Ensuite, le seul couplet du morceau met en scène un temps nocturne et luminescent au sein de Paris : « Il fait nuit quand les lumières s'allument/On oublie presque qu'on est triste/Ils ne voient pas qu'je suis dans la lune/Ils ne veulent pas qu'je m'éclipse/J'ai besoin d'être seul/Les lumières de la ville dégoulinent sur la Seine » (Nekfeu : 2019). Encore marqué par la solitude, cet extrait est traversé par l’usage d’expressions liées à l’Espace. Durant le pont et le refrain, l’usage d’un *reverb*, un effet visant à augmenter la réverbération sonore que produit la voix, fait suite au chant *autotuné* qui conclut le couplet : « J'ai pas besoin de toi... (Toi)/(Ooooh, pas besoin de toi) [Pré-refrain] J'me sens à la dérive, ces temps-ci/On dit l'univers infini/On dit aussi qu'il s'étend/Alors dans quoi s'étend-il ? [Refrain] J'ai pas les pieds sur terre/J'ai besoin d'espace/ J'ai peur de ta face cachée... ». Prenant son envolée durant le « Ooooh, pas besoin de toi », Nekfeu illustre sa « dérive » au sein de « l’univers infini » par la résonance apportée à son chant et à l’ambiance produite par la production symphonique. Témoignant concrètement de la sensation d’être entravé dans son espace (« J’ai besoin d’espace »), Nekfeu se projette au sein d’une nouvelle dimension spatiale visant à le délivrer de cette oppression qui se vérifie jusque dans la forme même de son interprétation dépouillée de rap.

3.2.2 Booba : Déstructuration de la ligne spatiotemporelle

L’élaboration de l’« ailleurs » chez Booba, qui vit depuis plus d’une décennie à Miami, donne lieu à la rupture de la linéarité uniforme d’un espace-temps géographique et historique. Traversé concrètement grâce à des moyens de transport de luxe (« J’ai quitté le ter-ter, au volant du RR » [Booba : 2015] (ter-ter=quartier); « Vitesse lumière dans le GT, oh [...] Assis dans Porsche Panamera, loin » [Booba : 2017]; « Jet privé au Mexique » [Booba : 2015]), le présent urbain se voit altéré par un regroupement hétéroclite d’entités appartenant à diverses couches spatio-temporelles : « Monte dans la Delo', j'avais dans le futur » (Booba : 2012). Cette déstructuration du temps et de l’espace en un mélange condensé exporte l’identité de Booba au sein d’un assemblage

fragmenté faisant état d'un « [...] croisement spatio-temporel engendré par un foisonnement des lignes temporelles. Encore une fois, on s'aperçoit que la déstructuration de la ligne temporelle conduit à une spatialisation de la temporalité¹⁴⁸ ».

J'ai grandi, j'suis mort en silence/Crucifié sur une caravelle sous l'œil éternel d'une étoile filante/Dans ce capharnaüm, derniers seront les vainqueurs [...] Sisi, ambiance pendu, ambiance Mississippi/J'me déchaîne, au microphone c'est l'Amazonie/Des indigènes dans les chromosomes, les cités d'or, ma terre promise (Booba : 2006).

Dans cet extrait, l'« ici » urbain de la banlieue s'efface au profit d'une mosaïque spatiotemporelle qui délocalise l'identité de Booba. En effet, cet enchaînement donne lieu à un « capharnaüm » historique et géographique passant de la traite négrière (« crucifié sur une caravelle ») au sud raciste des États-Unis (« ambiance pendu, ambiance Mississippi ») à l'Amérique latine (« l'Amazonie »). Faisant l'état d'une fragmentation, ce genre de fulgurance transpose l'identité de Booba au sein d'un flux spatiotemporel dans lequel elle cherche à s'ancrer (« les cités d'or, ma terre promise »). De plus, ce remaniement s'opère souvent par le retour au passé tumultueux et traumatique de la diaspora noire comme en témoignent l'extrait précédemment cité ainsi que ces deux autres exemples : « J'ai le meilleur coton à force d'être dans les champs » (Booba : 2009); « Bientôt des nouvelles du front, j'attends le retour des pirogues » (Booba : 2021). Par ce genre de mise en scène, Booba relocalise son identité au sein d'un ensemble de temps et de lieux redirigeant à un héritage historique afrocentrique auquel il se rattache :

La mécanique de réappropriation de ces figures et lieux communs relève donc de l'articulation du singulier et du collectif et agit dans la double-perspective d'un ancrage générique et de la construction identitaire. De la même manière, il s'agit de la croisée entre le global et le local.¹⁴⁹

Autrement dit, la construction de l'« ailleurs » chez Booba s'opère à travers un traumatisme génétique transposant la condition locale de son identité en une réalité historique et mondiale. Un autre exemple est le morceau « 0.9 », dont une grande partie de son texte illustre parfaitement le processus poétique de cette transposition spatiotemporelle. En référence à de la cocaïne pure à 90%, le titre du morceau se veut à l'image de son couplet unique puisqu'il donne lieu à un enchaînement condensé et exemplaire de cette jonction:

9 décembre, j'ai les mains froides/La France veut m'embaucher, tenter d'me réchauffer/Elle peut se mettre un oïd, je ferai mon propre chemin [...] Du hood à Hollywood, j'en rêve comme tous les autres, mais j'irai simplement d'une cellule à l'autre [...] Les colons ont mon drapeau/J'ai des flashes de ségrégation/Nelson mon

¹⁴⁸ Westphal, B. (2007). *La Géocritique : Réel, Fiction, Espace*. Les éditions de Minuit. p.34.

¹⁴⁹ *Ibid.* p.70.

codétenu m'a aidé à tenir bon [...] On m'a déjà tué deux fois, une fois à Memphis, une fois à Harlem/Jamais deux sans trois, j'attends ces fils de putes, qu'ils viennent/À 10 ans, j'ai vu Gorée depuis mes larmes sont éternelles [...] Rejoins-moi dans ma suite au Lorraine Motel/Je sors fumer une clope, je reviens tout d'suite/En bas d'chez moi, j'ai repéré des taupes (Booba : 2009).

Débutant avec son jour de naissance, les premières phrases du texte introduisent le présent problématique du rappeur et sa volonté de s'en émanciper (« je ferai mon propre chemin »). Suite à cette mise en scène initiale, l'identité de Booba se voit transposée à travers une multitude de figures et d'événements historiques relatant de l'histoire traumatique de la condition noire comme avec « les colons ont mon drapeau » ou « Nelson mon codétenu m'a aidé ». La nature de l'espace est ici complètement altérée et est formée par une multitude de lieux dont la connotation historique est sans équivoque : « À 10 ans, j'ai vu Gorée »; « Rejoins-moi dans ma suite au Lorraine Motel ». Réincarnant son identité à travers cette fresque spatiotemporelle (« On m'a déjà tué deux fois, une fois à Memphis, une fois à Harlem »), Booba s'inscrit à travers un passé traumatique qu'il traverse à vive allure d'une ligne à l'autre. Comme il le dit très bien lui-même : « J'ai des flashes de ségrégation », la fragmentation du présent urbain est mis au profit d'un « ailleurs » dont l'aboutissement poétique mène à un pessimisme historique relevant de son oppression initiale (« j'irai simplement d'une cellule à l'autre [...] En bas d'chez moi, j'ai repéré des taupes »).

3.2.3 PNL : La menace de l'enfer et l'espoir du paradis

Malgré que PNL évoque parfois la sortie concrète de leur espace urbain (« On voyage [...] L'odeur de la mer, j'sens qu'il est temps d'se refaire » [PNL : 2016]), l'« ailleurs » est plutôt marqué par un renfermement de l'espace initial sur lui-même. En effet, l'emprisonnement de l'« ici » chez PNL est si important qu'il conditionne les deux frères à un enclavement mental dont ils ne peuvent s'échapper. Mentionnée de manière exhaustive au sein de leurs chansons, la consommation de drogue, particulièrement celle de la marijuana, devient une façon alternative de s'évader et de se libérer de l'emprise du présent en se coupant du reste du monde : « Le cannabis [...] est perçu comme un espace d'évasion face à l'oppression urbaine, une bouffée d'air "pur" et vert qui compose la monotonie du béton¹⁵⁰. »

J'aime pas ton monde, donc parfois, j'me fonce (PNL : 2019) (fonce= se défoncer); On voyage, j'm'en bats les couilles j'suis faya/J'vogue sur une plaquette d'aya (PNL : 2016) (faya= défoncé) (aya=variété de haschich); J'suis dans ma bulle, bulle, bulle/Oh shit, le shit, le shit, bulle (PNL : 2015) (le shit, bulle = le haschich est bon).

¹⁵⁰ Marti, P-A. (2005). *Rap 2 France: Les mots d'une rupture identitaire*. L'Harmattan. p.107.

Néanmoins, l'élévation symbolique qu'apporte l'effet planant de la marijuana se présente comme un simulacre de libération: « Fonce-dé dans le noir pour oublier que ce monde est moche » (PNL : 2016); « J'suis perché dans les abîmes [...] Laisse-moi parler dans ma fonce', laisse-moi rider dans la zone/Avec un peu d'weed, avec un peu/Laisse-moi planer comme un con » (PNL : 2019). Autrement dit, même lorsqu'ils sont « fonce-dé », ceux-ci restent « perché dans les abîmes » et confinés au sein de leur espace : « Mais bon j'suis drogué, capuché, la porte va pas s'ouvrir » (PNL : 2019). Empêtrés dans leurs « péchés » et le « haram », les deux frères s'enfoncent davantage à travers « les abîmes » de leurs bâtiments: « Tous ces péchés, doucement, j'suis en train d'm'immoler/J'suis pas comme eux, je ne me confonds pas, j'suis isolé » (PNL : 2015); « À faire le haram, j'sais que j'm'enfonce » (PNL : 2015). Toujours dans l'optique de l'opposition entre le haut et le bas, l'« ailleurs » chez PNL s'élabore à l'aide d'un imaginaire religieux en une véritable descente aux enfers à laquelle les frères tentent d'échapper à travers leur recherche désespérée du paradis : « J'ai compté toute la journée jusqu'à m'en brûler les ailes » (PNL : 2016); « J'reviens d'l'enfer » (PNL : 2019); « J't'encule sur l'continent d'Hadès [...] Moins d'humains après minuit, je sors casser mon tour/Sur un nuage de l'Enfer » (PNL : 2019). De plus, le recours constant à un champ lexical théologique avec des termes tels que « haram », « péché », « paradis », « enfer », « abîmes », « anges », « démons », « diable » ou son équivalent arabe « sheitan » participe à la mise en place de cet imaginaire : « Réalités topographiques, ces localisations procèdent aussi d'une réalité symbolique qui a trait à l'enfer [...] Ce monde n'est d'ailleurs pas seulement celui d'un bas, c'est un monde qui est entraîné vers le bas, dans un mouvement toujours descendant.¹⁵¹ »

Cette transfiguration religieuse se remarque explicitement dans le morceau « Portes de Mesrine » dont une bonne partie du premier couplet met directement en place les principales composantes qui caractérisent le présent urbain problématique précédemment abordé : « Mon Dieu, c'est la merde, mais déter', j'fais la guerre/J'bicrave sept sur sept, H24, en bas du hall, j'ai tant bibi [...] Posté dans l'hall, les gens partent au taf/Peu stupéfaits de voir qu'en revenant, j'suis toujours là (j'suis toujours là)/L'hiver, j'ai froid, l'été, ça bronze » (PNL : 2015). À ce premier enchaînement s'ajoute vers le milieu du couplet une première mention au diable en référence à l'argent sale gagné durant la journée: « À minuit, j'suis seul, j'me dis qu'j'attends, qu'j'fais pas assez/Au fait, Sheitan, merci, de rien ». La figure démoniaque, refaisant surface durant la toute dernière phrase concluant le couplet :

¹⁵¹ Kalifa, D. (2013). *Les Bas-Fonds : Histoire d'un imaginaire*. Seuil. p. 36-37.

« Tellement plus bas qu'terre, qu'j'vois les pieds d'Lucifer », ne laisse plus de doute sur la nature de l'espace où les rappers sont transposés. Renchérie dans le refrain : « J'recherche bonheur pour ma chair/Et j'recompte vers l'Enfer/Igo, j'me perds et j'erre », cette altération spatiale transcende sa version initiale et relocalise l'enfermement qu'elle implique au sein d'un « ailleurs » théologique. De plus, le choc bipolaire entre le « bas » et le « haut » que perpétuent l'enfer et le paradis complexifie la perspective verticale que dispose PNL sur leur espace. De ce remaniement se dégage une finalité poétique axée sur l'accès à une mobilité verticale qui libérerait les deux frères de leur oppression.

Dans un contexte de dépassement de cette bipolarité, l'état de transgressivité est le nom que l'on donnera à la perpétuelle oscillation entre centre et périphéries, aux rapprochements que les forces périphériques tenteront d'opérer à l'égard du centre. Elle correspond au principe de mobilité qui anime l'entité examinée.¹⁵²

En effet, le groupe a une conception particulière de l'espace qu'il imagine sous la forme d'une succession de paliers à gravir : « Le bruit du gyro nous rappelle que/Le Sheitan nous attend au prochain level » (PNL : 2015); « J'arrive au sommet que quand les péchés sont empilés » (PNL : 2015). Participant à cette élaboration verticale, l'imaginaire religieux relocalise leur réalité périphérique au sein d'un « ailleurs » dont le principal enjeu reste la sortie d'une position inférieure menaçant l'intégrité identitaire de PNL : « J'ouvre la porte de l'Audi ou de l'Enfer/De l'eau vite, mer de larmes : on s'déshydrate/J'frai les frais de c'que l'Très-Haut décidera/Autour y'a les hommes, entre nous y'a le voile/Dans l'four y'a Ade', khey, khey, khey/Au-dessus y'a les anges, en dessous y'a le Mal » (PNL : 2016).

3.3 Conclusion

Pour synthétiser, à partir d'un ancrage sur une réalité de vie, les rappers font état d'une appartenance à un lieu urbain problématisé dont ils cherchent paradoxalement à s'émanciper à travers la reconfiguration de l'espace. Animée par la relation agonistique unissant l'adhésion à l'« ici » et la recherche de l'« ailleurs », cette projection identitaire se présente comme la fuite, poétique et/ou physique, de l'oppression du lieu urbain d'un temps présent. Chez d'autres rappers, l'« ici » aurait pu se baser sur la précarité des banlieues de Marseille ou sur l'ennui aliénant des villes régionales et l'« ailleurs » aurait pu se concevoir à partir d'une dimension numérique ou à un

¹⁵² Westphal, B. (2007). *La Géocritique : Réel, Fiction, Espace*. Les éditions de Minuit. p.83.

retour au continent africain. L'étude comparée de Nekfeu, Booba et PNL permet de comprendre que même s'ils témoignent tous d'une problématique urbaine qui s'extériorise à travers de nouveaux horizons, chacun doit savoir relever le contexte précis d'une réalité urbaine locale porteuse d'une unicité qui se transpose à travers une expérience personnelle ne pouvant être dupliqué.

Chez Nekfeu, la problématisation de l'« ici » prend principalement forme à travers une amertume métropolitaine issue des arrondissements parisiens. De cela se dégage un spleen existentiel qui a pour effet d'enterrer le sujet au sein d'une solitude oppressante. Ce temps urbain morose peuplé d'inconnus dont le rappeur se désolidarise avec recul donne lieu à un imaginaire cosmique visant à le déraciner de l'oppression de l'ancrage métropolitain. Transcendé par ses rêveries astrales, le rappeur transpose son identité à travers une immensité stellaire le réconfortant dans sa solitude et son détachement à l'égard de son appartenance à son lieu urbain : « Quand l'cadran s'dissipe, faut qu'on avance si vite/Des combats insipides, malchance cyclique/Toi qui rêvais de grands espaces et n'as eu que des fenêtres [...] Est-ce que tu rêves d'avoir des rêves ? Est-ce que tu vois le ciel ? [...] Parfois, faut fuir les grandes villes où personne ne vit la joie » (Nekfeu : 2015).

Chez Booba, la problématisation de l'« ici » prend principalement forme à travers le danger de la violence issue de sa banlieue ghettoïsée marqué par un rapport de proximité avec le centre de Paris. Porteur de l'empreinte identitaire de son espace et de sa liaison spirituelle à une réalité géographique américaine, Booba transcende symboliquement son « ici » par des transpositions temporelles le relocalisant à travers une succession d'époques et de lieux produisant une rupture par rapport à son présent urbain. De cette mosaïque spatiotemporelle se dégage une identité fragmentée issue de l'histoire traumatique de la diaspora noire à laquelle se rattache l'oppression identitaire de Booba: « J'ai vu l'passé kidnapper l'avenir/Le présent sucer des bites et tous mes négros sur un navire » (Booba : 2002).

Chez PNL, la problématisation de l'« ici » prend principalement forme à partir de l'enfermement périphérique issu de leur banlieue éloignée. Cette réclusion des bas-fonds donne lieu à l'isolement cyclique des deux frères pris au piège au sein d'un temps répétitif. Limité dans la possibilité d'extérioriser son existence, le groupe donne lieu à un remaniement de l'espace à l'aide d'un imaginaire religieux dont la dichotomie que forment la menace de l'enfer et l'espoir du paradis perpétue la relation agonistique entre le bas et le haut. L'espace périphérique duquel ils sont

confinés devient un bas infernal où les rappers accumulent leurs péchés dans le « trou » de flamme qu’incarnent leurs halls dont ils tentent de s’extirper: « Igo, on est voués à l'enfer, l'ascenseur est en panne au paradis/C'est bloqué ? Ah bon ? Bah j'vais bicrave dans l'escalier [...] Remballe ton échelle au fond du trou j'empile mes péchés j'escalade » (PNL : 2015).

CHAPITRE IV

IMAGINAIRES CULTURELS

Le hip-hop se présente moins comme une « sous-culture » que comme une « culture des sous-cultures »¹⁵³.

Par le choix de leurs références et de la manière dont ils les utilisent, les rappeurs expriment leur adhésion ou leur distanciation à l'égard d'ensembles associés à leur identité culturelle. Ce recours à un intertexte participe à l'élaboration d'un imaginaire et à la construction identitaire globale de chaque artiste. Par des processus intertextuels qu'ils n'ont pas inventés, mais qu'ils réactualisent, les rappeurs utilisent des références de divers horizons afin de personnaliser leur univers rapologique.

Dans cette mesure, une lecture intertextuelle n'est pas un simple rappel érudit des sources ou des emprunts d'un auteur, mais un levier pour l'interprétation. Elle incite à être attentif à la lecture que l'auteur fait des mots, des textes ou des genres qu'il absorbe et détourne dans son propre texte.¹⁵⁴

Pour comprendre l'importance de ces intertextes, il est nécessaire d'aborder une des caractéristiques majeures du genre, à savoir son processus de récupération de la culture. D'abord pointée du doigt par ses premiers détracteurs, cette poétique a contribué à l'authenticité postmoderne du rap ainsi qu'à son positionnement au sein du circuit culturel et artistique. Autrement dit, ses procédés de récupération, s'exprimant sous le biais de l'intertextualité, façonnent les mouvements créatifs du genre et font partie intégrante de son identité artistique :

Whether or not we wish to call these features postmodern, rap not only saliently exemplifies them, but often consciously highlights and thematizes them. Thus, even if we reject the whole category of postmodernism, these features are essential for understanding rap.¹⁵⁵

Dans son texte *The fine art of rap*, Richard Shusterman utilise le terme « cannibalisation » afin de décrire l'appropriation culturelle dont fait preuve le rap. En se nourrissant des différentes formes

¹⁵³ Bazin, H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.111.

¹⁵⁴ Houdart-Merot, V. (2006). L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire. *Le français aujourd'hui*, 153(2), 25-32. <https://doi.org/10.3917/lfa.153.0025>. p.27.

¹⁵⁵ Shusterman, R. (1991). The fine art of rap. *New Literary History*, 22(3), 613-632. <https://www-proquest-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/docview/1297383887?accountid=14719>. p.614.

culturelles que ses acteurs expérimentent au sein de leur réalité, le rap réalise une fresque contemporaine d'un corpus culturel recomposé en constant mouvement :

Perhaps more than any other contemporary art form, rap not only exemplifies but proudly thematizes the eclectic pastiche and cannibalization of past styles that is central to the postmodern. [...] we are supplied with nostalgia, a jumble of stereotypical images from an imagined past.¹⁵⁶

En effet, plutôt que de se présenter comme une forme artistique voulant s'isoler de son contexte de production au profit d'une plus grande originalité, le rap revendique explicitement son appartenance aux ensembles culturels l'ayant inspiré. En tant que culture populaire, le rap est la réflexion de sa propre actualisation et de son processus d'autolégitimation par son adhésion à d'autres œuvres qui n'ont à première vue rien à voir avec elles :

[...] some make the powerful point that aesthetic judgments, and particularly the question of what counts as art, involve political issues of legitimation and social struggle in which rap is engaged as progressive praxis and which it advances by its very self-assertion as art. [...] undermine the socially oppressive dichotomy between legitimate (that is high) art and popular entertainment by simultaneously asserting the popular and the artistic status of hip hop¹⁵⁷.

4.1 Intertextualité et nature de l'adhésion avec le corpus hip-hop

*On arrive New York à fond, négro,
poids lourd heavy weight¹⁵⁸.*

Ce processus de cannibalisation évoqué par Shusterman se présente en premier lieu dans le réseau intertextuel que le rap développe avec lui-même et avec la culture dont il est issu, c'est-à-dire le hip-hop. À travers l'usage de références liées au rap, les rappeurs engendrent un dialogue avec la culture qu'ils représentent et dégagent leur perspective personnelle face à cet ancrage commun. Confirmant leur rattachement, ces références agissent en tant que repères indiquant explicitement leur inscription au sein de la culture. Pour beaucoup de rappeurs français, cela s'effectue par la récupération de symboles classiques du hip-hop américain qui font office de références universelles, puis par la construction d'un réseau intertextuel avec leur scène locale :

¹⁵⁶ *Ibid.* p.624.

¹⁵⁷ *Ibid.* p.626-627.

¹⁵⁸ Alpha Wann. (2020). ny à fond [Piste Sonore]. Dans *don dada mixtape vol 1*.

[...] chaque scène rap interagit avec les formes globales du mouvement hip-hop – principalement influencées par la culture de la communauté afro-Américaine – tout en s’ancrant dans le local [...] un phénomène de (ré)appropriation qui dépasse le simple succédané d’un univers musical états-unien, même si celui-ci demeure une référence déterminante¹⁵⁹.

4.1.1 Nekfeu : Hommage global

Avec ses nombreuses références visant autant le rap américain que son pendant français, Nekfeu est un excellent exemple pour ce cas de figure. Dans l’outro de « Martin Eden », ce dernier cite le célèbre rappeur 2Pac et imite son timbre de voix pour donner suite à la mention de deux de ses collectifs de rap, - le S-Crew et 1995 : « Transformer en S dollar le S du S-Crew/Après 1995, il me semble qu'il manque un K/Rien ne sert de nier/J'vais l'faire en mode 2Pac.../Rien ne sert de ni(iiiy)er » (Nekfeu : 2015). Ces allusions simultanées envers les deux corpus rapologiques se remarquent dans d’autres morceaux tels que « Squa », avec le recours à deux références françaises concluant sur une troisième d’origine américaine : « J'arrive luXe comme Yass/J'arrive en armure comme Diam's, on a/Gravé sur les murs les noms des mecs du squa/Qui sont tombés dans la ue-r comme Yams » (Nekfeu : 2016). Dans ces deux exemples, l’intertexte traduit avant tout la volonté de rendre hommage à certaines figures jugées importantes par Nekfeu. Par le rappel de sa mémoire, ce dernier fait une révérence à la culture rap et lui témoigne de sa reconnaissance : « Qui aurait pu prévoir qu'le rap me sauv'rait ? » (Nekfeu : 2019). En d’autres termes, en lui rendant ses lettres de noblesse, Nekfeu assume pleinement l’influence qu’a exercée la culture hip-hop sur son identité artistique. Cela s’exprime encore plus explicitement lorsqu’il évoque Kourtrajmé, un collectif français ayant réalisé de nombreux vidéoclips de rap : « Est-ce pour ça qu't'as été violent quand la prof t'a jeté ?/Est-ce que tu t'es identifié au taf de Kourtrajmé ? » (Nekfeu : 2016).

4.1.2 Booba : Dénigrement du rap français et apologie de la culture hip-hop afro-américaine

Pour sa part, même si Booba rend parfois hommage au rap hexagonal, son attitude relève plus souvent d’un mépris assumé à son égard. Par l’entremise d’insultes envers ses rivaux et de remarques polémiques, Booba exprime un manque de respect constant envers ses adhérents : « Si tu cherches l'échec, tu demandes à Kaaris » (Booba : 2015); « MC's échangent rondelles contre liquidités/NTM, Solaar, IAM : c'est de l'antiquité » (Booba : 2009). À l’inverse de Nekfeu, celui-ci ne semble jamais se lasser d’exprimer son détachement condescendant face à son art : « C'est

¹⁵⁹ Rérat, P. (2006). Le rap des steppes. *Géographie et cultures*, 59(1), 43-55.
<http://journals.openedition.org/gc/3751>. p.45.

92izi, on s'en bat les couilles du rap » (Booba : 2006); « Depuis mon arrivée, le string du move est trempé/Que le hip-hop français repose en paix » (Booba : 2002). Marquant les débuts de sa carrière solo, le morceau « Repose en Paix » traduit ce sentiment de supériorité qu'exprime constamment Booba face à un rap hexagonal qu'il juge médiocre : « Ils veulent rivaliser, leur truc c'est nul/On est trop haut négro, eux ils sont petits comme une cellule » (Booba : 2002).

Cependant, l'attitude qu'adopte Booba envers le rap américain relève d'une tout autre nature. Faisant écho à son afrodescendance, celle-ci s'exprime tout d'abord par l'attachement de l'artiste envers la culture afro-américaine. En tant que métis, ce dernier s'identifie davantage au corpus afro-américain que celui de son penchant hexagonal : « Inspiré par la musique de ces descendants d'esclaves » (Booba : 2015); « La chaîne est custom, toute black/J'rappe comme personne, j'rappe comme 2Pac » (Booba : 2012); « J'te rappelle Biggie et 2Pac » (Booba : 2010). D'ailleurs, les pochettes de ses albums « Ouest Side » et « O.9 », inspirées par l'esthétique visuelle américaine de l'époque¹⁶⁰ ainsi que ses nombreuses collaborations avec des artistes afro-américains au cours de sa carrière témoignent de ce fait. Cette affiliation ethnique se présente de manière similaire chez certains rappers cubains relatant d'une situation similaire à celle de Booba : « Clearly race is significant within this context. As the authors observe, Cuban rappers are dark-skinned and would be identified as Black in the United States. As such, they relate to rap as a particular creation of the oppressed African-American minority in the USA.¹⁶¹ » En d'autres termes, se voulant le représentant d'une culture à laquelle ce dernier s'identifie, Booba y affiche son attachement en y multipliant les références. La chanson « Kojak » dans *Lunatic* fait une bonne synthèse du fonctionnement de ce réseau intertextuel avec en premier lieu une allusion à la G-Funk, un sous-genre de rap issu de la côte ouest-américaine¹⁶² (« Je bouge la tête de haut en bas sur un air de G-Funk »), puis par la liaison afrocentrique du quartier natal de Booba, Boulogne-Billancourt, avec le quartier haïtien de Miami (« C'est pour mes négros de Boulbi à Little Haiti ») pour se conclure

¹⁶⁰ La pochette de « Ouest side » fait aussi référence à une photo célèbre de Malcom X, figure fréquemment citée par les artistes rap pour des raisons évidentes.

¹⁶¹ Whiteley, S. (2004). Rap and hip hop: community and cultural identity. Dans Whiteley, S., A. Bennet., S. Hawkins (dir.), *Music, Space and Place* (p. 8-16). Ashgate. p.11.

¹⁶² Emblématique de la Californie de par son empreinte musicale estivale, la G-Funk doit sa naissance et sa popularisation au célèbre producteur de Compton Dr.Dre. Avec ses succès planétaires palliant gangstérisme motorisé et passions hédonistes, elle a non simplement marqué à tout jamais le paysage rap, mais a aussi laissé une trace importante au sein de l'histoire de la musique populaire. Pour en savoir plus, voir : Evil, P. (2018). *Gangsta Rap: Dr.Dre, Snoop Dogg, 2Pac et les autres*. Le mot et le reste.

avec une dernière pointe au rap français (« Que le hip-hop français repose en paix, la chatte à sa mère »).

Les rappers de Time Bomb [ancien collectif de Booba] évoluent d'ailleurs en marge [...] du rap français : le modèle constamment revendiqué par ces rappers, qui ne collaborent que très ponctuellement avec d'autres groupes de rap français triés sur le volet, c'est le rap américain – plus particulièrement le rap new-yorkais. Ill et Booba sont l'un et l'autre pratiquement bilingues, et, de Mobb Deep à Jay-Z, leurs influences sont repérables dans leurs morceaux, aussi bien au niveau des productions que du flow ou des textes.¹⁶³

4.1.3 PNL : Inscription détachée

Dû à la rareté des références, PNL affiche un détachement manifeste envers le corpus du rap français et américain. En effet, même si elles ne sont pas complètement inexistantes, les allusions au monde du hip-hop sont beaucoup moins nombreuses qu'avec Booba ou Nekfeu. De plus, les albums de PNL donnent très rarement lieu à des pistes collaboratives avec d'autres rappers, un fait contradictoire à la tradition communautaire du genre (« Pas de feat, igo » [PNL : 2019]). Dans leur cas, le rattachement à cet intertexte se fait plutôt par le recours universel que fait chaque rappeur à l'expression de son acte énonciatif, où il est amené à y définir la raison qui le pousse à rapper. Sans se garder de l'insolence dont fait preuve Booba (« On prend l'rap, on l'encule à deux » [PNL : 2019]), le groupe exprime lui aussi un détachement manifeste à l'endroit de leur art : « J'parle pas trop, j'me fous du rap » (PNL : 2016). Marquée par une prise de distance, l'adhésion paradoxale au rap de PNL s'exprime tout de même par le rappel de la nature de leur expression musicale : « J'connais le million, mais j'chante toujours pas, la-la-la-la » (PNL : 2016). Autrement dit, l'inscription détachée des deux frères découle de la volonté d'être perçu différemment et de faire partie d'une catégorie à part, sans complètement renier l'appartenance à leur forme artistique : « J'fais du PNL, crois pas que je chante » (PNL : 2019).

4.2 Personnification d'imaginaires culturels

*Oh, yeah, comin' through with my Shaolin crew*¹⁶⁴.

¹⁶³ Wallon, R. (2012). *art.cit.* p.119.

¹⁶⁴ Wu-tang Clan. (1994). Shaolin Brew [Piste sonore]. Dans *Dj Drank's Greatest Malt Liquor Hits*.

Afin de se constituer un répertoire référentiel conséquent, le rap puise notamment dans la large palette de la culture populaire moderne. Avec cette base intertextuelle, ses chansons ont donc la qualité de se faire comprendre et de communiquer avec un plus grand nombre de personnes. Depuis le début de sa mise en forme, le rap se veut avant tout une musique pour le peuple, produite par le peuple (« Une musique pas faite pour 100 personnes/Mais pour des millions¹⁶⁵»). En général, lorsqu'un rappeur se veut plus énigmatique dans ses références, ce dernier penche toujours vers les sujets auxquels sa communauté est initiée plutôt que vers un savoir universitaire et/ou intellectuel. Cela exprime une volonté de se distancier de la notion occidentale de ce qu'on conçoit comme « le grand art », qui ne parle pas du tout à une large partie du grand public :

Rap not only relies on mass-media techniques and technologies, it derives much of its content and imagery from mass culture. Television shows, sports personalities, arcade games, and familiar name-brand commercial products [...] Such items of mass-media culture help provide the common cultural background necessary for artistic creation and communication in a society where the tradition of high culture is largely unknown or unappealing, if not also oppressively alien and exclusionary.¹⁶⁶

Néanmoins, il est nécessaire d'apporter une nuance au propos de cette citation vu la complexification de la situation depuis la rédaction de l'article de Shusterman en 1990. Il faut dire que dès le début des années 1990, il existe déjà en France des rappeurs ayant rencontré un succès commercial en partie dû aux affinités qu'ils entretiennent envers l'institution culturelle (« Le Dormeur du val ne dort pas/Il est mort et son corps est rigide et froid¹⁶⁷ »)¹⁶⁸. Ayant acquis une plus grande légitimité au fil des années et s'étant grandement démocratisé, le rap dispose de plus en plus d'artistes décomplexés dans la relation qu'ils entretiennent avec l'institution culturelle comme l'exprime le cas de Nekfeu dont il sera question d'ici quelques pages. Malgré tout, le désir d'opposition et d'autonomie envers la haute culture fait encore autorité canonique au sein du genre aujourd'hui. Cette rupture a l'effet d'établir une toute nouvelle hiérarchie, où la considération artistique des œuvres est complètement réinventée. Les codes se reformulent et s'opposent sur

¹⁶⁵ Akhenaton. (1996). Bad Boys de Marseille (Sauvage) [Piste sonore]. Dans *Bad Boys de Marseille*.

¹⁶⁶ Shusterman, R. (1991). *art.cit.* p.621.

¹⁶⁷ MC Solaar. (1994). La concubine de l'hémoglobine [Piste sonore]. Dans *Prose combat*.

¹⁶⁸ Critiqué par une partie de la communauté hip-hop de l'époque, MC Solaar, première véritable vedette du rap français, est la figure incontournable de ce schisme dans sa volonté d'atteindre un public jusqu'alors inaccessible à cette dernière. Contrairement à certains de ses pairs, Solaar incorpore dans ses textes des éléments associés à la culture classique française et émet une réflexion à leurs égards sans sentir le besoin de s'y opposer ou de les condamner comme le démontre cette citation à propos du célèbre poème d'Arthur Rimbaud.

plusieurs points à ceux de l'institution culturelle, perçue généralement comme étant répressive et élitiste. Les rappeurs constituent alors leur propre imaginaire littéraire et l'enrichissent avec des figures qui leur correspondent. Autrement dit, leurs chansons deviennent le théâtre d'un vaste champ référentiel issu de la culture populaire, donnant lieu à une fresque hétéroclite recomposée qu'ils se réapproprient afin d'alimenter leur identité artistique.

Les textes de rap fourmillent de références culturelles diverses qui font l'objet de véritables mythes auxquels les rappeurs peuvent s'identifier, des exemples à suivre ou à éviter des personnages incarnant des valeurs qui leur sont attribuées. Les artistes ont récupéré des références aux quatre coins du monde de la fiction pour inventer et transmettre une mythologie nouvelle. Ils y ont instauré leurs repères, les reflets de leur réalité, de leur vision de la vie.¹⁶⁹

4.2.1 PNL : Télévision et fables populaires

PNL est un excellent cas de figure afin de démontrer l'omniprésence de la culture populaire au sein des réseaux intertextuels rapologiques. À ce propos, le seul titre de cet article de Kombini suffit à introduire l'importance de la chose : « Deux Frères : le nouvel album de PNL est un musée de pop culture.¹⁷⁰ » À travers ce foisonnement référentiel, PNL semble éprouver un attachement marqué envers les émissions d'animations en tout genre, les films ou les jeux vidéo de console. Occupant déjà une place de choix dans le rap, PNL exemplifie cet imaginaire télévisuel en le personnifiant à travers leurs morceaux : « La culture du rap est profondément ancrée dans le domaine de l'image, et nombreuses sont les références qui dans les textes proviennent de films ou de séries de télévision. Le média télévisuel est un moteur essentiel dans la construction mythologique du rap.¹⁷¹ » En se réappropriant ses icônes et ses images, PNL les traite comme étant constitutives de leur identité et les insèrent au sein de leur matrice rapologique.

Tout d'abord, les références aux séries d'animations japonaises sont littéralement omniprésentes à travers l'entièreté de la discographie de PNL. Certains des titres de leurs chansons relèvent ce fait, comme avec « Onizuka » ou « Ryuk », nommées en l'honneur de deux personnages des animés *GTO* et *Death note*. Sans oublier bien sûr *Dragon Ball*, l'animé le plus cité du rap français¹⁷², qui occupe une place de choix au sein de cette ribambelle nippone élaborée par PNL :

¹⁶⁹ Marti, P-A. (2005). *Rap 2 France: Les mots d'une rupture identitaire*. L'Harmattan. p.137.

¹⁷⁰ Bazin, P. (2019, 4 mai). Deux Frères : le nouvel album de PNL est un musée de pop culture. *Kombini*. <https://www.kombini.com/fr/musique/deux-freres-le-nouvel-album-de-pnl-est-un-musee-de-pop-culture>

¹⁷¹ Marti, P-A. (2005). *Rap 2 France: Les mots d'une rupture identitaire*. L'Harmattan. p.137.

¹⁷² Le Règlement. (2020, 24 janvier). *LES 12 MANGAS DU RAP* [Vidéo]. https://www.youtube.com/watch?v=VDI0VLkopez&t=1584s&ab_channel=LeR%C3%A8glement

« [...] j'me transforme en Saiyan/J'quitte Namek » (PNL : 2019); « J'fais pompe et traction, j'ai le tri' à Végéta » (PNL : 2015). Avec l'apparence hétéroclite de ses vilains extraterrestres ou de ses combats dignes d'affrontements divins, l'œuvre de Akira Toriyama a eu le don de faire rêver des millions d'enfants et d'adolescents grâce à son imaginaire fantastique. L'élément central de l'univers de la série, c'est-à-dire les fameuses *dragon balls*, permet à leur détenteur d'exaucer un vœu de son choix lorsqu'il les réunit. Les multiples héros partent alors à la recherche de ces boules magiques disséminées aux quatre coins du monde afin de pouvoir réaliser leurs rêves. La diégèse de la série fait souvent état d'aventures rocambolesques qui forcent les protagonistes à dépasser leurs limites, bien au-delà des capacités humaines. C'est dans ce monde fantastique teinté d'humour, où tout semble possible, que les spectateurs (ou lecteurs pour le manga) sont alors transportés. À tous les égards, l'histoire de Dragon Ball se présente comme un vaste conte fait pour fasciner les garçons, comme beaucoup d'autres shōnens que PNL ne cesse de mentionner. L'auditeur sachant se retrouver à travers ce cortège fantastique est alors transporté dans un monde de fables épiques, peuplé par un large répertoire de héros et de vilains en tout genre. Le recours à leur figure participe à la création de l'univers de PNL, dressant une fresque mythologique recomposée de figures introduites par la télévision lors de leur jeunesse :

Chaque rappeur s'est constitué son véritable répertoire de héros en puisant dans la même matrice, souvent dans la période de l'enfance où le contact avec la télévision était le plus intense et le plus perméable. Ces héros ont alors acquis une dimension exemplaire, accompagnant les artistes dans la formation de leur imaginaire.¹⁷³

En effet, une grande partie de l'imaginaire culturel télévisuel chez PNL semble prendre ses sources durant l'enfance et l'adolescence des deux frères. Aux héros japonais viennent se joindre d'autres personnages issus d'émissions ou de films d'animation populaires occidentaux, comme c'est le cas de Simba dans le morceau « Simba » :

J'recompte dans ma jungle et j'm'apaise, Simba [...] Que la famille j'vends pour la miff, Simba/Sous mon arbre tant qu'y'a du biff, j'recompte/Dans la savane comme Simba/Les traîtres veulent la couronne à Simba/Elle coûte cher la balade à Simba/QLF le bras de la haine porte Simba (PNL : 2015).

La coprésence de ces contes enfantins tirés de l'univers de Walt Disney ou d'autres séries d'animations américaines avec le monde des mangas japonais crée un amalgame inédit venant teinter leur esthétique rapologique. À travers cette jonction se dégage la mise en forme d'un

¹⁷³ Marti, P-A. (2005). *Rap 2 France: Les mots d'une rupture identitaire*. L'Harmattan. p.139.

imaginaire axé sur le merveilleux et le conte, aussi illustré par la reprise d'anciennes fables et légendes ancrées dans notre culture occidentale. Par exemple, dans la chanson « Le M », dont le seul titre fait déjà référence à *Dragon Ball*, il est question de la série d'animation américaine *Titi et Grosminet* (« [...] j'cours après l'oseille, Grosminet »), de la légende de la petite souris qui se charge de ramasser les dents des enfants (« La misère a plus d'chicots, la p'tite souris est dans la masse ») et Mowgli, l'enfant sauvage dans *The Jungle Book*, repris et popularisé par Walt Disney (« Mowgli jongle dans la jungle »). Plus précisément, l'univers artistique de PNL construit son esthétique à partir de toutes ces histoires fantastiques, présentées comme de véritables fables contemporaines. Leur répétition abusive, comme avec celle de Mowgli dont le nom est cité directement plus d'une vingtaine de fois dans leurs quatre albums, marque la nécessité constante d'un recours à un mythe fondateur incarné par ces récits. Plus précisément, l'épopée rapologique des deux frères se présentant tel un « conte de la cité », dont l'aspect mythique est amplifié par la totale absence médiatique du groupe, s'élabore à partir de la mise en scène d'un imaginaire fabuleux qu'eux-mêmes intègrent. Suivant l'esthétique de l'image colorée des émissions d'animations, les pochettes des albums *Le Monde Chico*, *Dans la légende* et *Deux Frères* donnent toutes lieu à la métamorphose des deux frères en des versions dessinées d'eux-mêmes.

Impossible d'aller plus loin sans mentionner une seconde fois le morceau éponyme de l'album *Deux frères*, portrait de la fraternité et de l'histoire unissant Ademo et N.O.S. Dressant l'état de leur vécu en tant que base fondatrice de leur mythe, le morceau s'ouvre avec le début d'un couplet parsemé de références portant sur des émissions de télévision, des films ou des jeux vidéo, ici annotés en gras :

On a grandi comme **les princes de la ville**, fous comme **Prince de Bel-Air**/Flow Corvette, Ford Mustang, dans la légende/**La police d'une à six étoiles**, à toujours se dire belek/Trop gentil comme **Cody**, sentiments dans **la salle du temps/Il était une fois deux frères/Deux fauves**, deux trous dans l'cerveau, pot, deux paires/Conditionnés au fond d'un hall sur une chaise/Emprisonnés, des rêves qui brisent plus d'une chaîne/Esprit de gosse caché derrière le V (PNL : 2019).

Composant la base de leur « légende », la narration du passé de PNL prend tout d'abord forme par le recours à cet imaginaire télévisuel. L'expression du marqueur « Il était une fois », liée à la forme narrative du conte, ancre explicitement leur récit au sein de son imaginaire. De plus, la jonction entre le conte et les histoires télévisés se confirme dans la référence au film franco-britannique *Deux frères*, portant sur l'histoire de la capture de deux jeunes tigres; « Deux fauves », dont la bande-annonce introduit la diégèse du long-métrage de la même manière : « Il était une fois

deux frères.¹⁷⁴ » Continuant ce lien, le couplet de N.O.S débute avec cette phrase : « J'ai grandi dans le zoo, j'suivais les cris dans la jungle, les pas de grand frère ». L'allusion à l'enfance, exprimée dès l'ouverture du morceau (« On a grandi ») et à la fin de l'extrait (« Esprit de gosse caché derrière le V »), instaure le début de l'épopée initiatique des rappeurs, alors confrontés à une dure réalité qui s'oppose à la nature merveilleuse des contes : « Conditionnés au fond d'un hall sur une chaise/Emprisonnés, des rêves qui brisent plus d'une chaîne ». Comme l'explique Paul Zumthor dans son ouvrage consacré à la poésie orale : « Le conte, pour celui qui le dit (comme la chanson pour celui qui la chante), constitue la réalisation symbolique d'un désir; l'identité virtuelle qui, dans l'expérience de la parole [...] engendre selon la logique du rêve une fantasmagorie libératrice.¹⁷⁵ »

Suivant toujours ce processus scénographique du rapport à l'autre inhérent au rap, PNL font aussi recours à ces récits populaires afin d'en dégager leur propre authenticité. C'est-à-dire que tout en permettant le rappel de leurs univers, PNL s'en servent pour se dissocier du caractère romantique et enchanteur qui caractérise certaines d'entre elles : « Oh, non, mais oh, elle m'a pris pour qui pour Roméo ? » (PNL : 2015). Ce remaniement a pour effet de présenter les deux frères en tant qu'antihéros affranchis de cette conformité narrative : « N'da quand on sourit à l'envers (on sourit à l'envers) /Pas de héros héros, apparemment le monde est dar » (PNL : 2016) (Dar = *hard*). Ce démantèlement du merveilleux s'exprime clairement avec le recours au film de Walt Disney *La belle et le clochard* ainsi qu'à l'histoire de la petite souris dans ces extraits : « Pas d'conte de fée, le Clochard ne plaît pas à la Belle » (PNL : 2016); « Petit j'attendais pas ma sieste, mais juste de casser les dents d'la petite souris/Ounga dégaine à Mowgli » (PNL : 2015). Autrement dit, à travers ces extraits, PNL s'incruste dans l'imaginaire de ces récits fabuleux afin d'y exprimer leur désillusion et d'y nourrir leur propre « légende » rapologique.

4.2.2 Booba : Violence cinématographique et décadence historique

De *La Haine* à *Star Wars*, le 7^e art occupe une place poétique considérable au sein des textes de Booba. Allant au-delà de la référence commune à *Scarface*, étant sans nul doute le film le plus influent dans l'histoire du rap français¹⁷⁶, la passion de Booba envers les longs-métrages, plus

¹⁷⁴ Imineo. (2010, 30 septembre). *Deux frère tigre - Bande annonce* [Vidéo]. https://www.youtube.com/watch?v=B6-wgnGRWN0&ab_channel=imineo

¹⁷⁵ Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Éditions du seuil. p.53.

¹⁷⁶ Bergère, S. (réalis.). (2012). *Génération Scarface* [Documentaire]. B.F.C productions. https://www.youtube.com/watch?v=j5atDvpTPXQ&ab_channel=Banlieus%27Arts.

particulièrement ceux des blockbusters américains, s'explique en grande partie à travers trois caractéristiques qui façonnent ce cinéma : la vitesse, l'action et la violence. En effet, nombreux sont les films américains dont l'intrigue se présente par l'entremise de péripéties brutales se succédant à un rythme effréné. La manifestation de cette passion cinématographique, qui en dégage un goût pour la confrontation, compose la base esthétique de l'imaginaire culturel que Booba personifie: « J'vais t'niquer ta mère ils vont repasser l'action/M.A.D.M.A.X génération » (Booba : 2015); « Marche ou crève, chrome de Frank Lucas » (Booba : 2012).

Dans le cinéma aujourd'hui, la violence n'est plus tant un thème qu'une sorte de style et d'« esthétique » pure du film. Elle opère de manière croissante comme un spectacle existant pour lui-même [...] Si le monde contemporain est violent, le cinéma l'est plus encore, qui l'intègre par excès dans son propre langage.¹⁷⁷

Faute d'être un réalisateur, c'est par l'allusion au cinéma moderne et à la violence qu'il implique que Booba rend compte d'une intention similaire : « C'est la BO du Parrain » (Booba : 2015). Autrement dit, ce dernier tisse un lien intertextuel avec le cinéma afin de mettre en lumière l'authenticité de sa démarche créative, comparable à celle d'un réalisateur de films à gros tirage : « Quand j'écris, j'fais mieux que Besson » (Booba : 2010). Tout d'abord, pour énoncer cette notion de rapidité de l'action qui caractérise le cinéma hollywoodien, Booba a souvent tendance à évoquer sa passion pour la vitesse en la mettant parfois simultanément en relief avec une référence cinématographique énonçant son propos. Par exemple, dans ces trois extraits, Booba a recours à *Star Wars* (ses vaisseaux spatiaux ultras rapides) et à *Mad Max*, où se côtoient allégrement vitesse et violence gratuite sur ses autoroutes dystopiques :

600 chevaux quand j'accélère/Anakin j'lui nique sa mère, j'suis en vale-ca interstellaire (Booba : 2012); Vitesse lumière sur la voie 7 [...] J'passe de 0 à 100, en moins de 4 secondes (Booba : 2015); N'aie pas peur de la vitesse, quand c'est moi l'conducteur [...] Génération Mad Max, armés sous la gabardine (Booba : 2010).

Comme le démontrent ces citations, la vitesse mène souvent à l'allusion de la violence : « [...] j'accélère [...] j'lui nique sa mère » (Booba : 2012). Dans *Booba ou le démon des images*, Thomas Ravier y développe l'idée d'une nouvelle figure de style, la « métagore », pour y expliquer comment le rappeur est capable de produire des images vivides grâce à ses formules efficaces et

¹⁷⁷ Lipovetsky, G., Serroy, J. (2007). *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Seuil. p.92-94.

violentes. Cette caractéristique poétique de son écriture, représentée dans la jonction à la vitesse et à la violence cinématographiques, dégage les rouages de son assemblage intertextuel :

Image brusque, dansée, dans ce « fœtus avec un calibre », vous avez tout Booba. Nous parlerons pour notre part de *métagore*, des rapprochements qui n'ont pas lieu d'être et, immédiatement, une apparition vénéneuse, rétinienne, brusque, brutale, impossible à se retirer de la tête : quelque chose a été vu. Je croyais mettre un disque, j'ai ouvert un album photo¹⁷⁸.

Les termes employés ici sont révélateurs; des images brusques et brutales, s'imprégnant par l'efficacité de leur rapidité telle un plan marquant au sein de la rétine d'un spectateur. En d'autres termes, le style qui caractérise l'écriture de Booba relève de la personnification de cet imaginaire cinématographique. Conscient de ce fait, le rappeur n'hésite pas à s'intégrer lui-même au sein de son univers littéraire par des formules efficaces liées au cinéma : « Et leur dernière vision sera un gun et un chauve » (Booba : 2002); « J'ai toujours le mauvais rôle, mais je joue que dans les meilleurs films » (Booba : 2017).

Ensuite, cette fascination pour la violence surgit aussi par le biais de références historiques et religieuses, souvent orientées vers un imaginaire antique. S'inscrivant dans la continuité de son mélange du temps et de l'espace évoqué dans le chapitre trois, Booba prend exemple sur l'Histoire et l'intègre à sa poétique de l'ultraviolence *métagorique*; pour reprendre l'expression de Ravier : « J'ai bu la Seine et tous ses cadavres » (Booba : 2002). La violence est alors doublement représentée par l'intégration de ces deux imaginaires, joints simultanément dans ces extraits : « Avec 92i, j'ai saigné l'asphalte comme un spartiate » (Booba : 2010); « J'monte à 300, Léonidas » (Booba : 2015); « Quand j'déchaîne les enfers comme Maximus j'distribue la haine (Booba : 2004). Ayant pour ancrage commun l'antiquité, les deux premières citations font allusion au roi de sparte Léonidas et à ses guerriers légendaires mis en scène dans le film sanglant *300*, tandis que la troisième porte sur la quête de vengeance fictive de Maximus dans *Gladiator*, un général romain devenu gladiateur au sein des enceintes sans merci des colisées suite à l'usurpation du titre qui lui était dédié par le fils de l'empereur, Commode.

Le recours à l'histoire permet à Booba d'affirmer avec davantage d'éloquence la violence et la confrontation qu'il veut mettre de l'avant puisque contrairement à celle des films, cette dernière est bien réelle et en arrive parfois à susciter des images encore plus choquantes (« J'suis Hutu, Rwanda, t'es Tutsi » [Booba : 2021]). La récupération d'icônes religieuses et mythologiques

¹⁷⁸ Ravier, T. (2003). Booba ou le démon des images. *La nouvelle revue française*, 567, 37-56. p.40.

participe aussi à ce fait, comme c'est le cas avec le destin funeste de Jésus, une figure revenant souvent au sein des textes de l'artiste : « Jésus n'reviendra pas, il est cloué sur une croix en bois » (Booba : 2021). L'album qui représente le mieux cette volonté est *Nero Nemesis*, autant par son titre et le contenu de ses chansons. *Nero Nemesis*, en référence à la peinture noir mat de la Lamborghini, fait aussi allusion à Nemesis, la déesse grecque de la colère et de la vengeance. C'est à partir de ce point de départ que s'enchaînent de nombreuses mentions au passé conflictuel de l'histoire humaine, comme l'indiquent les titres des morceaux « Attila » ou « Talion ». La loi du talion, ancienne législation hébraïque, avec pour célèbre slogan « œil pour œil, dent pour dent », implique de répondre à la violence par la violence. C'est sur l'idée de cette justice rudimentaire que commence le morceau « Talion », avec sa mélodie hypnotique épaulée par une basse imposante. À la suite de l'énorme chute de la basse, Booba, avec une voix grave au ton agressif, déclare dans le premier couplet : « 720 chevaux sous le capot, j'décapite [...] Crucifiez-les tous comme Jésus/Le Duc arrive à Nazareth ». Soulignons au passage que par l'entremise de désignations honorifiques comme dans cet extrait lorsqu'il se qualifie de « Duc », Booba se représente au sein de cette fresque historique afin de souligner l'importance de sa figure au sein du rap, comparable à celles de certains grands régents : « D.U.C à l'entrée du domaine, retiens ces lettres de noblesse » (Booba : 2015). Ce genre d'allusion liée à la royauté ou à d'autres titres suggérant le respect survient souvent dans ses textes et se démontre notamment avec la pochette de son album *Trône*, où ce dernier est affublé d'une couronne. Plus précisément, cela exprime le désir du rappeur de se tailler une place au sein d'un panthéon réunissant diverses figures historiques évoquant la puissance, que cela soit à travers la richesse, la force ou le pouvoir politique qu'ils disposaient. Pour revenir au morceau, la fin de cette première partie donne lieu à une accalmie, tout de suite brisée par l'arrivée subite du refrain qui prend l'auditeur par surprise : « J'attaque en premier, pas d'loi du Talion [...] On dirait l'Afrique en bas du Galion [...] Deux bastos dans la cabeza pour extérioriser ce que j'ai vu » (bastos = balles, cabeza = tête). Ici, l'ambiance macabre du morceau n'est pas seulement instiguée par la nature de l'interprétation de Booba et de l'instrumental, mais aussi grâce à un réseau intertextuel teinté par la violence où la confrontation y est omniprésente. Cela donne lieu au portrait d'une vision sanguine d'un réel personnifié par un rap revêtant ses caractéristiques en guise de réponse agonistique :

J'reponds au mal par le mal kho, fais c'que tu veux/T'es équipé ? Nous aussi, hein, qu'est-ce que tu veux ? (Booba : 2004); La rue m'a pris autant qu'elle m'a appris/Une fabrique de cadavres, dramatique est le macadam [...] Traîner la vie par l'chignon, mon seul combat (Booba : 2004).

4.2.3 Nekfeu : Univers littéraire et imaginaire de l'écrivain

Tout en développant un lien très fort aux mangas et à d'autres corpus déjà abordés plus tôt : « Je vis ma vie comme un shōnen » (Nekfeu : 2016); « Chez nous, y a pas de sale manie [Manny] comme dans Scarface » (Nekfeu : 2019), la différence majeure dans la démarche intertextuelle de Nekfeu s'établit dans son rattachement au monde de la littérature. En effet, ce dernier éprouve une passion marquée pour le littéraire, un fait un peu contradictoire lorsque l'on compare son discours avec ceux de PNL et de Booba :

Je bouquinais en cachette pendant que les gamins de mon âge parlaient de voiture (Nekfeu : 2015);
Avec quoi je vais frimer ce week-end, la Ferrari ou la Lambo' ? (Booba : 2015); J'aimerais te faire
des poèmes, mais j'gâcherais tout avec un "J'te baise" (PNL : 2019).

Tout d'abord, la référence au littéraire se présente par la reprise intertextuelle de ses œuvres ainsi qu'avec la figure poétique de l'écrivain et de son acte créatif. De la même façon que PNL avec leurs chansons portant le nom de personnages de Disney ou de Booba par ses titres à connotation historique, Nekfeu nomme certains de ses morceaux en l'honneur d'œuvres ou de personnages romanesques afin d'orienter la réception de leurs thèmes. Par exemple, son premier album « Feu » compte trois pistes prouvant ce fait : « Martin Eden », le personnage principal du livre de Jack London portant le même nom, « Le Horla », en référence à une nouvelle de Guy Maupassant et « Risibles amours », un recueil de nouvelles de Milan Kundera. De plus, Nekfeu évoque explicitement le thème de l'identité dans sa chanson « Martin Eden » lorsqu'il fait allusion au personnage : « Mais plus je monte et plus j'm'identifie à Martin Eden » (Nekfeu : 2015).

Survenant quelques pistes plus tard, le morceau « Le Horla » est un excellent exemple pour démontrer l'intégration de l'imaginaire d'une œuvre littéraire à l'univers rapologique de Nekfeu. Pour commencer, *Le Horla* est une nouvelle portant sur un homme qui croit être tourmenté par une entité ésotérique. Hantant ses nuits, l'esprit qu'il surnomme « Le Horla » finit par le faire sombrer dans la folie et à une mort certaine. Suivant ce fait, l'esthétique du morceau se veut avant tout nocturne et sinistre. En effet, teinté d'un bruit de fond lointain rappelant un orage, le morceau s'ouvre avec la répétition solitaire du son d'un genre de carillon, joint quelques secondes plus tard par Nekfeu déclarant avec mystère : « J'entends des cris dehors, j'entends des cris dedans ». Cela rappelle d'emblée les pensées obsessives du narrateur de la nouvelle à l'égard de l'emprise progressive qu'exerce l'esprit à l'intérieur de son être : « Qu'ai-je donc? C'est lui, lui, le Horla, qui

me hante, qui me fait penser ces folies! Il est en moi, il devient mon âme; je le tuerai!¹⁷⁹» Au fil du premier couplet s'ajoutent des voix évanescents accompagnant les paroles d'un Nekfeu tourmenté et méfiant : « J'suis pas assez stable [...] Au fond du trou, à part le Ciel, tu veux qu'j'me tourne vers qui ? [...] Le traître négocie les trêves, le journaliste grossit les traits [...] J'me retourne dans mon lit en m'demandant si j'dois les baiser ». Tout comme pour le protagoniste solitaire de la nouvelle, personne ne semble pouvoir venir en aide au mal qu'accable Nekfeu et qui trouble son sommeil. Ayant comme point de culmination l'arrivée du refrain, l'atmosphère lugubre de l'instrumental est concrétisée par la folie et le danger qui entourent le rappeur : « Entends-tu les cris dehors parmi les crimes et les hors-la-loi ? /Combien sont morts impatientes devant l'horloge ? ». Évoquée dans ce refrain, la mort refait surface à plusieurs reprises durant le deuxième couplet du morceau. Nekfeu continue de dresser l'état d'un monde mortifère où la paranoïa devient nécessaire pour y survivre :

On n'a pas l'temps d'attendre ton enterrement/J'pense à ceux qu'on s'est mis à dos [...] Ton patron t'a jeté, tu galères pour t'acheter/Les nouvelles paires en étant berné par les reportages télé/Tu vis dans un monde où l'État peut te piller ou t'épier/T'as pigé : en regardant un dollar, garde un œil sur tes billets/J'suis comme Broly, j'deviens paro dès qu'ça parle de carotte/ Pour un taro exceptionnel, un type peut t'sectionner la carotide/Direct au cimetière

Par exemple, lorsque ce dernier stipule « j'deviens paro dès qu'ça parle de carotte », il évoque sa paranoïa lorsqu'il « garde un œil » sur son argent¹⁸⁰. Autrement dit, le monde qu'il décrit amène la mort ou la folie à ceux qui ne sont pas capables de se plier à ses règles capitalistes : « C'monde est régi par des chiffres et, pour comprendre, faut déchiffrer ». Même si Nekfeu semble témoigner d'un état d'esprit semblable à la pensée lucide qui pousse le narrateur et Maupassant à écrire : « 7 août [...] Certes, je me croirais fou, absolument fou, si je n'étais conscient, si je ne connaissais parfaitement mon état, si je ne le sondais en l'analysant avec une complète lucidité. Je ne serai donc, en somme, qu'un halluciné raisonnant.¹⁸¹ » ; « Moi j'suis qu'un passant qui te décrit ce décor-là/J'me sens comme Maupassant quand il écrivait *Le Horla* [...] L'amour est mort en bas, ils m'auront pas », ce dernier n'est toutefois pas invulnérable face à cette folie qui peut l'amener lui aussi à la déchéance de son être : « J'suis pas assez stable [...] J'me sens hypocrite, j'plonge dans les tentations volontairement/Un péché en plus, un billet en moins [...] On est tous responsables, en partie, du monde que l'on bâtit ». Reprenant la dualité contradictoire entre le choc des frontières

¹⁷⁹ Maupassant, G. (2000). *Le Horla et autres récits fantastiques*. Le livre de poche, coll « classiques de poche ». p.289.

¹⁸⁰ Enchâssement intertextuel avec *Dragon ball* (Broly – carotte [Kakarot])

¹⁸¹ *Ibid.* p.280.

du surnaturel et du réel qui caractérise l'écriture de Maupassant, Nekfeu termine son morceau par une outro répétant partiellement sa déclaration du début : « J'entends des cris dehors... », ce qui laisse une ouverture réaliste quant à l'origine réelle du mal, comme c'est le cas dans une bonne partie des nouvelles de Maupassant. Pour Nekfeu, la figure du Horla pourrait possiblement être l'incarnation de son contexte social qui le pousse à la folie; « les cris dedans » et qui le hantent (« Entends-tu les cris dehors parmi les crimes et les hors-la-loi ? »).

Comme l'introduit le dernier exemple avec sa référence à Maupassant, Nekfeu fait souvent le constat de son acte créatif par l'intermédiaire de la figure même de l'écrivain et de son acte d'écriture. On en trouve l'un des meilleurs exemples dans le morceau « Écrire » qui, comme son titre l'indique, porte sur le thème de l'écriture. À travers une atmosphère intimiste, Nekfeu livre ses états d'esprit en mentionnant souvent le thème de la liberté et de son manque :

Quand j'raconte l'espoir sous une lampe halogène [...] Auxquels on pense toute la noche, jambes allongées devant nos chaînes/Cette impression de perdre son temps, s'étouffer dans cette vie toute faite [...] J'm'intériorise et j'me r'plie, les cris d'une jeunesse meurtrie [...] Seul, j'pourrai pas m'en sortir, si j'y arrive, c'est par ton aide [...] Et parfois j'en ai marre de l'être, suspendu à des barbelés (Nekfeu : 2019).

S'ensuit le refrain, qui met en valeur certains affects que l'écriture représente pour son auteur par leur énumération : « Écrire, c'est capturer quelques souvenirs uniques dans des pochettes immenses/ C'est [...] C'est [...] C'est [...] C'est [...] ». Cette liberté menacée; « suspendu à des barbelés » trouve alors une résolution à travers l'acte d'écriture: « Écrire, c'est... c'qui m'a rendu ma liberté ». Plus précisément, c'est par le résultat cathartique de l'acte littéraire et de sa réception que l'auteur exprime et libère pleinement son identité : « Seul, j'pourrai pas m'en sortir, si j'y arrive, c'est par ton aide/Si toi aussi, t'as ressenti qu'le corps et l'âme séparent ton être [...] Nous on vient d'là, et c'est écrire qui nous a sauvé/Alors maint'nant j'écris pour toi ». De plus, cela donne lieu à la réminiscence de certaines thématiques majeures abordées précédemment dans le chapitre deux : « Le système m'insupporte, j'suis un cyborg insubordonné [...] Moi, j'suis le même qu'au premier temps, un putain d'grec ». L'écriture donne lieu à un retour aux thèmes identitaires de l'humanité et de l'ethnicité, comme si elles tiraient leur inspiration de la mise en forme de la pensée de l'artiste à travers son expression écrite.

4.3 Nature des relations avec un corpus culturel français

*Tout ce que j'ai retenu d'la
Marseillaise/C'est aux armes
citoyens¹⁸².*

Même s'il est devenu un genre musical extrêmement populaire autant en France qu'aux États-Unis, cela n'empêche pas au rap d'être encore habité par un sentiment d'opposition envers la culture dite institutionnalisée. De par son passé conflictuel avec les figures d'autorités canoniques, la rupture du genre à l'égard du monde artistique à ses débuts a eu pour effet de façonner profondément l'identité de ses artistes et est essentielle pour permettre au rap d'exister en tant que forme artistique définie encore aujourd'hui. À ses fondements, le hip-hop se présente avant tout comme étant une contre-culture dont les mouvements créatifs sont motivés par son positionnement face à cet « autre » culturel :

Ce rapport entre « culture dominante » et « culture de résistance » dessinerait les contours d'une « ethnicité », un espace ouvert par les arts du hip-hop. C'est donc dans la prise de conscience de ce rapport de force avec le système que se délimitent [...] les expressions artistiques du hip-hop¹⁸³.

Malgré leur immense popularité, les artistes de cette étude sont toujours caractérisés par cette prise de distance. Par exemple, à la sortie de son premier album, Nekfeu passe dans de nombreuses émissions de télévision dans le but d'en faire la promotion, tout en déclarant dans l'une des chansons de l'album : « Rien à péter de toutes leurs émissions télé de vendus » (Nekfeu : 2015). Causant de multiples frictions au sein du champ culturel français, ce positionnement paradoxal du rap s'explique dans le sentiment de rivalité et d'aigreur qui anime toujours ses artistes :

[...] le rap hexagonal entretient des rapports à la fois ambigus et conflictuels avec la chanson française. [...] Ni vraiment dedans, ni tout à fait en dehors, le rap français joue avec la chanson française au jeu pervers du « je t'aime, moi non plus », reflet de sa situation dans le monde du show-business¹⁸⁴.

Ce rapport amour/haine s'inscrit totalement dans la tendance agonistique du genre, encore insatisfait de la reconnaissance qu'on lui accorde au sein d'un circuit artistique qu'il considère comme élitiste. Toujours désireux de se tailler une place parmi leurs rivaux, les rappeurs traduisent

¹⁸² Kalash criminel. (2016). Arrêt du cœur [Piste sonore]. Dans *R.A.S.*

¹⁸³ Bazin. H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.276.

¹⁸⁴ Béthune, C. (2003). *Le rap : une esthétique hors la loi*. Autrement. p.232.

ce combat culturel par des assertions agonistiques relatant d'un « On est meilleurs qu'eux », dont font preuve tous les artistes de cette étude : « Mais ma plume peut clouer l'bec de Houellebecq » (Nekfeu : 2015); « Nos clips méritent le Festival de Cannes » (PNL: 2015); « Revanche, colère, échec scolaire, dis leur y'a R à Baudelaire, à Molière » (Booba : 2017). Le paradoxe, c'est que les rappers sont aussi habités par la volonté vaniteuse d'acquérir cette même reconnaissance culturelle qu'ils pointent tant du doigt : « Affichant l'arrogante conviction de leur propre richesse culturelle, ils insistent pour que leurs interventions soient reconnues au titre de l'art à part entière¹⁸⁵. » Variable selon les rappers, cette dualité marque l'incertitude du genre sur la place qu'il occupe au sein de l'institution culturelle et marque l'identité de ses artistes :

Si le rap a réussi à se faire une place dans la culture musicale, il semble toujours être à la poursuite d'une reconnaissance dans la culture lettrée. Cela nous amène donc à affirmer que le rap cherche à se constituer en tant qu'objet singulier dans et de la culture française et à s'ancrer tant dans sa chanson que dans la culture lettrée.¹⁸⁶

Les références liées à la culture française sans connotation négative se remarquent encore une fois chez tous les artistes de cette étude et démontrent leur volonté d'être les détenteurs d'un certain héritage hexagonal. Cela peut s'exprimer sous la forme d'un échantillon, comme avec la chanson « Pitbull » de Booba reprenant la mélodie de « Mistral Gagnant » de Renaud, d'un titre, comme avec le morceau de PNL « Porte de Mesrine » en référence à l'assassinat du célèbre bandit Jacques Mesrine, ou encore avec l'extrait d'un enregistrement sonore, comme avec le discours de l'abbé Pierre dans « Nique les clones pt II » de Nekfeu. En d'autres termes, partagés entre l'hommage et l'agôn, les rappers confirment leur inscription au sein de la culture française par l'usage de ces références: « 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.¹⁸⁷» La reprise d'importants symboles relatant de la culture française, tels que des proverbes, dictons ou autres emblèmes porteurs d'une mémoire collective et d'un héritage populaire, précise la nature de ce rapport chez les artistes. Comme avec le corpus du hip-hop, ce remaniement est l'expression de la nature du lien qui les unit avec cette culture. Chez PNL, cette réappropriation est souvent utilisée pour

¹⁸⁵ *Ibid.* p.13.

¹⁸⁶ Ghio, M. (2012). *op.cit.* p.431.

¹⁸⁷ Grignon C., Passeron J.-C. (1989). *Le savant et le populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature.* Gallimard / Seuil, p.61.

souligner sa différence sans y opérer une rupture complète. Cela se démontre notamment avec cette variante de l'expression « mettre de l'eau dans son vin » : « J'me remets en question avec des larmes dans mon vin » (PNL : 2019). Comme dans cet exemple, la désillusion et le mal être constant qui caractérisent la philosophie de PNL se manifestent dans la réappropriation de la mémoire collective française. Dans la chanson « À l'ammoniaque », le refrain donne lieu au détournement symbolique du jeu de la marguerite afin de donner à l'enchaînement une fin dramatique : « Je t'aime/Ouais, ouais,ouais,ouais,ouais/À la folie/Ouais, ouais, ouais,ouais,ouais/Passionnément/Ouais, ouais,ouais,ouais,ouais/À l'ammoniaque » (PNL : 2019). À ce ton fataliste s'ajoute une allusion à la célèbre chanson d'Édith Piaf « Je ne regrette rien » : « J crois que personne ne vit sans regrets/ Nous, on est tout l'contraire de Piaf ». Dans ces deux exemples, la signification initiale de la référence est détournée afin de mettre en lumière l'émancipation des artistes envers les conventions culturelles d'un « eux » qui ne s'appliquent pas à un « nous » : « J'suis hors des codes, j'te fais pas de bouquet/J'ai la rose, mais t'es conne, j'joue pas au Saint-Valentin » (PNL : 2019).

Pour Booba, la tension de ce rapport est poussée à l'extrême et exprime davantage une volonté d'écraser cet héritage culturel dit « légitime ». Le sens du discours traduit généralement un affrontement polémique, où le rappeur en profite pour mettre en relief sa propre supériorité : « [...] chez Booba [...] le discours est prêté à un eux indéfini dont l'importance se révèle fondamentale pour comprendre l'hostilité que le même rappeur manifeste vis-à-vis de la culture légitime¹⁸⁸ ». De la même façon qu'il le fait avec le corpus du rap hexagonal, Booba affiche son mépris à l'endroit d'une mémoire collective française qu'il n'hésite pas à tourner au ridicule comme en témoigne le traitement qu'il réserve à certains proverbes : « Le savoir est une arme, trois calibres sur moi/Je suis très intelligent » (Booba : 2015). Ici, Booba utilise la maxime populaire « Le savoir est une arme » pour justifier son surarmement immoral avec une déclaration fallacieuse contraire au sens initial du proverbe. Malgré que l'expression demeure inchangée, la jonction avec le reste de l'extrait donne un ton foncièrement transgressif et ironique qui produit son impact à travers le travestissement du sens original de l'expression. De plus, dans une autre chanson, tout en utilisant la même technique polémique, Booba fait une déclaration explicitant cette même démarche rapologique : « "Le cordonnier pas forcément le mieux chaussé"/Moi, tes proverbes, j'm'en bats les

¹⁸⁸ Wallon, R. (2012). *art.cit.* p.119.

couilles, j'ai ma paire d'Gucci aux pieds, c'est tout c'que j'sais » (Booba : 2021). Continuant dans son impertinence, Booba affiche explicitement sa volonté de cracher impunément sur la base même de ce qui compose une culture, c'est-à-dire sa langue, en raillant certaines de ses ramifications les plus ancrées au sein de l'imaginaire collectif français : « [...] loin de toute prétention à la culture, à la connaissance et à la hauteur de sentiment, ce rap se présente comme une forme ignorante, ancrée dans la marge et fondamentalement destructrice¹⁸⁹ ». De plus, la recherche du capital matériel et la pensée consumériste sont constamment mises en évidence par Booba, notamment en hissant les marques comme étant des signes ostentatoires de pouvoir ou d'opulence. Dans l'extrait précédent, la mention de la marque de luxe « Gucci » et l'opposition sémantique qu'elle produit illustrent la rupture que cause le remplacement d'un corpus culturel dit "noble" et du réseau de connaissances qu'il implique par l'imposition des symboles à celui auquel se rattache Booba : « Clothing and consumption rituals testify to the power of consumption as a means of cultural expression.¹⁹⁰ » Cette idéologie capitaliste que partage Booba avec de nombreux rappers américains, davantage enclins à afficher leur goût ostentatoire pour le luxe que leurs cousins hexagonaux, établit une rupture envers le rôle traditionnel que l'on accorde en France à l'art (« J'fais de l'oseille, j'suis pas un artiste » [Booba : 2015]). La quête de la richesse, qui semble être la principale motivation de Booba (« Je pense qu'à faire de l'argent, je pense qu'à faire de l'argent » [Booba : 2010]), se fait au détriment d'une intention artistique anoblie par l'institution culturelle :

[...] dans le dispositif agonistique propre à la culture hip-hop, l'argent occupe une position cruciale; gagner davantage d'argent qu'un concurrent, c'est s'assurer une incontestable suprématie. [...] cet acharnement à s'enrichir ne laisse pas d'agacer nombre d'observateurs, en ce qu'ils transgressent l'un des présupposés majeurs de l'esthétique selon lequel valeur marchande et valeur artistique ne doivent en aucun cas se contaminer [...] l'injonction « enrichissez-vous » revêt d'une valeur morale que lui refuse le Vieux Continent, pour la communauté noire, en particulier, l'argent prend une dimension quasi ontologique¹⁹¹.

En ce sens, la revendication assumée du consumérisme américain est une autre manière pour Booba de s'opposer à la société française et de se rattacher à la tradition rapologique afro-américaine : « Ainsi l'enrichissement peut être vu comme une forme de résistance au système plutôt que d'adhésion au système. L'adhésion au capitalisme peut être à la base d'une critique sociale.¹⁹² » Comme Booba tient à nous le rappeler : « La justice a deux vitesses, le Lamborghini

¹⁸⁹ *Ibid.* p.120.

¹⁹⁰ Rose, T. (1994). *op.cit.* p.36.

¹⁹¹ Béthune, C. (2003). *Le rap : une esthétique hors la loi*. Autrement. p.106,108.

¹⁹² Castel, É. (2014). *Pierre Bourdieu, Roland Barthes et Booba: dynamiques de résistance à la domination symbolique dans le rap commercial contemporain* (mémoire de maîtrise). Université Lumière Lyon 2.

en a six » (Booba : 2017); « Votre système je n'y crois pas/Non sans phares à xénon, moi, je m'y vois pas » (Booba : 2006).

De son côté, Nekfeu se prête au jeu de la récupération d'expressions populaire en se voulant moins revanchard (« Mais, ça ne les regarde pas, l'amour est aveugle » [Nekfeu : 2015]; « Ils disent que l'amour rend aveugle, mais il t'a redonné la vue » [Nekfeu : 2016]) et témoigne à l'inverse d'un rejet du matérialisme (« J'ai pas besoin de leurs merdes ornementales » [Nekfeu : 2016]). Tout en gardant l'empreinte idéologique d'une contre-culture hip-hop, ce dernier se veut plus conciliant envers les éléments emblématiques de la culture française. S'éterniser sur ce fait n'est pas trop nécessaire, puisque cela a déjà été indirectement abordé quand il a été question de l'attachement qu'éprouve l'artiste envers le littéraire, une forme artistique prenant une place et exerçant une influence considérable au sein de la culture française. Comme dans sa chanson « Le Horla », Nekfeu n'hésite pas à citer explicitement des œuvres ou des artistes français estimés sans vouloir nécessairement les rabaisser: « Naturaliste comme Zola, rattrapé par le fantastique » (Nekfeu : 2015). Par ce ton plus rassembleur, Nekfeu donne alors lieu à un rap qui réduit de quelque peu la tension agonistique qui marque son rapport à la culture dominante. Reflet de son identité, son rap tente d'unir des imaginaires culturels opposés et témoigne d'une ouverture à « l'autre »; à « l'ailleurs » : « Tu vois cette image qu'ont les gens du rap ? /Nous, on va changer ça... » (Nekfeu : 2015). Cette déclaration, qu'il prononce à la fin d'un des premiers morceaux de sa carrière solo, annonce l'intention de dépasser les barrières du champ culturel du genre et de séduire un public moins initié à ses codes. Normalement en opposition à ce qui est considéré comme étant un « vrai artiste », la figure du rappeur est remaniée par son association à celle de l'écrivain ou plus largement à celle de l'artiste : « Si j'étais bien dans ma tête, j'aurais pas fait l'choix d'être artiste » (Nekfeu : 2019). Cette « image [négative] qu'ont les gens du rap » se reflète justement dans le positionnement agonistique de beaucoup de rappeurs face à leur perception de la figure de l'artiste qui s'observe notamment chez Booba et PNL : « Et nique la vie d'artiste, tu sais, je viens d'en bas » (PNL : 2019); « J'aurais voulu être un artiste.../Mais je suis illicite » (Booba : 2002). Autrement dit, cette

ouverture envers un canon artistique français différencie Nekfeu de celle des autres artistes de cette étude et contribue à alimenter l'authenticité de sa démarche rapologique.

4.4 Conclusion

Pour synthétiser, par l'entremise de procédés intertextuels en lien avec divers horizons culturels, les rappeurs donnent lieu à une mosaïque identitaire mixte et fragmentée. Loin de se limiter aux seuls thèmes référentiels qui ont été soulevés dans ce chapitre, le rap français témoigne d'une polyphonie intertextuelle forte et chez d'autres rappeurs, il aurait pu être question du soccer, de l'univers cinématographique mafieux ou encore de la sous-culture du complot. L'étude comparée de Booba, PNL et de Nekfeu permet de comprendre que tout en puisant dans une base référentielle commune, chaque artiste se doit de la remanier à sa façon afin de mettre de l'avant l'authenticité de sa démarche identitaire. Autrement dit, le traitement de chacun des domaines abordés, c'est-à-dire la culture hip-hop, la culture populaire et la culture française, procure aux artistes un ancrage rapologique qui les inscrit dans des traditions intertextuelles propres au genre tout en le mettant au service d'une vision personnelle.

Chez Booba, l'adhésion à la culture hip-hop dégage un attachement marqué envers le corpus afro-américain puisqu'elle est davantage en lien avec les problématiques ethniques que ce dernier met en lumière et qui compose son éthos. De l'autre côté, son attitude face au rap hexagonal va de pair avec le traitement de la culture française et se consiste en un *laïus* agonistique et polémique envers ses rivaux et ses ennemis qui en font partie. De plus, l'accent mis sur les références historiques et cinématographiques relève davantage de sa philosophie axée sur un perpétuel combat existentiel. Dans la perspective de Booba, notre monde se caractérise d'abord par une violence et une cruauté sans équivoque, où la seule façon de s'en sortir est d'y faire sa place par la force, ce qui fait aussi écho au destin du peuple afro-américain. En bref, c'est écraser la concurrence ou se faire écraser, comme en témoignent ses références sur l'esclavage, les rites cruels des anciennes civilisations, les martyres religieux ou encore les films impliquant violence et confrontation : « Et quand la vie va m'écraser, comme son pire adversaire/Passe me voir au Colisée, je ne serai pas au cimetière » (Booba : 2009).

Chez PNL, la construction de l'intertexte avec la culture hip-hop est presque totalement abandonnée au profit d'une intertextualité prolifique axée sur la culture populaire. Cela a pour

effet de brouiller les indicateurs permettant d'associer PNL à l'influence d'une tradition rapologique afin de mettre en relief l'authenticité de leur démarche au sein du corpus. À partir de ce point de vue, la nature des relations avec l'héritage culturel français ne présente rien de très étonnant puisque leur remaniement continue d'exprimer cette prise de distance qui marque leur univers. La distance ou l'omission de ces mémoires collectives laisse la place à l'établissement de leur propre « épopée » rapologique et prend vie par la création d'un panthéon composé de figures populaires merveilleuses. S'intégrant alors eux-mêmes au monde télévisuel dont ils font le constat, l'approche inédite à la culture populaire du groupe dresse ultimement l'état de la « légende » de deux jeunes d'une cité défavorisée dont le morne quotidien s'est vu illuminé par le monde fabuleux de leur écran cathodique : « Dans la tour, j'me rappelle, j'me rappelle/Les cafards, les baqueux, les ients-cli à la pelle, à la pelle [...] J'dois rentrer dans la légende [...] J'vis la vie que j'aurai pas, le temps d'une barre, je quitte Paname [...] Bientôt on rentre dans la légende » (PNL : 2016).

Chez Nekfeu, le rattachement à la culture hip-hop se fait à la fois à l'endroit de son corpus d'origine ainsi que son penchant hexagonal. Suivant cette logique, la conciliation de Nekfeu assure une affiliation plus assumée à la culture française et permet de diminuer la tension agonistique qu'entretient le rap avec les formes artistiques « dominantes ». Tout en s'inscrivant fidèlement au sein du corpus de son art, le rappeur manifeste son désir d'en étendre les frontières référentielles afin d'exploiter d'autres éléments qui composent sa personnalité. Contrairement à PNL ou à Booba, l'identité artistique de Nekfeu tire une partie de son inspiration d'un imaginaire littéraire qu'il a intégré à sa genèse rapologique. Cette différence assumée reflète une dualité artistique qui en assure son authenticité : « Écrivain le soir, j'rappe sur les dunes pendant des heures » (Nekfeu : 2016).

CHAPITRE V

FORMES LANGAGIÈRES

Le dernier chapitre de ce mémoire portera sur la forme linguistique et la manière dont elle accentue, précise ou reflète les mouvements textuels précédemment abordés. Se situant à la croisée de la chanson, du texte et du discours, le rap en tant que genre artistique est d'emblée marqué par une structure polyphonique qui en fragmente l'expression : « De même qu'il réorganise les sons, le rap réinvente les mots et fait subir à l'invention verbale un curieux mouvement de va-et-vient entre oralité et écriture, mettant sur pied une stratégie poétique qui bouleverse l'idée reçue d'une exclusion mutuelle de genres présumés irréconciliables.¹⁹³ » S'observant par le traitement du langage et la relation qu'entretient le texte écrit envers son interprétation orale, l'oscillation que crée l'opposition de ces registres génériques sert d'aboutissement structurel au propos identitaire qu'élabore chaque artiste : « Cette réappropriation [...] se signale par le jeu des références, la filiation et l'héritage d'autres formes musicales ou littéraires, la poétique des textes écrits, les méthodes narratives adoptées et enfin une réflexion pertinente sur le pouvoir de la parole.¹⁹⁴ »

5.1 Poétique linguistique

Ma grammaire te dit "va t'faire"¹⁹⁵.

Le traitement du langage dans le rap donne lieu à une véritable poétique linguistique permettant de faire miroiter l'identité de son détenteur à travers son usage. Étant donné qu'elles prennent forme à partir de l'empreinte identitaire de l'ethos de leur créateur, les œuvres rapologiques sont généralement portées à refléter les variations linguistiques provenant des localités d'où sont issus

¹⁹³ Béthune, C. (2003). *Le rap : une esthétique hors la loi*. Autrement. p.11.

¹⁹⁴ Aïtisselmi, F. (dir.). (2000). *Black, Blanc, Beur : Youth Language and Identity in France*. I.N.T.E.R.F.A.C.E. p.100.

¹⁹⁵ Damso. (2017). N. J Respect R [Piste sonore]. Dans *Ipséité*.

les rappers. À travers une langue foncièrement marquée par les mutations contemporaines issues du langage populaire, le rap donne lieu à une poétique de l'argot produisant une rupture linguistique entre le locuteur et ceux qui ne sont pas familiers avec ces dérivations linguistiques : « Lorsque les relations intergroupes sont conflictuelles, le choix linguistique peut permettre d'affirmer son identité (Bourhis et al 1979 ; Fishman 1972). Un individu peut alors diverger de son interlocuteur pour marquer sa différence, qu'elle soit de nature ethnique ou linguistique.¹⁹⁶ » Contrairement aux États-Unis, où le vocabulaire hip-hop s'inspire grandement d'un *slang* afro-américain de rue, le rap en France doit une bonne partie de son argot au verlan, un patois populaire particulièrement présent au sein des cités hexagonales. Même si l'origine de ce *slang* populaire provient d'une minorité marginalisée dans les deux cas, le verlan se distingue de son aïeule par sa nature multiculturelle puisqu'il est constitué de nombreux termes empruntés de l'anglais, de l'arabe, du rom ou encore de vieilles expressions françaises.

En outre, il apparaît que le métissage des langues est une pratique répandue dans le rap à l'échelle internationale, une pratique qui joue un rôle de construction identitaire [...] Ainsi, il apparaît que le multilinguisme relève de la poétique et de la construction identitaire, en plus d'être une pratique emblématique du rap. Son utilisation est donc une prise de position politique et stylistique mise au service de l'écriture¹⁹⁷.

Par l'utilisation de ce vocabulaire, les rappers font état d'une opposition envers la conformité d'un français standard maîtrisé par une classe sociale intégrée. Autrement dit, la distinction linguistique que présente l'argot rapologique permet de rendre compte du rapport agonistique qu'entretiennent les rappers et les groupes qu'ils représentent envers la langue d'un « autre » répressif qu'ils se réapproprient : « [...] le plaisir de maltraiter le français officiel [...] signifie également la revendication de l'exclusion à travers un langage hermétique à ceux qui sont étrangers au groupe. C'est l'inversion d'un rapport de force sur le savoir¹⁹⁸ ». Ainsi, ce traitement argotique du langage rentre dans une logique agonistique qui permet d'indiquer le degré d'exclusion du locuteur et/ou de la population qu'il cherche à représenter : « Il est donc intéressant de voir comment la langue utilisée dans ces récits relève le degré d'intégration de chacun des personnages.¹⁹⁹ »

¹⁹⁶ Aïtiselmi, F. (dir.). (2000). *Black, Blanc, Beur : Youth Language and Identity in France*. I.N.T.E.R.F.A.C.E. p.73.

¹⁹⁷ Savard Morand, M-R. (2019). Gesamtwerk de Dead Obies : posture, esthétique et poétique (mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/13244>. p.66-67.

¹⁹⁸ Aïtiselmi, F. (dir.). (2000). *Black, Blanc, Beur : Youth Language and Identity in France*. I.N.T.E.R.F.A.C.E. p.6.

¹⁹⁹ *Ibid.* p.36.

Néanmoins, il serait faux de dire que le registre langagier des rappeurs relève exclusivement d'un champ lexical populaire et/ou familial. D'une façon similaire à la relation qu'ils entretiennent avec la culture française discutée dans le dernier chapitre, la poétique linguistique du rap hexagonal est traversée par un rapport amour/haine à l'égard de la langue française qui varie selon ses artistes. C'est-à-dire que tout en voulant revendiquer leur appartenance à une langue verlanisée qui les distingue, les rappeurs cherchent aussi à prouver leur maîtrise de la complexité de la langue française en exploitant les capacités poétiques qu'elle présente : « [...] le rap chercherait à investir un emploi de la langue accepté et reconnu par la culture nationale. Il nous semble que cet emploi de la langue dévoile alors un désir de la part de ces artistes (mais qui représentent en même temps une jeunesse stigmatisée) d'accéder à des codes communs de la culture française²⁰⁰ ».

5.1.1 Booba : Déstructuration grammaticale et altération lexicale

Tout en sachant être efficace sous un registre plus soutenu et traditionnel, Booba déstructure et remanie la langue française afin qu'elle puisse davantage s'accommoder des exigences de son médium et de son univers artistique. En ce sens, les textes de Booba se caractérisent par une poétique linguistique transgressive et un champ lexical polymorphe réunissant différents niveaux de langage : « Criminel au M.I.C., phrasé non conventionnel » (Booba : 2004); « Lyrics moyenâgeux » (Booba : 2004).

Pour commencer, la poétique linguistique de Booba prend ses racines de la prégnance d'un argot qui est revendiqué par l'artiste depuis le début de sa carrière : « J'arrive sur toi plus vite que les ragots, mon argot sous un garrot/Derrière des barreaux, les poils hérissés » (Booba : 2002); « Chaque phrase commence par "wesh" » (Booba : 2015). Cet argot en question est d'abord mis en scène par l'emploi d'une langue verlanisée s'imposant au détriment d'un français traditionnel : « Un putain d'**oinj**, enlève ta putain de lingerie/Venu pour tout baiser, et les **keuchs**, c'est pas un **eu** » (Booba : 2002); « Alors j'carbure à la **ke-skun** et mon **skeud** part à la fonte » (Booba : 2004). Cela étant dit, l'utilisation du verlan chez Booba s'inscrit au sein d'une poétique plus large qui donne lieu au remaniement de la langue française par le biais d'un argot personnalisé. Cette volonté se remarque notamment par la création ou la réappropriation d'expressions que Booba a popularisées à une échelle nationale comme c'est le cas avec le suffixe « zer » qu'il utilise à toutes

²⁰⁰ Ghio, M. (2012). *op.cit.* p.229.

les sauces : « À combien tu touches la re-pu d'Medellín'zer ? [...] J'brille dans la zone comme une 'teille'zer » (Booba : 2015); « Sergent Kopp'zer dans le cockpit/Trop de bling'zer pour le portique/J'suis sur le net'zer, dans la rue » (Booba : 2015). Bien que Booba ne soit pas le seul rappeur à avoir exercé une influence sur le parler populaire français contemporain²⁰¹, son inventivité linguistique a permis l'avènement de plusieurs termes ayant transcendé leur utilisation au sein du rap comme c'est le cas avec « Turfu », « Garde la pêche », « Wesh morray », « OKLM » ou encore « Izi » : « Le grand démiurge qui a fait de ce néologisme [Izi] un véritable *phénomène* linguistique, c'est le rappeur Booba.²⁰² »

Loin d'être le seul exemple témoignant de l'influence de l'anglais sur son écriture, « Izi » s'inspire de la sonorité du terme « Easy » afin de produire un néologisme anglicisé : « Izi, fast life / T'as j'veux dire ou pas ? » (Booba : 2010). Affichée plus ouvertement que chez beaucoup d'autres rappeurs hexagonaux, cette récurrence de l'anglais par Booba participe à l'altération d'un français standard au profit d'une ouverture lexicale permettant au rappeur d'élargir les perspectives sonores de ses rimes : « J'suis en no sleep toute la semaine, t'es en topless pour pas finir homeless » (Booba : 2015); « IG, tu follow me/Fellation, bouche pleine de calomnies [...] Biatch, swallow me » (Booba : 2015). Participant par le fait même à l'imaginaire que le rappeur développe autour de la culture américaine, cette altération se présente aussi à travers le dépouillement assumé de certaines règles grammaticales françaises menant à l'omission de déterminants, de pronoms ou de conjonctions normalement nécessaires à la phrase si on la veut correctement écrite : « [Je] Traverse [des] constellations, [et] [j'] envoie [des] MC's en congélation » (Booba : 2012). Abordée par Geos Tuppenhaeur dans son article « Booba. Grammaire du futur » en analysant son album *Futur*, l'approche minimaliste qu'entretient Booba à l'égard des conventions grammaticales lui permet d'amoindrir la complexité linguistique de ses phrases afin d'en faciliter leur efficacité lorsqu'elles sont employées oralement : « MC, [entre] toi et moi, [il y a] trop d'choses qui nous séparent » (Booba : 2006). Par le biais de cette déstructuration, Booba est alors capable de fournir un français limpide qui se rapprocherait davantage des qualités orales de l'anglais :

La langue française est connue pour sa grande subtilité. Également son manque d'efficacité peut-être. Booba l'a bien compris, lui. [...] En anglais en effet, les déterminants sont beaucoup plus rares, voire

²⁰¹ Thirsty. (2014, 21 novembre). Les expressions popularisées par les rappeurs! [Dossier]. *Booska-p.com*. <https://www.booska-p.com/musique/actualites/les-expressions-popularisees-par-les-rappeurs-dossier/>

²⁰² Vicenti, A. (2017). *Les mots du bitume*. Le Robert. p.126.

inexistants. L'expression « Street is watching », par exemple, sonne beaucoup plus directe que la traduction française « la rue est en train de regarder ».²⁰³

Ainsi, ces transgressions grammaticales amènent le texte à être réduit au strict minimum afin que l'impact poétique de son message soit obtenu le plus rapidement possible chez l'auditeur : « La Grammaire du Futur de Booba, elle, ne respecte aucune de ces règles. Style télégraphique, totalement épuré. [...] C'est droit au but. Zéro futilité. Zéro fioriture. L'esthétique y gagne. Le message est tout aussi bien compris, si ce n'est mieux ».²⁰⁴ »

Néanmoins, ce style d'écriture qui fait manifestement état d'une violence envers le français forme une union paradoxale avec un second registre langagier plus convenable. En effet, Booba fait aussi preuve d'un niveau de vocabulaire riche qui rentre en contradiction avec l'image américanisée d'un rap bête et méchant qu'il tente de mettre sur pied : « J'te tire une balle gros comme un gnocchi dans le larynx » (Booba : 2015) ; « Dans ce capharnaüm, derniers seront les vainqueurs/Mes rimes te touchent au cœur, en plein sternum » (Booba : 2006). Relativement rares dans le rap, les termes tels que « capharnaüm », « larynx » ou « sternum » dénotent une certaine recherche de la part de leur locuteur puisqu'ils auraient pu être simplement remplacés par des équivalents plus génériques tels que « bordel », « gorge » et « torse ». De plus, l'usage incongru du passé simple par Booba, très peu utilisé dans le rap ou même dans la musique en général, donne lieu à un décalage esthétique délibéré qui accentue cette dualité linguistique : « Et les enfants, les enfants de putains s'accumulèrent [...] Yeah, quelques dizaines de carats sur l'auriculaire/Ils eurent Glock dans la boca, jamais ils n'articulèrent/Impressionnant tout l'argent qu'ils manipulèrent » (Booba : 2015) ; « J'eus Alzheimer quand ils me questionnèrent » (Booba : 2015). Comme l'explique déjà Geos Tippenhauer, « ces différents passages de D.U.C conjugués au passé simple prirent l'allure de langage soutenu, voire distingué, contrastant brillamment avec les vulgarités présentes aux quatre coins des textes²⁰⁵ ».

Enfin, cette bipolarité se remarque à travers les passages dotés d'un phrasé plus conventionnel teinté d'un ton poétique. Étant donné que nous reviendrons sur cette particularité vers la fin de ce chapitre, il sera simplement pertinent de soulever ici que l'artiste sait faire preuve de bienséance

²⁰³ Geos Tippenhauer, J. (2012, 29 décembre). Booba. Grammaire du Futur [Partie 2]. *Jet d'encre*. <https://www.jetdencre.ch/booba-grammaire-du-futur-partie-1-1530>

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Geos Tippenhauer, J. (2015, 14 mai). D.U.C : Et les lignes, les lignes coup de poing s'accumulèrent. *Jet d'encre*. <https://www.jetdencre.ch/d-u-c-et-les-lignes-les-lignes-coup-de-poing-saccumulerent-8673>

linguistique, autant sur un plan structurel que sur un plan lexical, sans toutefois amputer son écriture de ses thèmes fondamentaux : « Moi je rêve, j'accomplis même si je crève incompris/J'ai du gloss sur la verge, de l'encre dans les veines/Du pétrole sur les lèvres, ma vie est tristement belle/Des averses de bonheur, des cyclones de douleur » (Booba : 2006). Ainsi, la prose de Booba donnerait lieu à une altération transgressive commise envers la langue française dont l'expertise de cette réappropriation se justifierait par la démonstration de sa maîtrise par le rappeur : « J'passe sous les échelles, un flingue caché dans le Bescherelle » (Booba : 2006); « An 2000 premier impact, meurtrière est ma grammaire » (Booba : 2006). Autrement dit, la bipolarité de cette écriture crée une tension agonistique au sein même de sa composition linguistique qui vise à revitaliser la langue du rappeur afin de stimuler l'authenticité de son expression : « Voilà, Booba. [...] des mots qui se rencontrent pour la première fois mais se retrouvent comme s'ils se connaissaient depuis toujours²⁰⁶. »

5.1.2 Nekfeu : Cohabitation linguistique

Le cas de Nekfeu présente un bon exemple de la conciliation que font beaucoup de rappeurs hexagonaux entre la volonté de mettre en avant la richesse de la langue française et la revendication d'un vocabulaire argotique : « Langage est argotique, balèze comme l'art gothique » (Nekfeu : 2019). Comme le souligne Béthune : « Ce qui est contesté par les rappeurs, c'est l'impérialisme d'un français standard, insipide et répressif, non la puissance d'invention poétique du français classique, qu'à des degrés de conscience divers ils ont le sentiment de régénérer.²⁰⁷ » Tout en faisant souvent l'usage du verlan et de divers anglicismes : « [...] elle nous a vu grandir ensemble et certains finir locked up » (Nekfeu : 2019); « Tu connais les che-ri/J'ai dit : "Tant pis, tranquille, moi, je parle ap" » (Nekfeu : 2015), Nekfeu, sur une note moins transgressive que Booba, met en scène un langage beaucoup plus convenable dans l'ensemble. Encore une fois, la prégnance d'une pensée poético-littéraire sera discutée un peu plus loin et il s'agit simplement ici de relever que Nekfeu s'exprime souvent à l'aide d'un champ lexical universellement reconnu et un phrasé respectant relativement bien les règles linguistiques de la langue française :

Il ne restera rien d'ces volcans qui vomissent/Et puis plus un seul écho de l'orage qui tonne/Plus un brin de pollen et plus un gramme de sel/Et plus rien de ces copeaux de nuages qui tombent/Quand

²⁰⁶ Ravier, T. (2003). Booba ou le démon des images. *La nouvelle revue française*, 567, 37-56. p.56.

²⁰⁷ Béthune, C. (2003). *Le rap : une esthétique hors la loi*. Autrement. p.218.

des golems de béton armé grattent le ciel/Il ne restera rien des étoiles vacillantes/Qui s'avancent vers le centre de ces galaxies évanescentes (Nekfeu : 2019).

Comme le démontre clairement cet extrait, l'écriture de Nekfeu se déleste du standard argotique rattaché au rap afin de mettre en scène un registre de langue plus axé vers une expression poétique. De plus, la volonté du rappeur de mettre en valeur la langue française s'observe dans les prouesses linguistiques dont il fait preuve dans certains couplets en s'adonnant à l'élocution rapide de phrases bourrées d'assonances et d'allitérations : « Je dois me démener, mais le manque de monnaie me limite/Sous la menace d'ennemis qui veulent m'éliminer/Mais j'ai tellement de mal à m'en laver les mains/Je me demande où mènera le chemin qui démêlera » (Nekfeu : 2015). Provenant du morceau « Mon âme », ce passage est un véritable tourne langue démontrant l'expertise linguistique du rappeur par l'articulation effrénée de mots phonétiquement similaires (« Dehors, c'est froid, y a plus d'humanité/Un homme est mort inanimé devant un immeuble inhabité » [Nekfeu : 2015]). Relevant du français standard, ces deux passages offrent un autre exemple de cette conciliation linguistique mise en place par Nekfeu : « N'aie pas peur des insultes qu'on se lance aux consonances arabiques » (Nekfeu : 2015). Allant de pair avec le « nous » multiethnique prôné par le rappeur abordé dans le deuxième chapitre, cette cohabitation linguistique « pose les balises d'une nation multiculturelle. Le langage ne se replie pas sur un territoire dont il délimiterait les frontières, il porte en lui cette tension créative qui génère un espace²⁰⁸ ». Ainsi, cette ouverture linguistique permet au rappeur d'élargir les perspectives stylistiques de ses textes par une alternance langagière maîtrisée ayant lieu dans un bon nombre de ses morceaux : « C'est sur la Seine que les premières lueurs du matin déteignent/L'humanité meurt depuis qu'on a quitté l'Jardin d'Éden/On a le rêve dans le cœur, le cauchemar dans les veines [...] J'devais bicrave cette beuh mais j'm'allume un bédou » (Nekfeu : 2015).

5.1.3 PNL : Codification du langage

S'exprimant rarement dans un français aussi transparent, PNL font plutôt état d'une écriture hermétique caractérisée par un lexique codé. À l'instar même de certains couplets de Booba, les textes de PNL ne cherchent pas à investir un emploi de la langue reconnu par l'institution et s'avèrent généralement peu compréhensibles pour quelqu'un qui n'aurait pas l'habitude des codes langagiers propres au rap français. En effet, leur vocabulaire est parfois si énigmatique qu'il peut

²⁰⁸ Bazin. H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.49.

nuire à la réception de leurs textes chez certains auditeurs qui n'y décèleraient qu'un amas de débilisés (« Xin xin xin xin zang/Khey khey khey khey khey/J'sors des mots de merde/Et tu m'payes payes payes payes payes » [PNL : 2016]). Néanmoins, l'auditeur qui parvient à décrypter ce langage codé se verra récompensé par la poétique argotique déployée par PNL et « le geste, loin de l'étouffer, valorise le langage. Celui-ci explicite la signification du geste²⁰⁹ ». Prenant forme par l'usage continu du verlan, de termes arabes, espagnols ou anglais, de nombreuses onomatopées, d'un foisonnement inépuisable de références parfois très précises liées à des œuvres populaires diverses ou encore par le biais de plusieurs acronymes, ce langage codé que met en place PNL produit un texte foncièrement particulier qui prend parfois des allures de dialecte :

J'veux du **L**, j'veux du **V**, j'veux du **G**, pour **désaper ta racli/Igo**, on est voués à l'Enfer, l'ascenseur est en panne au Paradis/C'est bloqué ? Ah bon ? Bah j'veis **bicrave** dans l'escalier/**Président, dans l'hall, j'ai vu l'ient-cli voter blanc/Ounga, ounga, ounga** ouais, mon gars, mon gars, mon gars, **j'sers/Du taga, taga à ve-Her, en jaune ou en vert, nique sa mère** (PNL : 2015) ; Deux talons qui sortent de la **gova**, des bras maigres qui manient le **cobra/Igo on sort la langue comme Manny, Love Sosa**, oui ma connasse/Tiens goûte **la teub à Adama**, gros j'lance mon **taga** jusqu'en Alabama/**Ma punch** dans ta gorge, la gorge à ta femme, viens voir la souffrance te dire **wallah** pas mal/**Igo** j'suis sauvage et j'crie **ounga wawa, Ounga ounga, le G sur la poucave** (PNL : 2015).

Comme ces deux extraits le démontrent, la poétique linguistique de PNL rend compte d'un texte crypté visant seulement à être compris par ceux auxquels il s'adresse : « Le renversement de la langue française permet d'avoir un ascendant sur l'Autre [...] Certes la langue permet de défaire l'Autre, elle permet aussi de mettre en place un système de collaboration horizontale, de colonisé à colonisé.²¹⁰ » Lorsqu'il est poussé à son paroxysme, ce processus créatif peut mener au remplacement ou à l'absence du mot nécessaire à la compréhension de la phrase dont l'interprétation repose alors sur les connaissances dont l'auditeur dispose à l'endroit de l'univers du groupe : « Ok j'm'en bats les hmm, hmm/J'crame une clope, dans la hmm, hmm/Cette 'tasse veut voir ma hmm, hmm/J'lui parle à ma hmm, hmm/Le ien-cli, veut sa hmm, hmm/En menottes, dans la hmm, hmm/Au parlu', j'sors la hmm, hmm » (PNL : 2016).

Aussi, la singularité de ce lexique permet à PNL de créer de nouvelles combinaisons rythmiques avec la jonction de termes inédits qui les distinguent du reste de la scène rap hexagonale: « Coco joue pas l'kéké, humble comme Kaká/Un peu survolté, un dos louche comme Blanka/Sous jamaïca, sors un flow comme Sanka » (PNL : 2019) ; « Baba, j'bibi' en bas » (PNL : 2015). Comme ces

²⁰⁹ Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Éditions du seuil. p.54.

²¹⁰ Diémé, J. (2012). *op.cit.* p.158,161.

extraits le démontrent, cette recherche phonétique donne lieu à la condensation d'un vocabulaire propre au groupe dont l'assemblage rend compte d'un véritable jargon, surtout lorsqu'il est performé oralement. Sans pour autant être dénudées de sens, ces phrases semblent toutefois suivre un impératif sonore par la production de schémas de rimes complexes dont les particularités sémantiques produisent un effet cathartique qui dépend en partie de la compréhension du langage codé mis en place :

Cette recherche du tiers lieu culturel est avant tout celle d'une jouissance esthétique liée au vertige d'une virtuosité à rebondir entre deux rythmes ou deux langages, et non un retour morbide à une langue primitive non répertoriée, consistant à compenser une véritable communication, impossible socialement et psychologiquement.²¹¹

5.2 L'oral et l'écrit

Tradition orale, sur accord musical/Les griots m'insufflent un son qui fait très mal²¹².

J'écris donc je pense/Je pense donc j'avance²¹³.

Comme l'indique sa désignation d'« écriture de la voix », le rap donne lieu à une forte dualité entre les deux formes d'expressions antagonistes que sont l'oral et l'écrit. Certains rappers, désireux d'afficher les affinités de leurs textes avec une tradition poético-littéraire, contrastent fortement avec ceux qui proclament n'utiliser aucun support écrit avant de s'enregistrer en studio. N'étant donc pas exclusivement réservé à une tradition orale ou écrite, le rap fonderait une partie du renouvellement artistique qu'il présente à partir de la confrontation inédite entre ces médiums :

Avec le rap, nous serions en présence d'une situation inédite où oral et écrit ne devraient plus être envisagés dans un rapport d'exclusion ni d'opposition, comme c'est régulièrement le cas, mais plutôt dans une relation de complémentarité ou, mieux encore, de synergie poétique. La culture hip-hop serait peut-être la première forme d'expression à entretenir de façon délibérée une tension entre les polarités de l'oral et de l'écrit, et à jouer systématiquement de cette tension dans son processus de créativité poétique.²¹⁴

²¹¹ Rubin, C. (2004) *art.cit.* p.35

²¹² Ménélík. (1993). Un petit rien de Jazz [Piste sonore]. Dans *Les cool sessions*.

²¹³ Dubmatique. (1999). L'avenir [Piste sonore]. Dans *Dubmatique*.

²¹⁴ Béthune, C. (2011). Sur les traces du rap. *Poétique*, 2(2), 185-201. <https://doi.org/10.3917/poeti.166.0185>. p.185.

Dans son ouvrage *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*, Walter J. Ong réfléchit aux différences entre oralité et écriture ainsi qu'à l'influence cognitive qu'elles provoquent à l'égard des sociétés humaines qui en découlent. Sans aborder directement le rap, sa recherche révèle la nature foncièrement orale de cette discipline artistique. Premièrement, l'enracinement obligatoire de l'expression rapologique à une identité humaine et à une localité spatiale réelle marquerait d'emblée son rapport de connivence à l'égard de différentes cultures orales telles que décrites par Ong : « [...] oral cultures must conceptualize and verbalize all their knowledge with more or less close reference to the human lifeworld, assimilating the alien, objective world to the more immediate, familiar interaction of human beings²¹⁵ ». De plus, l'intérêt prononcé des rappeurs à l'égard de différents types de phrases figées telles que les proverbes serait un autre indicateur majeur de l'empreinte d'une pensée orale au sein de leur énonciation rapologique : « [...] referring quite generically to more or less exactly repeated set phrases or set expressions (such as proverbs) in verse or prose, which, as will be seen, do have a function in oral culture more crucial and pervasive than any they may have in a writing or print or electronic culture²¹⁶ ». Comme en témoigne la *punchline*, le remaniement d'une expression populaire ou le vers d'oreille que produit la scansion répétitive d'une ligne, ces formules, une fois jointes à de multiples techniques visant à stimuler le rythme de l'élocution, donnent lieu à un *texte* oralisé plus facilement assimilable par le locuteur et l'auditeur en vertu de l'économie discursive qu'elles permettent :

In a primary oral culture, to solve effectively the problem of retaining and retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence. Your thought must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions or antitheses, in alliterations and assonances, in epithetic and other formulaic expressions, in standard thematic settings [...] in proverbs [...] or in other mnemonic form [...] Mnemonic needs determine even syntax (Havelock 1963, pp. 97– 8, 294– 301) [...] Formulas help implement rhythmic discourse and also act as mnemonic aids in their own right, as set expressions circulating through the mouths and ears of all.²¹⁷

Ensuite, la perspective agonistique qui façonne le genre serait un autre indicateur majeur de la primauté d'une pensée orale au sein de l'énonciation rapologique : « Many, if not all, oral or residually oral cultures strike literates as extraordinarily agonistic in their verbal performance and indeed in their lifestyle²¹⁸ ». Le rappeur, confronté à une réalité tangible et personnelle dans laquelle se déroule sa performance physique ainsi que les péripéties de ses textes, doit savoir

²¹⁵ Ong, Walter J. (2002). *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*. RoutledgeFalmer.

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=181644>, p.42.

²¹⁶ *Ibid.* p.26.

²¹⁷ *Ibid.* p.34.

²¹⁸ *Ibid.* p.43.

s'imposer face à diverses situations problématiques en témoignant d'une pensée combative et agonistique, d'où l'ardent désir qu'ont les artistes rap de témoigner du triomphe de leur identité au sein d'un contexte de lutte :

Writing fosters abstractions that disengage knowledge from the arena where human beings struggle with one another. It separates the knower from the known. By keeping knowledge embedded in the human lifeworld, orality situates knowledge within a context of struggle. [...] Bragging about one's own prowess and/or verbal tongue-lashings of an opponent figure regularly in encounters between characters in narrative [...] Not only in the use to which knowledge is put, but also in the celebration of physical behavior, oral cultures reveal themselves as agonistically programmed. Enthusiastic description of physical violence often marks oral narrative.²¹⁹

À l'opposé, le rap puise aussi une partie de son inspiration à partir d'une tradition littéraire qu'il se réapproprie à travers les rites d'écritures d'une bonne partie de ses artistes. Se manifestant autant sur le plan de la forme que celui du fond, l'influence de cette pensée écrite permet aux rappers de se sortir momentanément des structures répétitives rattachées aux modalités de l'expression orale afin de pouvoir embrasser les profondeurs textuelles que leur propose le littéraire. Comme nous l'avons dit en introduction, le cas du rap français se caractérise quelque peu de son confrère américain sur le sujet avec une expression davantage ancrée au sein d'une tradition écrite, notamment grâce au riche patrimoine littéraire du pays :

Sous l'influence distanciée d'une école férue de littérature, le rap français s'élabore sur un fonds de culture de bibliothèque, ouvrant la voie à une poétique scripturale autonome. Par-delà l'impact immédiat de la parole, c'est bien l'art d'écrire qui assure l'empire sur les mots et garantit l'emprise du verbe créateur²²⁰.

En d'autres termes, tout en gardant les bases génériques enracinant le genre dans une tradition orale, le rap français se construit une identité artistique distincte grâce à l'importance donnée à son matériel textuel. Soyons clairs, le rap français ne présente pas une exception inusitée à la règle de la primauté qu'exerce l'oralité sur l'écriture dans le monde du rap malgré qu'il soit certainement plus enclin à exemplifier davantage les tensions qui unissent le texte littéraire à sa performance verbale. D'emblée, cette dualité s'observe chez tous les artistes de cette étude par leur usage de marqueurs référentiels qui attestent l'importance du support écrit : « En 6.45 j'suis l'bitume avec une plume » (Booba : 2006) ; « Ma rancœur nage dans l'encre noire » (Nekfeu : 2015) ; « Eh ouais, j'suis bon qu'à écrire des textes de merde » (PNL : 2019) tout en soulignant simultanément la dimension auditive de leur expression artistique : « Mal représentés renoi, j'dois hausser la voix »

²¹⁹ *Ibid.* p.43-44.

²²⁰ Béthune, C. (2003). *Le rap : une esthétique hors la loi*. Autrement. p.215.

(Booba : 2010) ; « Dès la première écoute ça tue » (Nekfeu : 2016); « Tellement d'flows » (PNL : 2019). Comme l'a déjà remarqué Béthune à ce propos :

Ainsi, d'un côté, les rappeurs font volontiers référence aux instruments de la production et de la diffusion acoustique de leurs poèmes : à la précision de leur flow, à la puissance de leur voix, à la virtuosité de leur bouche, à leur micro, aux platines qu'ils utilisent, aux boîtes à rythmes, aux amplificateurs et aux systèmes de haut-parleurs, etc., mais ils évoquent avec une dévotion comparable les attributs de l'écriture : la feuille blanche, l'encre, le stylo et ses cartouches – et souvent même, selon le lieu commun, la plume que l'on trempe, à l'ancienne, dans l'encrier –, le dictionnaire, le brouillon raturé ou détruit, autant de signes de l'investissement des rappeurs dans l'acte d'écrire et de la complexité du rite d'écriture.²²¹

5.2.1 Booba : Dualité agonistique

Chez Booba, la forme de l'énonciation rapologique se caractérise par la prégnance d'une pensée orale qui entre en conflit avec la manifestation de l'écrit au sein d'un rapport bipolaire : « T'es témoin d'un mariage gay entre une Kalash' et une plume (Booba : 2017). C'est-à-dire que tout en voulant témoigner d'une forme discursive qui relèverait d'une pure oralité (« Moi j'suis un griot, amateur d'voitures allemandes » [Booba : 2004]), Booba exprime paradoxalement son rapport de connivence à l'égard de la création littéraire à laquelle il s'adonnerait (« Crosse dans la paume, j'écris un poème » [Booba : 2004]).

Tout d'abord, le rattachement de l'artiste à une pensée créative découlant de l'oralité se remarque explicitement à travers la structure de ses textes. À quelques exceptions près, la plupart des couplets de Booba sont organisés selon un schéma fragmentaire de courtes phrases visant à enchaîner des rimes et des phrases choc sans qu'elles aient besoin de faire état d'un processus narratif ou d'une cohésion thématique : « [...] juste un puzzle de mots et de pensées » (Booba : 2002) ; « [...] j'nique tout, rien n'est classé par thème » (Booba : 2015). Par l'émancipation à de nombreuses exigences liées à l'étalement d'une pensée concise qui serait structurée par sa mise en forme écrite, Booba fait état d'un rap voulant maximiser son impact sous sa forme verbale. Allant de pair avec les déstructurations grammaticales et les nombreuses altérations lexicales auxquelles il s'adonne, cette fragmentation du texte participe à l'éloquence vocale de l'artiste ayant pour impératif d'être capable de rebondir harmonieusement sur le *beat* avec imprévisibilité plutôt que de l'utiliser au profit d'un texte linéaire :

C'est à ce titre que le rap de Time Bomb [ancien collectif de Booba] “désacralise la part livresque du texte” à mesure qu'il soumet, non sans violence, la part verbale du rap à un impératif de musicalité.

²²¹ Béthune, C. (2011). Sur les traces du rap. *Poétique*, 2(2), 185-201. <https://doi.org/10.3917/poeti.166.0185>. p.186.

Une telle opération nécessite en effet un matériau lexical et des constructions syntaxiques qui contribuent à une oralisation marquée du texte de rap.²²²

Autrement dit, Booba donne lieu à un rap « pur » qui fonde son efficacité à partir d'un texte optimisé pour sa transmission verbale : « L'incroyable en effet avec les images créées de Booba est qu'une fois l'image installée chez l'auditeur/lecteur il n'y a plus de moyen d'en donner une équivalence autre que de revenir à la formule verbale d'origine²²³. » Sur le plan des thématiques abordées, les univers sanguinaire et tauromachique qu'il s'évertue à mettre en place l'ancrent davantage dans un régime d'oralité. En d'autres termes, allant de pair avec la surenchère constante à laquelle Booba s'adonne, la mise en scène de conflits en tout genre accentue une philosophie combative propre à une expression narrative orale (« Je n'fais que dans l'conflictuel » [Booba : 2015]). Comme le précise Ong :

The common and persistent physical hardships of life in many early societies of course explain in part the high evidence of violence in early verbal art forms. [...] But violence in oral art forms is also connected with the structure of orality itself. When all verbal communication must be by direct word of mouth, involved in the give-and-take dynamics of sound, interpersonal relations are kept high— both attractions and, even more, antagonisms. The other side of agonistic name-calling or vituperation in oral or residually oral cultures is the fulsome expression of praise which is found everywhere in connection with orality. It is well known in the much-studied present-day African oral praise poems²²⁴.

Néanmoins, l'énonciation verbale, étant le produit d'un acte d'écriture que le rappeur revendique lui-même, établit un lien avec une tradition scripturale qui renverse parfois la prégnance de l'oralité. Cela se remarque en premier lieu dans la passion que Booba entretient à l'égard de diverses abréviations qui relèvent d'un jeu auditif découlant de la manifestation orale d'un signe écrit. Prenons par exemple « B2Oba », l'un de ses acronymes préférés ayant même eu droit à une chanson titrée en son nom dans l'album « 0.9 » afin de bien mettre sa calligraphie à l'honneur. Le jeu phonétique que produit ce surnom, se prononçant à l'oral « B.Deux'O.B.A », s'opère à partir de la prise en compte de la nature orthographique du pseudonyme du rappeur puisque « Booba » s'écrit justement avec deux « o ». Autrement dit,

Ce chiffrage ne prend son sens que dans la perspective d'une confrontation visuelle au texte et non par une simple perception auditive. Et c'est encore dans une perspective de tension entre le mot prononcé et le mot écrit que l'usage des acronymes et le jeu qui consiste à remplacer une syllabe par le nom d'une lettre, pratiques généralisées dans le rap, doivent s'interpréter. [...] Située à l'horizon du rap, cette écriture est toujours déconstruite. Nous nous retrouvons une fois de plus confrontés à une forme de violence qui oppose de manière frontale le textuel et le livresque.²²⁵

²²² Wallon, R. (2012). *art.cit.* p.122.

²²³ Ravier, T. (2003). Booba ou le démon des images. *La nouvelle revue française*, 567, 37-56. p.49.

²²⁴ Ong, Walter J. (2002). *op.cit.* p.44.

²²⁵ Béthune, C. (2011). *art.cit.* p.194-195.

D'autres exemples, parsemés sporadiquement au sein des chansons de l'artiste, témoignent de l'influence de cette vision scripturale comme le démontre ce passage qui marque l'arrivée du rappeur sur le morceau « Jour de paye » : « Bêta Oméga, Oméga Bêta Alpha » (Booba : 2010). Cet enchaînement, à première vue dénué de sens s'il est interprété sur un plan purement verbal, prend sa signification lorsque l'auditeur isole la première lettre de chacun des termes afin d'en composer l'acronyme qu'ils représentent : « B.O.O.B.A ». Ne pouvant évidemment pas être le fruit d'un heureux hasard, cet extrait est un bon exemple de la tentative délibérée de l'artiste de faire refléter la présence visuelle qu'occupe le texte au sein d'une formule orale (« D.U.C [...] L.A.M.B.O [...] L.U.N.A [...] B2O.B.A » [Booba : 2015]). L'auditeur serait alors porté à « voir » un texte via une élocution orale (« Tu vois c'que j'veux dire ou pas ? » [Booba : 2010]), ce qui, comme le souligne Ong, établit une rupture envers les traditions orales auxquelles le rappeur tente de s'associer : « In a primary oral culture, the expression "to look up something" is an empty phrase: it would have no conceivable meaning. Without writing, words as such have no visual presence, even when the objects they represent are visual.²²⁶ » Le plus curieux c'est que l'artiste, qui semble conscient de ce paradoxe ayant cours au sein de son discours, biffe parfois le verbe « voir » de ce genre de formule afin de créer une nouvelle tournure de phrase ne disposant plus de la connotation textuelle de la précédente : « T'as j'veux dire ou t'as pas j'veux dire Morray ? » (2012) ; « Une balle, tout va si vite (T'as j'veux dire ou t'as pas j'veux dire ?) » (Booba : 2015).

Pour finir, cette incursion de l'écrit au sein du régime d'oralité de Booba se manifeste avec prégnance à travers certains couplets qui présentent une structure et une tonalité poétique en rupture avec ce qui est normalement mis de l'avant par ce dernier. Trouvant leur inspiration à travers un patrimoine littéraire et chansonnier français, ces passages détonnent avec le reste de l'œuvre de l'artiste qui se fait généralement fidèle aux conventions rapologiques découlant des traditions orales. Ainsi, malgré qu'il reste conçu pour être performé oralement, ce second style de texte entretient des points en commun envers certains clichés rattachés à une esthétique poétique comme le démontre cet extrait :

Est-ce que quelqu'un peut m'indiquer la vallée des reines sans roi ?/Trop d'écume et de brume, j'ai dû voyager sans toi/J'ai menti, je lui ai dit qu'on se retrouvera/J'ai l'œil crevé, une jambe de bois/C'est plus long quand j'fais les 100 pas/J'ai échoué sur la plage aux regrets/J'ai pris des vagues impraticables/C'est bientôt l'heure où tout se tait (Booba : 2021).

²²⁶ Ong, Walter J. (2002). *op.cit.* p.31.

Le discours rapologique de Booba, donnant alors lieu à la réminiscence d'une poésie orale influencée par des traditions écrites, utiliserait à son avantage les tonalités dramatiques que cette dernière procure afin d'en canaliser dans la forme même de son expression langagière toute la conflictualité que son œuvre met en scène : « Applaudi, maudit, j'ai vomi sur ma feuille/J'ai tout vu, j'ai rien dit, mi-bandit, mi-ange/J'suis trop loin pour revenir, enfermé j'ai grandi [...] Fume du hasch pour mourir, fume du hasch pour guérir/Un jour tu ris, un jour tu pleures/Un jour tu vis, un jour tu meurs/Couleur ébène, douleur et peine » (Booba : 2006).

L'art d'écrire était jusqu'à présent pour lui un « domaine » hostile [...] il se vante d'être arrivé à le « dompter », à le « contrôler », bref à le « maîtriser », tout en instaurant une nouvelle réalité littéraire où l'art poétique est désormais sa proie et le moyen de sa réflexion et de sa vision du monde.²²⁷

5.2.2 Nekfeu : Prénance du support écrit

Pour sa part, Nekfeu affiche une connivence prononcée à l'égard du support écrit. Tout en faisant part des combinaisons créatives que permet la dualité entre l'oral et l'écrit notamment par le biais de paronomases créant ainsi un jeu phonétique lors de son énonciation verbale (« De là-haut, j'vois la mort, faut être prêt si elle approche/La vie, c'est apprécier la vue, après scier la branche » [Nekfeu : 2015]), le rap de Nekfeu s'articulerait avant tout à partir d'une expression écrite qui ferait alors ressortir avec plus de prénance la présence matérielle du texte ainsi que l'influence esthétique qu'elle symbolise au sein du discours : « [...] d'avant la feuille, c'est moi, le roi/MC, pas besoin d'triche quand l'art remplit tes rêves/Même si on veut être riches comme l'arabe littéraire » (Nekfeu : 2019).

Tout d'abord, la surenchère du « moi » qu'encouragent le rap et les cultures orales en tout genre occupe beaucoup moins de place chez Nekfeu, comme nous l'avons souligné au deuxième chapitre. L'énonciation de l'artiste, alors guidée par les perspectives littéraires que la transcription écrite encourage, témoigne d'une prise de distance face à une pensée orale qui se voit supplantée par les mouvements créatifs qu'elle impose (« Bien sûr, j'trouve les discours que j'écoute trop prétentieux » [Nekfeu : 2019]). Sur le plan de la structure, ce détachement s'opère à travers la nature conceptuelle de certains de ses morceaux et de ses albums. Bien que les textes du rappeur n'échappent pas à cette fragmentation inhérente au genre, ceux-ci sont beaucoup plus enclins à

²²⁷ Ghio, M-B. (2010). *art.cit.* p. 10.

relever d'une ligne directrice qui leur assure une cohésion conceptuelle. Par exemple, des morceaux comme « Reuf » ou encore « Écrire », portant respectivement sur les sujets de l'amitié et de l'écriture, s'organisent autour d'une thématique claire qui guide leur texte. Plus encore, d'autres morceaux tels que « Galatée » ou « Elle en avait envie », traitant respectivement d'une relation amoureuse et des abus commis envers les prostituées, donnent lieu à une structure narrative où chaque couplet s'inscrit comme une nouvelle partie de l'histoire qu'il s'évertue à raconter. Enfin, cela se présente à travers les albums *Cyborg* et *Les étoiles vagabondes* avec le dégagement explicite d'un ensemble thématique propre à l'œuvre qui lui en fournit sa cohésion littéraire : « À la base, j'avais gratté toute une histoire sur l'album. Y avait un truc sur un mec qui rentre et qui voit sa femme le tromper avec son meilleur pote. Le genre d'histoire où [...] » (Nekfeu : 2019). S'ordonnant ainsi selon une forme plus rigoureuse, les textes de Nekfeu seraient davantage enclins à briser le principe de redondance qu'encourage la fragmentation discursive ayant cours en régime d'oralité. Comme l'indique Ong :

Since redundancy characterizes oral thought and speech, it is in a profound sense more natural to thought and speech than is sparse linearity. Sparsely linear or analytic thought and speech are artificial creations, structured by the technology of writing. [...] With writing, the mind is forced into a slowed-down pattern that affords it the opportunity to interfere with and reorganize its more normal, redundant processes.²²⁸

De plus, les structures de rimes complexes que l'artiste s'évertue constamment à produire rendent aussi compte des affinités qu'entretient son énonciation rapologique avec l'écrit : « J'laisse une empreinte éphémère comme le tracé que dessine ma craie/Pas d'simagrée, même si les signes sont gravés c'est crade ici/Tous indécis malgré les cimes qu'on gravit c'est gravissime » (Nekfeu : 2019). Contrairement à l'oralité qui permet une plus grande spontanéité de la part de son locuteur, l'écriture, par la transcription visuelle qu'elle donne lieu, facilite logiquement la révision du texte et la mise en place de certains détails. Entretenant plusieurs points en commun avec la poésie des grands rhétoriciens, ce style de rap plus technique auquel s'adonne Nekfeu est constamment à la recherche de la perfection phonétique que permet le décorticage de son matériau textuel : « Aujourd'hui je ne suis pas sorti, peut-être qu'il pleut/C'était pas pareil quand on était tits-pe/Ton ami te snappe mais tu le verras dès qu'il peut [...] Jet de cyprine, je t'ai surpris/Je t'en supplie, je t'aime, supprime » (Nekfeu : 2016).

²²⁸ Ong, Walter J. (2002). *op.cit.* p.39.

Comparativement à Booba qui s’y prête occasionnellement, Nekfeu fait souvent preuve d’un romantisme assumé à travers une énonciation se dissociant quelque peu des carcans discursifs propres au rap lorsqu’il est question de certains sujets familiers à ce genre littéraire tel que l’amour (« L’amour est une essence/La mort est une naissance » [Nekfeu : 2019]), la grandeur de la nature (« L’Européen oublie trop souvent qu’il n’est rien face à la nature qui reprend ses droits/Tornade de pensées qui tourne dans ma tête, j’en attrape une au vol et je repense à toi » [Nekfeu : 2019]) ou encore avec la mise en abyme de la personnalité sentimentale de l’écrivain (« Encore un texte rempli d’aveux » [Nekfeu : 2016]). De plus, la solitude, la mélancolie ou le *spleen* ambiant inhérent à la vie urbaine, qui imprègnent l’œuvre de Nekfeu, participent aussi à la mise en place d’un rap qui assume sa liaison au monde des écrivains : « Écrivain le soir, j’rappe sur les dunes pendant des heures/Un petit grain de sable, la solitude m’inspire des airs » (Nekfeu : 2016). En effet, ces thèmes, qui sont d’ailleurs très familiers au romantisme, sont symptomatiques d’une conscience artistique rattachée à l’écrit faisant écho à certains propos de Ong : « Oral communication unites people in groups. Writing and reading are solitary activities that throw the psyche back on itself.²²⁹»

Allant de pair avec toutes les références liées aux œuvres littéraires et à l’adhésion de l’artiste aux rites créatifs de l’écrivain dont il a été question lors du chapitre précédent, cet ensemble participe à l’élaboration d’un discours rapologique foncièrement ancré au sein d’un registre esthétique découlant d’une tradition écrite : « [...] la littérature ouvre une fenêtre sur le monde, qui précisément dépasse l’univers clos de la cité, quitte à le garder en perspective. La lecture devient ainsi la source d’une expérience intime susceptible de se substituer à l’exiguïté des réalités individuelles²³⁰ ». Ainsi, l’influence du littéraire permet de libérer partiellement le sujet de l’étreinte de son ethos et propulse le propos de son discours vers une universalité caressant les grandioses aspirations du verbe créateur de sa plume : « J’aimerais être contemporain autant qu’intemporel/Pour ça j’contemplerai le ciel [...] C’est l’hécatombe qu’importe le réel [...] Alors j’ai épousé ma plume/Pour affronter les tempêtes et repousser la brume/Y’en a qu’une et elle m’absorbe/ Comme la goutte d’encre sur laquelle j’mets l’accent » (Nekfeu : 2015).

²²⁹ *Ibid.* p.67

²³⁰ Béthune, C. (2003). *Le rap : une esthétique hors la loi*. Autrement. p.216.

5.2.3 PNL : Oralité marquée

À l'opposé de Nekfeu, PNL présentent un discours rapologique profondément marqué par une oralité prédominante. Bien qu'ils n'échappent pas à l'influence littéraire inhérente au corpus rapologique français (« La feuille est si belle, plus j'écris plus j'salis/Fleur de décibels, ma rage les contamine » [PNL : 2016]), la nature excessivement sonore de leur énonciation est principalement due son affiliation à un régime d'oralité qu'elle s'est réapproprié. Comme le rappelle Ong : « Many modern cultures that have known writing for centuries but have never fully interiorized it, such as Arabic culture and certain other Mediterranean cultures²³¹. »

Tout comme Booba, les textes de PNL témoignent d'une grande fragmentation (« Mhh, quand t'as pas d'thème » [PNL : 2016]) et d'un propos ancré dans une précarité et une conflictualité ambiante rattachées à leur milieu de vie. Il est très rare, voire même impensable, que le groupe fasse un morceau sans mentionner ces sujets de prédilection que sont le rapport à la drogue, l'appartenance à leur « mif » ou le mal-être inhérent qui se dégage de leur cité. Cette extrême redondance au sein des thématiques produit un discours qui tournera vite en rond pour un auditeur préférant un rap dont la forme énonciative se fait plus littéraire. C'est le propre de la culture orale : « Oral expression thus carries a load of epithets and other formulary baggage which high literacy rejects as cumbersome and tiresomely redundant because of its aggregative weight²³². » Plus précisément, PNL font état d'une énonciation exclusivement conçue pour une lecture auditive qui perd tout son intérêt une fois qu'elle est retranscrite à l'écrit. Par l'entremise de cette forme oralisée se distançant de certaines structures de l'écrit, le groupe stimule l'impact auditif de leurs textes à travers une présence sonore accrue :

Dès son jaillissement initial, la poésie aspire, comme à un terme idéal, à s'épurer des contraintes sémantiques, à sortir du langage, au-devant d'une plénitude où tout serait aboli qui ne soit simple présence. L'écriture occulte ou réprime cette aspiration. La poésie orale, au contraire, en accueille les fantasmes et tente de leur donner forme ; d'où les universels procédés de rupture du discours : phrases absurdes, répétitions accumulées jusqu'à l'épuisement du sens, séquences phoniques non lexicales, pures vocalises.²³³

Dans certains couplets ou refrains, cette recherche se fait au détriment du sens des phrases dont l'impact se ferait strictement à travers leur présence auditive : « Ouh Onizuka/Ouh, ah/Ouh Onizuka/Hella, hella, hella, hella/Hella, hella, hella, hella/Hella, hella, hella, hella/Ouh

²³¹ Ong, Walter J. (2002). *op.cit.* p.27.

²³² *Ibid.* p.38.

²³³ Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale.* Éditions du seuil. p.161.

Onizuka/Hella, hella, hella » (PNL : 2016) ; « Bené Bené, Bené Bené, Bené Bené, Bené Bené/Chico chico, hola hola hello girl » (PNL : 2016). Cette logique sémantique dépouillée qui réduit la richesse textuelle que permet l'expression écrite s'opère aussi avec le penchant du groupe pour les onomatopées en tout genre. Outre les fameux « ounga » dont il a été question dans les derniers chapitres, les différentes onomatopées que les deux frères emploient accentuent la nature unidirectionnelle de leur message et reflètent les affinités sonores de leurs textes : « On te rentre dedans bim bim bim » (PNL : 2016) ; « Dring dring dring dring dring dring/Je suis dingue-dingue dans ma tête » (PNL : 2016). En effet, une onomatopée est un terme qui vise à désigner une chose par le son qu'il évoque et témoigne donc d'un remaniement sémiotique à travers l'adaptation sonore du signifiant. En ce sens, les onomatopées accentuent l'effet de distance à l'égard de l'écrit par une énonciation qui se donnerait à « entendre » plutôt qu'à « voir » avec des termes représentant les concepts qu'ils incarnent par des sons et non par des signes textuels : « J'suis Mowgli, j'suis Simba, animal, ça s'entend » (PNL : 2016).

Comme le démontrent d'emblée l'usage des onomatopées et le traitement des thématiques, le texte affiche une répétition excessive qui le caractérise : « J'suis dans ma bulle, bulle, bulle/Oh shit, le shit, le shit, bulle/Sang sur l'pull, pull, pull, oh lala, oh lala/Dégage ton boule, boule, boule [...] Ouais, ouais, ouais, ouais, ouais, ouais, ouais, ouais » (PNL : 2015). Foncièrement aliénantes lorsqu'elles sont considérées à travers leur transcription écrite, ces redondances textuelles participent à la scansion rythmique d'un propos limpide dont la répétition ne peut que faciliter la compréhension de son message par les auditeurs concernés : « Redundancy is also favored by the physical conditions of oral expression [...] Not everyone in a large audience understands every word a speaker utters [...] It is advantageous for the speaker to say the same thing, or equivalently the same thing, two or three times.²³⁴ » Ainsi, cette constante répétition renforce la puissance d'évocation vocale du propos des rappeurs à travers une scansion fédératrice qui l'ancre davantage au sein d'une assemblée collective : « [...] l'oralité ne fonctionne qu'au sein d'un groupe socio-culturel limité : le besoin de communication qui la sous-tend ne vise pas spontanément l'universalité²³⁵ ».

²³⁴ Ong, Walter J. (2002). *op.cit.* p.40.

²³⁵ Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Éditions du seuil. p.40.

Enfin, la prégnance du régime d'oralité dans lequel s'ancre l'expression rapologique de PNL se manifeste à travers le processus de récupération du groupe à l'égard du propre contenu de son œuvre. Participant à cette poétique de la répétition qui donne l'impression que l'œuvre tourne perpétuellement en rond, ce principe d'autoplagiat consiste à reprendre des phrases, des expressions ou des références en tout genre et les réutiliser à travers plusieurs morceaux. À la base, les cultures orales, privées de l'aide-mémoire que constitue l'écriture, préservaient leurs connaissances par le biais d'une mémoire collective devant être constamment réactualisée afin de survivre : « Since in a primary oral culture conceptualized knowledge that is not repeated aloud soon vanishes, oral societies must invest great energy in saying over and over again what has been learned arduously over the ages.²³⁶ » Chez PNL, ce processus de remémoration se manifeste explicitement comme le démontre ces trois extraits similaires issus chacun d'un album différent : « J'veux du L, j'veux du V, j'veux du G, pour saper mes marques dans l'cœur » (PNL : 2015) ; « J'veux du L, j'veux du V, j'veux du G, pour désaper ta racli (PNL : 2015) ; « J'suis pas là mais vé-Her continue de voter (dans l'escalier)/J'veux du L j'veux du V j'veux du G » (PNL : 2016). Dans le premier extrait, les marques de luxe mentionnées (Louis Vuitton et Gucci) permettraient au rappeur de combler son mal-être intérieur à travers la métaphore qu'implique leur revêtement (« saper mes marques dans l'cœur »). À l'opposé, le deuxième extrait stipule que ces mêmes marques sont plutôt utiles pour en déshabiller les femmes qui seraient séduites par leurs qualités luxueuses (« désaper ta racli »). En prenant cela en compte, ces passages font état d'un jeu intertextuel qui permet au texte de se répondre à lui-même et d'élaborer son message notamment par l'oxymore que produit leur jonction (saper et désaper). Pouvant donc servir à soigner leurs blessures intérieures ou à charmer le sexe opposé, ces deux extraits visent ultimement à témoigner de l'importance qu'occupent ces marques au sein de la quête émancipatrice des rappeurs : « In oral tradition, there will be as many minor variants of a myth as there are repetitions of it, and the number of repetitions can be increased indefinitely.²³⁷ » Allant de pair avec l'imaginaire du conte qu'ils développent, la répétition du récit participerait au renforcement de l'implantation des divers mythes qu'ils élaborent au fil de leur discographie comme s'il s'agissait d'une histoire folklorique urbaine transmise de génération en génération par la voie orale : « C'est pour mon Zoo, naquit à

²³⁶ Ong, Walter J. (2002). *op.cit.* p.40-41.

²³⁷ *Ibid.* p.41.

'Bebeil, Mowgli » (PNL : 2015); « Igo, y a Mowgli dans l'arène » (PNL : 2016); « Mowgli n'aime pas qu'on lui dise "T'es célèbre" » (PNL : 2019).

CONCLUSION

Au terme de cette recherche, il apparaît évident que l'élaboration de l'identité dans le rap est une notion centrale si l'on souhaite comprendre la profondeur des différents univers artistiques que le genre met en scène. Le rappeur, à la fois manifestation et incarnation de ce qu'il revendique, utilise son expression en tant que médium pour affirmer son identité et pour produire la figure de son éthos artistique. Comme le rappelait Sartre dans un autre contexte : « Écrire pour ces jeunes gens, ce ne peut être simplement produire une œuvre, c'est *jouer un rôle*. Et certes un écrivain, quelle que soit l'époque, s'il veut se récupérer dans son être — c'est-à-dire s'il se prend au sérieux — est contraint, si grand soit-il par ailleurs, de jouer le rôle de l'écrivain.²³⁸ » L'identité est ce qui fournit une personnalité, un positionnement, une légitimité, un charisme, un visage, bref : une véritable plus-value à la voix du rappeur. Sans elle, son énonciation est plus susceptible de s'apparenter à un exercice d'imitation ou de tomber dans la caricature que d'incarner une œuvre authentique. Ultimement, les rappeurs qui savent bien manier (et remanier) les thèmes littéraires et discursifs qui s'y rattachent, se démarquent souvent au sein de leur génération et sont capables de rallier des auditorats fidèles qui s'identifient à leurs figures ainsi qu'à leurs propos. L'identité devient une façon pour eux de revendiquer une unicité et ainsi de marquer une différence face à leurs contemporains, en restant dans l'esprit de compétition qui façonne le genre. Autrement dit, le thème de l'identité se comporte comme une clé de voûte permettant la compréhension et le dégagement de plusieurs éléments constituant la richesse de l'énonciation rapologique : « Branchée sur les tensions d'où sourd l'énergie sociale, elle ancre l'œuvre vocale dans l'agôn politique ou la violence militaire. Animatrice, exaltante ou déplorable, la voix poétique donne alors forme à des passions déjà mûres, mais encore en quête d'elles-mêmes, et les précipite à leur terme.²³⁹ »

Suivant cette philosophie agonistique, l'analyse comparée de ce mémoire a permis de faire refléter l'authenticité de la démarche identitaire de chacun des artistes à travers les différences de leurs postures énonciatives. À travers son métissage, Booba fait transparaître la nature problématique de son identité en se définissant comme un dangereux individu noir qui fait preuve d'un

²³⁸ Sartre, J.P. (1971). *L'idiot de la famille*, Gallimard, p.155.

²³⁹ Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Éditions du seuil. p.270.

égocentrisme et d'une animalité instinctive. Aucune issue n'est possible pour lui et ses compagnons d'infortune qui se présentent comme des cas sociaux irrécupérables œuvrant dans l'illégalité et le bellicisme les plus complets. Cette conflictualité se renforce à travers le traitement d'un espace urbain contextualisé comme un ghetto en guerre. Elle s'intègre ainsi à une mosaïque spatio-temporelle qui témoigne du destin tragique de la diaspora noire à laquelle Booba se rattache. Afin d'accentuer l'adhésion de son univers rapologique à une identité transatlantique noire, Booba fait état d'une liaison au hip-hop afro-américain et à la culture dont il est issu. De plus, les thèmes de la violence urbaine et du drame de l'esclavage se combinent à un imaginaire intertextuel axé sur la conflictualité mondiale de l'histoire humaine et sur l'intensité du cinéma moderne qui se veut révélateur du tempérament sanguinaire de l'homme. Tout en n'oubliant pas de tourner en dérision le rap hexagonal ainsi que la culture française afin de souligner la légitimité de sa démarche, Booba fait état de son insolence patriotique à travers la forme même de son énonciation avec une poétique linguistique transgressive. Ce tout produit un rap exclusivement dirigé par une philosophie agonistique et polémique qui donne lieu à une conflictualité perpétuelle entre ses entités constitutives.

En ayant conscience de la narrativité rapologique qui contextualise le blanc en tant que persécuté ou bien nanti, Nekfeu revendique une différence à l'égard de ses confrères caucasiens aux tendances racistes. Sa personnalité de rappeur se caractérise par une certaine humilité qui se manifeste concrètement par le retrait occasionnel de son « je », ou encore par une surenchère de soi plus nuancée. En proie à une crise identitaire que traversent certains citadins des grands centres urbains du XXI^e siècle, le sujet déshumanisé évolue mélancoliquement au sein des arrondissements parisiens qui sont à l'origine de son spleen métropolitain. Pour y échapper, le rappeur s'exile, autant à travers ses voyages que dans l'immensité astrale du ciel par l'entremise de ses rêveries romantiques. Sur un ton fédérateur, ce dernier fait de nombreuses références aux scènes hip-hop américaines ou françaises en élaborant un imaginaire axé sur le monde littéraire, sans pour autant délaisser l'intertextualité liée à la culture populaire ayant normalement cours dans le rap. Cette volonté conciliatrice se remarque aussi au sein de l'emploi d'une langue convenable et poétique qui porte l'empreinte d'un champ lexical argotique. Ainsi, nous serons en présence d'une énonciation qui se fonde sur l'équilibre qu'elle produit entre sa nature littéraire et sa nature rapologique par la dualité identitaire de son créateur. Cet ensemble produit un rap qui fonde son

agôn sur une contestation politique et sur le combat qu'il mène contre lui-même à travers une réflexion poétique et humaniste.

Derniers mais non les moindres, Ademo et N.O.S fondent la base de l'identité de leur groupe sur la relation fraternelle qui les unit. À travers une longue plainte introspective, ceux-ci se définissent à travers une humanité primitive et une appartenance à un groupe sectaire reflétant la position marginale qu'ils occupent au sein de leur société. Cette désolidarisation s'exprime aussi par le traitement de l'espace urbain de leur cité contextualisé comme un lieu d'enfermement sauvage où ces derniers sont laissés à eux-mêmes. Complètement confinés dans cet espace de mal-être, PNL accentuent le drame ontologique de leur situation spatiale par l'entremise d'une reconstitution religieuse qui s'inspire de la relation antagoniste qu'ils entretiennent face à un centre métropolitain civilisé et vertueux. À la fois ancré au sein d'un contexte social bien réaliste et d'une mise en scène fantasmagorique, le discours des deux frères prend des allures d'une épopée des bas-fonds dédiée aux classes défavorisées. Ayant peu recours aux références liées au hip-hop, PNL établissent un réseau intertextuel télévisuel axé sur des contes et épopées populaires qui font état d'une réappropriation de divers héros (et anti-héros) rattachés à l'enfance (ou, par extension, à l'adolescence). Ces figures mythiques produisent un panthéon propre au groupe qui reflète l'aspect légendaire et épique de leur propre quête émancipatrice. Par un langage codifié et excessivement ancré au sein de son expression sonore, PNL, guidés par leur désir d'indépendance inébranlable, ne semblent entretenir que très peu d'intérêt à l'endroit de la reconnaissance d'une institution artistique et/ou littéraire avec une énonciation qui se veut aux antipodes d'une production artistique bourgeoise. Cet ensemble produit un rap abscons issu du rapport de proximité qu'il entretient avec son auditoire à l'aide d'une forme excessivement orale qui produit un chant fédérateur populiste dédié aux plus délaissés de la République.

Comme c'est le cas avec toute recherche, notre analyse comporte aussi des limites. Par exemple, il est nécessaire de souligner que l'image au sein du hip-hop est un attribut important qui fait partie intégrante de l'univers artistique des rappeurs comme peuvent en témoigner la présence scénique ou les vidéoclips: « The significance of music video as a partner in the creation or reception of popular music is even greater in the case of rap music.²⁴⁰ » D'une manière similaire à la forme langagière des œuvres, l'image dans le rap permet de supporter et même d'approfondir la réflexion

²⁴⁰ Rose, T. (1994). *op.cit.* p.9.

sur la logique poétique des textes et de leurs thèmes. En effet, nous aurions pu avoir recours aux différents symboles de pouvoir que Booba met en scène dans un bon nombre de ses clips, au refus de Nekfeu de se représenter à travers l'image dans le cadre de son album *Cyborg*, ou bien aux courts-métrages pour certains morceaux de PNL, qui accompagnent leur musique d'un récit narratif banlieusard. De plus, la nature des apparitions des artistes au sein de l'espace public et le traitement de leur image dans les médias auraient pu être plus longuement discutés afin d'appuyer davantage notre analyse. Par exemple, lors du passage de Booba à « Tout le monde en parle » en 2004, à l'occasion de la sortie de son album *Panthéon*²⁴¹, la tension sur le plateau est palpable avec une entrevue essentiellement centrée sur le passé criminel du rappeur, l'échec de son intégration au système républicain français ou les stéréotypes artistiques qui lui sont associés. À l'inverse, lors de l'entrevue de Nekfeu à « On n'est pas couché » pour la sortie de son album *Feu*²⁴², malgré les quelques accrochages et critiques, l'atmosphère se fait beaucoup plus accommodante pour l'artiste qui est même amené à parler de ses goûts littéraires. Enfin, la totale absence de PNL de la scène médiatique, qui n'ont à ce jour jamais donné une seule entrevue télévisée, parle d'elle-même.

Passé l'importance que constitue le thème de l'identité au sein des discours rapologiques, l'un des buts de ce mémoire était de révéler certaines tendances actuelles du rap français à travers le traitement qui lui est réservé. Lui fournissant son authenticité polyphonique, la multiethnicité qui caractérise le rap français permet de rendre compte d'une multitude de trajectoires et de personnalités issues de contextes variés. Malgré que le rap français, tout comme le rap américain, fasse état d'enjeux sociopolitiques concrets, il reste qu'il a beaucoup plus tendance à stimuler l'éloquence de son discours par l'entremise d'une créativité littéraire et philosophique. Cela tient au fait que sans que soient niés la précarité bien réelle des banlieues parisiennes et le racisme ayant cours en France, les conditions d'émergence du rap hexagonal ne relèvent pas du même contexte qu'aux États-Unis. Par exemple, la récurrence d'une violence extrême ou du thème de la prison dans le rap états-unien se fonde sur des problématiques nationales qui affligent une bonne partie de la communauté noire du pays, comme en témoignent les taux élevés d'incarcérations ou d'homicides chez les hommes afro-américains. En comparaison, il apparait bien évident que la

²⁴¹ Ina.fr. (2004, 26 juin). *Booba "Panthéon" – Tout le monde en parle* [vidéo].

<https://www.ina.fr/video/I09058002/booba-pantheon-video.html>

²⁴² On n'est pas couché. (2015, 19 septembre). *Nekfeu – On n'est pas couché 19 septembre 2015* [vidéo].

https://www.youtube.com/watch?v=ubEJ2yc01DY&ab_channel=Onn%27estpascouch%C3%A9.

fameuse violence ayant cours au sein des textes de Booba, même si elle tire sans doute son inspiration d’histoires vécues, ne se veut pas complètement fidèle à la réalité de son quartier qui serait, à en croire l’artiste, en proie à une guerre criminelle extrêmement meurtrière (« J’vais les fumer, les fumer, les fumer/Comme dans les rues de Chicago » [Booba : 2015]). De plus, comme nous l’avons déjà souligné dans l’introduction, le rap français ne s’inscrit pas directement au sein d’un corpus musical afro-américain qui lui fournirait la base de son identité culturelle. À l’inverse, cette dernière est invitée à tirer son inspiration à partir d’influences variées comme en témoignent les multiples imaginaires culturels auxquels les artistes ont recours, y compris celui du rap américain. Pour synthétiser, le rap américain se base en règle générale sur une homogénéité afro-américaine qui rendrait compte d’une ethnicité et d’une réalité socioculturelle partagées par une minorité distincte de plus de 40 millions d’individus, alors que le rap français, faute d’être issu d’une communauté exclusive, donne plutôt lieu à une multitude de parcours où chacun est amené à se recomposer une identité individuelle et sociale en puisant une partie de son inspiration dans le rapport que ses artistes entretiennent envers le corpus rapologique de l’autre versant de l’Atlantique :

La position afrocentriste qui se discute dans le hip-hop en référence à celle des Afro-Américains peut se comprendre de cette façon, comme une tension entre culture et politique, particularisme et universalisme. En cela elle dépasse la condition des Noirs en France. La gestion de cette tension provoque une création permanente où chacun peut se retrouver et s’identifier.²⁴³

En prenant cela en considération, il nous paraît logique de dire que l’énonciation rapologique hexagonale d’aujourd’hui serait plus encline à élargir ses horizons discursifs afin de produire une vision inédite sur le contexte de la réalité dont elle découle. En d’autres termes, tout en restant ancrée au sein d’une réalité personnelle qui inspire leur énonciation, beaucoup de rappeurs français cherchent à aller plus loin dans leur réflexion, voire à la transcender, quitte à dépasser l’univers clos de leur environnement. Cela permet l’avènement d’une pluralité discursive et identitaire mettant en scène des imaginaires variés qui contribuent de plus en plus à redéfinir la rhétorique du « real » liée au genre : « Today, authenticity in rap is still very much bound up in the identity performance of the rapper, and while rhetoric of the “real” is still prevalent, its meaning and role have changed.²⁴⁴ »

²⁴³ Bazin. H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer. p.114.

²⁴⁴ Lee, K. (2008). Reconsidering Rap's 'i': Eminem's Autobiographical Postures and the Construction of Identity Authenticity. *Canadian Review of American Studies*, 38, 351–373. <https://doi.org/10.3138/cras.38.3.351>. p.354.

Pour résumer, Booba, Nekfeu et PNL mettent en scène au sein de leurs textes une identité fragmentée et conflictuelle, qui prend forme grâce à l'opposition de ses différents éléments constitutifs : leurs origines ethniques, socio-économiques, géographiques et culturelles leur permettent de composer la base de leur identité de rappeurs et de s'inscrire au sein d'une réalité qu'ils utilisent afin de créer leur propre univers rapologique/discursif/littéraire. Cette étude se veut aussi une démonstration de l'expertise créative des rappeurs et des qualités littéraires de leurs œuvres qui, à mon sens, sont sous-estimés ou analysés trop simplement dans le cadre des études littéraires. En étant capables de produire des œuvres abouties et authentiques au sein d'un médium inédit qu'ils maîtrisent, les rappeurs participent à la régénération d'une tradition artistique agonistique qui habite depuis longtemps les sociétés patriarcales. Comme le souligne Nietzsche à propos de la culture grecque antique : « Tous les grands hommes de la Grèce se sont passé le flambeau de la joute [...] Tout don doit nécessairement s'épanouir dans la lutte, ainsi le veut la pédagogie populaire grecque [...] le Grec reconnaît l'artiste *seulement dans ce combat où sa personnalité est en jeu.*²⁴⁵ » Ainsi, certains des motifs qui animent le rap relèveraient d'une universalité qui s'observe autant dans la culture de certains peuples africains qu'aux civilisations occidentales les plus anoblies. À l'origine des multiples interventions brutales ou vulgaires de ses acteurs, la passion pour la confrontation dans le rap, en partie responsable des critiques faites à son égard par ceux qui considèrent le genre comme étant grossier et immoral, serait au contraire l'une des principales raisons qui permettraient peut-être à ses œuvres de durer à l'épreuve du temps à laquelle toute création artistique est ultimement soumise.

²⁴⁵ Nietzsche, F. (1990). *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*. Gallimard. p.201-203.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Booba. (2002). *Temps mort*. [Album audio]. 45 Scientific.

https://open.spotify.com/album/4zeDPBFZnBCjBPCZc6NEPn?si=vk3fhZmISKaiIhvoW_k94w

_____. (2004). *Panthéon*. [Album audio]. Tallac Records.

https://open.spotify.com/album/2wQSope9RpLMqr5AXrQibc?si=LRE5jHiLTgCvPcxUj_VKY2w

_____. (2006). *Ouest Side*. [Album audio]. Tallac Records.

https://open.spotify.com/album/3yT2JhKAfo78iIqgEkZNVw?si=UPq_EJdsTTyJMqLJ7_Bkc0w

_____. (2008). *0.9*. [Album audio]. Tallac Records.

<https://open.spotify.com/album/4kvVqavqTyVWqXURC0fRqF?si=TQDg7SDKRJmsK1OCThDG0Q>

_____. (2010). *Lunatic*. [Album audio]. Tallac Records.

<https://open.spotify.com/album/5TPqe17ygLc7PhuSxAKdL?si=SbSVABhRS2GJSQ9A0IDHEw>

_____. (2012). *Futur*. [Album audio]. Tallac Records.

https://www.youtube.com/watch?v=gU9JfCCf73g&list=OLAK5uy_nGUOqT3G3wxTDGbL16Ay-0c0UsCBw3z8&ab_channel=Booba-Topic

_____. (2015). *D.U.C.* [Album audio]. Tallac Records.

https://open.spotify.com/album/4d3M07iHUrVfcfT1BA0V1j?si=PhS222ZvSe6uXM40X_7zAzQ

_____. (2015). *Nero Nemesis*. [Album audio]. Tallac Records.

<https://open.spotify.com/album/6yEGlMQ1AkXeDPERJTv2aN?si=FaAVTxOvRmHEfIkR-KDiQ>

_____. (2017). *Trône*. [Album audio]. Tallac Records.

https://open.spotify.com/album/2RO5bTmlRq3rll0ElsZqVl?si=hEv_a4tjRcq4HWvUuV_pZDA

_____. (2021). *Ultra*. [Album audio]. Tallac Records.

https://open.spotify.com/album/6BpbeB9VUpEBID5maQ8sHl?si=0_epLXS1RZeXT827e5xiA

Nekfeu. (2015). *Feu*. [Album audio]. Seine Zoo.

<https://open.spotify.com/album/7BgeK3jtk8GDlEwouUY3AG?si=mlEbkn8FT5-3O7gnOTEkAQ>

_____. (2015). *Feu* [Réédition]. [Album audio]. Seine Zoo.

https://open.spotify.com/album/2F8lIEE3l6Ma5lkRLQ9lEZ?si=3Kt1pMHNSP6q6vOSSv_0RtQ

- _____. (2016). *Cyborg*. [Album audio]. Seine Zoo.
<https://open.spotify.com/album/0hM3g0iPnbEKKkGo9swdWe?si=wzJUDVMTSnO9YgG2yHFfa2w>
- _____. (2019). *Les étoiles vagabondes*. [Album audio]. Seine Zoo.
<https://open.spotify.com/album/3TDNimUU4nzPRD8BEwiZ0i?si=jmTIWolsSHaWBxc7EKbdjg>
- _____. (2020). *Les étoiles vagabondes : expansion*. [Album audio]. Seine Zoo.
<https://open.spotify.com/album/3TDNimUU4nzPRD8BEwiZ0i?si=jmTIWolsSHaWBxc7EKbdjg>
- PNL. (2015). *Que la famille*. [Album audio]. QLF Records.
https://open.spotify.com/album/2LOyzVRA6BJgfgGxQj21O1?si=4xOPhO_bT76CLI6fw80nlA
- _____. (2015). *Le monde Chico*. [Album audio]. QLF Records.
https://open.spotify.com/album/0OrjrvwmdJ82zYJpJ46lUs?si=Ue46VwiOTdG4aolaVTa_lbg
- _____. (2016). *Dans la légende*. [Album audio]. QLF Records.
<https://open.spotify.com/album/6axBxUXvSfVkbIBU6AH3jH?si=qRtJc45MTliCwdfQoTbnJw>
- _____. (2019). *Deux frères*. [Album audio]. QLF Records.
<https://open.spotify.com/album/2JtKf1aFxs0M3QIj98nG5?si=4HQGsX70QWqb4scpYCBihg>
- _____. (2019). *Deux frères*. [Réédition]. [Album audio]. QLF Records.
<https://open.spotify.com/album/0VbjQH6iXN5VdE0OX35cpD?si=GMU3C9PXSdSIIBu7fMKK-Q>

Corpus théorique

- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Presses Universitaires France.
- Aitsiselmi, F. (dir.). (2000). *Black, Blanc, Beur : Youth Language and Identity in France*. I.N.T.E.R.F.A.C.E.
- Audet, R. (1998). Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles. *Études littéraires*, 30(2), 69–83. <https://doi.org/10.7202/501203ar>
- Barret, J. (2008). *Le rap ou l'artisanat de la rime*. L'Harmattan.
- Bazin, P. (2019, 4 mai). Deux Frères : le nouvel album de PNL est un musée de pop culture. *Kombini*. <https://www.kombini.com/fr/musique/deux-freres-le-nouvel-album-de-pnl-est-un-musee-de-pop-culture>
- Bazin, H. (1995). *La culture hip-hop*. Desclée de Brouwer.
- Béthune, C. (2003). *Le rap : une esthétique hors la loi*. Autrement.

- _____. (2011). Sur les traces du rap. *Poétique*, 2(2), 185- 201.
<https://doi.org/10.3917/poeti.166.0185>
- Béru, L. (2011). Mémoire et musique rap: L'indissociabilité de l'esclavage et de la colonisation. *Mouvements, S(HS)*, 67-76. <https://doi.org/10.3917/mouv.hs01.0067>
- Boni, T. (2012). Habiter le monde en humains. *Diogène*, 237, 86-95.
- Boniface, M.M. (2002). La littérature des Africains de France, de la "postcolonie" à l'immigration. *Hommes et Migrations*, 1239, 67-74. https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_2002_num_1239_1_3892
- Brochot, A., La Soudière, M. (2010). Pourquoi le lieu? *Communications*, 2(2), 5-16. <https://doi.org/10.3917/commu.087.0005>
- Bronwen, L., Sarkar, M. (2012). Plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple. *Kinephanos*, 3(1), p.20-47.
<https://www.kinephanos.ca/2012/rap-montrealais/>
- Cachin, O. (1996). *L'offensive rap*. Découvertes Gallimard.
- Calame, C. Dupont, F. (dir.). (2010). *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Editions Kimé.
- Calvet, L-J. (1994). *Les voix de la ville : Introduction à la sociolinguistique urbaine*. Éditions Payot.
- Castarède, M-F., Konopczynski, G. (2005). *Au commencement était la voix*. ERES.
- Castel, É. (2014). *Pierre Bourdieu, Roland Barthes et Booba: dynamiques de résistance à la domination symbolique dans le rap commercial contemporain* (mémoire de maîtrise). Université Lumière Lyon 2.
https://www.researchgate.net/publication/265164225_Pierre_Bourdieu_Roland_Barthes_et_Boob_a_dynamiques_de_resistance_a_la_domination_symbolique_dans_le_rap_commercial_contemporain
- Césaire, A. (2011). *Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur la Négritude*. Présence Africaine.
- Charvet, M. (2016). *Une histoire de l'engagement dans le rap en France : positionnements artistiques, thématiques sociopolitiques et représentations publiques du rap en France (1990-2008)* (mémoire de maîtrise). Université de la Sorbonne. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01375891>
- Coquereau, P-S. (2010). Paratopie : quand l'analyse du discours littéraire (se) joue des frontières. *Protée*, 38(3), 53-63. <https://doi.org/10.7202/045616ar>
- Craig Watkins, S. (2005). *Hip Hop Matters*. Beacon Press.

- Diémé, J. (2012). *De la plantation coloniale aux banlieues - La Négritude dans le discours postcolonial francophone*. L'Harmattan.
- Dittmar, H. (1992). *The Social Psychology of Material Possessions*. St. Martin's Press.
- Dumont-Poupart, M.C (2010). *Le rap américain, stop ou encore : la naissance, la vie et la mort possible du mouvement hip-hop, une histoire en 3 temps : rapsters, gangsta, bling-bling* (mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/3825/>
- Dupront, A. (1990). Au commencement, un mot: lieu. Étude sémantique et destin d'un concept. Dans Micoud, A. (dir.). *Des hauts lieux : la construction sociale de l'exemplarité*. CNRS.
- Edwards, P. (2009). *How to rap*. Chicago Review Press.
- Evil, P. (2018). *Gangsta Rap: Dr.Dre, Snoop Dogg, 2Pac et les autres*. Le mot et le reste.
- Fayolle, V., Masson-Floch, A. (2002). Rap et politique. *Mots. Les langages du politique*, 70, 79-99. <https://doi.org/10.4000/mots.9533>
- Fila-Bakabadio, S. (2013). Imaginaires d'Afrique et historiographies afrocentristes. *Monde(s)*, 3(1), 125-145. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/mond.131.0125>
- Garand, D., et Hayward, A. (dir.). (1998). *États du polémique*. Nota bene.
- _____. (dir.). (2014). *Un Québec Polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics*. Éditions Hurtubise.
- Gélinas, A. (2011). Identité trouble : manifestations littéraires du double. *Postures*, 14, 71-83. <http://revuepostures.com/fr/articles/gelinas-14>
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Éditions du Seuil.
- Geos Tippenhauer, J. (2012, 29 décembre). Booba. Grammaire du Futur [Partie 2]. *Jet d'encre*. <https://www.jetdencre.ch/booba-grammaire-du-futur-partie-1-1530>
- _____. (2015, 14 mai). D.U.C : Et les lignes, les lignes coup de poing s'accumulèrent. *Jet d'encre*. <https://www.jetdencre.ch/d-u-c-et-les-lignes-les-lignes-coup-de-poing-saccumulerent-8673>
- Ghio, M-B. (2010). Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français. *TRANS*, 9(5). <https://journals-openedition-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/trans/482>
- _____. (2012). *Le rap français. Désirs et effets d'inscription littéraire* (thèse de doctorat). Université de la Sorbonne. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01547214/document>
- Gilroy, P. (2003). *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*. Éditions Kargo.
- Giroux, R. (dir.). (1993). *En avant la chanson!* Triptyque.

Grignon C., Passeron J.-C. (1989). *Le savant et le populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Gallimard / Seuil, p.61.

Grodin, D., Lindlof, T. R. (dir.). (1996). *Inquiries in Social Construction: Constructing the self in a mediated world*. SAGE Publications, Inc.

Haile III, J-B. (2018). Good kid, m.A.A.d city: Kendrick Lamar's Autoethnographic Method. *Journal of Speculative Philosophy*, 32 (3), 488-498. 10.5325/jspecphil.32.3.0488

Hammou, K. (2005). La vérité au risque de la violence. Remarques sur la stylistique du rap en français. *La violence verbale. Tome 1 Espaces politiques et médiatiques*, p.203-222.

L'Harmattan. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00530328>

_____. (2014). *Une histoire du rap en France*. La Découverte.

Hammou, K., Sonnette, M. (2020). Mesurer les processus d'(il)légitimation des musiques hip-hop en France: Méthodologie et premiers résultats d'une recherche en cours sur la période 1990-2019. *Volume*, 2(2), 99-127. <https://doi.org/10.4000/volume.8573>

Heuguet, G., Menu, E. (dir.). (2021). *Trap : rap, drogue, argent, survie*. Audimat Éditions & Éditions Divergences.

Hoggart, R. (1970). *La culture du pauvre*. Les Éditions de minuit.

Houdart-Merot, V. (2006). L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire. *Le français aujourd'hui*, 153(2), 25-32. <https://doi.org/10.3917/lfa.153.0025>. p.27.

Jourde, P., Tortonese, P. (2005). *Visage du double : un thème littéraire*. Armand Colin.

Kalifa, D. (2013). *Les Bas-Fonds : Histoire d'un imaginaire*. Seuil.

Kheops, E. (2019, 13 novembre). [Dossier] Pour en finir avec la comparaison rap / littérature. *LREF*. <http://lerapenfrance.fr/dossier-finir-comparaison-rap-litterature/>

Koci, S. (2009). *Le lieu et le mal-être, ou, L'habitabilité des cités HLM de France* (mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/1863/>

_____. (2014). La ville sous les haut-parleurs ou le rap comme critique urbanistique et paysager. *Environnement urbain / Urban Environment*, 8, 119–133. <https://doi.org/10.7202/1027742ar>

Kitwana, B. (2005). *Why white kids love hip-hop. Wangstas, wigger, wannabes, and the new reality of race in America*. Basic Civitas Books.

Krims, A. (2000). *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge University Press.

Lacasse, S. (2006). Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique. *Protée*, 34(2-3), 11–26.

<https://doi.org/10.7202/014262ar>

- _____. (2010). The phonographic voice: Paralinguistic features and phonographic staging in popular music singing. Dans : Bayley, A (dir), *Recorded music : performance, culture and technology*. Cambridge University Press.
- Lapassade, G., Rousselot, P. (1998). *Le rap ou la fureur de dire*. Loris Talmart.
- Lee, K. (2008). Reconsidering Rap's 'i': Eminem's Autobiographical Postures and the Construction of Identity Authenticity. *Canadian Review of American Studies*, 38, 351–373. <https://doi.org/10.3138/cras.38.3.351>
- Lemay, S. (2016). *Analyse des messages dans le rap francophone du Québec : entre contestations, résistance, opinions et revendications (1990-2012)* (mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/8683/>
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2007). *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Seuil.
- Nietzsche, F. (1990). *La philosophie à l'époque tragique des grecs*. Gallimard.
- Maalouf, A. (1998). *Les Identités meurtrières*. Grasset et Fasquelle.
- Mangueneau, D. (2004). *Le discours littéraire*. Armand Colin.
- Maizi, M. (2016). *Rap Français : Une exploration en 100 albums*. Le mot et le reste.
- Marti, P-A. (2005). *Rap 2 France: Les mots d'une rupture identitaire*. L'Harmattan.
- Maud, D. (2017, 17 décembre). 2017 : Nouvel âge d'or du rap français? *Interlude*. <https://intrld.com/2017-nouvel-age-dor-rap-francais/>
- Maupassant, G. (2000). *Le Horla et autres récits fantastiques*. Le livre de poche, coll « classiques de poche ».
- Mbembe, A. (2015). *Critique de la raison nègre*. La Découverte.
- Meizoz, J. (2007). *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*. Slatkine Érudition.
- _____. (2015). « Écrire, c'est entrer en scène » : la littérature en personne. *CONTEXTES*, (HS varia). <http://journals.openedition.org/contextes/6003>
- McEwen, J. (2019). *Philosophie du Hip-Hop : Des origines à Lauryn Hill*. XYZ.
- Oliver, M. (2019, 28 juin). The French (Hip-Hop) Revolution. *DjBooth*. <https://djbooth.net/features/2019-06-26-the-french-hip-hop-revolution>
- _____. (2020, 9 janvier). Paris, France Was the Most Successful City for Hip-Hop in 2019. *Dj Booth*. <https://djbooth.net/features/2020-01-09-france-got-something-to-say-album-sales>
- Ong, W-J. (1981). *Fighting for Life: Contest, Sexuality, and Consciousness*. Cornell University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.cttq43hn>

- _____. (2002). *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*, RoutledgeFalmer, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=181644>
- Perea, F. (2003). *Je & autres, les masques de nos personnes*. L'Harmattan.
- _____, F. (2010). L'identité numérique : de la cité à l'écran. Quelques aspects de la représentation de soi dans l'espace numérique. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2010, 144-159. <https://doi.org/10.3917/enic.010.0800>
- _____. (2010). L'identité numérique : de la cité à l'écran. Quelques aspects de la représentation de soi dans l'espace numérique. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 1(1), 144-159. <https://doi.org/10.3917/enic.010.0800>
- Ravier, T. (2003). Booba ou le démon des images. *La nouvelle revue française*, 567(4), 37-56. http://haterz.fr/wp-content/uploads/2010/05/Booba_in_NRF_haterz.pdf
- Rérat, P. (2006). Le rap des steppes. *Géographie et cultures*, 59(1), p.43-55. <http://journals.openedition.org/gc/3751>
- _____. (2006, 19 juin). Détournement des codes postaux : une pratique du hip-hop pour revendiquer son appartenance à un lieu. *Espaces Temps*. <https://www.espacestems.net/articles/detournement-des-codes-postaux/>
- Reynolds, S. (2018, September 17). How Auto-Tune Revolutionized the Sound of Popular Music. *Pitchfork*. <https://pitchfork.com/features/article/how-auto-tune-revolutionized-the-sound-of-popular-music/>
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Éditions du Seuil.
- Richardson, E. (2006). *Hiphop Literacies* (1st ed.). Routledge.
- Root, R-L. (1986). A listener's guide to the rhetoric of popular music. *Journal of Popular Culture*, 20(1), 15-26. <https://www-proquest-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/scholarly-journals/listeners-guide-rhetoric-popular-music/docview/1297337545/se-2?accountid=14719>
- Rose, T. (1994). *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press.
- _____. (2008). *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop--and Why It Matters*. Basic Civitas Books.
- Rosset, C. (1976). *Le réel et son double*. Gallimard.
- Rubin, C. (2004). Le rap est-il soluble dans la chanson française? *Volume!*, 3(2), 29-42. <https://doi.org/10.4000/volume.1946>
- Saint-Laurent, D. (2008). La rapoésie: ambiguïté générique et culturelle. Dans Lise Bizzoni, L., Prévost-Thomas, C (dir.), *La chanson francophone engagée*, p.89-106. Triptyque.

Sartre, J-P. (1971). *L'idiote de la famille*, Gallimard.

_____. (1996). *L'existentialisme est un humanisme*. Gallimard.

Savard Morand, M-R (2019). *Gesamtkunstwerk de Dead Obies : posture, esthétique et poétique* (mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/13244>

Sonnette, M. (2014). Des mises en scène du « nous » contre le « eux » dans le rap français. De la critique de la domination postcoloniale à une possible critique de la domination de classe. *Sociologie de l'Art*, (OPuS 23 & 24), 153-177. <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2015-1-page-153.htm?contenu=article>

Souchard, M. (1996). 16. La différence rap. Dans Darré, A. (dir.). *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*. Presses universitaires de Rennes. 257-264. <https://books.openedition.org/pur/24584?lang=fr>

_____. (2000). Rap. Le cri (politique?) des banlieues. Dans Souchard, M., Denis Saint-Jacques, D., Viala, A. (dir.). *Les jeunes : pratiques culturelles et engagement collectif* (Ser. Collection études culturelles). Éditions Nota bene.

_____. (2003). Rap et protestation sociale. Dans Nattiez, J-J. (dir.). *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle. Vol I*. Actes Sud. 862-876.

Shusterman, R. (1991). The fine art of rap. *New Literary History*, 22(3), 613. <https://doi.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/469207>

_____. (1995). Rap remix: Pragmatism, postmodernism, and other issues in the house. *Critical Inquiry*, 22(1), 150-158. <http://www.jstor.org/stable/1344010>

_____. (1995). Art infraction: Goodman, rap, pragmatism. *Australasian Journal of Philosophy*, 73 (2), 269-279. <https://doi.org/10.1080/00048409512346601>

_____. (2006). *Rap as Art and Philosophy*. In *A Companion to African-American Philosophy* (eds T.L. Lott and J.P. Pittman). Blackwell.

Starr, L., Waterman, C. (2014). *American Popular Music: From Minstrelsy To MP3* (4th ed). Oxford University Press.

Tajfel, H. (1979). *Differentiation between social groups. Studies in the social psychology of intergroup relations*. Academic Press.

Taylor, C. (1992). *Grandeur et misère de la modernité*. Bellarmin.

Théo. (2020, 11 avril). [Dossier] « Dans le bât » - Haine et amour du bâtiment chez les rappers français. *LREF*. <http://lerapenfrance.fr/dossier-bat-haine-amour-batiment-chez-rappeurs-francais/>

Thirsty. (2014, 21 novembre). Les expressions popularisées par les rappers! [Dossier]. *Booska-p.com*. <https://www.booska-p.com/musique/actualites/les-expressions-popularisees-par-les-rappeurs-dossier/>

- Trimaille, C. (2001). Rap français, humour et identité(s). *Écarts d'identité*, 97, 52-54. https://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/6_97_17.pdf
- Véronique, P. (2009). Slam, rap et « mondialité ». *Études*, 410(6), 797-797. <https://www.revue-etudes.com/article/slam-rap-et-mondialite-11970>
- Vicenti, A. (2017). *Les mots du bitume*. Le Robert.
- Vicherat, M. (2001). *Pour une analyse de la texture du rap français*. Éditions L'Harmattan.
- Wallon, R. (2012). "Va te faire niquer toi et tes livres" Time Bomb, le triomphe d'un rap français "bête et méchant". *Revue critique de fiction française contemporaine*, 5(11), 117-129. <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.12>
- Westphal, B. (2007). *La Géocritique : Réel, Fiction, Espace*. Les éditions de Minuit.
- Whiteley, S. (2004). Rap and hip hop: community and cultural identity. Dans Whiteley, S., A. Bennet., S. Hawkins (dir.), *Music, Space and Place* (p. 8-16). Ashgate.
- Windisch, U. (1987). *Le K.-O. Verbal : La communication conflictuelle*. L'Age d'homme.
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Éditions du seuil.
- Zegnani, S. (2004). Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés. *Langage et société*, 110, 65-84. <https://www.cairn.info/journal-langage-et-societe-2004-4-page-65.htm>
- Sources audiovisuelles
- Bergère, S. (réalisateur). (2012). *Génération Scarface* [Documentaire]. B.F.C productions. https://www.youtube.com/watch?v=j5atDvpTPXQ&ab_channel=Banlieus%27Arts
- Boulanouar, S., Nekfeu. (réalisateur). (2019). *Les étoiles vagabondes* [film documentaire]. Pathé.
- Cefran, P., Da Cruz, R. (réalisateur). (2021). *Du béton aux nuages* [Balado]. Mouv'. <https://open.spotify.com/show/4G1DxLiKiw1yVnViFUf32B?si=b2aef8f1e57f4730>
- DuVernay, A. (réalisateur). (2016). *13th* [film documentaire]. Netflix.
- Imineo. (2010, 30 septembre). *Deux frères tigre - Bande annonce* [Vidéo]. https://www.youtube.com/watch?v=B6-wgnGRWN0&ab_channel=imineo
- Ina.fr. (2004, 26 juin). *Booba "Panthéon" – Tout le monde en parle* [vidéo]. <https://www.ina.fr/video/I09058002/booba-pantheon-video.html>
- Le Règlement. (2020, 24 janvier). *LES 12 MANGAS DU RAP* [Vidéo]. https://www.youtube.com/watch?v=VDI0VLkopez&t=1584s&ab_channel=LeR%C3%A8glement

Pavillard, A. (réalisateur). (2019). *IAM, Youssoupha, Kery James... histoire du rap conscient | Saveur Bitume* [reportage]. ARTE France, Bridges.

https://www.youtube.com/watch?v=oMjyL8l0b58&ab_channel=ARTE

Pillot, O., Millienne, L. (réalisateur). (2020). *L'argot sous un garrot - La face cachée de l'œuvre de Booba* [reportage]. LMNOP.

https://www.youtube.com/watch?v=908qFja3OnQ&t=268s&ab_channel=Pourquoi%C3%A9couteBooba

Taratata. (1995). *Interview Fabe / Robert Charlebois Taratata n°97* [vidéo].

<https://mytaratata.com/taratata/97/interview-fabe-robert-charlebois-1995>

« Zemmour: Le rap est une sous culture d'analphabètes ». (2014). *Dailymotion*.

<https://www.dailymotion.com/video/x7pbx1>

Sites Web

Genius Media Group Inc. (2020). *Genius*. <https://genius.com/>

Morceaux de rap

2Pac. (1996). Hit'em up [Piste sonore]. Dans *Death Row Greatest Hits*.

50 Cent. (2003). Many men (Wish Death) [Piste sonore]. Dans *Get Rich of Die Tryin'*.

Akhenaton. (1996). Bad Boys de marseille (Sauvage) [Piste sonore]. Dans *Bad Boys de Marseille*.

Alpha Wann. (2020). ny à fond [Piste Sonore]. Dans *don dada mixtape vol 1*.

Ärsenik. (1998). Boxe avec les mots [Piste sonore]. Dans *Quelques gouttes suffisent....*

Chief Keef. (2012). I Don't Like [Piste sonore]. Dans *Back from the Dead*.

Damso. (2015). Pinocchio [Piste sonore]. Dans *Nero Nemesis*.

_____. (2017). N. J Respect R [Piste sonore]. Dans *Ipséité*.

Dubmatique. (1999). L'avenir [Piste sonore]. Dans *Dubmatique*.

Eminem. (2000). The way I am [Piste sonore]. Dans *The Marshall Mathers LP*.

EPMD. (2008). Blow [Piste sonore]. Dans *We Mean Business*.

Eric.B & Rakim. (1987). My melody [Piste sonore]. Dans *Paid in Full*.

Geto Boys. (1991). Mind Playing Tricks on me [Piste sonore]. Dans *We Can't Be Stopped*.

Grandmaster Flash & The Furious Five. (1982). The Message [Piste sonore]. Dans *The Message*.

Jeezy. (2005) Thug motivation 101 [Piste sonore]. Dans *Let's get it : Thug Motivation 101*.

Jok'air. (2017). Tragédie [Piste sonore]. Dans *Je suis Big Daddy*.

- Kalash criminel. (2016). Arrêt du cœur [Piste sonore]. Dans *R.A.S.*
- Lil Wayne. (2010). I Am Not a Human Being [Piste sonore]. Dans *I Am Not a Human Being*.
- Nas. (1999). Come get me [Piste sonore]. Dans *Nastradamus*.
- Nujabes. (2005). Feather [Piste sonore]. Dans *Modal soul*.
- Ménélik. (1993). Un petit rien de Jazz [Piste sonore]. Dans *Les cool sessions*.
- MC Solaar. (1994). La concubine de l'hémoglobine [Piste sonore]. Dans *Prose combat*.
- Rohff. (2001). Le même quartier [Piste sonore]. Dans *La vie avant la mort*.
- Sat l'Artificier (2002). Nous contre eux II [Piste sonore]. Dans *Dans mon monde*.
- SCH. (2016). Anarchie [Piste sonore]. Dans *Anarchie*.
- Wu-tang Clan. (1994). Shaolin Brew [Piste sonore]. Dans *Dj Drank's Greatest Malt Liquor Hits*.