

Approches du rap en français comme forme poétique

Emmanuelle Carinos, Karim Hammou

► **To cite this version:**

Emmanuelle Carinos, Karim Hammou. Approches du rap en français comme forme poétique. Stéphane Hirschi; Corinne Legoy; Serge Linares; Alexandra Saemmer; Alain Vaillant. La poésie délivrée, Presses universitaires de Nanterre, pp.269-284, 2017. halshs-01525460

HAL Id: halshs-01525460

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01525460>

Submitted on 20 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Approches du rap en français comme forme poétique

Par Emmanuelle Carinos et Karim Hammou

« Si ça leur plaît d'm'appeler poète laisse-les / Quand ils sauront pourquoi j'écris ils verront bien qu'j'suis pas Elvis Presley¹ »

Né en tant que genre musical dans les années 1970 à New York, le rap se développe en France dès les années 1980, avant de prendre au milieu des années 1990 une place importante dans le paysage culturel du pays². Il se caractérise notamment par une base musicale (« l'instrumental ») marquée par les technologies de composition sonore nouvelles à cette époque (échantillonnage, boîtes à rythmes puis composition assistée par ordinateur) et par un rythme régulier le plus souvent en quatre temps alternant temps fort et faible. C'est cependant une autre caractéristique qui a frappé les esprits, jusqu'à donner son nom au genre : l'interprétation rappée, que l'on a parfois qualifiée de mi parlée mi chantée.

Cette contribution propose une brève synthèse des acquis académiques dans l'analyse du rap en français comme forme esthétique, et s'attachant plus particulièrement aux aspects relevant de la poétique du genre.

1. La production collective du caractère prosaïque du rap français

Le premier acquis dans l'analyse du rap comme forme poétique réside sans doute, paradoxalement, dans les critiques formulées à sa réception académique dans les années 1990³. Cette réception, similaire à un mouvement plus vaste de définition publique du rap comme expression des banlieues, a longtemps grevé toute prise au sérieux du rap comme pratique artistique. La sociologie de la culture démontre de longue date que la distinction sociale attachée à la singularité artistique est le fruit d'activités collectives⁴. Le cas du rap

¹ Fabe, « L'emmerdeur public n°1 », 2000, cité dans Anthony Pecqueux, p.45.

² Stéphanie Molinero, *Les publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; Karim Hammou, *Histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012.

³ Anthony Pecqueux, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; Julien Barret, *Le rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008

⁴ Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la Recherche en sciences Sociales*, 1, 1975, p.37-59 ; Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1979 ; Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, « Critique », 1991.

incite, de façon symétrique, à interroger la production collective du caractère prosaïque de certaines formes culturelles.

Dans les années 1980, en France, le rap est une pratique artistique confidentielle à l'exception de quelques tubes éphémères. Principalement popularisé par les industries du divertissement (radio, télévision, discothèques...) ou par des réseaux d'amateurs aux goûts franc-tireur notamment liés à la diaspora afro-antillaise⁵, le rap reste hors des radars de sciences sociales qui découvrent alors tout juste l'existence du rock⁶ comme d'une musicologie qui demeure focalisée sur les musiques classiques et savantes⁷.

Cette existence académique et médiatique à éclipses s'achève avec l'année 1990. Le rap connaît alors une médiatisation sans précédent. Les acteurs du rap tentent alors d'imposer une conception de leur pratique comme musique, art, culture. Aux prises avec des définitions exotisantes du rap, ils obtiennent au mieux, dans les espaces publics médiatiques dominants, une concession consistant à traiter leur musique comme *une* culture⁸. Mobilisant la polysémie du terme « culture », la définition publique majoritaire du rap en France privilégie implicitement une conception du rap comme « style de vie fonctionnel » plutôt que comme un « corpus d'œuvres valorisées » (Passeron 2006 : 493), dans un double mouvement de particularisation (non pas de la culture, mais une culture), et d'altérisation (non pas notre culture, mais leur culture). Ce double mouvement justifie de ne pas traiter le rap comme une forme esthétique, ou de ne l'examiner ainsi qu'avec suspicion.

Parallèlement, des universitaires se penchent sur ce qu'ils saisissent, à la suite de la presse et des télévisions généralistes, comme un mouvement social et/ou une expression de banlieues désormais réifiées⁹. Pendant la majeure partie des années 1990, dans les espaces médiatiques comme dans les mondes académiques, l'intérêt esthétique pour le rap est quasi absent – ce que les propos d'un polémiste médiatique et les écrits d'un sociolinguiste de renom illustrent de façon assez similaire : « Si vous dites [que c'est] de l'art, c'est tout à fait élémentaire. [...] On voit des gens qui n'ont pas tellement appris la musique et font des choses très simples pour dire des choses simples¹⁰. » « Le rap, du point de vue musical, est assez limité : une base rythmique, un texte psalmodié, un phrasé

⁵ Karim Hammou, *Histoire du rap en France*, ouvr. cité.

⁶ Antoine Hennion et Patrick Mignon, *ROCK : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991. Deux exceptions à noter : Christian Bachmann et Luc Basier, "[Junior s'entraîne très fort : ou le smurf comme mobilisation symbolique](#)", *Langage et société*, n°34, 1985 et la même année Patrick Mignon, "[Musiques de Beurs](#)", *Vibrations*, n°1, 1985.

⁷ *Musurgia* vol. 5 n°2, dossier consacré à « L'analyse musicale des musiques populaires », 1998.

⁸ Karim Hammou, *Histoire du rap en France*, ouvr. cité, p.70 et suiv.

⁹ Karim Hammou, « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? », *Informations sociales* n°189, 2015.

¹⁰ Gérard Zwang, sur le plateau de « Ciel, mon mardi ! », 5 février 1991, TF1.

imité des Noirs américains – il n’y a pas là de quoi bouleverser le monde de la musique [...]. C’est pourquoi les bravos un peu démagogiques d’une partie de la classe politique et des intellectuels devant ces productions approximatives font penser à l’émoi des grands-parents devant le dernier-né de leurs petits-enfants : "Qu’il est beau, qu’il est mignon, fais areu-areu..." »¹¹.

La formule polémique des « bravos démagogiques » renvoie en premier lieu au philosophe états-unien Richard Shusterman, dont Louis-Jean Calvet se garde de discuter précisément les thèses. Une telle discussion a néanmoins lieu, en France, et nous intéresse d’autant plus qu’elle engage les relations entre esthétique et sociologie.

A la faveur d’une « recherche de légitimation croisée »¹² entre le Richard Shusterman et Pierre Bourdieu, et sur fond de malentendu intellectuel, un dialogue inattendu se noue entre la sociologie bourdieusienne et les analyses du philosophe qui portent tout particulièrement sur le cas du rap états-uniens. En 1992, les Editions de Minuit publient une traduction du livre *Pragmatist Aesthetics: Living beauty, Rethinking Art* de Shusterman, sous le titre *L’Art à l’état vif*. Louis Pinto en offre un compte-rendu bienveillant mais sceptique : « ce qui est dit du rap pourrait bien refléter moins la pratique indigène des producteurs (disc-jockeys, etc.) que le rapport à cette pratique d’un professeur d’esthétique bien disposé envers celle-ci »¹³.

Le confrontation entre Shusterman et Pinto n’est pas sans rappeler l’opposition entre « dominocentrisme » et « domimorphisme » théorisée par Claude Grignon et Jean-Claude Passeron¹⁴. Dominomorphisme : Shusterman prend au sérieux la prétention généralement esthétique du rap au même titre que l’on prend au sérieux la prétention esthétique des arts légitimes – et ce au risque d’ignorer les spécificités de cette production culturelle et de ses usages sociaux soumis à des hiérarchies culturelles fortes en lui imposant des outils taillés sur le patron des pratiques culturelles des dominants. Dominocentrisme : Pinto objecte que pour comprendre le rap, c’est son statut de pratique culturelle dominée qui doit guider l’analyse – et court quant à lui le risque d’essentialiser l’altérité qu’il prête au rap tout en reconduisant l’une des logiques centrales de son illégitimation culturelle, l’idée d’une différence radicale entre la culture des dominants et la culture des dominés.

¹¹ Louis-Jean Calvet, *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot et Rivages, 1994, p.289-290.

¹² Romain Puda, « Les (més)aventures continentales d’un pragmatisme critique : lire Richard Rorty et Richard Shusterman en France », *Revue française d’études américaines*, 2010, p.60

¹³ Louis Pinto, « R. Shusterman, L’art à l’état vif. La pensée pragmatiste et l’esthétique populaire », *Politix*, vol. 5 n°20, 1992, pp. 171.

¹⁴ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Seuil, 1989.

Détailler les implications épistémologiques et méthodologiques de ce débat nous conduirait trop loin. Nous nous bornerons donc à souligner quelques arguments clefs, formulés par Shusterman en réponse à la réception française de son livre, et qui posent des jalons pour toute approche esthétique du rap.

Le premier a trait à cette essentialisation de la différence culturelle au sein des sociétés (post)industrielles et médiatiques : « il faut remettre en question [...] la dichotomie présumée entre l'intellectuel et le populaire, dichotomie qui exclut l'authenticité de toute appréciation intellectuelle de l'art populaire et refuse le fait évident que de nombreux intellectuels professionnels sont des consommateurs enthousiastes d'art populaire¹⁵ ». En France, cette dichotomie a pu conduire à insulariser le rap, et à en faire une parole des marges destinée aux marges, jusqu'à parfois produire d'absurdes tautologies. Ainsi des analyses qui font du rap français une parole « cryptique », critiquées notamment par Anthony Pecqueux¹⁶. Autrement dit, loin d'être le code d'une communauté socioculturelle fermée, le rap tend d'abord à être une proposition artistique offerte à une communauté indéfinie d'amateurs potentiels – à l'expertise spécifique plus ou moins affirmée.

Reste la tentation de la hiérarchie entre les modalités de consommation des intellectuels et celles d'autres consommateurs. Shusterman engage à s'en méfier, et reconnaît « les réels dangers de l'impérialisme intellectualiste »¹⁷. Cette objection conduit à un second argument clef : « la compréhension intellectuelle de l'art populaire ne signifie pas que des expériences moins cérébrales soient illégitimes »¹⁸. Non sans ironie, c'est le philosophe qui rappelle ici le sociologue à l'histoire, « la ligne qui sépare [grand art et art populaire] n'étant pas intrinsèque, mais flexible et historique »¹⁹. Reste à adosser cette pétition de principe à des interventions intellectuelles adéquates.

2. Au-delà de la forme rimée et rythmée

La production sociale du caractère prosaïque du rap s'est accompagnée de sa réduction à des « textes », tendance particulièrement forte dans le milieu académique, marqué par l'écrit et la raison graphique²⁰. Les premières approches du rap comme forme poétique en portent la trace, et aboutissent notamment à des anthologies²¹, ou à des catalogues

¹⁵ Richard Shusterman, « Légitimer la légitimation de l'art populaire », *Politix*, vol. 6 n°24, 1993, p.161.

¹⁶ Anthony Pecqueux, *Voix du rap*, ouvr. cité, p.34.

¹⁷ Richard Shusterman, « Légitimer la légitimation de l'art populaire », ouvr. cité, p.159.

¹⁸ *Ibid.*, p.161.

¹⁹ *Ibid.*, p.154.

²⁰ Jack Goody, *La raison graphique*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1979.

²¹ Jean-Claude Perrier, *Le rap français. Anthologie*, Paris, Table ronde, « La petite vermillon », 2000.

thématiques présentés comme le répertoire commun du rap français²²: le rapport à l'argent, à la « culture » – sous-entendu : la culture dominante, au politique, à la religion... Christian Béthune saisit bien les limites de cette textualisation, y compris lorsqu'on se focalise sur l'interprétation rappée à l'exclusion de la composition musicale : « Vertu séminale du rap, le flow (...) fait entrer en ligne (...) d'impondérables éléments phoniques qui donnent tout son grain à la voix. Le flow confère à la phônê une dimension signifiante qui porte au-delà du code sémantique à l'intérieur duquel les mots figurent. C'est par le truchement du flow qu'un texte poétique devient poésie en acte »²³.

Les mondes du rap n'ont pas attendu les universitaires pour souligner le caractère poétique de leur pratique – quand bien même cette mise en avant était plus suggestive qu'analytique. Ce caractère poétique est tout particulièrement rappelé dans les morceaux de rap. Le flow, comme des procédés stylistiques telles que la métaphore ou la rime y sont explicitement mentionnés et caractérisés. Leur usage est parfois métonymique du style ou de l'écriture elle-même : à « la rime assassine » de Diam's, La Rumeur ou la Mafia K'1 Fry²⁴, répondent les « rafales de métaphores » de Lino²⁵. Dans une perspective ludique d'égotrip, ces mentions peuvent servir d'appui à la valorisation de leur style : « J'écris des métaphores eux des métafaibles »²⁶ (Rohff).

Outre la réflexivité des artistes eux-mêmes, on note la parution aux Etats-Unis d'ouvrages qui, bien qu'écrits par des universitaires, adoptent un point de vue interne à la pratique et insistent sur les processus concrets du travail poétique des MC²⁷. Paul Edwards défend en particulier un compromis entre la formalisation d'enseignements au sein d'un manuel de l'art du rap, et l'adhésion à un mode artisanal de transmission fait d'écoute des prédécesseurs, d'imprégnation, et d'apprentissage pratique sur le tas.

La description des techniques strictement littéraires est simple et s'attache surtout aux images, qui illustrent l'importance de l'expressivité pour nombre de rappers. Cette parcimonie dans l'énumération des figures de style à disposition ne signifie pas que les artistes se cantonnent à un faible nombre de techniques d'écriture poétique. Mais elle suggère ce que l'introduction du livre explicite : l'analyse formelle et abstraite n'est pas la méthode dominante d'apprentissage de l'art du rap – l'objet du livre en question. Une

²² Mathias Vicherat, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan, 2001.

²³ Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 2004, p.80.

²⁴ Diam's, « Me revoilà », *Dans ma bulle*, 2006 ; La Rumeur « La petite rime assassine », *Les Inédits*, 2007 ; Mafia K'1 Fry, « J'ai la rime », *Les yeux dans la banlieue*, 2009.

²⁵ « Le flingue à Renaud », *Requiem*, 2015.

²⁶ « Dans tes yeux », *La Cuenta*, 2010.

²⁷ Paul Edwards, *How to rap. The art and science of the hip-hop MC*, Chicago, Chicago Review Press, 2009; Adam Bradley, *Book of rhymes. The poetics of hip-hop*, New York, BasicCivitas, 2009.

seule section introduit une catégorie stylistique originale au rap états-uniens : « punchline »²⁸. Cette catégorie, pouvant qualifier un grand nombre de configurations différentes, trouve son unité en soulignant l'importance du destinataire (il s'agit de capter son attention) et la modalité de l'adresse (il est question de « frapper », de surprendre, de choquer). On trouve sous cet intitulé deux composantes fréquentes de l'art du rap : l'agôn et l'ostentation.

Toutefois, une attention prêtée aux paroles permet de relever des traits stylistiques saillants. Pecqueux par exemple souligne le rôle des jeux d'écart avec les « paroles communes » ou, dans une langue stylisticienne, de défigement d'expressions lexicalisées (« Pense à ceux qui eurent des enfants et vécutent peureux²⁹»). On note un même goût pour le jeu sur les mots avec les syllepses, les glissements du sens figuré au sens propre (« Le savoir est une arme, trois calibres sur moi j'suis très intelligent³⁰») et les ellipses sémantiques telles que l'emploi de zeugma (« J'serre la ceinture pas la main³¹»). Autre phénomène récurrent, l'intertextualité est à relier à une technique musicale fondamentale du rap, le sampling³². L'usage et le retravail de matériaux discursifs suit une ligne homologue, entre hommage et polyphonie. Il arrive que samples musicaux et samples textuels soient associés, à la façon de la chanson « Métèque » de Joeystarr (2006).

Certaines variations dans la scansion, tels que les contretemps ou les syncopes fonctionnent comme de véritables « placements magiques³³ » : « Non peut-être j'veis débarquer en – **force** / un visage d'ange avec une arachnée dans l' – **torse**³⁴ ». Ceux-ci donnent une force particulière au propos, et témoignent d'une mise en scène consciente de la variation de la scansion, de la voix, à des fins poétiques. C'est donc sur plusieurs dimensions, à la fois celle de l'interprétation et celle d'une « écriture de la voix »³⁵, en lien avec le beat et l'instrumental, que les rappeurs élaborent leur poétique. Toute conception réduisant le rap à sa dimension scripturale est condamnée à la scotomisation des expériences esthétiques du genre.

La textualisation du rap tend à faire de la régularité de la versification et de la récurrence de la rime des marqueurs centraux de son caractère poétique. Si elle se cantonne à de

²⁸ Paul Edwards, ouvr. cité, p.58.

²⁹ Virus, « C'est Dimanche, il pleut », *Le choix dans la date*, 2011.

³⁰ Booba, « Mové Lang », *D.U.C.*, 2015.

³¹ Scred Connexion, « Ange gardien », *Ni vu ni connu*, 2009.

³² Christian Béthune, *Le rap : une esthétique hors-la-loi*, Paris, Autrement, 1999.

³³ Némir, « Ailleurs », 2012

³⁴ Scylla, « Bx-vibes », *Immersion*, 2009.

³⁵ Christophe Rubin, « Le texte de rap : une écriture de la voix », *Actes du 22ème colloque d'Albi, 2001*, CALS-CPST, 2002.

tels choix, l'approche poétique du rap est particulièrement pauvre.

D'abord, concernant la versification, Jean-Marie Jacono souligne que « le texte de rap est généralement un poème rédigé en vers libres »³⁶. Plutôt que le nombre de pieds, c'est la place des accents qui y est centrale, et « c'est la structure poétique qui commande l'accentuation »³⁷, jusqu'à devenir parfois des formes de « signatures orales »³⁸. L'interprétation tend de surcroît à déployer des « systèmes accentuels concurrents » distincts de ceux du rythme musical. Selon Rubin, c'est même dans ce jeu entre plusieurs schémas rythmiques – la « tension polyrythmique » entre la structure musicale et prosodique, et au sein de la structure prosodique elle-même – que réside une des potentialités esthétiques majeures du rap³⁹.

Ensuite, la textualisation du rap amène à faire de la rime un principe essentiel de son aspect poétique. Or, conçue pour être entendue ou écoutée, l'écriture rap n'accorde généralement pas une grande importance à l'œil et ne s'encombre pas des contraintes classiques de la rime. Elle privilégie la paronomase, « figure du rap par excellence⁴⁰ » et se déploie volontiers dans des systèmes complexes de rimes internes et de glissements par assonances et allitérations. Ce sont les jeux sonores et le rythme qui sont centraux, jusqu'à occuper parfois tout l'espace. Julien Barret souligne l'effet de musication qui peut alors émerger, lorsque « la forme sonore du texte est si prégnante qu'elle en éclipse le sens⁴¹ ». Cette idée invite à penser la poétique du rap au-delà des rimes et des schémas rimiques, et de prendre en compte la primauté de « l'axe audiotactile⁴² » dans son esthétique. Un exemple significatif est l'identification par Rubin d'une fréquente remotivation des phonèmes dans le rap en vue de leur « impact psycho-physiologique⁴³ ». Dans « Putain de poésie » d'Ärsenik, Calbo appuie par exemple sur les sonorités gutturales dans son flow, notamment les allitérations en « cr » (« J'écris »), connotant un cri étouffé ou l'écho du chien d'une arme à feu qu'on charge⁴⁴, dans les deux cas au service du sens qui traverse le morceau – « rappeur c'est un cri avant d'être ma profession » / « [je] me vide comme un calibre ».

³⁶ Jean-Marie Jacono, « Pour une analyse des chansons de rap », *Musurgia*. 2, 1998, p.67.

³⁷ *Ibid.*, p.68.

³⁸ Christophe Rubin, « Le rap adolescent : du démantèlement d'un rythme et d'un discours à l'hyper-extension d'une représentation vocale du sujet », *Adolescences*, t. 17 n°1, 1999, p.203-217.

³⁹ Christophe Rubin, « Le rap et la transe : polyrythmie et altération du sujet », GRELIS-LASELDI, Université de Franche-Comté, 2004.

⁴⁰ Julien Barret, *Le rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.72.

⁴¹ *Ibid.*, p.156.

⁴² C. Béthune, *Pour une esthétique du rap*, ouvr. cité, p.76.

⁴³ C. Rubin, « Le texte de rap : une écriture de la voix », art. cité.

⁴⁴ Sur cet usage de l'allitération en « cr », voir le couplet de Sefyu dans Seth Gueko feat. Sefyu, « Patate de forain », 2005.

Les approches poétique du rap français rejoignent ainsi les acquis des travaux du médiéviste Paul Zumthor qui, dès 1983⁴⁵, consacre un ouvrage introductif à la poésie orale, dans lequel il fait des valeurs de la voix et de la performance des éléments constitutifs du genre, appelant alors à le penser au-delà de sa forme textuelle.

3. Quelques débats contemporains

Une question technique : comment décrire l'interprétation rappée ?

Transcrire le rap comme un « texte » ou une poésie versifiée, quand bien même ce serait la version que l'on trouve dans le livret d'un album, pose de nombreux problèmes. En premier lieu, l'enjeu rythmique de toute « écriture de la voix » est éludé. Un certain nombre d'auteurs préconisent donc de privilégier explicitement l'écoute, et de tenter de se rapprocher, dans le média graphique qui domine les mondes académiques, de ce qui est effectivement interprété (notamment via cette forme d'inscription sonore qu'est l'enregistrement musical). En ce sens, Pecqueux propose de rendre compte des paroles de chansons rappées à l'aide d'un principe de ponctuation minimale : « sur le plan méthodologique, le fait de considérer la ponctuation comme minimale amène, lors des transcriptions graphiques de chansons, à intervenir le moins possible dans ce débit [...]. Notamment, les virgules n'apparaissent que lors de pauses ostensibles ; je n'ai jamais dû inclure de points ni de points-virgules. Quelques fois, deux-points marquent l'introduction d'une énumération ou d'une explication, quand sur le plan graphique l'accumulation de mots peut empêcher une lecture aussi limpide que l'audition. Par contre, les points d'exclamation et d'interrogation connaissent une présence soutenue, visant à retranscrire les intonations de sens commun perçues ; les premiers, une emphase intonative ; les seconds, si seuls : une incrédulité ou une demande ; si accompagnés d'un point d'exclamation (cas le plus fréquent) : une demande sous forme d'interpellation⁴⁶ ». Il souligne également l'intérêt de prêter attention aux ellipses syllabiques, cruciales dans le travail de la structure rythmique. Il problématise ainsi le flow comme un embrayeur « digitalo analogique⁴⁷ » qui fait passer d'unités discrètes inscrites (le texte de rap) à un continuum sonore proféré (l'interprétation rappée).

D'autres auteurs optent pour la mise en évidence des jeux paronymiques, d'assonances et d'allitérations pour illustrer la polyrythmie de l'interprétation rappée via diverses

⁴⁵ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

⁴⁶ Anthony Pecqueux, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnière*, thèse de doctorat en sociologie, Paris, EHESS, 2003, p.186-188

⁴⁷ Anthony Pecqueux, *Les voix du rap*, ouvr. cité, p.135

conventions graphiques telle que le surlignage ou la coloration de la police⁴⁸. Daniëla Rossi souhaite quant à elle examiner les liens et les décrochages entre ligne métrique et versifiée – soit le jeu entre rythme musical 4/4 avec ses temps faibles et ses temps forts, et le rythme accentuel de l'interprétation. Elle propose à cette fin une grille descriptive inspirée du *textsetting* développé pour la chanson traditionnelle⁴⁹. D'autres auteurs (notamment dans un manuel comme *How to rap*) proposent encore d'autres formes de transcription.

Comme on le voit, il n'y a pas consensus sur les techniques descriptives, et il reste à en définir certaines, aussi adaptées que possible aux directions poétiques qu'approfondit particulièrement la tradition de l'interprétation rappée. Ainsi, dans l'extrait qui suit, nous nous sommes contentés d'appliquer les conventions de ponctuation minimale et d'ellipse syllabique préconisée par Pecqueux, de marquer les temps forts du rythme (la caisse claire) par une barre oblique (/), et de mettre en gras les syllabes accentuées par l'interprète – ses « placements » :

j'préfère être **K.O.** / sur le **ring** que de jouer les **ar-** / **-tistes nah** gros / laisse
tomber / c'est des **ânes** / J viens **apaiser** / les **âmes** pas faire un **titre** /
mielleux tu veux un **feat** / paie-le [...] J'ramène / des **classiques** des couplets
/ et des **placements magiques** / revois ton **classement** ou fais tes / **classes**⁵⁰

On distingue d'ordinaire deux types d'accent en français : les accents expressif et tonique. Mais dans le seul extrait qui précède, on peut relever des formes d'accentuation – ou de marquage dans la profération - par emphase (« KO »), résonnance (« ring »), double emphase séparée par une suspension (« ar-tistes »), trémolo / vibrato (« nah »), allongement et emphase (« ânes »), appui (« apaiser », « titre »), et aussi parfois des distorsions, des hyper articulations, des intonations (la voix monte) ou des intensifications (le volume de la voix croît). On pourrait y ajouter des pratiques d'accentuation liées au jeu entre piste « lead » et « back ». La diversité des formes d'accentuation dans le rap incite ainsi à développer une typologie plus fine – et une façon de la restituer graphiquement lorsque c'est pertinent pour l'analyse.

Si une recension des choix privilégiés par différents analystes est instructive, cette pluralité n'est pas nécessairement un problème. Elle rappelle opportunément que les modes de transcription des paroles de rap sont secondaires en regard d'un usage premier qui reste

⁴⁸ Christophe Rubin, « Configurations rythmiques et progression textuelle dans un extrait d'un rap de Casey », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°5, 2012.

⁴⁹ Daniëla Rossi, « Le vers dans le rap français », *Cahiers du Centre d'études métriques* n°6, 2012.

⁵⁰ Némir, *Ailleurs*, 2012.

l'écoute et non la lecture. Non rationalisées, ces transcriptions demeurent ainsi solidaires de projets interprétatifs situés et locaux qui se reconnaissent comme tels.

Une question généalogique : rap et chanson

Anthony Pecqueux affirme que « le rap procède de la forme chanson : soit cette résolution d'une équation entre des paroles préférées selon une vectorialité cinétique et un support mélodique (ou accompagnement, etc.)⁵¹ ». Sa thèse est d'abord méthodologique : il affirme que l'on comprend mieux le rap en le définissant comme une forme chansonnière – qu'il s'agisse de se prémunir contre son altérisation (par exemple comme « langage codé » des banlieues ou d'ailleurs), ou de ne pas céder aux sirènes de la raison graphique en oubliant qu'il est « Paroles et musique »⁵². Mais sa thèse est aussi empirique, et Pecqueux démontre notamment la façon dont le rap français peut s'inscrire dans la tradition de la chanson française : reprises, allusions, inscription dans un genre commun tel que celui de la « lettre au président », etc.

Cette lecture fait l'objet d'un débat stimulant avec Christophe Rubin, qui affirme pour sa part la « solution de continuité entre la chanson française et le rap français⁵³ ». L'auteur relève, et c'est un point sur lequel il tombe d'accord avec Pecqueux, qu'« une chanson peut avoir un auteur, un compositeur et un interprète distincts, alors que dans l'univers du rap, l'auteur et l'interprète ne font qu'un⁵⁴ ». Mais de façon plus radicale, l'auteur pointe le travail rythmique propre au rap. Il rappelle la récurrence des polyrythmies dans le rap, auquel il accorde la portée existentielle de matérialiser esthétiquement un tiers lieu culturel : « les rappeurs français ont su conserver et faire évoluer ce qui fait la force du patrimoine afro-américain : une capacité à sublimer artistiquement la douleur d'être nulle part, en subvertissant tous les codes pour créer un nouveau mode de relation artistique. Le principe même du rap semble consister à échapper à toute identification : un rythme n'est jamais repris identique à lui-même et doit s'appuyer simultanément sur plusieurs supports accentuels pour faire naître de la turbulence⁵⁵ ».

Dans une réponse à cette lecture, Pecqueux manifeste son scepticisme, et suggère que lire le rap à la lumière de « la seule origine afro-américaine est un argument utilisé aussi bien par les détracteurs que les promoteurs du rap, il sert de repoussoir comme

⁵¹ A. Pecqueux, *Voix du rap*, ouvr. cité, p.18.

⁵² Zoxea, *Tout dans la tête*, 2004.

⁵³ Christophe Rubin, « Le rap est-il soluble dans la chanson française ? », *Volume !*, vol. 3 n°2, 2004b, p.31.

⁵⁴ *Ibid.*, p.36.

⁵⁵ *Ibid.*, p.40.

d'attraction ethnicisante⁵⁶ ». Le débat n'est pas clos pour autant, qui rebondit à la fois dans les travaux ultérieurs de Rubin et dans ceux d'autres chercheuses et chercheurs, telle Bettina Ghio. Examinant le traitement de l'institution policière dans le rap, elle montre que le rap français opte pour des formules et des figures semblables à celles privilégiées par la chanson française, au-delà même des citations intertextuelles explicites. Elle ne rejoint pas pour autant strictement la thèse de Pecqueux, suggérant plutôt que cette proximité est à rattacher à un « héritage de "façons de faire" et de "dire" ancré dans la créativité populaire française⁵⁷ ».

Alors, chanson française ou rap états-unien ? Il n'est en réalité pas impossible de tenir ensemble ces deux visions, concèdent la plupart des protagonistes du débat. Mais affirmer un parti pris tranché peut avoir des vertus heuristiques, comme les travaux d'Anthony Pecqueux et de Christophe Rubin l'illustrent chacun à leur manière. Un autre élément de réponse réside sans doute dans les limites de toute prétention à généraliser à l'échelle d'un genre qui rassemble des pratiques musicales (« les raps en français ») à la fois foisonnantes et évolutives.

Une question générique : caractériser un genre musical ?

Afin de dépasser une définition oscillant entre poème écrit, chanson française, et « particularisme afro-américain⁵⁸ », l'attention croissante prêtée au rap s'est traduite par plusieurs tentatives pour caractériser sa singularité générique.

Pecqueux cherche à spécifier des « règles constitutives » de la voix rappée, pensée comme un effort pour se rapprocher du langage parlé dans le cadre d'une « forme chanson ». Il fait en particulier de l'indifférenciation des postes d'interprétation auteur / interprète / protagoniste le trait énonciatif par excellence de la parole rappée, qui le distingue de la chanson et la rapproche de la conversation ordinaire. Cette indifférenciation produit des effets de réel – Pecqueux parle d'une « esthétique réaliste » – et induit la responsabilité du rappeur quant aux paroles qu'il énonce.

Isabel Marc Martinez fait découler des « difficultés liées à sa perception » plusieurs traits caractéristiques du rap⁵⁹. De par la rapidité du débit, la superposition d'effets sonores, le travail polyrythmique et la « déviation des codes linguistiques du français standard », le

⁵⁶ Anthony Pecqueux, « Le rap français comme pratique chansonnière », *Volume !*, vol. 4 n°1, 2005, p.152.

⁵⁷ Ghio Bettina, « "Mort aux vaches !", "Mort aux keufs !" Continuités du rap français avec la chanson », *Revue critique de fixation française contemporaine*, n°5, 2012, p.104

⁵⁸ Christophe Rubin, « Le rap est-il soluble dans la chanson française ? », art. cité.

⁵⁹ Isabelle Marc Martinez, « Voix signifiantes : le cas du rap français », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 25, 2010, p.187

rap apparaît comme une « esthétique de la difficulté »: il récompense l'auditeur par l'accès à un langage décrypté⁶⁰, une « satisfaction d'intelligence », qui implique d'aller aux paroles, de réécouter.

Rubin distingue quant à lui trois manières de styliser la prosodie: celle de la comptine, du rap et du chant. Le rap se distingue de la comptine en ce qu'il privilégie l'hétérogénéité du rythme, du timbre et des intonations, là où la comptine tend à leur homogénéité maximale ; il s'oppose aussi au chant, opérant par un processus inverse, c'est-à-dire par une réduction de l'amplitude mélodique et la complexification des rythmes⁶¹.

Ces approches comparatistes pourraient être approfondies par la prise en compte d'autres modes de stylisation prosodique : qu'est-ce qui, par exemple, différencie la voix rappée du parler-chanter d'Yvette Guilbert, de la chanson réaliste, du slam, des techniques de voix ragga ?

Le fait d'interroger la spécificité énonciative du rap conduit en outre à des approches esthétiques et stylistiques plus circonscrites, cherchant à saisir différents « ethos » ou postures source d'effets poétiques propres. Car à mesure que les analyses se font plus fouillées et plus étayées, c'est bien la variabilité des démarches artistiques qui s'éclaire. Celle-ci peut-être historique (liée à l'introduction, par exemple, de l'ellipse syllabique, et à la stabilisation, à un moment donné, d'une norme d'indifférenciation auteur / interprète / protagoniste dans la deuxième moitié des années 1990, comme le montre Pecqueux). Elle peut être géographique comme les travaux sur la cohérence esthétique de scènes locales l'explorent⁶². Elle peut-être plus encore liée à l'espace de propositions esthétiques concurrentes.

L'étude des dispositifs énonciatifs mis en oeuvre invite ainsi à être attentif aux variations de pratiques du rap en français, et d'en abandonner l'ontologie. Une telle approche peut prendre la forme de la caractérisation d'une esthétique collective : Rémi Wallon propose une description fine de l'esthétique d'un groupe d'artistes rassemblés, à la fin des années 1990, sous le nom de collectif « Time Bomb ». L'auteur analyse la façon dont ils font de l'hostilité une des modalités premières d'adresse, transgressant ostensiblement les conceptions dominantes de l'art (désintéressé, beau, élevé, universel...). Il souligne les innovations articulatoires portée par cette école (ellipse syllabique, argot, intonations

⁶⁰ Notons que ce cryptage est lié à un travail artistique sur la langue, et non à l'importation d'un langage codé issu d'un univers extra-artistique.

⁶¹ C. Rubin, « Le texte de rap : une écriture de la voix », art. cité.

⁶² Julien Valnet, *M.A.R.S. Histoires et légendes du hip-hop marseillais*, Marseille, Wildproject, 2013 ; Séverin Guillard, « "To be in the place" : les open mics comme espaces de légitimation artistique pour les scènes rap à Paris et Atlanta », *Belgeo*, n°3, 2014.

associées à l'accent de banlieue), jusqu'à la « primauté accordée au mot son sur le mot signe⁶³ ». Enfin, il montre le jeu littéraire autour de la réalité et de la fiction, s'épanouissant particulièrement dans le champ sémantique de la criminalité : « l'analogie établie entre le rappeur et le criminel apparaît à ce titre comme la clé de voûte esthétique du rap de Time Bomb ».

La caractérisation peut aussi se faire au niveau d'esthétiques individuelles. Karim Hammou rapproche ainsi des œuvres des groupes Klub des Losers et Ärsenik pour y décrire une posture énonciative similaire, qu'il rapproche de la parrhêsia telle que Foucault a pu la décrire – le devoir de dire vrai pour « rompre avec un état de fait », et ce au risque de la violence. Il précise toutefois que « la chanson de rap est moins l'occasion de produire une parole de vérité que de jouer sur une parole de vérité⁶⁴ ». Ce qui signifie qu'elle opère bien sur le terrain de l'art. Cette attention à des esthétiques précises est plus frappante encore dans l'analyse que Rubin propose d'un couplet de Casey. L'auteur y met en évidence des procédés poétiques que l'on peut retrouver dans d'autres œuvres de rap, ainsi que la cohérence et l'intensité de ces procédés chez Casey, décrivant une esthétique poétique singulière, de surcroît thématifiée explicitement par l'artiste dans ses paroles⁶⁵.

Pour conclure, notons que face à la production de discours ignorant ou déniait le travail esthétique investi dans la pratique du rap, les premières analyses formelles du rap en France⁶⁶ ont pu défendre une frontière étanche avec les travaux académiques antérieurs, considérés comme strictement « sociologiques », meilleure façon sans doute de se prémunir alors de l'injonction à expliquer le rap comme phénomène de société. Ce partage ne semble désormais plus d'actualité, y compris pour les sciences sociales. D'abord parce qu'une sociologie sérieuse du rap suppose de faire droit au registre d'activité des personnes engagées dans cette pratique – c'est-à-dire la pratique artistique⁶⁷. Ensuite, parce qu'un cloisonnement strict entre « esthétique » et « social » ou « politique » n'est pas toujours tenable. De même que certaines approches politiques du rap supposent de faire droit à sa dimension poétique⁶⁸, l'analyse esthétique peut conduire la recherche sur

⁶³ Rémi Wallon, « "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*, n°5, 2012, p.123.

⁶⁴ Karim Hammou, « La vérité au risque de la violence. Remarques sur la stylistique du rap en français », dans Claudine Moïse (dir.), *La violence verbale, tome 1 : Espaces politiques et médiatiques*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁶⁵ C. Rubin, « Configurations rythmiques et progression textuelle dans un extrait d'un rap de Casey », art. cité.

⁶⁶ J.-M. Jacono, « Pour une analyse des chansons de rap », art. cité ; B. Christian, *Le rap: une esthétique hors-la-loi*, ouvr. cité.

⁶⁷ Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2006.

⁶⁸ Anthony Pecqueux, « Des voix violentes, immorales... et politiques. A propos de quelques conditions énonciatives pour une chanson politique (le cas du rap français) », *Eidolon*, n°80, 2008, pp.31-40 ; Marie Sonnette, « Des mises en scène du « nous » contre le « eux » dans le rap français. De la critique de la domination postcoloniale à une

le terrain du politique⁶⁹. Reste que les approches poétiques du rap contemporaines ne sont pas à l'abri d'effets d'essentialisation, suggérant des définitions normatives et fermées du rap, ou confinant à des histoires de l'art téléologiques. Il paraît de ce point de vue important d'intégrer une approche critique de la notion de « genre musical ». Il est tout aussi nécessaire de poursuivre l'investigation des possibles poétiques pour la voix que le rap a contribué à déployer en France depuis trente ans – et de guetter ceux qu'il explorera dans les années à venir.

⁶⁹ possible critique de la domination de classe », *Sociologie de l'art* n°23/24, 2014, pp.153-177.
Cyril Vettorato, « "Ça va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale*, n° 71, 2012, pp.115-140 ; Mathieu Marquet, « Politisation de la parole : du rap ludique au rap engagé », *Variations*, 2013.