

La misogynie dans le rap français du XXI^e siècle : pour une lecture carnavalesque

Auteur : Berardis, Chloé

Promoteur(s) : Purnelle, Gerald

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/12073>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



LIÈGE université
Philosophie & Lettres

Faculté de Philosophie et Lettres

Université de Liège

La misogynie dans le rap français du XXI^e siècle : pour une lecture carnavalesque

Mémoire réalisé par **Chloé Berardis**

En vue de l'obtention du diplôme de Master en Langues et Lettres françaises et romanes,
orientation générale à finalité didactique

Promoteur : M. Gérald Purnelle

Lecteurs : M. Benoît Denis,
M. Enzo D'Armenio

Année académique 2020-2021

Tout d'abord, je remercie Monsieur Purnelle pour ses relectures et le temps qu'il a consacré à mon mémoire. Ses conseils, ses questions et ses remarques m'ont permis d'aborder certaines facettes du rap français auxquelles je n'aurais pas songé. Je le remercie également d'avoir accepté d'être mon promoteur, car ce sujet me tenait beaucoup à cœur.

Je remercie ma famille pour son soutien et ses encouragements. Je remercie plus particulièrement mon grand frère, Thomas Berardis, pour toutes les pistes et tous les conseils fournis, ainsi que pour le soutien inconditionnel qu'il m'apporte depuis mon enfance.

Je tiens également à remercier plusieurs de mes amis. Merci à Marine Leduc pour son soutien quotidien. Merci à Zineb Jahi et Solange Cremer de m'avoir aidée dans la mise en page de ce mémoire. Merci à Vanessa Pecharroman Sorce, avec laquelle j'ai partagé mes cinq années universitaires. Merci à Florian Grouz de m'avoir soumis son avis sur la distinction possible entre l'auteur et l'oeuvre. Merci à Samuel Doyen, avec lequel j'ai énormément discuté du sujet de ce mémoire.

Je remercie également Lucine Ailloud, qui n'a pas hésité une seule seconde à me soumettre des pistes et des réflexions pour étudier ma problématique. Enfin, merci à mon ancienne professeure d'espagnol, Angélique Bemelmans, pour sa relecture, les encouragements et la positivité prodigués depuis que je suis sortie du secondaire.

*Ne passe pas trop de temps à essayer d'être ce que tu n'es pas, car tu finiras par croire que tu l'es
vraiment*

Damso

Table des matières

1. Introduction	1
1.1. Origine de ce mémoire	1
1.2. Méthode, objectifs et corpus	3
1.3. Contexte historique	7
1.3.1. Le rap américain : de la Block party à la Zulu Nation	7
1.3.2. Le rap en France : une importation progressive	8
Partie I	10
Chapitre I - « Moi William » et « Moi Damso » : entre personne privée, chanteur, canteur	10
Réflexions et objectifs	10
Remarque importante	11
1. La misogynie : qu'est-ce que c'est ?	11
1.1. Définition	11
2. L'instance énonciatrice	12
2.1. Être un rappeur « authentique »	12
2.2. Personne privée, chanteur et canteur	12
2.2.1. La force de la triade énonciatrice	12
2.2.2. Entre William et Damso	14
2.3. L'usage de la première personne du singulier	18
3. Le choix d'un pseudonyme	20
3.1. Pseudonyme et pseudonymie : définitions	20
3.2. Rap et pseudonyme : Damso et Dem	20
3.3. Les enjeux problématiques de la pseudonymie	21
4. Conclusion	22
4.1. Résumé	22
4.2. Avis personnel	23
Chapitre II - Le rap comme art musical de masse	25
Réflexions et objectifs	25
1. La multiplicité des canevas du rap français	26
1.1. Des USA à la France	26
1.1.1. Le dirty dozen	26
1.1.2. La composante sexuelle des textes de rap	28
1.2. L'hybridité thématique du rap français	29
1.2.1. Remarque importante	29
1.2.2. Le rap egotrip	29
1.2.3. Les Rappeurs face à la Justice : le rap hardcore	31
1.2.4. Le rap conscient	34
1.2.5. Le gangsta-rap	35
1.2.5.1. USA et West Coast	35
1.2.5.2. La force du gangsta-rap en France	37
1.2.5.3. Damso et l'esthétique gangsta-rap	39
1.2.5.4. Le gangsta-rap et la littérature afro-américaine	41
1.2.6. La place de la misogynie dans le rap français et dans la société	42
2. Le rap comme art musical de masse	44
2.1. Le problème de la musique populaire	44
2.2. La chanson	46

2.2.1. La construction d'une chanson	46
2.2.1.1. Musique vs chanson	46
2.2.1.2. La chanson : un « air musical agréable »	47
2.3. L'industrie culturelle de la chanson populaire	48
2.3.1. La pop : définition	48
2.3.2. La chanson populaire : terreau du divertissement	49
3. Conclusion	52
3.1. Résumé	52
3.2. Avis personnel	52
Chapitre III - Le rap et ses auditeurs	54
Réflexions et objectifs	54
1. Le rap comme genre musical codé : du point de vue des auditeurs	54
1.1. Le rap game	54
1.2. La punchline	55
2. Les amateurs du rap français : au-delà du premier degré ?	56
2.1. Le public et la réception de Damso	57
2.1.1. Identité du public	57
2.1.2. Le style de Damso : perception du public	58
2.2. Focus sur la réception du gangsta-rap	60
2.2.1. Le gangsta-rap auprès des auditeurs	60
2.2.2. Auditeurs et... auditrices	61
2.2.3. Parenthèse : les femmes rappeuses	62
2.2.3.1. Hiérarchie familiale et gangsta-rap	62
2.2.3.2. États-Unis et France : la rémanence du gangsta-rap	62
3. Conclusion	63
Partie II	64
Chapitre I - Alkpote, Seth Gueko et l'esthétique carnavalesque	64
Réflexions et objectifs	64
1. François Rabelais (1494-1553)	65
1.1. L'auteur	65
1.2. L'esthétique carnavalesque	65
2. Carnaval, carnavalesque et rap	66
2.1. Du carnaval à la « carnavalesque »	66
2.2. Une réception problématique	67
2.2.1. Grossièreté, vulgarité et trivialité	67
2.2.2. Une culture secondaire	68
2.3. Alkpote et Seth Gueko	68
2.3.1. Alkpote et la « white trash »	68
2.3.2. Seth Gueko : le « rappeur rabelaisien »	70
2.4. Rabelais et le rap	74
2.4.1. Le « bas » matériel et corporel	74
2.4.1.1. Le « bas » matériel et corporel chez Rabelais	74
2.4.1.2. Le « bas » matériel et corporel chez Alkpote	76
2.4.1.3. Le « bas » matériel et corporel chez Seth Gueko	79
2.4.2. La liberté du langage	80
2.4.2.1. Les « coq-à-l'âne » de Rabelais	80
2.4.2.2. Seth Gueko : le « professeur Punchline »	81

Chapitre II - Damso et le carnavalesque sérieux	84
Objectifs et réflexions	84
1. Damso, le rappeur nwaar	85
1.1. Aux origines du rap : rappel	85
1.2. Le rappeur comme individu social	85
1.2.1. Damso, rappeur (non) misogyne ?	85
1.2.2. Le renversement chez Damso	86
1.2.3. Le trickster et le badman	88
1.2.4. L'argent comme signe d'émancipation	89
1.2.5. Le Singe Provocateur, le Frère Babouin et le Frère Lapin	92
2. La pop et la culture populaire	93
2.1. Le carnaval et la fête	93
2.2. La fête en chanson	94
3. Le paradoxe carnavalesque	95
Conclusion	98
Bibliographie	100

La misogynie dans le rap français du XXI^e siècle : pour une lecture carnavalesque

1. Introduction

1.1. Origine de ce mémoire

En Belgique et en France, le rap français est l'un des genres musicaux les plus écoutés. Les rappeurs belges, dont les principaux sont Damso, Roméo Elvis, Hamza et Caballero et JeanJass, jouissent d'un immense prestige auprès des auditeurs français¹. À l'heure actuelle, ce style musical urbain retourne à ses sources, puisqu'il commence à faire l'objet d'un intérêt de la part du public anglophone². Les deux frères Ademo et N.O.S du groupe PNL illustrent ce fait. En 2017, ils ont été invités au célèbre festival californien « Coachella » et ont également fait la une du magazine américain « The Fader ».

Bien que le rap français soit perçu comme un style musical essentiellement masculin (l'on parle plus généralement d'« un rappeur » et non d'« une rappeuse »), d'un public composé de « garçons » et d'« hommes »), celui-ci a su progressivement toucher des auditrices, dont je fais partie. Pendant mon enfance, et par le biais de mes trois grands frères, les rappeurs américains (50 Cent, Dr. Dre, Snoop Dogg) et français (la Fonky Family, Lunatic) ont été les artistes musicaux que j'ai principalement entendus, sans pour autant les apprécier ou les écouter de moi-même. Cependant, en grandissant, les choses ont changé. Les rappeurs français font désormais partie des artistes que j'écoute au quotidien.

Au-delà de l'intérêt que je porte à ce genre, c'est sa réputation qui m'a poussée à en faire l'objet de ce mémoire. Effectivement, depuis son émergence aux États-Unis dans les années 1970 et son exportation dans les pays outre-Atlantique, ce genre musical a suscité de nombreuses réactions, pour la plupart d'entre elles négatives et/ou péjoratives, ainsi que des réticences. En général, le monde du rap est considéré comme un monde violent, sexiste, homophobe, pratiqué par des

¹ SIMON DAMMAN, « Dans la gueule du rap belge », *L'Écho*, [s.d.], [en ligne] <https://multimedia.lecho.be/rap-belge/> (consulté le 15/09/2020).

² OCTAVE ODOLA, « Quand le rap français séduit le monde », *Slate*, 14/01/2020, [en ligne] <http://www.slate.fr/story/186227/musique-rap-francais-exportation-étranger-youtube-fans-anglophones-collaborations-concerts> (consulté le 15/09/2020).

récalcitrants dont les déboires avec la police, l'argent et la drogue sont les sujets principaux de leurs textes. Le rap peut également faire peur à certaines personnes, notamment aux parents de jeunes adolescents qui sont fans de ces auteurs et interprètes. Pour eux, le rap allie « rébellion, violence, drogue, bling-bling, vulgarité, sexismme voire racisme [et] les images relayées par les médias viennent cogner avec les principes éducatifs des familles³ ». Il a également été qualifié de « sous-culture d'analphabètes » par le journaliste et écrivain Éric Zemmour, considération sur laquelle je reviendrai dans la seconde partie du mémoire.

Outre ces qualificatifs peu valorisants, beaucoup de rappeurs sont considérés comme misogynes. Voici deux exemples où il semble impossible de percevoir autre chose que du sexismme, de la misogynie, de la violence et de l'obscénité.

Tu es ma mire, je suis la flèche que ton entrejambe attire
[...] À ton contact, je deviens liquide
C'est comme un trou intemporel
Bouge ton corps de femelle
Regarde le long de tes hanches, je coule
Ondule ton corps, baby, ouais, ok ça roule [...]⁴

[...] Avant je t'aimais
Maintenant j'rêve de te voir imprimée de mes empreintes digitales
T'es juste une putain d'avaleuse de sabre, une sale catin [...]⁵

C'est exactement ce genre de propos qui m'a menée à une interrogation et à la volonté de rédiger ce travail. Personnellement, je défends certaines convictions en faveur de la femme et de son statut dans notre société. De ce fait, comment se fait-il que le rap soit le genre musical que j'écoute le plus fréquemment ? Sur Internet, que ce soit sur YouTube ou sur certains sites de journaux ou de magazines, cette question est très souvent abordée : comment le public féminin peut-il écouter et apprécier le rap ? Peut-on être féministe et écouter du rap ? Beaucoup de personnes s'interrogent, notamment Béa, mère d'une fille de 17 ans qui se dit féministe, mais qui

³ FRANCE LEBRETON, « Le rap expliqué aux parents », *La Croix*, 30/10/2018, [en ligne] <https://www.la-croix.com/Famille/Parents-et-enfants/Le-rap-explique-parents-2018-10-30-1200979656> (consulté le 17/09/2020).

⁴ Suprême NTM, « Ma Benz », *Suprême NTM*, Epic, 1998. À sa sortie, cette chanson a connu un franc succès, mais a également fait l'objet d'une polémique puisque le groupe a été accusé de sexismme.

⁵ OrelSan, « Sale Pute », *Sans Album*, 2006. À la sortie de ce titre, OrelSan, dès lors considéré comme misogyne, a été attaqué en justice pour propos sexistes et incitation à la violence envers les femmes. Il en sera acquitté.

écoute du rap : « Comment peut-elle [sa fille] aimer un gars [Booba] qui scande “C'est par ici, biatch⁶, faut qu'on baise vite⁷ ?” ».

1.2. Méthode, objectifs et corpus

Après m'être posé cette question, une réflexion plus profonde a suivi. Effectivement, de nombreux rappeurs présentent les femmes d'une façon peu valorisante et illustrent les relations (majoritairement sexuelles) qu'ils entretiennent avec celles-ci. Pour cette raison principale, la réception du rap en France est énormément controversée, car ces rappeurs sont catégorisés de misogynes.

Dans ce mémoire, j'approfondirai la misogynie au sein des textes de rap français, puisqu'il s'agit d'une caractéristique prégnante de ce genre musical. Je ferai cela en divisant mon mémoire en deux parties. La première partie abordera la misogynie au « premier degré », c'est-à-dire que je l'analyserai comme une composante faisant partie intégrante des textes de rap, à prendre au premier degré. Elle comportera trois chapitres. Au premier chapitre, j'étudierai de façon détaillée cette réception, en me basant sur certains éléments formels qui composent les textes de rap. Serait-il possible d'expliquer cette étiquette « misogynie » qui plane autour du rap français ? Y a-t-il, au sein des textes considérés comme misogynes, des procédés qui renforcent cette qualification ? Pour étudier ces questions, je considérerai le rap français comme une chanson de variété et étudierai plusieurs éléments qui la composent.

Au second chapitre, je m'interrogerai sur cette forte composante misogynie. Comment se fait-il que cela soit autant présent dans le rap ? Pour tenter de l'expliquer, je procéderai en deux temps. Dans un premier temps, je contextualiserai le rap français au sein de son histoire, sa tradition et ses sources, c'est-à-dire que je le rapprocherai de son parent, le rap américain. Cette contextualisation me permettra de considérer le rap misogynie comme un sous-genre du rap français, qui se situe au sein d'une série d'autres sous-genres. Ainsi, le second chapitre du mémoire tentera de répondre à une question centrale : est-ce possible d'expliquer la misogynie du rap grâce à l'histoire de ce genre musical, à sa tradition et à ses sources ? Dans un second temps, je

⁶ *Biatch* est un dérivé du mot anglais « bitch », signifiant « putain », « salope », « traînée ».

⁷ MARIE GUÉRIN, « Le sexism dans le rap, ça vous dérange ? », *Elle*, 13/02/2018, [en ligne] <https://www.elle.be/fr/1084-le-sexisme-dans-le-rap-ca-vous-derange.html> (consulté le 17/09/2020).

reconsidérerai le rap français comme une chanson, pour tenter de comprendre les raisons qui poussent les rappeurs à mettre autant en avant le rap misogynie.

Après avoir étudié la réception dépréciative des textes de rap ainsi que l'origine possible de la misogynie au sein de ceux-ci, il est impératif de s'intéresser au public de ce genre musical. Le troisième chapitre de cette première partie aura donc pour objectif de comprendre la façon dont les amateurs de rap français perçoivent le rap et ses codes, ainsi que la misogynie. Est-elle considérée comme un code formel à prendre au second degré ou un élément problématique à considérer au premier degré ?

Pour associer le rap français à la chanson et au domaine de la pop (je reviendrai sur la pertinence de cette dernière association) et pour étudier la réception des textes de ce genre musical auprès de ses auditeurs, j'utiliserai principalement trois ouvrages. Tout d'abord, *Chanson. L'Art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*⁸ de Stéphane Hirschi, qui étudie les différentes composantes de la chanson française, ainsi que sa réception au sein des auditeurs. Ensuite, je ferai souvent référence à Agnès Gayraud, qui a étudié l'histoire de la pop, ainsi que sa réception et ses caractéristiques, dont nombre d'entre elles peuvent être associées au rap et à sa misogynie : *Dialectique de la pop*⁹. Enfin, pour élucider la misogynie au sein des textes de rap, une question restera en suspens : peut-on dissocier l'auteur de son oeuvre ? Pour tenter d'y répondre, je ferai référence à l'ouvrage de Gisèle Sapiro, dont le titre se rapporte explicitement à cette question¹⁰.

Pour étudier l'histoire du rap français, d'autres ouvrages sont à prendre en compte. Tout d'abord, *Le Rap. Une Esthétique hors la loi*¹¹ de Christian Béthune, où l'auteur retrace l'esthétique du rap américain, sa tradition et ses caractéristiques phares. Celui-ci opère également un rapprochement avec le rap français, et consacre trois chapitres à la violence, la misogynie et l'obscénité au sein des textes de rap. Puisque cet ouvrage est essentiellement consacré au rap américain, j'ai également pris en compte *Une histoire du rap en France*¹² de Karim Hammou, puisque comme son nom l'indique, l'auteur y détaille l'histoire du rap en France, de son

⁸ STÉPHANE HIRSCHI, *Chanson. L'Art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

⁹ AGNÈS GAYRAUD, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, 2018.

¹⁰ GISÈLE SAPIRO, *Peut-On Dissocier L'Oeuvre de l'auteur ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.

¹¹ CHRISTIAN BÉTHUNE, *Le Rap. Une Esthétique hors la loi*, Paris, Éditions Autrement, 2003.

¹² KARIM HAMMOU, *Une Histoire du rap en France*, Paris, Éditions La Découverte, « Cahiers libres », 2012.

importation à sa diffusion au sens large du terme. Cette histoire permet de mieux cerner certains traits caractéristiques de ce genre musical. Ensuite, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*¹³ d'Anthony Pecqueux me permettra d'étudier cette histoire d'un point de vue davantage sociologique, point de vue qui sera utile pour tenter de comprendre les raisons qui poussent les auditeurs du rap français à écouter des textes violents.

Les trois chapitres de la première partie de ce mémoire seront développés à l'aune des textes du rappeur belge Damso, qui représentera la catégorie des rappeurs considérés comme misogynes (qualification sur laquelle je reviendrai). Originaire de Kinshasa au Congo, Damso se fait une place dans le monde du rap grâce à Booba, qui le produit au sein de son label. À l'heure actuelle, il compte cinq albums : *Batterie faible* (2015), *Ipséité* (2017), *Lithopédion* (2018), *QALF*¹⁴ (2020), qui feront l'objet de mon corpus d'analyse¹⁵, et *QALF Infinity* (2021). Choisir Damso pour cette première partie du mémoire n'est pas anodin. Connu pour son langage cru et son univers sombre, qu'il qualifie de « sale » et de « noir », qualifications sur lesquelles je reviendrai), il attire l'attention de nombreuses personnes, que ce soit ses auditeurs, des journalistes, des philosophes ou des professeurs, qui tentent d'analyser ses textes au sens mystérieux. Durant sa carrière, le rappeur a également fait l'objet d'une polémique. Lors de la Coupe du Monde de football de 2018, Damso avait été choisi pour composer l'hymne de l'équipe belge, mais face aux vives protestations de plusieurs féministes, il a décidé de décliner cette proposition, préalablement acceptée.

Dans ce mémoire, je présenterai une seconde partie scindée en deux chapitres principaux. Dans celle-ci, la misogynie sera étudiée au « second degré » comme un moyen de revendication et de remise en cause des moeurs de la société et des codes du rap français. Lors de mes recherches, j'ai lu deux mémoires consacrés au rap français. Le premier approfondit la représentation de la masculinité dans le rap¹⁶ et le second analyse la culture du viol dans ce genre musical à travers le rappeur Booba¹⁷. Chacune des auteures a émis quelques liens possibles entre le rap français et l'esthétique carnavalesque, ce qui m'avait quelque peu interpellée et permis de réfléchir à mon tour

¹³ ANTHONY PECQUEUX, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, « Anthropologie du monde occidental », 2007.

¹⁴ Le 28 avril 2021, Damso a sorti un cinquième album, *QALF Infinity*. Puisque cet album est sorti postérieurement à l'écriture de ce mémoire, je ne l'ai pas pris en compte.

¹⁵ « Damso », *Mouv'*, [s.d.], [en ligne] <https://www.mouv.fr/personnes/damso> (consulté le 16/09/2020).

¹⁶ LUCINE AILLOUD, *Les Représentations des masculinités dans le discours poétique du rap, à travers quatre rappeurs francophones (Damso, Lomepal, Orelsan et Roméo Elvis)*, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, 2018-2019, [en ligne] <https://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/document/240530594#c=0&m=0&s=0&cv=0>.

¹⁷ JULIE CHRÉTIENNOT, *Booba : Culture rap ou « rape culture » ?*, Université de Lyon, 2013-2014.

sur ce constat. En effet, à côté des rappeurs directement étiquetés comme misogynes, d'autres semblent jouer avec cette réception, en la détournant et la ridiculisant, ainsi qu'en la remettant en question. En général, les propos crus et grossiers de ces rappeurs sont difficilement pris au sérieux. De ce fait, je pense que l'on pourrait rapprocher l'esthétique de ces rappeurs de l'esthétique carnavalesque de François Rabelais. J'irai plus loin dans cette association, puisque j'opérerai également un rapprochement entre cet auteur et les textes de Damso, qui semblent eux aussi remettre en cause certaines représentations sociales, notamment liées à l'homme noir. Ainsi, il me semble réducteur de ne considérer que la misogynie au sein des textes de rap, car il s'agit d'une des facettes de ce genre musical. Pour cela, je parlerai d'un carnavalesque davantage *sérieux*, qui pourrait s'appliquer à d'autres rappeurs noirs.

Pour étudier ce côté subversif, je prendrai en compte les textes de deux rappeurs représentatifs de ce détournement : Alkpote et Seth Gueko. Français d'origine tunisienne, Alkpote est connu comme représentant de la « White trash », une catégorie du rap français qui rassemble une série de rappeurs blancs déjantés qui détournent les codes du rap¹⁸. À son actif, il compte une série d'albums collaboratifs, de *mixtapes*¹⁹ et quatre albums studios. Son dernier album *Monument* (2019) fera l'objet de mon corpus d'analyse, car il s'agit de l'album qui, à mon sens, mène les détournements misogynes à leur paroxysme, j'y reviendrai. Quant à Seth Gueko, rappeur d'origine russe-sicilienne, il est connu pour son univers humoristique, son écriture imbibée d'une série de parlers différents et de néologismes²⁰. Comparé à Rabelais par l'humoriste Jean-Marie Bigard, Seth Gueko a lui-même souligné faire quelque chose de « rabelaisien », « bien que la finesse ne soit pas [sa] caractéristique première²¹ ». De 2004 à 2019, il a sorti énormément de projets, que ce soit des mixtapes ou des albums. Ses albums *Michto* (2011) et *Bad Cowboy* (2013), ce dernier classé numéro 1 des ventes dès la première semaine de sa sortie, feront partie de mon corpus d'analyse. J'ai choisi ces deux albums, car ils marquent, à mon sens, les moments où l'univers typique de Seth Gueko a été davantage visible au sein de la sphère du rap français, j'y reviendrai.

¹⁸ TEAM MOUV', « Rap français : la grande tendance du White Trash », *Mouv'*, [s.d.], [en ligne] <https://www.mouv.fr/rap-fr/rap-francais-la-grande-tendance-du-white-trash-257395> (consulté le 16/09/2020).

¹⁹ « Lexique du rap français », *Genius France*, [en ligne] <https://genius.com/Genius-france-lexique-du-rap-francais-annotated> (consulté le 17/09/2020). Une « mixtape » est une compilation regroupant plusieurs chansons provenant de plusieurs artistes ou d'un seul artiste. Cette compilation est mixée par un ou plusieurs DJs et généralement distribuée de main en main, souvent dans un but promotionnel.

²⁰ « Seth Gueko », *Booska-P*, [s.d.], [en ligne] <https://www.booska-p.com/biographie-seth-gueko.html#albums> (consulté le 17/09/2020).

²¹ B2, « Cinq à Seth Gueko », *ABCDR Du Son*, 21/01/2019, [en ligne] <https://www.abcdrduson.com/interviews/cinq-a-seth-gueko/> (consulté le 17/09/2020).

Pour étudier cette seconde partie, je ferai principalement référence à *L’Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*²² de Mikhaïl Bakhtine, qui étudie les différentes composantes esthétiques de François Rabelais. Celles-ci me permettront d’étayer mon lien entre cet auteur et les textes de rap.

L’objectif de ce mémoire est donc double. La première partie sera consacrée aux textes de Damso pour répondre à plusieurs questions : est-il possible d’analyser certains traits misogynes et sexistes du rap à la lumière de la tradition esthétique de ce domaine musical, son histoire et sa réception ? En d’autres termes : l’histoire du rap en France et ses sources permettent-elles d’éclairer le sexisme ambiant inhérent au rap ? En seconde partie, les textes de Seth Gueko et Alkpote feront l’objet d’une analyse, mise en parallèle avec les caractéristiques du carnavalesque rabelaisien : est-il possible de percevoir un second degré chez ces rappeurs visiblement sexistes et de les qualifier de « carnavalesques », « burlesques » ? Cherchent-ils à dénoncer quelque chose, à renverser certaines tendances ? Enfin, peut-on percevoir un carnavalesque sérieux dans les textes de Damso ? Ce mémoire tentera d’y apporter des réponses.

1.3. Contexte historique

1.3.1. Le rap américain : de la *Block party* à la Zulu Nation

Lors de l’été 1973, le musicien jamaïcain Kool Herc décide de fêter l’anniversaire de sa petite soeur de manière ostentatoire. En fermant la rue dans laquelle il habite, il organise une grande fête de quartier, où des danseurs et des supposés chanteurs s’amusent sur les musiques disco et funk que passe un DJ. Connue sous le nom de *Block party*, ce phénomène est théorisé et diffusé dans tout le quartier sud du Bronx grâce à un autre DJ, Kevin Donovan, plus connu sous le nom d’Afrika Baambataa, qui fonde l’organisation la Zulu Nation, l’embryon du rap américain.

Dès son origine, la Zulu Nation est affublée d’une idéologie particulière. Effectivement, cette organisation musicale aspire à divers objectifs : mettre en avant la paix, l’amour, l’unité, le plaisir et la consommation. Révolutionnaire, Afrika Baambataa désire l’émancipation de la communauté africaine à travers le divertissement que représente le rap. Au niveau esthétique, la

²² MIKHAÏL BAKHTINE, *L’Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1970.

particularité musicale de la *Block party* a été mise en avant par Kool Herc : à côté des morceaux disco et funk, le jamaïcain décide de passer en boucle une partie d'un morceau où les rythmes sont dominants, pour que les danseurs puissent davantage s'exprimer, leurs musiques préférées étant beaucoup trop courtes pour qu'ils puissent danser pendant une longue durée. Progressivement, cette idée a mené au *sample*²³, outil à la base de certaines sonorités du rap américain et français. Les paroles servent à appuyer ces idéologies et se résument en un slogan : *And Having Fun*²⁴.

Progressivement, cette idéologie et les rappeurs qui en émanent se diffusent dans le Bronx, grâce notamment aux boîtes de nuit et à Jean-Michel Basquiat, issu de la culture hip-hop, qui « rend hype le jeune Black des ghettos auprès d'une bourgeoisie blanche [...]»²⁵. Les rappeurs américains commencent tout doucement à se faire connaître, et le point culminant de cette reconnaissance est symbolisée par le groupe Sugar Hill Gang et son tube « Rapper's delight ».

Du côté des maisons de disque, ces dernières perçoivent un potentiel en ce nouveau genre musical qui prône la consommation. C'est ainsi qu'elles ont commencé à produire de nombreux albums de rap aux sonorités disco et funk, à l'origine.

1.3.2. Le rap en France : une importation progressive

Dans les années 1970, le rap américain se diffuse partiellement en France par le biais des boîtes de nuit, qui sont, avec les DJs et collectionneurs de disques de rap américain, le vecteur principal de la popularisation de ce genre musical dans le pays. Cependant, les autorités françaises sont réticentes à l'idée d'importer massivement ce style musical, dont la tradition est principalement afro-américaine, j'y reviendrai. Malgré tout, les maisons de disque sont attirées par cette nouvelle forme d'interprétation considérée comme originale, puisqu'elle est rappée. Elles décident donc de produire des chansons de variété, mélangeant à la fois le chant et l'interprétation rappée. L'exemple phare de cette proposition se retrouve chez le groupe Chagrin d'amour, avec sa chanson « Chacun fait (c'qui lui plaît) ». Par contre, on ne peut pas à proprement parler de rap français à cette époque,

²³ « Sample », *Genius France*, *op. cit.*

Le *sample* représente l'extraction d'un passage d'une musique ou d'une chanson déjà existante pour la réutiliser dans une nouvelle musique. Cette technique est fréquemment utilisée dans l'univers du rap.

²⁴ S'amuser, se divertir, rigoler.

²⁵ MATHIAS CARDET, *L'Effroyable Imposture du rap*, Paris, Éditions Blanche, « Kontre-Kulture », 2013, p. 68.

car les interprétations rappées ne font l'objet que d'une minorité de chansons, dont le principal but est de créer un seul et unique succès grâce à ce style d'interprétation.

Il faut attendre les années 1980 pour que le rap américain soit davantage présenté au public, et pour que le rap dit « français » se développe. Pour cela, le DJ et collectionneur de vinyles africain Sidney est important. Dès les années 1970, il est l'un des rares à diffuser les productions de rap américain. En 1981, il rejoint Radio 7 et anime l'émission *Rapper Dapper Snapper*, où il permet une meilleure visibilité au hip-hop. Un an plus tard, intéressée par son émission, Laurence Touitou, « jeune diplômée d'architecture qui revient d'un voyage à New York²⁶ », contacte Sidney. Grâce à elle et à la directrice des programmes de cette radio, un projet d'émission consacré au hip-hop est soumis à TF1 : l'émission *H.I.P H.O.P.* naît en 1984, et permet au mouvement hip-hop (et donc à son expression qui est le rap) de se faire une place en France. Mélangeant l'univers de la mode, de la danse et des interprétations rappées, cette émission sera le berceau des premiers affrontements entre « rappeurs²⁷ », qui devront parfois opérer un choix de langue : copier le style américain ou se l'approprier pour innover et représenter la langue française ?

Petit à petit, de nouvelles émissions consacrées à ce style musical naissent. Sur MTV, Russel Simons veut populariser le rap. Il en profite pour diffuser l'image typique du rappeur noir du ghetto : vêtu d'une casquette, d'Adidas et de chaînes en or.

En 1990, le rap en France est bel et bien implanté. Cette année marque la sortie et le franc succès de la première compilation de rap intitulée *Rapattitude*, sur laquelle on retrouve Assassin, Suprême NTM ou encore Dee Nasty, les premiers rappeurs français reconnus. Elle marque aussi la dernière année de diffusion de l'émission *Deenastyle* (1988-1990), entièrement consacrée au rap et animée par Lionel D (un personnage important de l'histoire du rap français) et Dee Nasty.

Face à ce succès, les médias s'emparent de ce phénomène musical, toujours avec réticence, et présentent généralement le monde du rap comme « symptôme de problèmes publics », où les jeunes de banlieue tentent de s'exprimer par le biais de la musique²⁸, image qui reste toujours très présente dans les médias actuels, et sur laquelle je reviendrai au second chapitre du mémoire.

²⁶ KARIM HAMMOU, *op. cit.*, p. 26.

²⁷ Ce terme est placé entre guillemets, car on ne parle pas encore de « rappeurs » au sens strict du terme : les adversaires sont également DJs, animateurs ou collectionneurs de vinyles.

²⁸ KARIM HAMMOU, *op. cit.*, pp. 70-90.

PARTIE I

Chapitre I - « Moi William » et « Moi Damso » : entre *personne privée, chanteur, canteur*

Réflexions et objectifs

L'introduction du présent mémoire pose un constat irréfutable : dans les médias, le rap est généralement perçu comme un genre musical violent et porteur de haine. Dans le cas de Damso, cette réputation l'a rattrapé en 2018, lorsqu'il a été accusé de sexisme par le Conseil des femmes francophones de Belgique. Face à ce tollé, le rappeur a décidé d'abandonner l'écriture de l'hymne belge dont il avait été chargé par la Fédération Belge de Football²⁹, pour la Coupe du monde de football.

Comment expliquer une telle réception du rap ? Pour tenter de comprendre les raisons à l'origine de cette réputation dépréciative, il faut de prime abord étudier le rap français d'un point de vue esthético-formel et comprendre les procédés caractéristiques qui permettent à un rappeur et à son texte d'exister dans cette sphère musicale. Ce premier chapitre abordera plusieurs points. Tout d'abord, je présenterai la définition de « misogynie », car il est important d'avoir une dénomination commune du terme avant d'étudier de manière détaillée les mécanismes et les procédés du rap français qui l'induisent. Ensuite, j'étudierai le rôle de l'instance énonciatrice au sein des textes de rap, qui peut d'ores et déjà être considéré comme un problème. En effet, l'auteur et l'interprète des textes de rap représentent souvent une seule et même instance énonciatrice, liés par une volonté d'authenticité. Pour certains rappeurs, notamment Damso, cette cohésion forte des différentes instances semble être considérée comme un « terrain ludique » sur lequel il est possible de créer une ambiguïté, voire une incompréhension dans la réception du personnage et des textes. Cette étude sera étayée par un focus sur l'usage de la première personne du singulier, qui est généralement de mise dans les textes. Enfin, l'usage du pseudonyme, très courant dans le rap français, sera étudié, car il présente également une série d'ambiguïtés sur lesquelles je me dois de réfléchir. Puisque cette première partie du mémoire sera étudiée à l'aune de Damso, des extraits de certains de ses textes

²⁹ THÉO RAMPAZZO, « Accusé de sexisme, Damso n'écrira pas l'hymne belge pour le Mondial de football », *Le Figaro*, 09/03/2018, [en ligne] <https://www.lefigaro.fr/musique/2018/03/09/03006-20180309ARTFIG00142-accuse-de-sexisme-damso-n-ecrira-pas-l-hymne-belge-pour-la-coupe-du-monde-de-football.php> (consulté le 05/10/2020).

seront présentés parallèlement aux expositions théoriques esthético-formelles, dans le but d'illustrer et de réfléchir sur ces dernières.

En d'autres termes, ce premier chapitre aura pour but de donner, je l'espère, une première explication apparente à la réception dépréciative du rap français opérée par les médias, ceci par la mise en évidence des procédés formels inhérents à ce genre musical.

Remarque importante

Pour présenter certaines notions inhérentes au rap français, je fais souvent référence au site américain en ligne « Genius », spécialisé dans le monde du hip-hop et du rap, tant américain que français³⁰.

1. La misogynie : qu'est-ce que c'est ?

1.1. Définition

Dans le dictionnaire *Robert illustré*, la « misogynie » est définie comme un « Mépris (en général masculin) envers les femmes³¹ ». La définition de « misogyne » est quasi similaire : « Qui hait ou méprise les femmes³² ». Le dictionnaire précise également que l'opposé de « misogyne » est « misandre » : « Qui éprouve, manifeste de l'aversion pour les personnes de sexe masculin³³ ».

Nous voyons que la misogynie est étroitement associée au point de vue des hommes. Elle représenterait donc une haine et un mépris de ceux-ci envers les femmes. Ceci est lié au sujet de ce mémoire. Par le biais de leurs textes, certains rappeurs sont considérés comme des hommes qui ont peu de respect envers la gent féminine. Il s'agira donc d'étudier les mécanismes et les procédés qui induisent et renforcent cette misogynie apparente.

³⁰ « Lexique du rap français », *Genius France, op. cit.*

³¹ « Misogynie » dans *Le Robert illustré*, MAUD DUBOURG (dir.), Paris, SEJER, 2018, « misogynie », p. 1270.

³² *Ibid.*

³³ « Misandre », dans *Le Robert illustré, op. cit.*, p. 1269.

2. L'instance énonciatrice

2.1. Être un rappeur « authentique »

Une des caractéristiques prégnantes du rap est la volonté des rappeurs à rapper le « vrai » et l'« authentique ». Pour eux, il est important que leurs discours fassent référence à des histoires vraies, issues de leur propre expérience³⁴. Pour Damso, cela semble être effectivement le cas. Quand le journaliste Yann Barthès lui demande si « ce qu'[il] raconte, c'est vrai », le rappeur lui répond naturellement : « La plupart du temps, ouais, même s'il y a parfois deux, trois punchlines [“phrases coup de poing”]³⁵ ». Certains vers de ses textes le confirment : « J'écris que ce que je vis³⁶ ».

Cette dite authenticité doit faire l'objet d'une réflexion. Puisque Damso aspire à rapper le vrai et l'authentique, doit-on prendre au premier degré des textes comme « Une âme pour deux », où l'état d'ébriété du rappeur le pousse à violer une prostituée et entretenir une relation incestueuse avec sa mère ? Dans un tel cas, le rappeur marque une objection et explique son texte d'un point de vue artistique, j'y reviendrai. Dans le cas de la misogynie dont il fait souvent l'objet, Damso se défend de la même façon : il n'est nullement misogyne et ses textes sont à prendre au second degré pour leur valeur artistique. Dès lors, comment expliquer une telle ambiguïté dans cette volonté d'authenticité ?

2.2. Personne privée, chanteur et canteur

2.2.1. La force de la triade énonciatrice

Pour tenter de comprendre cette ambiguïté, il faut s'intéresser aux différentes instances énonciatrices qui composent une chanson musicale. Cette question est primordiale puisque, de ce point de vue, la chanson de rap se distingue des autres domaines musicaux, l'auteur et l'interprète

³⁴ D'une manière plus divertissante, cette authenticité fait partie des dix commandements du rap français, où le « vrai » est considéré comme le quatrième commandement : « Vrai, tu parleras ».

ROD GLACIAL, « Les dix commandements du Rap Français », *Red Bull*, [s.d.], [en ligne] <https://www.redbull.com/fr-fr/music/rap-conseils> (consulté le 07/04/2021).

³⁵ Léa Marchand, « Damso explique ses titres “Macarena”, “Une âme pour deux” (interview quotidien COMPLET) », dans *YouTube*, 13/06/2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=B0V7XdiHIH8> (consulté 10/10/2020).

³⁶ Damso, « NMI », *Lithopédion*, 92i, 2019.

représentant souvent une seule et même instance. C'est le cas de Damso : « J'suis un rappeur, auteur, compositeur / Autant dire que j'mène ma vie comme je l'entends³⁷ ».

Du point de vue de Stéphane Hirschi, une chanson implique trois instances : l'*homme privé*, le *chanteur* et le *canteur*. La signification de l'*homme privé* est simple : il représente l'identité civile de l'artiste, la sphère privée. Dans le cas de Damso, l'homme privé correspond à son prénom, William. Quand une oeuvre musicale est créée, elle doit être interprétée par un *chanteur*, un *rappeur* dans le cas qui nous intéresse, c'est-à-dire par Damso. Le chanteur-rappeur est un artiste qui fait partie de la sphère publique. Enfin, l'instance énonciatrice du *canteur* intervient également au sein de l'oeuvre, puisqu'il s'agit du « [...] personnage central d'une chanson, qu'il s'exprime à la première personne ou qu'il narre une scène avant ou non de se signaler [...]»³⁸. Autrement dit, il s'agit du *narrateur* de la chanson, du personnage qui « narre » l'histoire écrite et qui est mis en scène.

De ce fait, comment expliquer la réception problématique des textes de Damso, considéré comme misogyne ? Ne devrions-nous pas distinguer, en premier lieu, l'homme privé et le rappeur ? En réalité, l'indistinction entre William et Damso opérée par le public est inhérente à la force de la triade *homme privé*, *chanteur* et *canteur*. Dans une chanson, et plus particulièrement une chanson de rap, l'auditeur a énormément de difficulté à distinguer l'artiste de la personne réelle, puisque ceux-ci ne forment qu'une une seule et même personne. En effet, le rappeur Damso (le *chanteur*) est représenté par William (l'*homme privé*). Il y a donc une confusion forte entre les deux instances. Dans son article « L'émotion politique en chansons : l'ère romantique entre airs libres et airs comprimés », Stéphane Hirschi présente l'interprète comme une personne qui « charme son auditoire et le captive en suggérant le naturel, c'est-à-dire en faisant oublier son art [...]»³⁹. L'auteur parle d'une « posture de l'imposture » :

On se retrouve ainsi en présence d'une trinité créatrice exposée au public selon une savante dynamique de trompe-l'oeil (et de l'oreille) : l'homme privé, le chanteur - qui interprète, et le canteur - facette différente mise en scène à chaque nouvelle chanson. Tout le protocole de sincérité ou d'authenticité consiste évidemment pour le créateur à donner l'illusion que ce canteur ne

³⁷ Damso, « Kietu », *Ipséité*, 92i, 2017.

³⁸ STÉPHANE HIRSCHI, *op. cit.*, p. 45.

³⁹ STÉPHANE HIRSCHI, « L'émotion politique en chansons : l'ère romantique entre airs libres et airs comprimés », dans *La Chanson politique en Europe*, pp. 73-91, [en ligne] <https://books.openedition.org/pub/25481?lang=fr> (consulté le 09/02/2021).

diffère en rien non seulement du chanteur, personnage public, mais aussi de l'homme privé hors scène⁴⁰.

Ce constat a été renforcé par d'autres études, notamment celle d'Anthony Pecqueux : « Cette indifférenciation des rôles entre auteur et interprète de la chanson » implique de « mesurer les conséquences sur la relation rappeur / auditeur⁴¹ ».

Ce principe de confusion des instances est également présent dans le domaine littéraire, où la distinction entre l'auteur, le narrateur et les personnages est parfois difficile à opérer. Dans le cas du rap, cette confusion est accrue par cette prétendue authenticité prônée par les rappeurs. Si Damso aspire à raconter des histoires vraies, pourquoi faudrait-il le distinguer de l'homme privé ?

Pourtant, cette question doit impérativement être posée pour comprendre les mécanismes formels utilisés dans ce monde musical, car, nous le voyons, ce sont ceux-ci qui marquent une ambiguïté forte et problématique. Du point de vue des instances énonciatrices, les paroles violentes et sexistes proférées par Damso ne devraient incomber qu'au rappeur. Pourtant, faire la part des choses est difficile à cause de la force de la « triade énonciatrice » et cette prétendue authenticité. Dans le cas de Damso, cette confusion et cette ambiguïté sont encore plus fortes, puisqu'il a tendance à jouer avec ces codes formels et esthétiques, impliquant ainsi son public dans ses textes...

2.2.2. Entre William et Damso

Je l'ai dit, le cas de Damso est particulier, puisque ce dernier ne cesse de balancer entre le premier degré et le second degré. Dans certains textes, le rappeur met en avant l'homme privé. C'est le cas dans sa chanson « William », dont le titre fait explicitement référence à l'identité civile du rappeur, c'est-à-dire à William Kalubi Mwamba. Dans son texte, Damso s'épanche sur la difficulté qu'il éprouve parfois à vivre la relation problématique qu'il entretient avec son ex-copine, la mère de son fils. Surtout, il souligne son attriance pour les femmes : « J'aime trop la femme pour en aimer qu'une, mon plus grand défaut ». Dans sa dernière interview pour la chaîne de télévision « Clique », Damso a étayé ce propos : capable d'aimer une seule femme, ce dernier ne peut lui

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ ANTHONY PECQUEUX, *op. cit.*, p. 71.

rester fidèle à cause de ses besoins sexuels⁴². Dans ce cas précis, Damso aspire à une fusion des trois instances énonciatrices. Le texte est autobiographique, puisqu'il fait référence à la vie de l'homme privé, du rappeur et du chanteur. L'authenticité des propos semble donc respectée.

Pourtant, cette prétendue authenticité ne semble pas toujours respectée, puisque le rappeur lui-même invite parfois ses auditeurs à opérer une distinction entre l'homme privé et le rappeur. Du point de vue de la violence et de la misogynie de ses textes, Damso a dû fréquemment s'expliquer lors d'interviews (notamment dans l'interview réalisée par Yann Barthès) : ces propos sont-ils vrais, authentiques ? Selon lui, il faut impérativement distinguer l'homme privé du rappeur, sa mauvaise réputation étant causée par la difficulté de discernement des auditeurs, qui ne devraient pas toujours prendre ses propos au premier degré.

[Les gens] n'arrivent tellement pas à dissocier l'artiste et la vie réelle. Je fais un son, c'est juste un son. Ne cherche pas à essayer de me connaître à travers un son. [...] Il y a une partie de moi-même qui ne veut pas assumer ce que je suis [...]. Damso n'est que ma partie la plus libre, c'est celle que j'exprime sans tabou, je peux dire n'importe quoi dans mes sons⁴³.

Pour Damso, le rappeur représente donc une facette « sans tabou » de l'homme privé, William. Celle-ci est également présente chez d'autres chanteurs, notamment chez Claude Nougaro, cité par Stéphane Hirschi : « Une chanson n'est que la passerelle possible entre mon moi obscur et mon moi lumineux qui serait le chanteur⁴⁴ ». Malgré son explication « explicite », le rappeur précise bien que l'artiste Damso représente sa « partie la plus libre », « celle qu'[il] exprime sans tabou ». Est-il en train de dire que l'instance énonciatrice du rappeur est un moyen pour s'exprimer librement, sous couvert d'être un artiste ? En réalité, cette explication ne fait que renforcer toute l'ambiguïté de son personnage.

Pourtant, dans ses textes, le rappeur corrobore fréquemment cette idée. L'intention des textes de rap n'incombe qu'à Damso, le rappeur, et non à William, l'homme privé.

Rappeur connu, être humain anonyme⁴⁵

⁴² Clique TV, « Clique x Damso : Clique Aime Like Follow », dans *YouTube*, 03/10/2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=YDnbh11ZETY> (consulté le 07/10/2020).

⁴³ Damso, « Z. Kietu - Damso », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/11739952> (consulté le 07/10/2020).

⁴⁴ CLAUDE NOUGARO, *Chorus*, n°12, 1995, p. 108, cité dans STÉPHANE HIRSCHI, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁵ OrelSan, « Rêves bizarres » (ft. Damso), *La Fête est finie*, 3ème Bureau/Wagram Music, 2017.

J'ai vécu drames et difficultés, « misogynie » qu'elles disent
J'parle des femmes sous Melodyne⁴⁶, hymne national : impossible⁴⁷

Une latence entre ce que je pense et ce que je dis⁴⁸

Parler c'est penser tout bas
Penser c'est parler tout haut
Sans être entendu⁴⁹

Comme le souligne Benjamine Weill, « C'est tout Damso qui est dit en une phrase. C'est un rappeur connu en tant qu'artiste, mais dans ce qu'il est intimement, personne ne le connaît⁵⁰ ». Cependant, cette dissociation, mêlée à des prétendus moments d'authenticité où les instances ne doivent pas être distinguées, rend la réception problématique : que doivent penser les auditeurs lorsqu'ils écoutent les chansons de Damso ? Est-ce vraiment l'homme privé qui rappe ou est-ce le rappeur ? Dans son cas, la réception est très intéressante, car ses auditeurs s'impliquent d'une façon singulière dans ses textes. En effet, Damso fait l'objet d'un intérêt particulier, que ce soit pour la violence ou la misogynie de ses propos ou pour la difficulté à comprendre le sens réel de certains vers de ses textes. Surtout, ses quatre albums font l'objet d'une théorie mise en place par ses auditeurs. Celle-ci n'a jamais été démentie par Damso, qui semble même étonné de la recherche poussée de son public. Il est vrai que cette théorie est pertinente pour le sujet qui m'occupe, à savoir la distinction problématique entre le « Moi William » et le « Moi Damso », l'homme privé non-misogyne et le rappeur qui « dit tout et n'importe quoi ».

Dans le dernier morceau d'*Ipséité*, « Une âme pour deux », Damso raconte sa fin de soirée arrosée et son arrivée aux urgences. Dès le début de la chanson, l'auditeur peut entendre le râle de Damso qui a des difficultés à respirer et qui se trouve aux urgences : « J'me réveille sur un lit blanc, dans des draps blancs / Les murs sont blancs, j'suis entouré de blancs / Et un black habillé en blanc qui d'mande comment j'me sens ». Un médecin se présente auprès de Damso, l'interpellant par son pseudonyme élidé (« Monsieur Dems, vous m'entendez ? ») sur lequel je reviendrai, lui expliquant ce qu'il s'est passé. Le rappeur a été victime d'un « transfert d'âme » (d'où le titre, « Une âme pour deux ») : une autre âme que la sienne a tenté de s'installer dans son corps, mais en vain. Cet

⁴⁶ Melodyne est un logiciel de modification de voix qui la rend plus mélodieuse et harmonieuse.

⁴⁷ Damso, « Ipséité », *Lithopédion*, op. cit.

⁴⁸ Damso, « Feu de bois », *ibid.*

⁴⁹ Damso, « NMI », *ibid.*

⁵⁰ Alohanews, « Punchlife de Damso vues par la philosophie 1/2 », dans YouTube, 01/03/2019. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1cU3nzSmeGc> (consulté le 08/10/2020).

échec est dû à l'incapacité de l'âme étrangère à reproduire ce qui caractérise le mieux le rappeur, à savoir son *flow*⁵¹. Cette idée souligne le sens du titre de l'album, *Ipséité* : « Ce qui fait qu'un être est lui-même et non pas autre chose⁵² ». Damso est un rappeur singulier qui ne peut être imité par qui que ce soit. Dans l'introduction de l'album suivant, *Lithopédion*, l'auditeur entend à nouveau le respirateur artificiel et les dernières paroles du médecin. À la fin de l'album ultérieur, *QALF*, l'auditeur se retrouve à nouveau dans la chambre d'hôpital, et entend Damso crier un terme, « Nwaar », suivi d'une voix féminine qui précise que la « batterie [est] rechargée », faisant ainsi référence à son premier album, *Batterie faible*.

Pour le public de Damso, il faut comprendre que l'âme du rappeur est en train de mourir pour laisser place à celle de l'homme privé, considérée comme beaucoup plus pure. William serait donc en train de prendre possession du corps de Damso. Les textes des albums *Lithopédion* et *QALF* seraient en partie écrits par sa véritable personne. Il est vrai que certains textes de ces albums semblent davantage introspectifs et moins violents envers les femmes, comme le titre « 911 » de *QALF*, où Damso déclare l'amour qu'il porte à une femme :

J'crois que j'me ramollis, j'suis tombé love
Fais le *nine-one-one*⁵³
J'crois qu'un gangster est tombé love

Cette théorie quelque peu poussée est intéressante, dans la mesure où elle permet de souligner l'ambiguïté du personnage de Damso. Si forte, elle pousse les auditeurs à imaginer une théorie qui permettrait d'expliquer la distinction à faire entre l'homme privé et le rappeur. Cependant, celle-ci pourrait expliquer la réception problématique des textes du rappeur, puisque c'est elle qui rend la réception confuse, raison pour laquelle les médias auraient davantage tendance à penser que les propos misogynes du rappeur incombent également à l'homme privé.

⁵¹ Le *flow* qualifie la manière dont un rappeur pose ses syllabes sur le rythme d'une chanson. Chaque rappeur tente d'imposer son *flow*, qu'il qualifie de « meilleur ».

⁵² « *Ipséité* », dans *Larousse en ligne*, [En ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ipséité/44209> (consulté le 09/04/2021).

⁵³ Le *nine-one-one* (911) est le numéro d'urgence américain.

2.3. L'usage de la première personne du singulier

Le rap français est également marqué par l'usage quasi constant de la première personne du singulier. De ce fait, le poste d'interprétation semble représenter à la fois l'homme privé, le rappeur et le chanteur : « Il impose à ses praticiens [du rap] des obligations contraignantes, [notamment] une conformité d'identité du rappeur entre ses différentes interventions, puisque “je” y désigne toujours ce rappeur [...]⁵⁴ ». L'usage de la première personne du singulier pose donc problème du point de vue de la différenciation entre l'homme privé et le rappeur. Dans son mémoire consacré à l'usage du « je » dans les textes de rap français, Alice Hendschel parle d'un « “je” [qui] se présente comme une entité réelle [qui] vient brouiller les règles du trio des récits de soi auteur/narrateur/personnage principal⁵⁵. »

Depuis de nombreuses années, cette question est sujette à débat, car elle implique de dissocier l'œuvre de son auteur. Gisèle Sapiro, spécialiste des rapports entre littérature et politique, a beaucoup travaillé sur cette question.

Introduite en France par Flaubert qui s'inspirait de Goethe, cette distinction entre l'auteur, le narrateur et ses personnages est devenue une convention de la littérature moderne. Elle aura permis d'opérer une distinction entre représentation et apologie, qui a fini par être reconnue par les tribunaux⁵⁶.

Il est vrai que la littérature française antérieure à l'époque de Flaubert a connu plusieurs affaires judiciaires, où aucune distinction n'avait été opérée entre l'auteur et son œuvre. Je pense notamment à l'affaire du Parnasse satyrique qui a impliqué le poète Théophile de Viau et ses poèmes libertins, publiés dans l'anthologie du *Parnasse satyrique* (1622). Pour condamner le poète, l'un des arguments mis en avant par les autorités judiciaires a été le rapprochement entre l'auteur et la première personne du singulier utilisée dans certains poèmes, alors que cette première personne du singulier ne représentait pas forcément le poète⁵⁷.

⁵⁴ ANTHONY PECQUEUX, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁵ ALICE HENDSCHEL, *La Narration de soi dans le rap français contemporain : se raconter comme corps social et comme voix proférée*, Université catholique de Louvain, 2019, pp. 38-39, [en ligne] <https://dial.uclouvain.be/memoire/ucl/en/object/thesis%3A21335>.

⁵⁶ GISÈLE SAPIRO, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁷ FRANÇOISE TILKIN, *Questions de littérature française des 17^e et 18^e siècles*, notes de cours, Université de Liège, 2020-2021.

Cet usage est également problématique du point de vue de la réception des textes des rappeurs, notamment ceux de Damso : qui se cache derrière le « je » ? Quand il a été poursuivi en justice pour propos sexistes et incitation à la haine envers les femmes, le rappeur OrelSan s'est défendu en présentant ce « je » comme une instance narratrice fictive.

L'argument de l'intention artistique est mis en avant par OrelSan qui a plaidé la fiction, ainsi que « l'humour et l'hyperbole de mauvais goût » : le personnage qu'il incarne serait « un gars à côté de la plaque ». Pour preuve de cette distance ironique entre sa personne et son personnage, il invoque le fait que « jamais » il n'a proféré de propos sexistes et haineux envers les femmes en dehors de ses chansons : « Ce n'est pas du tout ce que je pense ». Cet argument l'a emporté lors de son procès⁵⁸.

Dans le cas de Damso, nous l'avons vu, c'est également ce type d'argument qui est mis en avant. Ce dernier affirme toujours qu'il s'agit d'un monde fictif à prendre au second degré. Je pourrai également m'interroger sur l'intention de l'artiste, mise en évidence par OrelSan lors de son procès. William a-t-il déjà agi de façon misogyne dans la « vraie vie » ? Il semblerait que non. Au contraire, l'homme a déjà pris position en faveur de l'intégrité des femmes. Il y a peu, le monde du rap a été bousculé par l'affaire Roméo Elvis, rappeur belge qui a été accusé d'agression sexuelle sur une jeune femme. Damso, qui devait collaborer avec lui pour son album *QALF*, s'est exprimé clairement par rapport à cette affaire, puisqu'il a décidé d'annuler cette collaboration. Dans le journal *Libération*, le rappeur a expliqué qu' « [il] n'était pas en adéquation avec ça [l'affaire Roméo Elvis]⁵⁹ » et a ajouté que ces cas de violences sexuelles sont pour lui « un problème d'éducation ».

Du point de vue des instances énonciatrices évoquées précédemment, le « je » ne devrait représenté ni plus ni moins le *canteur*, c'est-à-dire le narrateur de l'histoire et le personnage mis en scène dans le texte, à dissocier de l'homme privé et du rappeur. Encore une fois, cette distinction, qui est de base problématique et difficile à opérer, est renforcée par cette volonté d'authenticité mise en avant par les rappeurs. Si ces derniers rappent le vrai, pourquoi diable considérer le « je » comme un canteur ?

⁵⁸ GISÈLE SAPIRO, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁹ RÉDACTION PARIS MATCH BELGIQUE, « Damso prend publiquement position sur l'affaire Roméo Elvis », *Paris Match*, 29/09/2020, [en ligne] <https://parismatch.be/actualites/societe/433673/damso-prend-publiquement-position-sur-laffaire-romeo-elvis> (consulté le 14/10/2020).

3. Le choix d'un pseudonyme

3.1. Pseudonyme et pseudonymie : définitions

Avant d'étudier de façon détaillée le procédé de pseudonymie, il convient de le définir. Dans le dictionnaire *Robert illustré*, le « pseudonyme » signifie un « Nom choisi par une personne pour masquer son identité⁶⁰ ». Ce terme a été formé sur base du préfixe « Pseud(o) », qui signifie « Trompeur, faux⁶¹ ». Quant à elle, la pseudonymie est « Un nom choisi par une personne pour se substituer à son nom et à son identité légale et, dans certains cas, la dissimuler⁶². »

3.2. Rap et pseudonyme : Damso et Dems

Dans le monde du rap, il est très fréquent d'utiliser un pseudonyme à la place de son nom et de son prénom pour signer son oeuvre. En guise d'illustration, les pseudonymes :

- VALD, qui est une contraction de l'identité civile du rappeur, Valentin Le Du ;
- Nekfeu, qui représente le verlan du surnom donné au rappeur Ken Samaras, « fennec » ;
- SCH, qui renvoie aux trois premières lettres du nom de famille du rappeur, Schwarzer.

Damso suit également cette règle. Selon lui, « Damso » n'a pas de signification particulière. Il s'agit simplement d'un surnom que son entourage lui a donné quand il était enfant. Dans plusieurs de ses textes ou de ses interviews, son pseudonyme subit une élision qui mène au terme « Dems ». Pour Lucine Ailloud, l'élosion « Dems » fonctionne comme une signature des morceaux davantage performatifs et sombres, où la masculinité du rappeur est exacerbée⁶³. Pour reprendre les termes de Damso, ce sont des morceaux « nwaar » et « saal ». Selon lui, ces termes représentent sa performance artistique, son flow, son style et la compétition qu'il entretient non seulement avec les autres rappeurs, mais aussi avec lui-même⁶⁴. Du point de vue de la misogynie, ce sont également

⁶⁰ « Pseudonyme », dans *Le Robert illustré*, *op. cit.*, p. 1577.

⁶¹ « Pseudo », dans *ibid.*

⁶² DAVID MARTENS, « La pseudonymie. Un mode de dédoublement auctorial » dans DAVID MARTENS, *La Pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », n°123, 2016, pp. 39-43, [en ligne] <https://lirias.kuleuven.be/1720823?limo=0> (consulté le 15/10/2020).

⁶³ LUCINE AILLOUD, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁴ Pour une analyse détaillée de ces deux notions, voir l'article de LA RÉDAC, « Le “saal”, pilier philosophique de l'oeuvre de Damso », BACKPACKERZ, 2018, [en ligne] <https://www.thebackpackerz.com/le-saal-pilier-philosophique-oeuvre-damso/> (consulté le 12/10/2020).

des textes qui marquent le hors-norme, car les paroles sont davantage choquantes, violentes et misogynes.

Saal, saal, saal, Dems [...]
J'veux très très grosse bitch, juste un gros cul sur ma trique [...]
J'te marie si tu m'dis oui, d'toute façon l'*pussy*⁶⁵ j'l'ai déjà fuck⁶⁶

Si y'a bien une chose que j'sais faire, c'est niquer des mères
Gousse d'herbe et un Dom Per' pour calmer les nerfs
J'crois pas qu'ton boule f'r'a l'affaire, ta bouche peut le faire
Jambes en l'air involontaires, moula, billets verts
Oseille, ouais,
C'est bon, c'est toujours Dems

Dans le monde du rap, le terme « sale » est souvent utilisé par les rappeurs et les auditeurs pour qualifier un morceau violent et choquant, où la performance et le flow dominent. C'est un « “n’importe quoi” hors des normes morales et sociales, souvent lié à la sexualité et la violence (physique ou verbale)⁶⁷ ».

3.3. Les enjeux problématiques de la pseudonymie

Pour revenir aux définitions du dictionnaire *Robert illustré* et de David Martens, la pseudonymie permet donc de dissocier la personne privée de l’artiste, la sphère privée et la sphère publique, dont le « clivage tend à être brouillé par la pseudonymie⁶⁸ ». De ce fait, il ne devrait donc pas y avoir de doute quant à l’aspect artistique des textes des rappeurs, puisque le pseudonyme ne les représente pas personnellement : il marque une distance entre l’*homme privé* et le *chanteur*. C’est donc « une manière d’entrer dans la fiction⁶⁹. »

Cependant, l’aspect de dissimulation fait partie intégrante des définitions du pseudonyme et de la pseudonymie. Dans le cas de Damso, son pseudonyme lui permettrait de dissimuler sa véritable identité. Mais qu’en est-il de l’intention véritable du rappeur quand il affirme rapper l’authentique et le vrai ? Il est bien évidemment impossible de savoir si les propos de Damso sont

⁶⁵ De l’anglais, *pussy* signifie « chatte ». Par métaphore, le terme désigne l’organe sexuel féminin.

⁶⁶ Damso, « Noob Saibot », *Ipséité*, *op. cit.*

⁶⁷ LUCINE AILLOUD, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ ALICE HENDSCHEL, *op. cit.*, p. 25.

réellement pensés par l'homme privé ou non, mais cette question mérite d'être posée, puisque la réception de ses textes est en elle-même problématique. Pour apporter une réponse (plus ou moins) éclairante, il est donc primordial de s'intéresser à l'enjeu réel du pseudonyme. Les paroles violentes, sexistes et misogynes sont-elles excusables dès lors qu'elles sont proférées par un pseudonyme, qui *de facto* n'est pas censé représenter l'homme privé ?

Pour Alice Hendschel, la pseudonymie doit être perçue comme une « volonté de garder un certain anonymat », certes, mais cette volonté « peut concerner certains risques liés à des infractions à la loi⁷⁰ ». Ce principe de contournement existe depuis très longtemps, notamment dans le domaine littéraire. Pensons à l'écrivain Rabelais, également sujet de ce mémoire, qui a signé ses romans *Pantagruel* et *Gargantua* sous le pseudonyme d'Alcofribas Nasier, anagramme de François Rabelais. Outre le dédoublement auctorial souligné par David Martens dans son article consacré à la pseudonymie⁷¹, le pseudonyme a permis à l'écrivain de se dissimuler et de ne pas prendre en charge certains propos de ses textes, considérés comme problématiques. En outre, il n'est pas le seul à avoir opté pour l'usage d'un pseudonyme dans le but d'échapper à des poursuites judiciaires. Dans son ouvrage intitulé *Peut-On Dissocier l'Oeuvre de l'auteur ?*, Gisèle Sapiro cite le cas de Boris Vian, qui a signé *J'Irai Cracher Sur Vos Tombes* sous le pseudonyme de Vernon Sullivan⁷².

Encore une fois, la mauvaise réception des textes de rap et l'étiquette misogynie de ce genre musical pourraient s'expliquer par le lien existant entre la prétendue authenticité valorisée par les rappeurs et leur recours à un pseudonyme, qui permettrait une dissimulation de ceux-ci. Chez Damso, ce problème est clairement présent.

4. Conclusion

4.1. Résumé

Ce premier chapitre a mis en lumière certaines composantes impliquées dans la formation d'une chanson : la volonté d'authenticité, l'instance énonciatrice, l'usage de la première personne du singulier et du pseudonyme. Nous l'avons vu, ces différents usages sont problématiques,

⁷⁰ ALICE HENDSCHEL, *op. cit.*, p. 24.

⁷¹ DAVID MARTENS, *op. cit.*

⁷² GISÈLE SAPIRO, *op. cit.*, p. 40.

puisqu'ils induisent une ambiguïté dans la réception des textes des rappeurs. Cette réception impliquerait donc elle-même le problème de misogynie reproché au rap français.

4.2. Avis personnel

En tant qu'amatrice de rap français, je pense vraiment qu'il faut dissocier l'homme privé du rappeur. Cependant, je remarque que l'ambiguïté entre les différentes instances énonciatrices et l'usage de la première personne du singulier est forte. De mon point de vue, il me semble que ce soit cette ambiguïté qui rend la réception des textes de rap problématique. Je pense également, comme Anthony Pecqueux le souligne, qu' « il est impossible de se dédouaner par un : “Ce n'est pas moi qui dis cela, c'est le protagoniste de la chanson⁷³” ». Dans n'importe quel domaine artistique, une partie de notre être est impliquée dans la création de l'oeuvre.

Par ailleurs, cette ambiguïté est problématique du point de vue de certains auditeurs, qui prennent les paroles proférées par les rappeurs « au pied de la lettre ». De ce fait, la violence et la misogynie risqueraient d'être perçue comme un élément banal et anodin au sein de la société dans laquelle ils vivent. Cependant, je pourrais également m'interroger sur la présence de la violence et de la misogynie dans d'autres genres musicaux et au sein de différentes sphères sociales, puisqu'elles y sont effectivement présentes, je reviendrai sur ce constat dans un chapitre ultérieur. De ce fait, je m'interroge sur les raisons qui poussent les médias à se focaliser sur la misogynie dans le rap, puisqu'elle est également présente dans d'autres domaines ?

En outre, en réalisant son mémoire sur le lien de cause à effet entre les paroles proférées par le rappeur Booba dans ses textes et la culture du viol dans notre société, Julie Chrétiennot s'interroge sur la liberté d'expression et sur cette pratique de dissociation de l'oeuvre de son auteur : « En quoi cela [la volonté de distinction entre l'homme privé et le rappeur] change quelque chose ? Toute parole serait-elle excusable dès lors qu'il s'agit d'art ?⁷⁴ ». La liberté d'expression est également un argument de défense mis en avant par les rappeurs lorsqu'ils font face à des poursuites judiciaires. Cependant, je remarque que les questions que l'auteure soulève sont importantes, car il convient de s'interroger sur les (non) limites de la liberté d'expression.

⁷³ ANTHONY PECQUEUX, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁴ JULIE CHRÉTIENNOT, *op. cit.*, p. 48.

Enfin, je m’interroge également sur la place des femmes au sein des clips-videos de certains rappeurs. Apparaissant dénudées et dans des positions lascives, ne renforcent-elles pas la misogynie au sein de la société ? Au contraire, peut-on réellement parler d’une émancipation sexuelle féminine ?

Chapitre II - Le rap comme art musical de masse

Réflexions et objectifs

Le premier chapitre m'a permis d'aborder le rap français d'un point de vue esthétoco-formel. Il a mis en lumière la complexité de certains procédés formels inhérents à ce genre musical, complexité qui pourrait éventuellement expliquer l'origine de la réception dépréciative du rap français, considéré comme misogynie.

Désormais, il est important d'étudier la présence même de cette misogynie dans le rap français. En effet, même si l'instance énonciatrice du rappeur est à distinguer de celles de l'homme privé et du chanteur, pourquoi la misogynie est-elle aussi prégnante dans les textes de rap ? D'où vient-elle ? Est-elle présente depuis les premiers balbutiements du rap américain ? Le rap français est-il différent du rap américain du point de vue de la misogynie ? Les rappeurs suivent-ils un canevas esthétique pour écrire leurs textes ? Y a-t-il différents sous-genres de rap qui s'opposent totalement ou partiellement à la misogynie ? En bref, peut-on expliquer la misogynie dans les textes de rap ?

Pour répondre à ces questions, ce deuxième chapitre sera scindé en deux parties. Dans un premier temps, j'étudierai à nouveau le rap français d'un point de vue esthétoco-formel, mais l'objectif central sera de contextualiser le rap misogynie au sein d'une série de sous-genres qui constituent ce genre musical. Les points de vue historique et sociologique seront également abordés, car ils me permettront d'approfondir les origines, les raisons et les causes de cette misogynie ambiante, qui pose bel et bien problème dans la réception du genre. Dans un second temps, j'approfondirai et étudierai la relation entre production et consommation musicales, ainsi que le rapport que les auditeurs entretiennent avec les chansons de rap. Comment peuvent-ils autant écouter des chansons dont la réception est problématique ? Quels sont les critères appréciatifs que ceux-ci prennent en compte ? Pour travailler sur cela, les ouvrages *Dialectique de la pop*⁷⁵ d'Agnès Gayraud et *Chanson. L'Art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo* de Stéphane Hirschi⁷⁶

⁷⁵ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*

⁷⁶ STÉPHANE HIRSCHI, *op. cit.*

seront particulièrement utiles, puisqu'ils mettent en lumière les composantes impliquées dans la construction d'une chanson et le rapport étroit que celle-ci entretient avec son auditeur. Ainsi, je tenterai d'expliquer la raison pour laquelle la misogynie est si présente dans les textes de rap, par le biais de leur réception auprès des auditeurs.

1. La multiplicité des canevas du rap français

Je l'ai dit précédemment, la question centrale de ce second chapitre est de comprendre les raisons qui poussent les rappeurs à proférer autant de paroles qui vont à l'encontre de la condition des femmes. Pour tenter d'y apporter une réponse, ce premier point abordera l'aspect esthéticom-formel du rap français, de sa naissance en France dans les années 1980 à aujourd'hui. L'objectif principal sera de dégager les différents canevas d'écriture du rap français et de contextualiser les sous-genres esthétiques qui dominent ce genre musical. Existe-t-il un seul et unique canevas d'écriture inhérent à la misogynie ?

1.1. Des USA à la France

1.1.1. Le *dirty dozen*

Quand le rap américain s'est exporté en France, les DJs, les chanteurs et les danseurs ont été imprégnés par cette culture hip-hop sortie tout droit des ghettos noirs américains. Dans son ouvrage consacré à l'histoire du rap en France, Karim Hammou retrace cette importation. À une époque où le racisme anti-noir dominait la société française, une grande hostilité envers la tradition afro-américaine était palpable. Malgré cela, certains DJs de discothèques diffusaient des musiques afro-américaines, sans se soucier des potentielles critiques qu'ils pouvaient subir. Le DJ Sidney a été l'un des premiers à agir de cette manière⁷⁷.

De ce fait, les premiers rappeurs français ont été influencés par le rap américain, en étant très soucieux d'en suivre l'esthétique. À leurs débuts, ceux-ci ne rappaient pas en français, mais s'affrontaient à l'occasion d'une joute verbale en déclamant un texte en anglais. Petit à petit, et c'est

⁷⁷ KARIM HAMMOU, *op. cit.*

l'une des singularités du rap français par rapport au rap américain, certains rappeurs ont décidé de rapper en français afin de mieux maîtriser les textes qui étaient récités.

L'opposition entre rap en français et rap en anglais ne recouvre pas un arbitrage a priori entre deux langues. Tous ces premiers rappeurs sont en effets attentifs aux développements du rap américain, aux nouvelles techniques d'interprétation proposées par les groupes anglo-saxons qui émergent au cours des années 1980 [...]. Le choix de la langue d'interprétation cristallise plutôt une tension entre la fidélité aux modèles américains, jusqu'à reproduire les expressions idiomatiques [...], et le souhait d'interpréter des paroles originales [...]. Le choix d'une interprétation en français s'opère aussi dans une dynamique d'approfondissement de la pratique du rap valorisant originalité et qualité des paroles [...]⁷⁸.

Cette pratique renvoie au rap américain et à la tradition afro-américaine. Il s'agit du *dirty dozen* ou « douzaines dégueulasses », qui prend la forme d'une joute verbale au cours de laquelle deux personnes s'affrontent, se ridiculisent et s'insultent. Très souvent, les insultes proférées concernent les mères des adversaires. L'objectif est simple : être considéré comme meilleur que son adversaire par le public ou la communauté qui assiste à cette bataille langagière⁷⁹. Pour cela, les adversaires injectaient une dose d'ego trip à leurs paroles, puisqu'ils appréciaient la vantardise, à la fois sexuelle et physique.

Dans le *boast*, le sujet se targue publiquement de prouesses physiques ou sexuelles, s'affirme capable d'exploits techniques ou sportifs, revendique des possessions matérielles ou des qualités spirituelles, fait état de dispositions morales ou intellectuelles hors du commun, s'invente une descendance prestigieuse, etc⁸⁰.

En France, le *dirty dozen* et le *boast* ont été baptisés sous le nom de « battle de rap », autrement dit, « combat de rap ». Beaucoup plus tard, en 2010, une ligue importante consacrée à cette esthétique a été créée : Rap Contenders. Elle a permis à plusieurs rappeurs actuels de se faire connaître, comme Nekfeu, Jazzy Bazz, Alpha Wann ou Deen Burbigo. Voici un extrait d'un texte de Nekfeu qui affronte le rappeur Logik Konstantine

⁷⁸ KARIM HAMMOU, *op. cit.*, pp. 61-63.

⁷⁹ Anecdote amusante sur ce fait, la comédie américaine *Scary Movie 3* a parodié le *dirty dozen* en mettant en scène deux hommes qui s'affrontent face à la communauté noire. L'un des deux hommes est blanc et représente le rappeur Eminem. Cette séquence est disponible sur YouTube.

Movieclips, « Scary Movie 3 (2/11) Movie CLIP - Rap Battle (2003) », dans *YouTube*, 02/10/2011. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9iSVgAZ6bSM> (consulté le 16/10/2020).

⁸⁰ CHRISTIAN BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 98.

Ok les filles, j'veux présenter un trentenaire fauché : Logik Konstantine, aka « Tête de grand-père coké [...] »
J'crois qu'il y a quiproquo, moi, j'suis venu te torturer
Mais comme un putain de précoce, t'espères que ça va encore durer [...]
T'as pas un centime, ta femme l'a senti, mais j'la fais kiffer comme l'alarme incendie⁸¹

1.1.2. La composante sexuelle des textes de rap

Dès le début, les rappeurs français ont donc écrit des textes à connotation sexuelle, que ce soit dans le but de pratiquer un *dirty dozen* ou de défendre une esthétique qui s'en détache. Dans sa chanson « Viens voir le Docteur », le rappeur Doc Gynéco joue le rôle d'un *canteur* qui s'adresse à une jeune fille de quinze ans en lui faisant des propositions licencieuses.

Tu viens d'avoir quinze ans, mmmh intéressant
Ne dis rien à tes copines, je ne dirai rien à tes parents
Mais si tu acceptes ces conditions
On jouera à des jeux polissons
Tu seras Hélène et je serai tous les garçons
Je serai l'abeille qui va lécher ton miel
Je te ferai ton premier baiser

Comment interpréter une telle chanson ? Doc Gynéco a-t-il voulu attirer l'attention sur le monde du rap français par des propos tabous et choquants ? Tente-t-il de dénoncer la pédophilie ? Je proposerai une réponse à ces questions dans la seconde partie de ce mémoire, par le biais de la dissimulation inhérente à l'esthétique carnavalesque. Dans tous les cas, cette chanson fait partie des grands classiques de l'histoire du rap français. Elle a d'ailleurs été reprise et personnalisée par les rappeurs SCH et Alkpote, ce dernier dont je parlais dans la seconde partie de ce mémoire.

Tasse-pé, sors l'champagne du frais
Viens faire un saut chez ton doc
Passe me voir chaude si tu l'es
Si t'as besoin d'un diagnostic
J'serai ton doc⁸²

⁸¹ Rap Contenders, « Rap Contenders - Edition 1 - Nekfeu vs Logik Konstantine », dans *YouTube*, 14/01/2011. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=lFgRm5YHI8k> (consulté le 16/10/2020).

⁸² SCH, « Le doc », *Anarchie*, Capitol Music France, 2016.

En 2018 Alkpote c'est l'nouveau Doc
Gynéco [...]
J'ai mes binocles, mon stéthoscope, mon
spéculum
Alkpote le nouveau doc⁸³

Certains des premiers textes de rap français ont également fait l'objet de scandales ou d'attaques judiciaires. Par exemple, le classique « Ma Benz » du groupe Suprême NTM a été considéré comme une chanson misogyne dont le clip-vidéo ne pouvait passer à la télévision que durant la nuit.

De ce constat, il serait facile de dire que le rap, qu'il soit français ou américain, est uniquement basé sur un canevas misogynie et sexiste. En réalité, cette idée serait réductrice, car le rap misogynie trouve sa place dans une série de sous-genres composant le rap français, sous-genres qui sont eux-mêmes issus du rap américain. Entre *egotrip*, banditisme, dénonciation violente ou pacifique des abus de pouvoir, la palette thématique du rap est variée, et elle ne présente pas toujours des textes misogynes.

1.2. L'hybridité thématique du rap français

1.2.1. Remarque importante

Avant de détailler les principaux sous-genres du rap français, il est important de noter que ceux-ci ne comportent pas de barrières imperméables. En d'autres termes, chaque sous-genre est purement théorique, car plusieurs d'entre eux peuvent se rencontrer dans la pratique. N'importe quel rappeur, dont Damso, peut passer de l'*egotrip* au rap conscient. Je détaillerai ces deux sous-genres ultérieurement.

1.2.2. Le rap *egotrip*

Dans l'évolution du rap, tant français qu'américain, le *dirty dozen* a influencé le rap *egotrip*, caractérisé par les mêmes éléments que cette joute verbale. En effet, l'*egotrip* permet au rappeur de mettre en avant sa suprématie sur les autres rappeurs. Cette mise en évidence s'accompagne de

⁸³ Alkpote, « Le nouveau doc », *Inferno*, Universal Music Distribution Deal, 2018.

propos, souvent violents et misogynes, quant à la réussite financière. En effet, la domination financière du rappeur passe fréquemment par une domination sexuelle. Je reviendrai sur ce constat dans la seconde partie de ce mémoire consacré à l'esthétique carnavalesque.

Dès lors, les textes des premières générations de rappeurs sont parfois marqués par cette vantardise. Par exemple, à ses débuts, le rappeur Ali du groupe « Lunatic » (en duo avec le rappeur Booba) a mis en avant ce sous-genre du rap, notamment dans le freestyle intitulé « Intro » :

Round 1, quand je prends le mic
Trop d'mcs tout d'un coup ont le trac
Je braque le microphone comme si j'allais faire une banque
Donne-moi le départ pour le combat
Entretiens ta tombe, gars
Quand je sors mes grilles, appelle-moi Blanca
Après un perfect, je te bouffe comme un encas [...]

Chez Damso, l'egotrip est l'une des composantes à part-entière de ses textes. La chanson « BXL ZOO » en collaboration avec le rappeur belge Hamza, tirée de son dernier album *QALF*, représente fidèlement ce sous-genre :

« Nique ta mère » écrit dans l'horoscope
J'suis pas dans le top, c'est moi le top
Des chattes incendiées dans le caméscope
Quelques salopes dévergondées je fuck
Ils parlèrent beaucoup, j'ai sorti le Glock
Bang bang, ils dansent la carioca

Dans cet extrait, la vulgarité et la vantardise sont explicitement présentes. En premier lieu, Damso montre l'étendue de son art en tant que rappeur puisqu'il n'est pas dans la liste des top de ventes, mais qu'il représente lui-même cette liste. Parallèlement à cette domination artistique, le rappeur dévoile sa domination sexuelle, en précisant grossièrement qu'il « baise » (« fuck ») des femmes considérées comme des « salopes dévergondées ». Enfin, il assure être supérieur à ses ennemis, puisque ces derniers ont peur de lui dès qu'il sort une arme (« le Glock »).

Ces phases egotrip sont énormément présentes chez Damso, mais aussi chez beaucoup d'autres rappeurs. En réalité, ce sous-genre est intimement lié à l'univers du gangsta-rap, que je présenterai par la suite.

1.2.3. Les Rappeurs face à la Justice : le rap *hardcore*

Lors de son émergence en France, le rap a également permis à de nombreux artistes de mettre en avant les problèmes publics et sociaux présents dans la société, comme aux États-Unis. Dès les années 1990, le rap français est perçu comme un genre musical incompris. Pour les médias, il est le « symptôme des problèmes publics⁸⁴ ». Puisque les rappeurs sont issus d'un monde social défavorisé, marginalisé et caractérisé par « des bandes⁸⁵ », ils tentent d'exprimer leur désarroi, la violence qu'ils subissent, la pauvreté dans laquelle ils vivent, ainsi que d'autres problèmes sociaux. Pour Karim Hammou, une telle représentation est liée à « l'exotisme prêté aux musiques afro-américaines en France⁸⁶ ». Ainsi, le rap et la politique ont été, et restent, intimement liés.

Selon Anthony Pecqueux, les rappeurs ont recours à deux grands procédés pour écrire des textes de dénonciation politique. Dans un premier temps, ils peuvent s'assimiler à leurs auditeurs et se dissocier du monde légitime et légitimé. Dans ce cas, les rappeurs représentent un « Vraiment Nous, vraiment contre Eux⁸⁷ ». Dans un second temps, les rappeurs peuvent être davantage individualistes, en rappant leur propre histoire. Dans les deux cas, cette expression est souvent inhérente à une violence des propos, où les rappeurs rejettent la société et sa politique, ceci en insultant les représentants du pouvoir... et les femmes. Cette violence semble explicable par leur classe sociale. N'ayant aucun moyen d'être entendus et subissant une forme de mépris de la part des classes plus élevées, certains rappeurs écrivent des textes violents dans le but d'obtenir une certaine reconnaissance et de faire changer les choses.

L'exemple le plus prégnant de ce rap *hardcore* qui rejette violemment et grossièrement la société est le sample « Nique la police / Assassin de la police » du DJ Cut Killer, utilisé comme bande-son du film *La Haine* (1995), réalisé par Matthieu Kassovitz. Dans ce film, le spectateur suit les pérégrinations d'un groupe de jeunes de cité et perçoit très clairement les violences policières qui sévissent dans ce milieu. La bande-son, au titre plus qu'explicite, souligne cette violence. Dans ce morceau, les termes « That's the sound of the police » (perçu comme « Assassin de la police⁸⁸ »)

⁸⁴ KARIM HAMMOU, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁵ KARIM HAMMOU, *op. cit.*, p. 79.

⁸⁶ KARIM HAMMOU, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁷ ANTHONY PECQUEUX, *op. cit.*, pp. 155-196.

⁸⁸ CHLOÉ LEPRINCE, « “Assassins de la police” : histoire d'un slogan né d'une hallucination collective », *France Culture*, 10/12/2018, [en ligne] <https://www.franceculture.fr/musique/assassins-de-la-police-histoire-dun-slogan-ne-dune-hallucination-collective> (consulté le 19/05/2021).

et « Nique la police », proférés par le groupe NTM, sont répétés en boucle. Une dénonciation des attitudes des tenants du pouvoir est également notable. Elle est tirée de la chanson « Je glisse » du groupe de rap Assassin.

La justice nique sa mère
Le dernier juge que j'ai vu
Avait plus de vices que le dealer de ma rue

Une chanson de rap *hardcore* tout autant provocatrice et qui a attiré à une représentation interpellante de la femme s'intitule « Brigitte », du groupe Ministère A.M.E.R. Dans cette chanson, aux paroles grossières et provocatrices envers le corps policier, Brigitte est le nom de l'une des filles décrites. Ces dernières ont pour particularité d'avoir un père policier, raison pour laquelle elles sont dévalorisées et considérées comme des putains par les rappeurs.

Aucune force d'état ne peut stopper une
chienne en rut
Surtout pas quand c'est la putain d'fille
d'une brute
C'est-à-dire d'un flic de pute
Monique se fait culbuter
Monique se fait sodomiser
Tout l'monde dans l'quartier
N'a cessé d'répéter
J'ai shooté la fille du shérif

À l'heure actuelle, ces dénonciations sont toujours autant présentes dans certains textes de rap. Les deux frères du groupe PNL, Ademo et N.O.S, sont connus pour cela. Tant dans leurs textes que dans leurs clips-videos, les déboires avec la justice et les violences policières que ceux-ci ont subies dans leur cité de Corbeil-Essonnes sont présentés. Dans le quadruple clip-video à tendance autobiographique, « Naha », « Onizuka », « Bene » et « Jusqu'au dernier gramme », les deux frères soulignent à la fois les violences policières et les rivalités existantes entre les différents groupes de cité. Dans ce clip, le spectateur suit un jeune de la cité qui se lance dans le trafic de drogue pour subvenir à ses besoins. Pour le public de PNL, ce jeune représente Ademo. À l'opposé, N.O.S, suit des études, mais il finit par être rattrapé par les choix de son frère. Certains vers des textes du groupe font référence au trafic de drogue ambiant présent dans leur cité. Ce trafic est en lui-même problématique, car il mène très souvent à des conflits armés entre bandes rivales et groupes policiers.

Bien que la dénonciation soit l'un des thèmes privilégiés des rappeurs, il semblerait que beaucoup de textes lient la violence sociale à la violence envers les femmes. En d'autres termes, les rappeurs ont souvent tendance à attaquer les détenteurs du pouvoir par ricochet, c'est-à-dire en visant d'abord leurs femmes, leurs filles ou leurs mères. Pour rester dans le cas du groupe PNL, la chanson « Je T'Haine » est un bel exemple illustratif.

[...] Que dire à part que j'fuck ta bitch
À part que j'ai mal quand le passé s'ramène ?
Que dire à part qu'j'en veux au monde,
Aux keufs et à leur pute de mère ? [...]
*Baba*⁸⁹, t'inquiète pas, j'les baise
L'amour des miens me rend sauvage
Et lui, et lui, il veut tester
Mais j'ai l'coeur froid d'puis l'oesophage
J'marche en speed y a les Batmans
Malpolis comme Cartman
J'pissoit devant tas de man
La chatte à ta mère, à ta Kate à quatre balles

Ademo commence son couplet en proférant des insultes envers les forces de l'ordre. Comme elles sont assez nombreuses, j'ai dû réduire l'extrait aux paroles les plus prégnantes. Ces insultes, nous le voyons, visent surtout les mères des policiers, ainsi que leurs épouses. En effet, Ademo commence par s'adresser à un policier en disant qu'il « fuck [sa] bitch ». En d'autres termes, Ademo l'insulte en lui annonçant que sa femme, considérée comme une putain, lui est sexuellement soumise, puisqu'il la « baise » (« fuck »). Par la suite, Ademo utilise encore une phrase passive en précisant qu'il « baise » les forces de l'ordre. Il conclut son propos en disant qu'il « pissoit » devant ceux-ci. Enfin, par le biais de « la chatte à ta mère » et « à ta Kate à quatre balles », Ademo réduit la mère et la femme d'un policier à leurs organes sexuels, qui semblent être, aux yeux d'Ademo, un simple objet de plaisir à bas prix (« quatre balles »).

Chez Damso, les dénonciations sont souvent liées à sa facette de l'*homme privé*, à William en tant qu'individu social. Autrement dit, les dénonciations sont inhérentes à sa condition d'homme noir, au racisme qu'il a vécu et à l'histoire de sa terre natale, le Congo. Ainsi, ses textes sont empreints de violence envers certaines autorités. Dans beaucoup de cas, cette violence s'accompagne d'une vengeance sexuelle et d'un soupçon de misogynie. Pour reprendre les termes d'Anthony Pecqueux, Damso se positionne à la fois comme un être individuel face aux autorités,

⁸⁹ En arabe, *baba* signifie « Papa ». Ademo s'adresse à son père et critique les forces de l'ordre.

mais aussi comme un « Nous » (lui et la communauté noire) face à « Eux ». Cependant, j'éviterai de détailler la façon dont les dénonciations prennent forme chez Damso, car il semblerait qu'il y ait une composante carnavalesque importante à prendre en compte. Par conséquent, j'étudierai cela dans la seconde partie de ce présent mémoire.

1.2.4. Le rap conscient

Dès les années 1990, le rap conscient domine la scène du rap aux côtés du rap *hardcore*. Au niveau thématique, celui-ci est fort proche de ce dernier, mais la forme les oppose. Effectivement, le rap conscient prône un message politique pacifique, « une approche constructive lorsqu'il aborde diverses problématiques sociétales. Pragmatique, il dénonce des faits, mais toujours dans une optique de délivrer un message positif⁹⁰ ». Aux États-Unis, le rap conscient est apparu peu après le rap à caractère festif. Dans son article intitulé « La résonance du discours politique dans le rap américain »⁹¹, David Diallo cite un morceau emblématique de ce courant musical, « The Message » du groupe Grandmaster Flash and the Furious. Dans ce morceau, le groupe présente d'un ton neutre la vie dans les ghettos noirs. Je pourrais, comme l'auteur, discuter de l'authenticité et de l'honnêteté d'un tel discours, mais ce n'est pas le sujet de ce mémoire.

Dans le rap français, la même optique motive les rappeurs qui écrivent des textes conscients. En effet, les dénonciations ne passent pas non plus par une violence envers les femmes. Les propos sont déclamés de façon simple, avec des clips-vidéos qui peuvent parfois être très esthétiques et représentatifs des paroles. Le rappeur Médine est connu pour certains de ses textes qui épousent l'esthétique du rap conscient.

Dans une pièce, ils me rasent la tête et vendront mes cheveux à l'export
M'obligent à renier Dieu et son prophète et me forceront même à manger du porc [...]
Sur mon honneur c'en fut trop quand ces matons voulurent gagner plus de terrain
En m'enfonçant un stérilet et ce contre mon gré intra-utérrien

⁹⁰ NUNSUKO, « Les styles de rap français », *Nunsuko*, 12/02/2015, [en ligne] <https://www.nunsuko.com/genres-styles-rap-francais.html> (consulté le 13/02/2021).

⁹¹ DAVID DIALLO, « La résonance du discours politique dans le rap américain », dans *Mouvements*, n°96, 2018, pp. 73-81, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2018-4-page-73.htm> (consulté le 18/02/2021).

La tâche, j've pas leur faciliter, ils prendront jamais
ma fertilité [...]⁹²

Dans ce texte, le rappeur dénonce les violences actuelles qui sévissent en Chine envers les Ouïghours, des musulmans chinois envoyés dans des camps de travail sur simple motif de leur obédience religieuse. Dans l'extrait, l'instance lyrique du « je » représente une jeune fille qui a été déportée et qui subit des maltraitances physiques et sexuelles⁹³.

Pour certains rappeurs, le rap conscient permet donc de mettre en avant les conditions difficiles dans lesquelles les femmes vivent. Récemment, le groupe nîmois VSO a également participé à cette mise en lumière, en sortant le clip-vidéo de sa chanson intitulée « Lolita ». Dans celui-ci, nous pouvons voir une jeune femme, Lolita, dont les problèmes financiers l'obligent à devenir une « cam-girl ». En d'autres termes, elle doit vendre son corps sur Internet pour survivre⁹⁴.

1.2.5. Le *gangsta-rap*

1.2.5.1. USA et West Coast

Dans les textes de rap, il est possible de trouver énormément de référence à l'argent, à la drogue, à la violence, à la prostitution et au plaisir. Considérés comme des moyens d'émancipation pour le rappeur, ces éléments vont souvent de pair avec l'asservissement des femmes. L'appellation de ce sous-genre indique qu'il est tout droit originaire des États-Unis. Dès la naissance du rap américain, et plus précisément sur la côte Ouest des États-Unis, les premiers rappeurs ont écrit de nombreux textes qui illustrent la précarité des ghettos et l'unique issue possible d'une telle vie : le monde du crime. Grâce à ce monde, l'ascension financière et sexuelle est possible.

Dr. Dre, Tupac, Snoop Dogg ou encore The Notorious B.I.G. sont des piliers du gangsta-rap. Voici trois extraits des textes de ces rappeurs, illustrant l'esthétique de ce sous-genre. Puisque je ne dispose pas de bases linguistiques assez solides en anglais, je me suis permis de lire les textes et les

⁹² Médine, « Enfant du destin - Sara », *11 Septembre, Récit du 11^e jour*, Din Records, 2004.

⁹³ Pour étudier cette chanson, je me suis aidée de l'analyse présente sur le site Genius.

« Enfant du destin - Sara », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/21292142> (consulté le 18/02/2021).

⁹⁴ VSOFFICIEL, « Lolita », dans *YouTube*, 07/12/2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rHIuX18zhDg> (consulté le 18/02/2021).

analyses présentes sur le site « Genius ». Les traductions sont quant à elles le fruit de mon travail, à partir des analyses proposées sur ce site.

All my life I been considered as the worst
Lyin' to my mother, even stealin' out her purse
Crime after crime, from drugs to extortion
I know my mother wish she got a fuckin' abortion⁹⁵

Toute ma vie j'ai été considéré comme le pire
J'ai menti à ma mère, j'ai même volé dans son porte-monnaie
Crime après crime, de la drogue à l'extorsion
Je sais que ma mère aurait voulu avorter

Dans ce texte sombre et violent (nous le voyons dans l'extrait), The Notorious B.I.G. téléphone à un autre rappeur américain, Puff Daddy, pour lui annoncer qu'il compte se suicider. Avant de commettre cet acte, The Notorious B.I.G. s'épanche sur ce qu'il ressent. Après avoir assassiné plusieurs personnes, il éprouve de la honte et de la culpabilité.

Now let me welcome everybody to the Wild Wild West
A state that's untouchable like Eliot Ness
The track hits your eardrum like a slug to your chest
Pack a vest for your Jimmy in the city of sex⁹⁶

Maintenant laisse-moi accueillir tout le monde sur la folle côte Ouest
Un état intouchable comme Eliot Ness
Le son frappe tes oreilles comme une balle dans ta poitrine
Mets un préservatif sur ton pénis, dans cette ville du sexe

Je ne pouvais pas passer à côté du classique « California Love », qui est sans doute le morceau le plus connu de Tupac. Dans cette chanson, ce dernier et Dr. Dre décrivent la vie californienne, où les références à la fête, au sexe et au banditisme sont énormément présentes.

I'm a gangsta, buy y'all knew that
Da Big Boss Dogg, yeah, I had to do that [...]
I got a livin' room full of fine dime brizzles

⁹⁵ The Notorious B.I.G., « Suicidal Thoughts », *Ready to die*, Bad Boy Records, 1994.

⁹⁶ Tupac, « California love » (ft. Dr. Dre), *All eyez on me*, Death Row Records / Interscope Records, 1996.

Waitin' on the Pizzle, the Dizzle, and the Chizzle⁹⁷

Je suis un gangster, mais vous le savez déjà tous
Le « Big Boss Dogg » [surnom de Snoop Dogg],
ouais, je devais le faire
J'ai un salon rempli de belles putains
Qui attendent le « Pizzle », le « Dizzle » et le
« Chizzle » [surnoms donnés respectivement à Snoop
Dogg et deux de ses amis]

« Drop it like it's hot » est l'un des premiers morceaux de rap américain que j'ai entendus durant mon enfance. Bien évidemment, à cette époque, je ne comprenais pas du tout le sens des propos de Snoop Dogg et de Pharrell Williams. En réalité, le texte est également représentatif de l'esthétique du gangsta-rap, puisque les deux rappeurs se présentent comme des gangsters (« I'm a gangsta, but y'all knew that ») dont le pouvoir financier leur permet d'acquérir le pouvoir sexuel : « I got a livin' room full of fine dime brizzles », autrement dit, « J'ai une pièce remplie de jolies filles ».

Outre leurs textes, ces rappeurs sont également connus pour leur parcours personnel, marqué par les rivalités et les guerres de gangs. Tupac et The Notorious B.I.G. ont d'ailleurs été assassinés.

1.2.5.2. La force du gangsta-rap en France

Je l'ai dit, l'esthétique du gangsta-rap est marquée par l'ostentation de l'argent, qui va souvent de pair avec l'asservissement sexuel des femmes. En effet, les composantes de ce sous-genre sont majoritairement misogynes : « La richesse produit aussi ses perspectives esthétiques. [...] L'esthétique somptuaire du gangsta-rap où l'on est fier de posséder les dollars par liasses et l'or par lingots⁹⁸ ». Comme son nom l'indique, le gangsta-rap permet au rappeur de mettre en avant l'image d'un *canteur* gangster. Ainsi, les textes illustrent un monde violent où l'unique manière de survivre est de régler ses comptes en étant armé. En outre, le rappeur doit montrer sa supériorité sur les autres, notamment ses ennemis et les femmes. Le rappeur incarnant le gangster viril est appelé le « O.G. », pour « Original gangster ». Keivan Djavadzadeh résume parfaitement cette esthétique du rap.

⁹⁷ Snoop Dogg, « Drop it like it's hot » (ft. Pharrell Williams), *R and G (Rythm and Gangsta) : The Masterpiece*, Doggy Style Records, 2004.

⁹⁸ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, p. 239. Je reviendrai sur cette conception de façon détaillée ultérieurement, au point consacré au sujet pop.

Les paroles du rap vantaient désormais l'argent facile, la violence conjugale et l'objectification sexuelle des femmes, requalifiées en *bitches* et réduites dans les chansons et vidéo-clips à un corps ou, plus souvent encore, à une partie seulement de leur anatomie⁹⁹.

En France, l'esthétique du gangsta-rap est restée fidèle à l'esthétique américaine. À l'heure actuelle, le groupe 13 Block marque ce sous-genre musical, avec des textes illustrant le monde du crime, de la drogue, de l'argent et du sexe.

Depuis tout p'tit, j'veulais l'gros lot,
J'rêve du gros lot depuis tout p'tit
Gyrophare tourne dans ma lle-vi,
Gyrophare tourne dans la ne-zo
H24 ça vend la gue-dro
Que serions-nous sans prendre des risques¹⁰⁰ ?

Plus précisément, le gangsta-rap est l'un des sous-genres les plus célèbres du rap français. Aujourd'hui, cette esthétique se retrouve chez de nombreux rappeurs, qui se situent souvent en tête des classements des rappeurs les plus écoutés. Sur Internet, il est facile de trouver des articles qui vantent les mérites de rappeurs dont l'univers est caractérisé par le plaisir, l'argent, la fête, le luxe, les voitures, la drogue, l'egotrip et les femmes. Dans la liste des dix artistes les plus écoutés en France sur Spotify de la décennie de la radio « Mouv' », les rappeurs Ninho, Damso, Booba, Niska et Drake (un rappeur américain) se retrouvent dans le top 10¹⁰¹. Ces derniers sont parfois (ou souvent) adeptes de ce sous-genre du rap.

Voici deux exemples illustratifs :

Si j'dois t'allumer, bah j'veais t'allumer, j'irai au placard, j'ferai le te-bê
Tain-p', ne me tente pas, surtout pas, j'pourrais t'la mettre comme une sale *te-pu*¹⁰²

⁹⁹ KEVAN DJAVADZADEH, « Trouble dans le *gangsta-rap* : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », dans *Genre, sexualité & société*, n°13, 2015, [en ligne] <https://doi.org/10.4000/gss.3577> (consulté le 16/11/2020).

¹⁰⁰ Twinsmatic, « Gros lot » (ft. 13 Block, Koba LaD), *Atlas*, Elektra France, 2020.

¹⁰¹ TEAM MOUV', « Qui sont les 10 rappeurs les plus écoutés de la décennie sur Spotify en France ? », *Mouv'*, 03/12/2019, [en ligne] <https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/qui-sont-les-10-rappeurs-les-plus-ecoutes-de-la-decennie-sur-spotify-355974> (consulté le 15/02/2021).

¹⁰² Ninho, « Problèmes du matin (Clip officiel) », dans *YouTube*, 11/11/2020. URL : https://www.youtube.com/watch?v=RXL_MW65Sci (consulté le 15/02/2021).

Dans cet extrait, le rappeur Ninho s'adresse à un ennemi et le met en garde face à sa détermination à le tuer (« t'allumer »). Il en profite également pour la traiter de putain (« tain-p' ») et insister sur sa détermination par le biais d'une métaphore sexuelle et d'une comparaison : « j'pourrais t'la mettre comme une sale te-pu ». En d'autres termes, le rappeur compare sa pulsion meurtrière à une pulsion sexuelle. Le clip, référencé en note de bas de page, est également fidèle à l'esthétique du gangsta-rap.

Si t'es dans l'crime, négro, fais-nous la bise
Fini les bêtises, c'est trop de bitches qui veulent mon
bonbon [...]
Torse bombé comme Donky, la police me prend pour
un *monkey*¹⁰³
Check de l'épaule à mon banquier
Mon *bigo*¹⁰⁴ a trop d'appels manqués [...]¹⁰⁵

Le rappeur Niska est également un adepte du gangsta-rap. Dans cet extrait, celui-ci admet faire partie du monde du crime. Il est d'ailleurs prêt à rencontrer d'autres personnes de ce monde : « Si t'es dans l'crime, négro, fais-nous la bise ». Ceci lui permet d'exercer une domination à la fois financière et sexuelle, puisque depuis qu'il gagne de l'argent, les femmes, encore une fois considérées comme des putains, sont attirées par le rappeur.

1.2.5.3. Damso et l'esthétique gangsta-rap

Chez Damso, l'esthétique gangsta-rap est également présente dans plusieurs de ses textes. Dans « BPM », une femme danse de manière sensuelle pour le rappeur, qui possède énormément d'argent :

J'aime comment tu (attends) *bounces*¹⁰⁶
J'aime comment tu (attends), quand ton *booty*¹⁰⁷ fait
« rum pum pum » sur moi
J'aime vraiment comment tu, eh, bounces pour moi

¹⁰³ De l'anglais, un *monkey* est un « singe ». Ici, Niska se compare à un singe, et plus spécialement à Donky Kong, célèbre singe tiré du jeu-vidéo du même nom. Autrement dit, il ne recule pas devant les policiers.

¹⁰⁴ De l'argot, *bigo* signifie « téléphone », « GSM ». Depuis qu'il fait des affaires, le rappeur semble être très occupé.

¹⁰⁵ Niska Officiel, « Tuba Life Feat. Booba », dans *YouTube*, 03/01/2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=JctVyGslOtw> (consulté le 16/02/2021).

¹⁰⁶ La *bounce* représente, entre autres, une danse sensuelle.

¹⁰⁷ De l'anglais, *booty* représente les fesses. En d'autres termes, le rappeur fait référence au derrière de la femme qui danse pour lui.

Dès que j'sors la moula, j'vois qu'elle bounce pour
moi (oh, oui)
Bounce pour moi
[...] Billets violets, jaunes, verts, gros sous,
*everyday*¹⁰⁸, everyday

De nombreux textes peuvent être cités. Dans l'extrait ci-dessous, tiré de « MEVTR », la violence des propos est aisément perceptible. Damso est violent et cru envers ses adversaires, mais aussi envers ce qui semblerait être sa compagne : « Mets pas la langue, j'veux pas le Covid ». Il s'inscrit aussi explicitement dans le monde du gangsta-rap en répétant plusieurs fois le terme « O.G. ».

C'est pas demain la veille que j'arrêterai de niquer des mères
La civière : plumard de mes adversaires, leur Uber est une
ambulance
O.G., O.G., O.G., OG., Damso, Lior, Gigi, Kobe,
Mets pas la langue, j'veux pas le Covid, j'ai tout niqué, pourquoi
t'applaudis ?

Dans d'autres textes, Damso illustre sa virilité et sa puissance, financière et sexuelle, par le biais de l'esthétique du gangsta-rap. Pour illustrer mon propos, il me semble logique et pertinent de considérer le morceau « Une âme pour deux ». Je l'ai déjà abordé au premier chapitre de ce mémoire pour marquer l'ambiguïté des instances énonciatrices, car il s'agit de l'un des textes les plus crus et les plus brutaux du rappeur. Outre sa fin de soirée arrosée et son arrivée aux urgences, le rappeur y explique sa rencontre avec une prostituée. Cette rencontre se termine dramatiquement, puisque Damso s'en prend physiquement à un proxénète et sexuellement à la prostituée.

Sale pute que jréponds
Bah oui mais après ça, ça a dérapé
J'l'ai insultée, son mac est arrivé pour m'tabasser
Un grand black baraqué, ch'veux dégradés
Bam, deux/trois coups plus tard
Du sang coule sur l'trottoir
Mais c'est pas l'mien ni c'lui d'la putain
Mais du black qu'a reçu un pain
Qui splaint d'avoir un mal de chien

¹⁰⁸ De l'anglais, *everyday* signifie « tous les jours ».

Par le biais d'une métaphore et l'esthétique du gangsta-rap, Damso cherche à montrer toute sa puissance, sa violence et sa masculinité, alors que la prostituée est réduite à une femme fragile, objet du désir du rappeur. La métaphore permet également de montrer toute l'étendue de la force virile du rappeur, tout en faisant une référence au passé de la communauté de l'*homme privé*.

1.2.5.4. Le gangsta-rap et la littérature afro-américaine

Le point consacré au gangsta-rap est conséquent, puisqu'il semble énormément plaire aux auditeurs. Ce constat me permet de revenir sur la question principale de ce second chapitre : pourquoi valoriser autant de propos dépréciatifs envers la femme ?

Cette attitude gangster et machiste pourrait s'expliquer d'un point de vue historique et littéraire, plus précisément par le biais de la tradition afro-américaine, de laquelle le rap américain découle. Dans son ouvrage *Le rap. Une Esthétique hors la loi*, Christian Béthune développe un chapitre consacré à l'histoire du personnage du gangster¹⁰⁹. Selon l'auteur, ce personnage remonte au temps de l'esclavage et de la traite des Noirs. À cette époque, l'esclave noir ne pouvait aspirer à une quelconque culture, car sa condition ne le lui permettait pas. Réduit à l'esclavage, la volonté de se cultiver était perçue comme une infraction aux règles établies par l'élite blanche. Malheureusement, cette infraction menait à de sévères punitions et châtiments. À côté de ces réprimandes, les esclaves noirs subissaient les moqueries de leurs bourreaux, qui ne comprenaient pas la raison pour laquelle la femme noire occupait une place hégémonique au sein de la hiérarchie familiale. Pour cette élite, l'homme noir était émasculé puisqu'il ne représentait pas la figure d'autorité familiale.

Toutes ces remarques ont poussé les esclaves noirs à s'affranchir du regard de l'homme blanc. Pour y parvenir, ceux-ci ont mis en évidence leur virilité d'une façon exacerbée, tout en inversant les rapports de force entre l'homme et la femme noirs. Le gangster est alors devenu un type de modèle qui réduisait la femme à un simple objet de désir, à une « bitch », selon les termes employés par Keivan Djavadzadeh.

¹⁰⁹ CHRISTIAN BÉTHUNE, *op. cit.*, pp. 110-133.

Dans la littérature orale afro-américaine, deux personnages incarnent cette volonté de renversement des forces : le *trickster*, qui est un « semeur de zizanie », et le *badman*, qui se traduit par « mauvais garçon »¹¹⁰. Ces deux personnages sont caractérisés par l'insulte, la violence, la brutalité et l'obscénité. Selon Christian Béthune, l'obscénité du personnage du *badman* est inhérente à une volonté de tourner en dérision les normes sexuelles. En effet, ce personnage incarne la figure du chasseur viril qui part à la conquête de plusieurs femmes, ce qui est assez métaphorique. En résumé, le *badman* vit grâce au machisme, au sexe et au crime, car il est prêt à tout pour obtenir ce qu'il désire, quitte à y laisser sa propre vie :

Toujours brutal avec les femmes, l'obscénité de sa conduite est moins tournée vers la recherche du plaisir charnel que destinée à induire un bouleversement prémedité dans le code tacite des relations entre les sexes, à tourner en dérision les valeurs puritaines et les normes d'une sexualité « politiquement correcte¹¹¹. »

Cette histoire permet d'éclaircir les enjeux du gangsta-rap (et de l'egotrip puisque les deux sont intimement liés), sa violence et sa dominante misogynie. L'objectif premier d'une telle esthétique serait donc de rendre le rappeur, et plus précisément l'homme noir, viril et dominant, au détriment de la femme noire (ou blanche dans plusieurs cas) qui a beaucoup trop occupé le devant de la scène dans la hiérarchie familiale.

1.2.6. La place de la misogynie dans le rap français et dans la société

L'objectif de cette catégorisation des sous-genres du rap français est de voir si la misogynie fait partie intégrante de ce style musical. Celle-ci semble fortement présente au sein du gangsta-rap, de l'egotrip et du rap *hardcore*. Donc, il semblerait que la misogynie représente une part importante des chansons du rap français écouteées depuis une trentaine d'années. Ce phénomène semble même s'être accentué avec le temps, nous l'avons vu grâce à la liste des dix rappeurs les plus écoutés de la décennie.

Bien que certaines caractéristiques de ce style de rap puissent s'expliquer d'un point de vue historique (notamment par la tradition afro-américaine) ou social (le rap *hardcore* comme exutoire), la question centrale de ce mémoire reste encore et toujours posée : pourquoi perpétuer cette

¹¹⁰ CHRISTIAN BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 114.

¹¹¹ CHRISTIAN BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 119.

tradition musicale misogyne trente ans plus tard ? Bien que cette forme esthétique du rap soit présente depuis sa naissance aux États-Unis, serait-il possible de rompre tout lien avec la violence, le sexism et la misogynie ?

Il semblerait que cette représentation dépréciative des femmes puisse s'expliquer de deux façons. Tout d'abord, le rap est un genre musical qui répond à plusieurs codes esthétiques, nous venons de le voir. Cependant, la question de la rémanence de la misogynie au sein des textes de rap reste entière. Ensuite, le rap ne doit pas être considéré comme le seul genre musical qui tient des propos violents, sexistes et misogynes. Dans son article intitulé « Le rap : symbole ultime de la misogynie ? »¹¹², l'auteure cite plusieurs artistes de la musique pop qui peuvent également être considérés comme misogynes, mais qui n'ont pas forcément subi les mêmes représailles que certains rappeurs. Dans tous les cas, ces exemples mènent à un constat : la misogynie, le sexism et la violence des propos ne sont pas uniquement l'affaire du rap. Je reviens donc à cette simple question centrale : pourquoi ?

Pour essayer d'y répondre, il me semble donc important d'aborder cette question d'un point de vue social. En effet, la représentation dépréciée des femmes fait partie intégrante de la société. Elle pourrait donc permettre à la virilité et à la domination masculine de s'exercer, bien qu'elles soient actuellement remises en question, tout comme la féminité. Dans son article intitulé « Comment notre perception de la Virilité génère de la violence envers les femmes », l'auteur au pseudonyme de « Mr. Mondialisation » analyse l'ouvrage de Valérie Rey-Robert, *Le Sexisme : une affaire d'hommes*, dans lequel elle étudie la construction psycho-sociale problématique qui est faite de la virilité. Selon l'auteure, cette virilité engendre de la violence non seulement envers les femmes mais aussi envers les hommes. Dès la plus tendre enfance, chaque garçon et chaque fille sont construits socialement pour être un « homme viril » et une « femme passive et attentive à son physique ». Évidemment, ces constructions ont des conséquences sur les relations entre les hommes et les femmes, puisque les hommes considérés comme « virils » doivent montrer la domination qu'ils exercent sur les femmes.

[...] La virilité n'est ni statique ni intemporelle ; elle est historique et construite. Elle n'est pas la manifestation de quelque chose de biologique ; elle est culturelle. [...] L'affirmation de la virilité chez les hommes se construit ainsi en

¹¹² « Le rap : symbole ultime de la misogynie ? », *Be You Network*, 20/06/2019, [en ligne] <https://www.beyounetwork.org/articles/le-rap-symbole-ultime-de-la-misogynie> (consulté le 19/01/2021).

opposition aux critères jugés féminins, puis s'évalue par le regard que posent les garçons les uns sur les autres. [...] La virilité se construit dans une logique de domination des uns par rapport aux autres. Une domination où la violence finit par occuper une place centrale. Le rapport aux filles s'oriente souvent du côté de la sexualité. Une sexualité à satisfaire et à multiplier comme gage de virilité [...]¹¹³.

Cette dernière phrase pourrait faire écho aux extraits des textes de rap présentés dans ce mémoire. En ce qui concerne le monde du rap, Lucine Ailloud, étudiante à l'Université Paris 8, a rédigé un mémoire consacré aux représentations des masculinités dans le discours poétique du rap. Elle y souligne notamment les moyens qui permettent aux rappeurs d'exercer leur domination masculine, moyens qui sont en réalité liés aux représentations sociales de l'« Homme » et de la « Femme » que je viens d'exposer. Ci-dessous, je note un extrait de sa conclusion qui met en lumière l'objectif et le résultat de son travail :

[...] Cependant, ces rappeurs ont très souvent été accusés de sexisme et d'homophobie. La vulgarité ou le fait de s'exprimer dans un langage cru peut faire violence, surtout lorsqu'il s'agit de parler de sujets intimes ou de sexualité. Bien que les représentations du genre et de la sexualité soient hétéronormées, il me semble que ce qui est problématique est qu'elles soient le discours dominant [...]¹¹⁴.

2. Le rap comme art musical de masse

2.1. Le problème de la musique populaire

Je l'ai dit à maintes reprises, les textes de rap sont truffés de référence au luxe, à l'argent, aux armes, à la violence, à la drogue et aux femmes. Ils sont visiblement très appréciés des auditeurs. Outre le problème de la perpétuation de la misogynie comme esthétique de certains sous-genres du rap, serait-il possible d'expliquer un tel succès auprès du public ?

Au premier chapitre, j'ai précisé qu'il fallait impérativement avoir à l'esprit que les textes de rap sont écrits pour être rappés, c'est-à-dire pour former une chanson, un produit musical créé dans le but d'être diffusé, écouté et apprécié au sein d'un public d'auditeurs. De ce fait, le lien entre

¹¹³ « Comment notre perception de la Virilité génère de la violence envers les femmes », *Mr. Mondialisation*, 12/02/2021, [en ligne] <https://mrmondialisation.org/comment-notre-perception-de-la-virilite-genere-de-la-violence-envers-les-femmes/> (consulté le 15/02/2021).

¹¹⁴ LUCINE AILLOUD, *op. cit.*, p. 108.

production et consommation musicales est très étroit, et ceci a souvent été critiqué. L'un des plus grands critiques en la matière est le musicien Theodor Adorno. Très critique envers la « musique populaire légère¹¹⁵ », il a écrit plusieurs ouvrages et articles à propos de ce type de musique, pris dans sa généralité. En effet, il s'intéresse non seulement à la forme de cette musique populaire légère (quelles caractéristiques rendent une musique populaire ?), mais aussi à sa diffusion (comment une musique populaire est-elle diffusée ? Comment peut-elle faire succès ?) et à son rapport avec l'auditeur. Agnès Gayraud fait souvent référence à son travail :

- Dans l'ouvrage *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* (1938), le musicien considère la musique populaire comme une « version dégradée de la musique¹¹⁶ », soumise à la marchandise ;
- Il a également rédigé un article intitulé « L'industrie culturelle¹¹⁷ » (1964), où il s'intéresse, comme le titre l'indique, à la diffusion industrielle (et selon lui problématique, j'y reviendrai) de ce type de musique ;
- L'ouvrage *Current of Music : Éléments pour une théorie de la radio* (1938-1941). Regroupant plusieurs travaux, Theodor Adorno étudie et s'interroge sur la radio, matériau qui permet à la musique populaire d'être diffusée massivement : « Quelle est la signification sociale des succès radiophoniques ? Et qu'est-ce que ces succès disent de la situation de la musique ?¹¹⁸ ».

Ses études restent d'actualité, puisque certains auteurs, notamment Christian Béthune, lui rendent encore hommage à l'heure actuelle¹¹⁹.

Pour revenir au point de vue du musicien, Theodor Adorno oppose l'art léger et populaire à l'art « responsable » et savant. Selon lui, l'art léger est représenté par l'ensemble de la « pop », tandis que l'art « responsable » est représenté par la musique classique. Étudiant le cas du jazz, Theodor Adorno considère que ce style musical ne peut être considéré comme légitime, car il est issu de l'industrialisation dont les fins sont avant tout commerciales. L'art est dit *fonctionnel*¹²⁰, car il est « simple » et ne nécessite aucune formation musicale poussée, puisqu'il suffit d'enregistrer une

¹¹⁵ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁶ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, pp. 44.

¹¹⁷ THEODOR W. ADORNO, « L'industrie culturelle », *Communications*, 3, 1964, cité dans AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, p. 64.

¹¹⁸ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹¹⁹ Outre le domaine du rap, Christian Béthune est également spécialisé dans le jazz et a rédigé un ouvrage important intitulé *Adorno Et Le Jazz*, dans lequel il étudie le rapport du musicien à ce style musical.

¹²⁰ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, p. 44.

musique pour qu'elle soit massivement diffusée. En d'autres termes, tout un chacun est capable de produire de la musique populaire légère, là où la musique savante est le fruit d'un travail réfléchi et légitime.

Dans son ouvrage, Agnès Gayraud part de certains constats de Theodor Adorno pour étudier le concept général de la *pop*, constituée de différents genres musicaux modernes : jazz, blues, rock, country, rap... Selon elle, la *pop* est mal perçue car c'est une musique qui est liée « [aux] médiations de l'enregistrement et de l'industrie qui [la] diffuse, [et qui] n'apparaissent au mieux que comme un trait accidentel, au pire comme une sorte de tare, le trait honteux d'une musique qui a cessé d'en être tout à fait une et [qui] s'est compromise dans le monde de la marchandise¹²¹ ». Elle pose également une question rhétorique : « Comparez donc Beethoven et le dernier tube R'n'B international, ce déclin ne saute-t-il pas aux oreilles ?¹²² ». Pour ma part, je ne pense pas qu'il faille parler d'une évolution ou d'un déclin, car chaque genre musical est différent et possède ses propres codes esthétiques. C'est le cas de la *pop* et Agnès Gayraud le prouve en retracant son histoire ainsi que celle des catégories musicales qui lui sont associées.

2.2. La chanson

2.2.1. La construction d'une chanson

2.2.1.1. Musique vs chanson

Selon Stéphane Hirschi, une musique simple s'oppose fondamentalement à la chanson, car cette dernière est avant tout interprétée. En d'autres termes, la chanson représente à la fois une musique, un texte et une interprétation. Au premier chapitre de ce mémoire, l'interprétation a déjà été étudiée à l'aune des différentes instances énonciatrices qui étaient impliquées dans une chanson : l'*homme privé*, le *chanteur (rappeur)* et le *canteur*. Puisque j'ai déjà approfondi ces notions précédemment, je n'y reviendrai pas. À ce stade, et pour la problématique qui nous occupe, il est important de retenir qu'une chanson se distingue d'une musique du point de vue de l'interprétation.

¹²¹ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, p. 8.

¹²² *Ibid.*

2.2.1.2. La chanson : un « air musical agréable »

Désormais, il faut s'intéresser à la place que chacune des composantes de la chanson occupe au sein même de celle-ci car elles ne sont pas équivalentes. Pour Stéphane Hirschi, il faut nuancer la place du texte à interpréter. En effet, quelle que soit la qualité du texte, il n'occupe pas de prime abord la place centrale de la chanson, car c'est avant tout l'air que l'auditeur retient. Pour l'auteur, un air représente « une composition musicale facile à fredonner, donc doublement brève [puisque] limitée par la mémorisation et limitée par le souffle¹²³ ».

Autrement dit, chaque auditeur est avant tout attiré par l'air de la chanson qu'il écoute, avant de faire attention aux paroles du texte qui est interprété. En ce qui concerne les paroles, elles doivent être facilement mémorisables et « courtes pour une capacité d'attention moyenne [de l'auditeur]¹²⁴ ». À ce sujet, Stéphane Hirschi s'arrête sur le but véritable du refrain, qui doit être « statique et porteur de l'air fredonné¹²⁵ ». C'est lui qui doit permettre à l'auditeur de retenir la chanson qu'il écoute.

J'aimerais m'arrêter un instant sur le constat posé par Stéphane Hirschi : « l'accroche d'une chanson est d'abord sensorielle¹²⁶ ». Que ce soit dans le domaine du jazz, du blues, du rock ou du rap, les chansons sont donc mémorisées par les auditeurs car ces derniers aiment en premier lieu l'air de la chanson qu'ils écoutent. Ceci explique donc en partie la raison pour laquelle tous ces domaines musicaux jouissent d'un immense succès : énormément d'auditeurs sont touchés, subjectivement, par la chanson. Ils aiment la chanson car « c'est comme ça », on ne peut l'expliquer. De ce fait, il m'est possible de présenter une hypothèse quant au rap. En réalité, les auditeurs aiment les chansons de rap, mettant de côté les textes au profit de la musique et de la façon dont le rappeur interprète les paroles. Ils s'intéressent donc au *flow* du rappeur, c'est-à-dire à la manière dont ce dernier rappe, ce qui lui permet de se différencier d'un autre rappeur.

Ceci me fait penser à une expérience que j'ai eu l'occasion de vivre l'an dernier et qui m'avait permis de réfléchir au sujet de mon mémoire. Avec mon grand frère, nous nous sommes

¹²³ STÉPHANE HIRSCHI, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ STÉPHANE HIRSCHI, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹²⁶ STÉPHANE HIRSCHI, *op. cit.*, p. 29.

retrouvés dans une soirée où le thème musical était consacré au hip-hop. Lorsque l'air de la chanson « Mwaka Moon » du rappeur français Kalash, interprétée en collaboration avec Damso, a été diffusée, le public a été pris d'une grande ferveur. De toute évidence, l'air musical lui plaisait énormément. Surtout, j'ai été frappée par le succès que le début du couplet de Damso a rencontré au sein de ce public. L'entamant par une phrase à connotation sexuelle et un jeu phonique : « S'faire sucer, c'est pas tromper / Faire succès, c'est n'pas s'tromper », ce début de couplet a été scandé fortement et unanimement par le public, qui était davantage pris par la musique et le flow de Damso que par le sens des paroles. En assistant à cette scène, je me suis directement posé une question : comment le public pouvait-il scander à voix haute ces paroles ? Ceci pourrait donc s'expliquer par la réception de la chanson de rap, qui est avant tout sensorielle. Dans la section commentaire YouTube du clip-vidéo de cette chanson¹²⁷, certains réactions des auditeurs confirment cette idée :

Je sais pas pour vous, mais moi, dès que Kalash a commencé à rapper, ma tête s'est mise à bouger toute seule... Tout ceci est louche.

Nous voyons donc que l'accroche de l'auditeur s'est faite sur la musique et le flow du rappeur, puisque ces deux éléments lui ont donné envie de bouger son corps. Nous pouvons également remarquer l'impact de certaines phrases, des *punchlines*, puisqu'il reprend l'un des vers du rappeur, qui l'interprète d'une façon particulière : « Tout ceci est louche ».

En conclusion, la chanson est produite pour être diffusée la plus massivement possible. Elle doit être un objet consommable. Pour cela, elle doit respecter une série de règles qui lui permettront d'atteindre un large public... Mais comment expliquer que le rap violent plaise davantage que le rap pacifique ?

2.3. L'industrie culturelle de la chanson populaire

2.3.1. La pop : définition

Puisqu'il faut parler du domaine de la chanson populaire, de la pop, il est important de définir ce qu'elle est à l'heure actuelle. Pour Agnès Gayraud, la pop désigne la *popular music*,

¹²⁷ Kalash972, « Mwaka Moon ft. Damso », 06/10/2017, dans *YouTube*, 06/10/2017 URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UPnMFUsKm8w> (consulté le 18/02/2021).

autrement dit la « musique populaire enregistrée » : c'est un ensemble musical comprenant plusieurs genres musicaux populaires.

Telle qu'on l'entendra dans ce livre, la pop recouvre ce que les études anglophones désignent par *popular music* et que nous appellerons la « musique populaire enregistrée ». « Pop » [...] désigne une forme qui comprend toute la variété des genres existants au sein de la musique populaire enregistrée [...]. Un *art musical distinct* qui comprend et transcende plusieurs genres en tant que *forme*¹²⁸.

En d'autres termes, le rap est l'un des genres qui composent la pop et qui sont considérés comme une « musique populaire enregistrée ». Grâce à cet enregistrement, les chansons sont diffusées au plus grand nombre d'auditeurs possible. Selon Theodor Adorno, cette diffusion massive et problématique de la musique populaire enregistrée, à son époque, a été possible grâce aux radios. À l'heure actuelle, les radios ne sont plus les seules à permettre une diffusion massive des chansons, elles reculent même au profit des plateformes de *streaming*¹²⁹, de partage de vidéos et aux médias en général. Dans son ouvrage *La Dialectique de la raison*, le musicien parle « d'industrie culturelle ». Pour lui, les maisons de disque font primer la valeur marchande sur la valeur esthétique, qui dès lors n'existe pas¹³⁰. Ainsi, la chanson en elle-même n'est qu'un « produit rentable sur le marché»¹³¹ ».

Si nous transférons cette caractéristique de diffusion massive au rap, comment expliquer que le rap mettant en avant violence, drogue, sexe, argent, alcool, luxe soit l'un des genres de rap qui domine le plus la scène musicale ?

2.3.2. La chanson populaire : terreau du divertissement

Selon Theodor Adorno, la musique populaire est à opposer à la musique dite « savante » et responsable, dans le sens où celle-ci ne peut aspirer à autre chose qu'à de la légèreté et à du divertissement. Autrement dit, elle est caractérisée par un « mythe du divertissement, [dans lequel il

¹²⁸ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹²⁹ Une plateforme de streaming est une plateforme qui permet d'écouter des musiques et de voir des vidéos en ligne sur Internet (YouTube, Spotify, Itunes Music, ...).

¹³⁰ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, pp. 103-104.

¹³¹ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, p. 105.

y a] négation de la condition laborieuse et aliénée des hommes¹³² », où la rentabilité prône sur la qualité et l'originalité¹³³. À ce sujet, Agnès Gayraud remarque que l'invitation à la fête sous toutes ses formes (drogue, sexe, alcool, danses) est présente dans beaucoup de genres musicaux de la pop moderne, dont le rap. Cette invitation doit être perçue, entre autres, comme une libération des instincts et des désirs de chacun d'entre nous. Il est vrai qu'à ses débuts, le rap américain ne s'est pas caché de cette « volonté de libération ». Dans son ouvrage intitulé *L'Effroyable imposture du rap*, auquel j'ai déjà fait référence, Mathias Cardet développe deux chapitres sur la conception du marcusianisme, intimement lié au rap. Voici le but d'une telle idéologie :

Fondé sur les idées d'Herbert Marcuse, [le marcusianisme] propose de dépasser la lutte des classes [...], et de la sublimer dans la libération de nos plaisirs primaires : [...] l'apologie du sexe et de l'usage de la drogue dite « créatrice » de type LSD¹³⁴.

Pour s'affranchir des contraintes imposées par la hiérarchie sociale, notre être doit plonger dans le monde du plaisir sous toutes ses facettes, notamment celles du sexe et de la drogue. Valorisée par une femme noire communiste du nom d'Angela Davis, cette conception a vite été partagée par la communauté noire, notamment par les premiers rappeurs américains qui ont souvent exploité ce concept dans leurs textes de rap. Ceci peut soutenir l'hypothèse que cette thématique s'est exportée en France, et qu'elle a ensuite été reprise par les rappeurs français.

Selon Theodor Adorno, cette volonté d'affranchissement doit être infirmée pour une série de raisons que je ne détaillerai pas ici, puisque ce n'est pas le sujet de ce mémoire. Le plus intéressant dans cette réflexion est de voir que la musique populaire est considérée comme un art du divertissement. Le rap répond à ce constat, puisqu'il valorise la libération des instincts par le biais de différents thèmes, dont le sexe.

Nous l'avons assez vu, les textes de Damso sont remplis de références licencieuses. Ainsi, si je suis cette logique, les textes d'egotrip et du gangsta-rap seraient avant tout une façon de se divertir et d'oublier en quelque sorte sa condition sociale le temps d'un instant. De plus, puisque ce style musical populaire fonctionne auprès du public, il faut continuer à produire des chansons aux thématiques similaires pour que celles-ci soient un maximum rentables. Je peux également opérer

¹³² AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, p. 91.

¹³³ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, p. 105.

¹³⁴ MATHIAS CARDET, *op. cit.*, pp. 36-37.

un parallèle entre fête et consommation à partir de la chanson populaire même. En effet, cette dernière est d'abord produite sur un disque (vinyle pour les mélancoliques, CD) ou postée sur les plateformes de streaming (Spotify, Itunes...). Ainsi, la consommation passe par la production matérielle ou numérique de la musique. Par la suite, la consommation et la fête passe par les concerts, qui permettent à tout un chacun de venir voir son artiste favori. La musique ou la chanson populaire est alors davantage rentabilisée puisqu'il faut acheter un ticket pour assister au concert et s'y amuser, danser et faire la fête.

Dès lors, pourquoi continuer à mettre en avant une image dépréciative des femmes ? Parce que cela plaît et que c'est rentable. D'ailleurs, ce style de rap est communément appelé rap *mainstream* ou rap commercial. Enfin, je terminerai par une référence à la chanson « Royal Cheese » de Vald, considéré comme un rappeur de la « White trash », où il s'interroge sur cette homogénéisation des textes de rap :

Un clone qui clone un clone qui clone un autre qui copie/colle
C'est la faute à ces putains d'radios, mais aussi à la playlist éclatots du copilote

Dans une vidéo YouTube¹³⁵, le rappeur a expliqué son point de vue quant à cette uniformisation. Puisque les radios et les maisons de disque ne visent que le profit, ceux-ci laissent de côté la qualité des textes. Dès lors, tous les textes se ressemblent, puisque l'unique objectif est la diffusion massive de ceux-ci auprès des auditeurs. Ceci expliquerait donc la similitude thématique de nombreux textes de rap, dont ceux du gangsta-rap, qui dominent la scène musicale actuelle. Malgré ce constat, Vald s'interroge sur l'origine de ce cercle vicieux : peut-on uniquement blâmer les radios ? Ne devrions-nous pas prendre en compte les goûts des auditeurs, qui préfèrent des textes divertissants (« la playlist éclatots du copilote ») aux textes élaborés et sensés ?

¹³⁵ Itaa, « Les explications de “Royal Cheese” (Ft. VALD) », 24/12/2020, dans *YouTube*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LKOS7S9crYw> (consulté le 18/02/2021).

3. Conclusion

3.1. Résumé

Nous voyons qu'il est difficile d'apporter une réponse concrète à l'importance de la misogynie des textes de rap. Dans un premier temps, la réputation négative du genre peut-être liée au rapport étroit que le rappeur entretient avec les trois instances énonciatrices qui composent la chanson. Dans un second temps, la misogynie ambiante présente dans les textes pourrait, quant à elle, s'expliquer d'un point de vue historique (la tradition afro-américaine et le marcusianisme), mais aussi social (la société qui entretient elle-même une représentation dépréciée de la femme) et marketing (la construction d'une chanson, les enjeux de la diffusion massive, la rentabilité et la consommation).

3.2. Avis personnel

Avant d'exposer mon avis personnel sur ce second chapitre, j'aimerais revenir sur l'un des objectifs de la chanson populaire, celui du plaisir et du divertissement. En effet, je m'interroge sur cet objectif. Pourrions-nous réellement percevoir le rap comme un terrain sur lequel tout doit être pris au second degré ? Il semblerait que oui : il faut percevoir la chanson populaire comme une manière de s'affranchir des contraintes imposées par la société. Pour ma part, je pense que cette volonté d'affranchissement pourrait être également étudiée d'un point de vue carnavalesque. En d'autres termes, les textes de rap misogynes ne remettraient-ils pas en cause certains problèmes sociaux, mais aussi les codes mêmes du gangsta-rap et de l'egotrip ? Cette question fera l'objet de la seconde partie de ce mémoire qui sera d'abord consacrée aux rappeurs Alkpote et Seth Gueko, puis de nouveau à Damso. Je m'interrogerai notamment sur la composante paradoxale de l'esthétique carnavalesque, qui représente à la fois le plaisir et la revendication.

Par ailleurs, ce second chapitre m'a permis de réaliser une introspection personnelle, puisque j'ai également dû m'interroger sur les véritables raisons qui me poussent à écouter du rap. Je peux maintenant dire qu'elles sont effectivement subjectives, liées à mes goûts personnels, mais aussi sociologiques. Puisque le rap était le genre musical le plus écouté par mes trois grands frères, j'ai fini par l'apprécier, en prêtant d'abord attention aux airs des chansons. Cependant, je

m'interroge également sur l'impact que ce style musical a eu (et a toujours) dans mon quartier. Il me semble que cet attrait pour le rap n'est pas seulement une affaire de goût, mais aussi une affaire sociale. Effectivement, le rap peut raisonner avec la condition sociale de certains auditeurs, puisque les rappeurs font partie de cette même condition. De ce fait, l'auditeur pourrait davantage se reconnaître dans le monde du rap, puisqu'il représente ce monde marginalisé auquel il appartient :

[...] Il faut rappeler que toute communication ne peut espérer aboutir que si les deux partenaires (l'émetteur et le récepteur) partagent un ensemble de références, de telle façon que ce que l'un exprime depuis son point de vue puisse être compromis depuis le point de vue de l'autre. Toute communication repose ainsi sur le postulat d'un monde commun [...]¹³⁶.

Bien que cet extrait fasse référence à la manière dont les médias ont conditionné la réception du rap chez les téléspectateurs, il me semble intéressant de voir qu'il s'applique également à la relation entre rappeur et auditeur. En effet, grâce à cette réception conditionnée du rap (perçu comme le « symptôme des problèmes publics », nous l'avons vu) et de ses origines, l'auditeur aurait davantage de facilité à se reconnaître en voyant le rappeur, considéré comme illégitime et issu, le plus souvent, de classes sociales modestes, voire pauvres. Cette brève parenthèse sociologique pourrait donc expliquer la raison pour laquelle le rap est tant apprécié dans certaines classes sociales, malgré la forte composante misogynie de certains textes.

¹³⁶ KARIM HAMMOU, *op. cit.*, p. 76.

Chapitre III - Le rap et ses auditeurs

Réflexions et objectifs

Jusqu'à présent, les deux premiers chapitres ont souligné le rôle (ambigu) des instances énonciatrices qui composent la chanson, la nécessité de rentabilité économique du rap et le fait que le rap misogynie s'inscrit dans une série de sous-genres formels du rap français. Ainsi, il semblerait que les rappeurs aient à cœur de respecter ces codes esthétiques. Bien qu'il soit difficile de savoir pourquoi ceux-ci perpétuent cette tradition du rap misogynie, il est désormais important de s'intéresser à la réception de ce sous-genre auprès des amateurs du rap français, puisque ceux-ci semblent adhérer pleinement à ces codes (nous l'avons vu avec la théorie autour des albums de Damso au chapitre II). En effet, les amateurs écoutent-ils du rap pour le genre musical en lui-même, c'est-à-dire pour ce qu'il représente (un genre musical codé) ou prennent-ils les composantes violentes, sexistes et misogynes au sérieux ? En d'autres termes, comment le public comprend-il le code esthétique du rap, et donc la misogynie, dans le cas qui nous occupe ?

Pour apporter une réponse à cette question, ce dernier chapitre de la première partie du mémoire étudiera la réception des textes de rap, mais aussi la façon dont cette réception influe sur les auditeurs. Entre autres, cette étude sera réalisée en associant le rap à la forme de la chanson, comme pour les deux premiers chapitres.

1. Le rap comme genre musical codé : du point de vue des auditeurs

1.1. Le *rap game*

Avant d'analyser plus en profondeur l'impact que le code esthétique du rap comporte sur son public, il me semble primordial d'évoquer un terme qui caractérise le monde du rap, et que j'ai volontairement éludé jusqu'ici : le *rap game*. À lui seul, ce terme implique un code esthétique à respecter. Littéralement, cela se traduit par « le jeu du rap », faisant ainsi référence à la compétitivité de ce monde musical, où chaque rappeur doit s'imposer pour être meilleur qu'un autre. Cette compétitivité est avant tout stylistique et esthétique, puisqu'elle se ressent à travers

« les battles, les clashes, les freestyles et bien d’autres concepts qui font l’essence même du rap¹³⁷ ». Pour Karim Hammou, parler de rap game « suggère l’existence de règles relativement établies définissant le fonctionnement du jeu. Cette dimension est cruciale : parler de [cela] en France à partir des années 1990 permet de souligner que ce genre musical connaît alors un processus d’institutionnalisation¹³⁸ ». Dans ce chapitre consacré au rap game, l’auteur y explique la façon dont certaines règles ont été construites pour que le rap devienne un genre musical rentable et commercial. Parmi ces règles, celle de la marginalité a été primordiale : « la marginalité sociale et l’aura transgressive associées à la figure du jeune délinquant de banlieue sont devenues des signaux commerciaux¹³⁹ ». De ce fait, je reviens à une réflexion qui a déjà été mise en avant au second chapitre de ce mémoire : pour être rentable, les rappeurs doivent respecter certaines règles sociales et esthétiques. Autrement dit, le rappeur qui se présente comme un homme issu de la rue vivant dans l’illégalité aura beaucoup plus de chance d’être commercialisé. Ainsi, nous pouvons comprendre la raison pour laquelle la violence et la misogynie sont devenues des caractéristiques prégnantes de ce genre musical, qui ne seraient dès lors pas à prendre au premier degré.

Pour le public, que ce soit les amateurs de rap ou certains journaux professionnels, la notion du *rap game* est effectivement comprise comme une notion esthétique faisant partie intégrante de ce genre musical, tout comme la punchline, notion que je développerai dans ce chapitre et dans la seconde partie du mémoire. Pour illustrer mon propos, sur le site Internet de l’un des plus célèbres médias consacrés au rap français, *Rapunchline*, une rubrique est consacrée à l’actualité de ce genre musical, « Rap Game »¹⁴⁰. Elle a donc pour objectif de présenter le rap game, c’est-à-dire le monde du rap, au style à part-entière.

1.2. La *punchline*

À côté du personnage marginal à privilégier, la *punchline* fait également partie du code esthétique du rap. J’en ai déjà parlé brièvement, la « phrase coup de poing » permet au rappeur d’attirer l’attention de son auditeur. En général, ces punchlines traitent de sujets divers, du plus sérieux (les thèmes politiques, les problèmes sociaux...) au plus risible (non-sens du propos rappé,

¹³⁷ « Game », *Culturap*, [s.d.], [en ligne] <https://culturap.fr/glossaire/cest-quoi-le-game/> (consulté le 26/02/2021).

¹³⁸ KARIM HAMMOU, *op. cit.*, p. 194.

¹³⁹ KARIM HAMMOU, *op. cit.*, p. 218.

¹⁴⁰ « Rap game », *Rapunchline*, [en ligne] <https://rapunchline.fr/category/rap-francais/rapgame> (consulté le 04/05/2021).

jeux de mots, misogynie...). Dans les deux cas, la punchline est avant tout esthétique. En voici certains exemples :

La rareté est une richesse
Tu savais pas, je t'informe
Ils se moquent de mon albinisme
Mais c'est ça qui fait ma force¹⁴¹

Faut croire en tes rêves, mon frérot,
On r'met des oscars à des pédos¹⁴²

Elle fait le grand écart,
C'est une chatte olympique¹⁴³

Ces phrases sont considérées comme des punchlines, car elles sont maintes fois reprises par les auditeurs. Pour percevoir un second degré chez les auditeurs, les commentaires YouTube et les discussions entre amateurs de rap sont souvent très intéressants, car ils permettent de voir la manière dont le style et les punchlines sont reçus auprès du public. En ce qui concerne les punchlines davantage violentes et misogynes, elles sont majoritairement prises au second degré par les auditeurs. Ceux-ci semblent donc associer ces caractéristiques à l'esthétique même du rap.

2. Les amateurs du rap français : au-delà du premier degré ?

Ayant souligné l'importance du code esthétique (et rentable) du rap français auprès des rappeurs et des auditeurs, il faut dès lors étudier de façon stricte le public, et la manière dont il conçoit et apprécie le rap français.

¹⁴¹ Kalash Criminel, « But en or » (ft. Damso), *Sélection Naturelle*, Sale Sonorité Records, 2020.

¹⁴² Vald x Heuss l'Enfoiré, « Royal cheese », *Horizon Vertical*, Echelon Records, 2020. Dans cette punchline, Vald fait référence au réalisateur Roman Polanski, connu pour de nombreuses accusations de viol, et qui a tout de même continué à recevoir des récompenses dans le monde du cinéma. Le rappeur s'est exprimé au sujet de cette phrase, en précisant qu'il tenait à souligner l'injustice de ce monde.

¹⁴³ Seth Gueko, « Post-It », *Destroy*, All Points, 2019. Seth Gueko me semblait important à citer dans ces exemples, car il est surnommé « le Professeur Punchline ».

2.1. Le public et la réception de Damso

2.1.1. Identité du public

Le premier chapitre du mémoire a souligné la manière dont le public de Damso avait tendance à suivre fidèlement le changement ludique d'instance énonciatrice du rappeur. Cette ambiguïté permet également à Damso d'intégrer son public au sein même de son art musical, puisque celui-ci s'implique au point de chercher un sens logique aux albums du rappeur. Ainsi, le public de Damso semble être, pour reprendre l'expression de M. Purnelle, « pris dans un piège », celui du code esthétique instauré par Damso, qui met en avant une personnalité dite « authentique » et une personnalité « nwaar », c'est-à-dire sombre, violente et misogyne, elle-même liée aux caractéristiques du gangsta-rap et de l'egotrip. Ceci illustre donc toute la force du code du rap.

Comment expliquer un tel impact sur le public ? Pourquoi est-il autant engagé dans le monde musical de Damso ? Est-ce par volonté de dégager un sens précis à ses textes (et donc le dédouaner de toute misogynie) ou par volonté d'entrer davantage dans son univers musical et son esthétique ludique qui le fascine ?

De façon plus générale, ces questions pourraient se poser auprès de tous les amateurs de rap. De ce fait, il convient de s'intéresser à l'identité même de ce public. Aux États-Unis, le rap est né grâce à l'initiative d'une série de jeunes des ghettos noirs défavorisés. Je l'ai précisé dans l'introduction du mémoire : les premières chansons de rap ont été diffusées dans le Bronx grâce aux boîtes de nuit et à plusieurs figures importantes de l'époque, comme l'artiste Jean-Michel Basquiat, qui voulait « rendre hyper le jeune Black des ghettos auprès d'une bourgeoisie blanche¹⁴⁴ [...] ». En France, le phénomène est similaire. Ce sont les jeunes des années 1990, qui ont alors pour la plupart entre 20 et 30 ans, qui permettent au rap français de trouver sa place dans le monde musical de l'époque.

¹⁴⁴ MATHIAS CARDET, *op. cit.*, p. 68.

Il en va de même pour le public, car il s'agit d' « une musique (de, par, pour) jeune(s)¹⁴⁵ ». Avant 1997, il n'existe pas d'études solides quant au public du rap français¹⁴⁶. Cependant, Stéphanie Molinero a entrepris des recherches et est arrivée à un constat important. Selon l'INSEE¹⁴⁷, le public du rap français est globalement composé de jeunes hommes, « étudiants et individus ayant un faible niveau de diplôme et appartenant à la catégorie professionnelle des ouvriers et des employés¹⁴⁸ ». Ainsi, il semblerait que le rap soit l'objet des « classes sociales les plus défavorisées¹⁴⁹ ». Cependant, pour l'auteure, ce fait est à nuancer car progressivement, le genre musical s'est ouvert à toutes les catégories sociales et a fini par toucher un public féminin, je peux en témoigner. Ce constat est corroboré notamment par Karim Hammou, dans l'article que j'ai précédemment cité¹⁵⁰.

Dans son article, Stéphane Molinero divise également le goût des auditeurs en deux catégories : ceux qui s'intéressent à la fonction du rap (« ce que dit le rap ») et ceux qui s'intéressent à la forme du rap (la manière dont le rappeur déclame son texte, c'est-à-dire le *flow*). Ce second type d'auditeurs a tendance à augmenter avec l'âge et touche davantage les classes favorisées. Dès lors, les auditeurs de rap auraient tendance à davantage s'attarder, avec l'âge, sur la forme du rap que sur le fond. Autrement dit, ceux-ci ressentent moins de plaisir à se focaliser sur les paroles des chansons que sur le style musical... Un style musical respectant un code esthétique strict, nous l'avons vu. Ainsi, il semblerait que les articles scientifiques au sujet des amateurs de rap français penchent pour dire que le second degré est privilégié par ceux-ci lorsqu'ils écoutent des rappeurs.

2.1.2. Le style de Damso : perception du public

Si nous partons du constat que les auditeurs s'intéressent davantage au style du rappeur qu'aux paroles, il faudrait dès lors considérer le gangsta-rap et l'egotrip pour leur esthétique plutôt

¹⁴⁵ ANTHONY PECQUEUX, « La violence du rap comme katharsis : vers une interprétation politique », dans *Volume !*, 3:2, 2004, [en ligne] <http://journals.openedition.org/volume/1959> (consulté le 25/02/2021).

¹⁴⁶ KARIM HAMMOU, « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? », dans *Informations sociales*, n°190, 2015, pp. 74-82, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-74.htm> (consulté le 25/02/2021).

¹⁴⁷ Institut national de la statistique et des études économiques.

¹⁴⁸ STÉPHANIE MOLINERO, « Le concept de « musique populaire » à l'épreuve de la réalité sociale du fait rap en France », 2007, dans *Musiques populaires : une exception francophone ?*, [en ligne] http://iaspmfrancophone.online.fr/colloque2007/Molinero_2007.pdf (consulté le 25/02/2021).

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ KARIM HAMMOU, *op. cit.*

que de se focaliser sur l'intention des paroles violentes et sexistes proférées par les rappeurs, comme j'ai tenté de le faire dans ce mémoire. De ce fait, Damso intéresserait ses auditeurs pour le style qu'il apporte au sein du rap game. Ceci semble vrai, et pourrait être confirmé par les nombreux articles et interviews qui lui sont consacrés, les théories construites par son public, mais aussi l'intérêt que certains philosophes, médecins ou professeurs développent pour ses textes¹⁵¹.

Pour résumer la façon dont le public au sens large voit Damso, l'article du journal « *Vanity Fair* », intitulé « Musique : Pourquoi Damso est-il le phénomène rap de la décennie ? »¹⁵² est intéressant, car il résume une série d'éléments typiques chez Damso qui interpellent le public. Pour commencer, poser cette question comme titre d'article induit l'intérêt que l'on porte au personnage. Ce dernier intrigue et séduit pour plusieurs raisons :

- Pour sa réussite. Né à Kinshasa, le rappeur a vécu jusqu'à ses 9 ans dans son pays natal sous les conflits armés. Arrivé en Belgique, il a vécu un moment dans la rue, puis a commencé à rapper, jusqu'à connaître le succès.
- Pour son écriture. Grâce à cela, il trouve parfaitement sa place dans le monde du rap français, car son écriture se veut « sincère, crue, parfois pornographique [et] dure à entendre ». Damso « manie à merveille le rap conscient et l'égo trip » (ainsi perçus comme des codes esthétiques à part-entière du rap).
- Pour son alternance ludique entre les différentes instances énonciatrices étudiées au premier chapitre du mémoire : qui est-il vraiment ?
- Pour son côté effronté et son audace. Nous l'avons vu, Damso est provocateur et arrive à choquer le public par certains thèmes tabous qu'il aborde, notamment l'inceste et la pédophilie¹⁵³.

Ce portrait montre donc que Damso fascine pour le personnage qu'il représente, son esthétique, mais aussi ses textes. Cependant, cet intérêt pour les textes est inhérent aux sous-genres

¹⁵¹ À ce sujet, j'avais déjà cité la philosophe Benjamine Weill, mais elle n'est bien évidemment pas la seule à s'être lancée à la recherche de l'identité précise de Damso. Par exemple, France Culture a récemment écrit un article à son sujet, pour montrer l'étendue du sens de ses textes, qui ne se limitent pas à des phrases violentes et misogynes. DERWELL QUEFFELEC, « Damso, l'engagement derrière les textes », *France Culture*, 12/10/2020, [en ligne] <https://www.franceculture.fr/musique/damso-lengagement-derriere-les-textes> (consulté le 27/02/2021).

¹⁵² LÉO JUANOLE, « Musique : Pourquoi Damso est-il le phénomène rap de la décennie ? », *Vanity Fair*, 18/09/2020, [en ligne] <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/story/pourquoi-damso-est-il-le-phenomene-rap-de-la-decennie-12491> (consulté le 27/02/2021).

¹⁵³ Au sujet de la pédophilie, sa chanson intitulée « William » a fait beaucoup de bruit à l'époque où l'album *Lithopédion* est sorti. Elle a d'ailleurs fait l'objet d'une vidéo, où le média « Alohanews » interroge plusieurs médecins quant à ce titre.

Alohanews, « Damso | Julien vu par des médecins », dans *YouTube*, 21/06/2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=u5NeQPhwPME> (consulté le 28/02/2021).

du rap français que le rappeur a décidé de mettre en avant, c'est-à-dire le rap conscient, le gangsta-rap et l'egotrip.

2.2. Focus sur la réception du gangsta-rap

2.2.1. Le gangsta-rap auprès des auditeurs

Je l'ai dit au second chapitre du mémoire, le gangsta-rap doit être perçu comme un sous-genre musical du rap dont les codes sont stricts et doivent être respectés par les rappeurs si ces derniers aspirent à une reconnaissance large auprès du public. En d'autres termes, le gangsta-rap jouit d'un immense prestige par rapport aux autres sous-genres. Ainsi, il semblerait que les auditeurs de rap perçoivent davantage du second degré par rapport aux paroles misogynes. Nous avons également vu que ces auditeurs avaient souvent tendance à être extrêmement attirés par le style des rappeurs qu'ils écoutent.

Cependant, je proposerai une conclusion biaisée si je disais que tous les auditeurs prennent cette esthétique au second degré, car ce n'est pas le cas. En effet, certains amateurs du gangsta-rap ont du mal à dissocier premier et second degrés, et cela en devient dangereux. C'est un constat que j'ai fait en conclusion de mon second chapitre. Pour certains auditeurs, cette attirance pour le style du rappeur et pour le gangsta-rap va jusqu'à une tentative de reproduction exacerbée, où ceux-ci tentent de devenir légitimes en se faisant passer pour des rappeurs gangsters qui n'ont peur de rien. Ces personnes tentent donc de respecter les esthétiques du gangsta-rap et de l'ego trip, mais elles sont généralement moquées à cause du ridicule de la situation mise en scène. Par exemple, en 2014, un jeune homme de Charleroi a décidé de rapper pour « représenter son quartier ». Dans la vidéo, il apparaît devant son école, capuche sur la tête, proférant des paroles à l'esthétique gangsta-rap :

Tu n'me connais pas, je sors la kalash
[...]
Sors les grenades,
Sniffe de la coke,
Tu verras bien¹⁵⁴

¹⁵⁴ Nicro, « Rap représentant Charleroi - Vidéo fun », dans *YouTube*, 07/01/2015. URL : <https://www.youtube.com/watch?> (consulté le 01/03/2021).

Ce genre de propos n'est pas du tout pris au sérieux par le public, nous pouvons facilement le comprendre par le buzz dont la vidéo a fait l'objet à l'époque. Cependant, cet exemple permet de voir la force du style esthétique du rap et l'impact qu'il a sur certains de ses auditeurs, qui pour paraître crédibles, aspirent à respecter les mêmes codes que les rappeurs qu'ils écoutent. Nous remarquerons également que le style est de toute évidence important aux yeux des amateurs, puisque dès qu'un jeune rappeur est considéré comme mauvais, il est ridiculisé. C'est le cas de ce jeune homme de Charleroi.

2.2.2. Auditeurs et... auditrices

Le début de ce chapitre a souligné la séduction progressive du rap auprès de la gent féminine. Pour la plupart des auditrices, c'est aussi le style du rappeur qui est apprécié, ainsi que le caractère libérateur de la musique et des paroles qui leur permettent d'oublier le réel pendant une fraction de secondes. De ce fait, celles-ci ne perçoivent pas le discours misogynie comme un discours sérieux : il est l'une des composantes esthétiques du rap.

Dans son article intitulé « Le sexism dans le rap, ça vous dérange ? »¹⁵⁵ et rédigé pour le magazine « Elle », l'auteure demande à plusieurs auditrices de partager leur avis quant aux propos misogynes dans le rap français. Pour les amatrices, comme Manon, ce genre de rap « a une fonction cathartique [qui] ne doit pas pour autant être pris au sérieux ». Selon elle, comprendre un rappeur comme Booba signifie « avoir du second degré ». Il en va de même pour tous les autres rappeurs considérés comme misogynes, donc pour Damso également. Cet article permet de corroborer l'idée que la misogynie et la violence de certains propos sont avant tout une esthétique de la rentabilité, puisque Marie Guérin interroge également Christian Béthune et le rappeur l'AB, qui avoue avoir plus de succès lorsqu'il se prête au jeu du « second degré misogynie ».

¹⁵⁵ MARIE GUÉRIN, *op. cit.*

2.2.3. Parenthèse : les femmes rappeuses

2.2.3.1. Hiérarchie familiale et gangsta-rap

Les deux premiers chapitres du mémoire ont exposé le lien étroit entre l'histoire de la construction familiale noire et l'esthétique du gangsta-rap. Pour rappel, l'élite masculine blanche se moquait de l'homme noir, considéré comme « émasculé » puisqu'une place importante était laissée à la femme noire au sein de leur communauté. Par le biais du gangsta-rap, ces hommes ont voulu renverser les pôles de domination, en se montrant éminemment « masculins » et « dominants », au détriment de la femme noire (et blanche). Face à cette situation, plusieurs femmes noires ont décidé de prendre d'assaut le style esthétique du gangsta-rap, pour à la fois se réapproprier leur corps, mais aussi pour « [contester] le modèle dominant de la féminité blanche et l'hégémonie masculine [du] gangsta-rap¹⁵⁶ ».

2.2.3.2. États-Unis et France : la rémanence du gangsta-rap

Laissant de côté ces remises en question, il me semble important de souligner la force d'une telle esthétique aux États-Unis, puisque les femmes elles-mêmes la reprennent de façon très explicite. Très tôt, ces rappeuses s'affrontent ouvertement (l'article de Keivan Djavadzadeh cite un affrontement célèbre entre deux rappeuses pionnières du gangsta-rap, Antoinette et MC Lyte), profèrent des paroles à connotation sexuelle, mais surtout, se qualifient elles-mêmes de *bitches* et de *hoes*. Bien que cette réappropriation soit majoritairement liée à une remise en cause des représentations de la masculinité et de la féminité dans nos sociétés, l'auteur perçoit tout de même une touche de misogynie chez ces rappeuses, puisque leurs propos servent souvent à traiter certaines de leurs adversaires, en particulier celles qui représentent la « vraie féminité » :

[...] Les rappeuses reprennent à leur compte la radicalité et les thèmes dominants du *gangsta-rap* masculin mais en infléchissent les politiques sexuelles, s'engageant à la fois contre les modèles dominants de la féminité et contre le type de masculinité mis en avant dans le *gangsta-rap*. [...] Certes, il y a incontestablement une certaine misogynie dans les performances de ces rappeuses, qui emploient le terme *bitch* à la fois pour se qualifier avec fierté mais aussi pour disqualifier d'autres femmes [...]. Cependant, cette misogynie

¹⁵⁶ KEIVAN DJAVADZADEH, « Trouble dans le *gangsta-rap* : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », dans *Genre, sexualité & société*, n°13, 2015, [en ligne] <https://journals.openedition.org/gss/3577> (consulté le 01/03/2021).

[est] dirigée contre le modèle dominant de la féminité, [celle qui] se donne pour but de satisfaire les intérêts et les désirs des hommes¹⁵⁷.

En France, les rappeuses sont présentes, mais elles occupent moins le devant de la scène, à quelques exceptions près : l'exemple le plus prégnant est celui de Diam's, au début des années 2000. À l'heure actuelle, les esthétiques prisées par les rappeurs sont mitigées. Par exemple, la rappeuse Chilla intéresse le public pour ses discours engagés et féministes, loin de l'esthétique gangsta-rap américain, tandis que la rappeuse Shay, mise en lumière par Booba, prône davantage l'esthétique gangsta-rap.

3. Conclusion

Ce très court chapitre met en lumière la façon dont les textes misogynes, et plus précisément le gangsta-rap, étaient perçus par les amateurs de ce genre musical. Tant pour les auditeurs que les auditrices, les textes doivent être perçus comme une réponse à un code esthétique précis et au style du rappeur. L'élément cathartique de ces textes est également à prendre en compte, selon certaines auditrices. Ainsi, la réception est scindée en deux catégories, selon l'appréciation ou non du genre musical. Pour les médias peu friands du rap ainsi que les associations féministes, les textes doivent être perçus au premier degré. Ceci est bien évidemment compréhensibles puisque plusieurs éléments composant la chanson de rap renforcent, peut-être indépendamment de la volonté des rappeurs, cette idée. Par contre, pour les amateurs, le rap est un style à part-entière qu'il ne faut pas lier aux moeurs sociales. Cependant, ceci peut s'avérer problématique, dans la mesure où plusieurs personnes, comme le jeune homme de Charleroi, ne perçoivent pas le rap comme un code esthétique du « second degré »... Ceci fait écho à l'esthétique carnavalesque, esthétique du rire et du sérieux, qui va être abordée dans la seconde partie du mémoire.

¹⁵⁷ *Ibid.*

PARTIE II

Chapitre I - Alkpote, Seth Gueko et l'esthétique carnavalesque

Réflexions et objectifs

Dans la première partie de ce mémoire, j'avais deux objectifs principaux. Tout d'abord, comprendre les raisons pour lesquelles la réception du rap français était tant controversée, puisqu'il est considéré comme un genre essentiellement misogyne. Ensuite, approfondir les origines possibles de cette misogynie d'un point de vue esthétique, formel, historique, social et marketing.

Dans cette seconde partie, j'aimerais revenir sur une hypothèse que j'ai posée lors de l'écriture des deuxième et troisième chapitres : la musique pourrait être un domaine de pur plaisir qui ne tient pas compte des barrières sociales. De cette hypothèse, je m'interroge sur l'objectif réel de la chanson : pourrait-elle être considérée comme un terrain de « tous les possibles » où les règles et les moeurs de la société n'existent pas ? Dans le cas du rap, pourrions-nous dire que cet effacement des frontières permet une remise en question de certaines représentations et conceptions sociales ? Plus précisément, y aurait-il une composante carnavalesque aux textes de rap misogynes, qui permettrait à la fois de remettre en cause certains problèmes sociaux, mais aussi les codes mêmes du gangsta-rap et de l'egotrip ?

La seconde partie de ce mémoire aura pour objectif de rapprocher l'esthétique carnavalesque de l'écrivain François Rabelais et l'esthétique musicale du rap français. Il s'agira de s'interroger sur la dimension grotesque, comique, populaire, mais aussi sérieuse de ce genre. Dans un premier temps, j'étudierai l'esthétique des rappeurs Alkpote et Seth Gueko, considérés comme grotesques et insensés. Dans un second temps, il me paraît important de revenir sur le cas de Damso, car il serait réducteur de ne souligner que la dimension misogyne de ses textes.

Au contraire, il semblerait que le rappeur remette en question certaines conceptions sociales, qui pourrait s'apparenter à un carnavalesque *sérieux*.

1. François Rabelais (1494-1553)

1.1. L'auteur

François Rabelais est un auteur important du XVI^e siècle, connu notamment pour son esthétique comique populaire mise en avant dans ses romans phares, *Pantagruel* et *Gargantua*, publiés sous le pseudonyme « Alcofribas Nasier ». Ces deux romans, suivis du *Tiers livre* et du *Quart livre*, sont principalement une « parodie des exploits chevaleresques » où dominent « les ressources du comique populaire et gigantale¹⁵⁸ ».

1.2. L'esthétique carnavalesque

Au XX^e siècle, Mikhaïl Bakhtine, professeur de lettres et historien de la littérature, consacre un ouvrage à l'oeuvre de François Rabelais intitulé *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*¹⁵⁹. Selon lui, les romans de l'écrivain se caractérisent par une esthétique carnavalesque. Tiré du baroque, le style carnavalesque met principalement en avant un renversement, où tout ce qui est en bas est mis en haut, et vice-versa, je reviendrai sur cette notion. En un mot, c'est une esthétique qui procède à un renversement des valeurs, formée sur la trivialité, la vulgarité et la grossièreté¹⁶⁰. Dans son ouvrage, Mikhaïl Bakhtine reprend chaque caractéristique constituant l'univers de Rabelais, et par conséquent la culture comique populaire, pour montrer à quel point ce dernier a été le « porte-parole de [ce type de] littérature¹⁶¹ ».

Je ne développerai pas d'emblée toutes les composantes carnavalesques, car il serait illogique de le faire sans les comparer aux esthétiques d'Alkpote et de Seth Gueko.

¹⁵⁸ RICHARD CRESCENZO, *Histoire de la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Éditions Champion, 2001, « Unichamp-Essentiel », p. 85.

¹⁵⁹ MIKHAÏL BAKTHINE, *op. cit.*

¹⁶⁰ BENOÎT DENIS, *Histoire approfondie des littératures francophones et spécialement de la littérature belge*, notes personnelles, Université de Liège, 2018-2019.

¹⁶¹ MIKHAÏL BAKTHINE, *op. cit.*, p. 11.

2. Carnaval, carnavalesque et rap

2.1. Du carnaval à la « carnavalisation »

Avant d'associer les composantes carnavalesques à l'esthétique du rap français, il est important d'étudier la notion même de « carnaval ». Au sens strict du terme, le carnaval qualifie la période qui précède le Carême, « durant [laquelle] se déroulent des réjouissances publiques (mascarades, défilés de chars, batailles de confetti, etc.) ou semi-publiques (bals, etc.)¹⁶² ». Ce terme est d'origine italienne, composé de *carne* (« viande ») et *levare* (« ôter »), ce qui signifie « interrompre le jeûne de viande ». Selon le dictionnaire *Robert illustré*, « la semaine de carnaval [...] était à l'origine l'occasion de « faire gras » et de manger de la viande avant le jeûne¹⁶³ ».

Cependant, le carnaval représente en réalité un ensemble de fêtes populaires qui incarnent la fin de l'hiver que l'Église catholique a christianisées¹⁶⁴. À l'origine, le carnaval est une fête populaire de l'époque romaine :

C'est [le carnaval] aussi une fête populaire reprenant la tradition des Saturnales romaines et caractérisée par l'inversion des codes sociaux. Dans des sociétés soumises à une forte pression morale ou religieuse, le carnaval permet, une fois par an, d'agir en toute liberté [...]. [...] La semaine du carnaval marque le triomphe éphémère de la culture populaire et le renversement des positions sociales dans une société inégalitaire¹⁶⁵.

Puisque le carnaval représente, à l'origine, la culture populaire et le renversement des hiérarchies sociales, M. Bakhtine a défini l'œuvre de François Rabelais de « carnavalesque », puisqu'elle-même représente l'esthétique baroque et populaire du renversement.

Il convient de s'arrêter un instant sur la définition du carnaval et de la lier à l'objectif de ce chapitre (comparer certains codes esthétiques du rap français à l'esthétique carnavalesque). La semaine de carnaval est une semaine qui permet de « faire gras » et de manger de la viande. De ce

¹⁶² « Carnaval », dans CNRTL, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/carnaval> (consulté le 11/03/2021).

¹⁶³ « Carnaval », dans *Le Robert illustré*, *op. cit.*, p. 309.

¹⁶⁴ BENOÎT DENIS, *op. cit.*

¹⁶⁵ « Carnaval » dans *Le Robert illustré*, *op. cit.*, p. 309.

fait, Lucine Ailloud¹⁶⁶ m'avait soumis une de ses réflexions quant à un premier rapprochement possible avec l'esthétique du rap. Plus largement, le carnaval représente le plaisir de consommer de la viande et de s'amuser. Chez les rappeurs, le carnaval pourrait s'assimiler aux plaisirs de la chair que j'ai déjà eu l'occasion de mettre en avant dans la première partie du mémoire, notamment via les prouesses sexuelles des rappeurs, et par conséquent, via la misogynie.

D'emblée, un premier rapprochement entre le carnavalesque et le rap français est possible grâce à l'étymologie du terme « carnaval », puisque l'on pourrait voir les textes misogynes comme une fête carnavalesque liée aux plaisirs des sens.

2.2. Une réception problématique

2.2.1. Grossièreté, vulgarité et trivialité

De son époque à aujourd'hui, Rabelais a fait l'objet de plusieurs vives critiques de la part de ses lecteurs. Dans son ouvrage, Mikhaïl Bakhtine cite notamment Voltaire, qui près de deux siècles plus tard, a qualifié l'œuvre de l'écrivain de « ramas d'impertinentes et grossières ordures¹⁶⁷ ». Cette hostilité envers l'œuvre de Rabelais a traversé les siècles, puisqu'à l'époque de Mikhaïl Bakhtine, il était difficile « de représenter Rabelais sur une scène de théâtre »¹⁶⁸. En bref, la réception de l'œuvre de Rabelais a grandement été mise en cause, et parfois censurée, car il était considéré comme un auteur insensé, grossier et vulgaire.

Ce constat permet d'opérer un autre parallèle avec le rap français. À cause de ses composantes violentes, vulgaires et grossières, ce style musical connaît également une réception problématique, nous l'avons vu, subissant de nombreuses critiques négatives de la part des médias. Pour certains rappeurs, cette hostilité médiatique se traduit par des attaques en justice ou, dans le cas de Damso, la nécessité d'abandonner la composition de l'hymne des Diables Rouges à la Coupe du monde de football de 2018.

¹⁶⁶ Lucine Ailloud est l'auteure du mémoire consacré aux représentations des masculinités dans les discours poétiques du rap français. Je l'ai contactée sur l'application de conversation « Messenger » pour discuter de son mémoire et du mien.

LUCINE AILLOUD, *op. cit.*

¹⁶⁷ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 148.

¹⁶⁸ *Ibid.*

2.2.2. Une culture secondaire

À côté de cette réception problématique, les esthétiques rabelaisienne et du rap puissent toutes les deux dans la culture populaire, au sens large du terme, opposée à une culture officielle et élitiste. Je l'ai dit précédemment, l'oeuvre de Rabelais s'inscrit dans la veine de la culture comique populaire, opposée à la culture officielle. Quant au rap, nous l'avons vu, c'est un sous-genre musical issu de la *popular music*, donc de la musique populaire enregistrée et diffusée massivement au plus grand nombre d'auditeurs. Pour Theodor Adorno, la *popular music* est un art mineur à opposer à un art majeur, représenté par la musique classique « pure » hors de cette diffusion massive.

Depuis quelques temps, le rap subit également une autre représentation dépréciative qui fait réagir de nombreux rappeurs : celle de « sous-culture d'analphabètes », qualification utilisée par le journaliste et écrivain Éric Zemmour lors de sa participation à l'émission « L'Hebdo » en 2008, où il compare la « Culture » et la « Littérature » au rap français :

La culture, ça ne veut pas dire tout et n'importe quoi. Il y a une hiérarchie. [...] Je pense que le rap est une sous-culture d'analphabètes [...]. Vous avez déjà entendu les paroles des rappeurs ? Et Diam's [rappeuse française des années 2000 qui a connu un immense succès] ? Le nouveau Rimbaud français¹⁶⁹...

2.3. Alkpote et Seth Gueko

2.3.1. Alkpote et la « white trash »

Lorsque j'ai évoqué les différents sous-genres composant le rap français, j'ai volontairement mis de côté le mouvement de la « white trash » qui s'impose de plus en plus dans cet univers musical. La white trash représente les rappeurs blancs qui, dès les années 1990, ont tenté de se trouver une place dans le monde du rap, dominé par les rappeurs noirs. Dès lors, l'arrivée de certains rappeurs blancs était mal perçue, voire ridiculisée par ces rappeurs noirs. Comme le souligne l'article du média « Fast N Curious », le premier rappeur blanc américain à avoir eu des

¹⁶⁹ The ankle breaker, « Zemmour : le rap est une sous culture d'analphabète », dans *Dailymotion*, 12/12/08. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x7pbx1> (consulté le 10/03/2021).

difficultés à se forger une identité à part-entière dans ce milieu a été Eminem, « véritable ovni dans le monde du rap US, de par son talent et sa couleur de peau¹⁷⁰. ».

Outre plusieurs rappeurs blancs qui suivent rigoureusement les règles esthétiques du rap, d'autres les exacerbent pour prouver leur légitimité dans ce monde musical, quitte à en devenir totalement ridicule et burlesque. En France, l'instigateur d'une telle attitude est le rappeur Alkpote, connu pour ses textes remplis de références sexuelles, vulgaires et grossières, parfois totalement incohérentes et inattendues.

Même si chaque rappeur blanc peut interpréter la white trash à sa façon, celle-ci consiste généralement à parler de drogue et de sexe de manière très vulgaire afin « d'asseoir » sa notoriété et démontrer sa *street credibility*, légitimer son côté « fils de la rue ». [...] En France, Alkpote est considéré comme l'initiateur de ce mouvement. S'en suit une flopée de descendants comme Orelsan, Biffy, Vald... Blancs, souvent tatoués, pas particulièrement sexy et toujours un peu (ou beaucoup !) haineux, ces derniers montent dans la « rapsphère » avec des paroles à prendre au 40^e degré, remplies de phrases grotesques aux rimes vulgaires. On remarque également chez eux une certaine volonté de « rapper sans thème », uniquement pour enchaîner les punchlines provocantes et absurdes¹⁷¹.

Du côté de son personnage, Alkpote surprend également son public, qui ne cesse de rire de son imagination et de sa créativité. À chaque interview ou chaque émission, Alkpote se présente affublé de lunettes de soleil noires, enchaînant les anecdotes sexuelles et proférant des termes comme « suce, pute » entre deux phrases (plus ou moins) sérieuses. Globalement, il se présente comme un rappeur qui ne peut se passer de sexe, en expliquant qu'il s'agit en réalité de la faiblesse de nombreuses personnes¹⁷². Il s'est également auto-proclamé « l'Empereur de la Crasserie », faisant ainsi référence au sexe et à son côté grossier et vulgaire (la « crasserie »). Cette représentation humoristique est très prégnante dans la chanson « Plus haut », en collaboration avec Vald, également considéré comme un rappeur de la white trash. Cette chanson est tirée d'une série musicale intitulée « Les Marches de l'empereur », créée par Alkpote. Durant six minutes, les deux rappeurs profèrent des paroles absurdes et insensées, néanmoins liées par la rime.

¹⁷⁰ ALICE ROLLAND, « La white trash, le futur du swag ? », *FastNCurious*, 10/04/2017, [en ligne] <http://fastncurious.fr/2017/04/10/white-trash-futur-swag/> (consulté le 11/03/2021).

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² À ce sujet, Alkpote a été interviewé par un psychiatre, qui a tenté de comprendre très sérieusement le problème du rappeur. Lors de cette interview, Alkpote n'a cessé de répéter qu'il était faible, « une sombre pute avec des testicules », en terminant par qualifier le psychiatre de la même façon.

Flash Info Sombre, « Sombre histoire racontée par Alkpote chez le psy », dans *YouTube*, 22/05/2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CNYzkwNKAPQ> (consulté le 11/03/2021).

AL-K-P-O-T-E, V-A-L-D, les Marches de l'Empereur,
toujours plus haut
Méga duo (suceur),
les chalumeaux (salope),
Lézard fluo, pu-pu-pu-pute, pute

Alk', V-A gambadent comme deux joyeux lurons
Entourés de *thugs*¹⁷³ dans de soyeux jupons

J'éjacule du venin sur ces branquignoles

C'est surtout le refrain qui est marquant, puisque les deux rappeurs scandent sans cesse les mêmes termes : « pute », « salope » et « plus haut ». Le clip-vidéo participe également au ridicule du texte puisque nous pouvons y voir Alkpote portant des chaussures de ski dans un endroit totalement inapproprié pour cela et Vald avec un grand sourire, faisant des signes à la caméra ou montrant ses muscles¹⁷⁴.

Grotesque, vulgaire, absurde... Ce sont les mêmes qualificatifs qui sont attribués à Rabelais et à Alkpote. Ceci est compréhensible, puisque ces deux derniers abordent notamment des thèmes sexuels, considérés comme grossiers, qualification sur laquelle je reviendrai ultérieurement. Dans son oeuvre, Rabelais tente d'opérer un renversement des valeurs sociales. Il semblerait qu'Alkpote soit motivé par le même objectif : il se présente comme un rappeur blanc qui tente de ridiculiser, exacerber et renverser les représentations mises en lumière par les rappeurs noirs.

2.3.2. Seth Gueko : le « rappeur rabelaisien »

Dans le sillage de la white trash, Seth Gueko est également un rappeur qui joue avec les codes préétablis du rap. Du côté des médias et de ses auditeurs, Seth Gueko est considéré comme un rappeur qui revendique une forme de marginalité. Cette marginalité se conçoit à la fois dans son personnage, mais aussi dans ses textes. En tant que personnage, Seth Gueko apparaît comme un rappeur costaud avec une grosse barbe, des chaînes, des dents en or et de nombreux tatouages, essayant ainsi d'exacerber la représentation traditionnelle du rappeur (le rappeur « viril » tatoué avec des chaînes en or). Quant à ses textes, ils sont caractérisés par un melting-pot de nombreux parlers populaires, notamment le manouche et le gitan. Pour ce qui est des thèmes abordés, c'est

¹⁷³ En anglais, *thug* signifie « voyou », « racaille ».

¹⁷⁴ ALKPOTE, « ALKPOTE feat. VALD | #EP1 - PLUS HAUT - Les Marches De l'Empereur Saison 3 », dans *YouTube*, 04/12/2017. URL : https://www.youtube.com/watch?v=T_X-BbsXXAk (consulté le 11/03/2021).

exactement le même fil conducteur qui caractérise le rappeur. Ce dernier est fasciné par « le monde forain, manouche et autres gens du voyage et de traditions ». Ainsi, son univers est « coloré de caravane, [de] blazes fleuris, [de] chevalières et bijoux en poil d’éléphant [...]¹⁷⁵ ».

La pochette de l’album *Michto* en témoigne¹⁷⁶ : le rappeur apparaît en survêtement « Adidas », avec une montre et une chaîne en or, des tatouages jusqu’aux phalanges et une paire de lunettes de soleil. Sa posture indique une volonté de paraître viril et dangereux. À l’arrière, nous pouvons voir une caravane qui fait écho au monde stylistique du rappeur : les mondes forain et gitan, marginaux, *non-officiels*, qu’il tente de mettre en avant dans ses textes avec beaucoup d’humour.



Aujourd’hui, cet aspect physique du rappeur est beaucoup plus exacerbé. Revenu sur la scène du rap français avec son fils, la pochette de leur album commun témoigne de cette évolution. Très costaud, Seth Gueko possède encore plus de tatouages sur les mains et sur le crâne, ainsi qu’une barbe fournie¹⁷⁷.

¹⁷⁵ JEAN-ÉRIC PERRIN, « La Chevalière - Critique », *Amazon*, 2019, [en ligne] <https://www.amazon.fr/Chevalière-Seth-Gueko/dp/B002391RW6> (consulté le 12/03/2021).

¹⁷⁶ L'image est une capture d'écran prise sur le site « Genius ».

« Michto - Seth Gueko », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/albums/Seth-gueko/Michto> (consulté le 12/03/2021).

¹⁷⁷ L'image est une capture d'écran de la pochette de l'album *Tel Père Tel Fils* prise sur le site « Genius ».

« Tel père tel fils - Seth gueko & Stos », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/albums/Seth-gueko-and-stos/Tel-pere-tel-fils> (consulté le 12/03/2021).



Nous le voyons, l'objectif de Seth Gueko est de briser les codes du rap français et de mettre en lumière la culture populaire. Il se considère même comme un gitan à part-entière. Dans certains textes, cette facette de son personnage est valorisée. Par cet objectif, certains médias l'ont considéré comme un « rappeur rabelaisien », émettant un lien entre les esthétiques de Rabelais et de Seth Gueko. C'est le cas du média « Booska-P », spécialisé dans le rap, qui a repris des propos tenus par « GQ Magazine » à l'occasion de la sortie de l'album *Professeur Punchline* (2015).

L'album est un déluge de jeu de mots violents mais une violence artistique ! Qu'il faut bien prendre au 99^e degré. C'est provoc, gore, trash, mais à la « golrie¹⁷⁸ ». C'est l'art de la vanne, le sens de la formule, le bon mot au bon endroit. Grivois et rabelaisien sont les deux mots qui définissent cet album¹⁷⁹.

Dans une interview pour le média musical « ABCDR du son », le rappeur s'arrête un moment sur cette association et l'adopte officiellement.

- Seth Gueko : [...] Sur ces titres d'ailleurs [en collaboration avec des rappeurs de la première génération, Oxmo Puccino, Kery James et Akhenaton] je fais l'effort de ne pas mettre de grossièreté pour justement montrer au public de ces

¹⁷⁸ Du verlan à la golri signifie « à la rigolade ». Autrement dit, selon le média, les propos de Seth Gueko ne doivent pas être pris au sérieux.

¹⁷⁹ ARNAUD, « Seth Gueko : “Le clash, c'est la plus grande forme de fanatisme” », *Booska-p*, 04/09/2015, [en ligne] <https://www.booska-p.com/new-seth-gueko-le-clash-c-est-la-plus-grande-forme-de-fanatisme-n51218.html> (consulté le 01/05/2021).

rappeurs que mon écriture ne se cantonne pas à « bite, cul, chatte » car je sais que tu peux passer à côté de certaines choses quand il y a ces mots grossiers.

- Interviewer : Dans la culture académique française, Rabelais est en bonne place bien que la finesse ne soit pas sa caractéristique première.
- Seth Gueko : Eh bien voilà, c'est rabelaisien ce que je fais. C'est grivois. On peut vite dire que c'est un personnage de beauf, que c'est du Bigard [...]. Ce n'est pas nul parce qu'il y a « bite » et « chatte », même si je comprends qu'on puisse passer à côté de certaines choses à cause de ça¹⁸⁰.

De façon plus générale, les médias non spécialisés dans le rap rapprochent également le rappeur de l'auteur. En 2013, Seth Gueko a accordé une interview au média « Topito », qui fait également référence à Rabelais lors de la présentation du rappeur.

Seth Gueko est un rappeur français en activité depuis plus de 10 ans. Il est ce qu'on appelle communément un « punchliner », comprendre un rappeur très attaché au sens de la formule. Mais il est plus que ça, Seth est avant tout un rappeur multi facettes qui a su créer un univers unique quelque part entre Audiard, Rabelais, Mesrine et le gangsta rap¹⁸¹.

En 2019, une critique de son album intitulé *La Chevalière* (2009) a été publiée sur le site Amazon, où un lien entre Seth Gueko et Rabelais est encore présent.

Rabelais s'agenouillerait devant la vigueur lexicale et la verve de Seth Gueko, Léo Ferré lui ouvrirait une bouteille chaleureuse, Pierre Perret lui cuisinerait un confit, et Audiart en lèverait sa casquette tant le jeune rappeur, qu'on avait déjà repéré avec ses street CD'S, fait preuve d'un sens aigu du storytelling et de la punchline qui défouraille [expression inventée par le rappeur lui-même]¹⁸².

Dans son ouvrage, Mikhaïl Bakhtine aspire à montrer toute l'étendue esthétique de l'écriture de Rabelais, qui ne se cantonne pas à écrire des mots grossiers par simple plaisir. Dans son interview, Seth Gueko tente également de faire comprendre cela. Peut-on dire que l'esthétique du rap se rapproche de l'esthétique rabelaisienne ?

¹⁸⁰ B2, « Cinq à Seth Gueko », *op. cit.*

¹⁸¹ « Interview “Top m'en 3” de Seth Gueko, le meilleur punchliner de France », *Topito*, 21/08/2013, [en ligne] <https://www.topito.com/interview-seth-gueko> (consulté le 01/05/2021).

¹⁸² JEAN-ÉRIC PERRIN, « La Chevalière - Critique », *op. cit.*

2.4. Rabelais et le rap

2.4.1. Le « bas » matériel et corporel

2.4.1.1. Le « bas » matériel et corporel chez Rabelais

Dans l'oeuvre de Rabelais, une place importante est accordée au corps, qu'il décrit souvent de façon grossière. Ces descriptions passent par tous les éléments du corps, mais surtout par le « bas » corporel, comme l'indique Mikhaïl Bakhtine. En d'autres termes, Rabelais fait référence aux appareils génitaux de l'homme et de la femme, mais aussi à l'arrière-train. Par exemple, dans *Gargantua*, un épisode comique permet à l'écrivain de décrire tous les objets (et animaux, chose inattendue pour le lecteur) que le personnage a utilisés pour se « torcher le cul ». À d'autres occasions, Rabelais parle également des sécrétions corporelles, passant ainsi de la « pissoir » à la « merde ». D'emblée, le lecteur pourrait penser que ce genre de description est tout simplement insensé et grossier. Pourtant, Mikhaïl Bakhtine tente de faire comprendre que ces descriptions scatologiques ont un sens plus profond. Pour Rabelais, il s'agit avant tout d'inverser le bas et le haut, de rompre les frontières entre les domaines officiel et non-officiel, de ridiculiser ces barrières « sacrées » et de mettre en avant la tradition comique et burlesque.

En effet, Rabelais opère un jeu constant de substitution et de permutation du bas et du haut. Par exemple, dans l'épisode du « torché-cul », célèbre thème comique familier et rabaisseur, beaucoup d'objets cités sont des objets qui se trouvent « en haut », c'est-à-dire qu'ils « servent à couvrir le visage ou la tête¹⁸³ » : le couvre-chef, le coussin, le « bonnet de page »... Outre la surprise que le lecteur pourrait avoir en lisant cela, il faut qu'il comprenne que c'est ce jeu de permutation qui permet à Rabelais de rompre les frontières de la dualité entre le haut et le bas, puisque toute chose peut se permute et occuper une fonction totalement opposée à celle qu'elle occupe à l'origine. C'est d'ailleurs cette inadéquation du rôle de l'objet qui rend la scène ridicule et comique. La grossièreté n'est donc pas arbitraire, elle a un rôle précis.

Par ailleurs, une telle permutation permet à Rabelais de désacraliser le monde. Pour Mikhaïl Bakhtine, ce rabaissement est le « principe artistique essentiel du réalisme grotesque, où toutes les

¹⁸³ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 370.

choses sacrées et élevées y sont réinterprétées sur le plan matériel et corporel¹⁸⁴ ». Pour Rabelais, le but d'un tel renversement et de ces références au bas du corps et à ses sécrétions est d'affranchir les choses du sérieux, notion mensongère selon lui.

C'est un jeu libre et joyeux avec les choses et les concepts [...]. Le but vise à dissiper l'atmosphère du sérieux maussade et mensonger qui entoure le monde et tous ses phénomènes, à faire en sorte qu'il prenne un aspect différent, plus matériel, plus proche de l'homme et de son cœur, plus compréhensible, accessible, facile, et que tout ce qu'on en dit prenne à son tour des accents différents, familiers et gais, dénués de peur. Le but [...] est donc la carnavalisation du monde de la pensée et de la parole. L'épisode n'est pas une obscénité courante des temps modernes, mais une partie organique du monde grand et complexe des formes de la fête populaire¹⁸⁵.

Toujours en lien avec le bas corporel et matériel, Rabelais met également en avant les plaisirs de la vie, ainsi que des « femmes de mauvaise vie » (considérées comme des « dames douces¹⁸⁶ ») et les rapports sexuels qu'elles entretiennent avec d'autres personnes (« leurs mouvements indécents¹⁸⁷ »).

Tout ceci se retrouve dans le monde rabelaisien de l'Enfer, qui, aux yeux de Rabelais, est un endroit rempli de plaisirs en tout genre, caractérisé par le renversement (« le joyeux Enfer¹⁸⁸ »). Il s'agit du « noeud où se croisent ces éléments directeurs : le carnaval, le banquet, la bataille et les coups, les grossièretés et imprécations¹⁸⁹ ». En Enfer, les forts qui détiennent le pouvoir dans ce bas monde deviennent faibles, tandis que les pauvres considérés comme faibles deviennent forts. Quant à Lucifer, il n'est plus qu'une simple figure dépourvue de son caractère pervers, un « joyeux épouvantail » qui ne peut inspirer la peur¹⁹⁰.

En d'autres termes, le but de l'esthétique grotesque rabelaisienne est d'insister sur le ridicule du monde, se libérer des contraintes sociales, démythifier les cultures officielles et de vaincre la peur par le rire. Pour Mikhaïl Bakhtine, il est donc important de garder à l'esprit que ce que nous percevons aujourd'hui comme grossier et vulgaire est purement ancré dans notre système de

¹⁸⁴ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 368.

¹⁸⁵ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 377.

¹⁸⁶ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 389.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 387.

¹⁸⁹ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 383.

¹⁹⁰ *Ibid.*

valeurs. Pourtant, en analysant de façon plus minutieuse l'oeuvre de Rabelais, il est possible de s'apercevoir que la grossièreté et la vulgarité ont un but précis et profond. La white trash semblerait également poursuivre un objectif particulier par le biais de la grossièreté et de la trivialité.

2.4.1.2. Le « bas » matériel et corporel chez Alkpote

Je pense l'avoir assez répété depuis le début de ce mémoire : beaucoup de rappeurs aiment mettre en avant leurs prouesses sexuelles, leur masculinité et la domination qu'ils exercent sur les femmes par le biais de phrases grossières et vulgaires. Chez Seth Gueko et Alkpote, c'est également le cas, mais il semblerait que cette mise en avant soit avant tout parodique. Ils aspireraient donc à exacerber et à ridiculiser les codes esthétiques du gangsta-rap et de l'egotrip, et de ce fait, la masculinité elle-même.

Je commencerai par analyser la pochette de l'album d'Alkpote intitulé *Monument* que j'ai décidé d'étudier. Sur cette pochette, que j'insère ci-dessous¹⁹¹, il y a d'ores et déjà un aspect inattendu et ridicule, puisque le rappeur apparaît entre un ensemble de rideaux roses, représentant les lèvres de l'organe sexuel féminin. Comme Rabelais, le rappeur met en avant le « bas » corporel en le désacralisant, cherchant ainsi à faire rire le public. Il y a un « trop plein » où la puissance sexuelle du rappeur lui permet de sortir à même de l'appareil reproducteur féminin. Il y a donc une ridiculisation des codes esthétiques du rap.



¹⁹¹ L'image est issue d'une capture d'écran prise par mes soins sur le site « Genius ». « Monument - Alkpote », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/albums/Alkpote/Monument> (consulté le 11/03/2021).

Quant à ses textes, ils regorgent effectivement de nombreuses références sexuelles. Dans un premier temps, plusieurs de ses phrases permettent de désacraliser la masculinité des rappeurs adeptes du gangsta-rap ou de l'egotrip.

J'ai des cicatrices, j'baise les pires actrices
Vous êtes toutes mes putes, vous êtes tous mes fils¹⁹²

Dans ces vers, Alkpote tente de mettre en avant sa puissance sexuelle, puisqu'ils « baisent des actrices », et que toutes les femmes sont visiblement ses « putes ». Pourtant, il tente de renverser cette domination en précisant qu'il entretient des rapports sexuels avec les « pires actrices », c'est-à-dire, selon le commentaire du site « Genius », « celles qui simulent pour que le rapport sexuel termine plus vite¹⁹³ ». Par le biais de cette phrase, nous pourrions donc comprendre que la puissance sexuelle d'Alkpote n'est que factice, puisque ses partenaires sexuelles ne ressentent aucun plaisir avec lui. Autrement dit, le code esthétique du rap qui veut que les rappeurs soient les meilleurs sexuellement parlant est remis en cause, voire rompu.

En guise d'illustration, voici d'autres vers du rappeur qui exacerbent la virilité et la sexualité.

J'baise des putes qu'ont la taille à Joséphine [...]
Je te baise même si t'es anorexique
Je te promets qu'tu vas adorer l'chibre [...]
J'baise des charmantes ladies, mec, l'argent m'embellit [...]
J'baise cette pute même si elle est vilaine

Dans cet extrait de « Béni » de l'album *Monument*, Alkpote montre l'étendue de son « altruisme sexuel » puisqu'il est prêt à entretenir des rapports sexuels avec toutes les femmes, qu'elles soient petites, anorexiques, charmantes ou « vilaines ».

En outre, plusieurs vers de ses textes font écho aux critiques que les femmes peuvent subir au quotidien. Pour souligner et ridiculiser celles-ci, le rappeur opère une sorte de changement de sexe, un *travestissement* au sens rabelaisien, où ce dernier se met à la place des femmes : « La vie est si crue, je n'arrive plus à jouir, je simule¹⁹⁴ », « J'veux m'faire entretenir par une mamie assez

¹⁹² Alkpote, « Cicatrices », *Monument*, Arista France, 2019.

¹⁹³ « Cicatrices - Alkpote », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/Alkpote-cicatrices-lyrics> (consulté le 11/03/2021).

¹⁹⁴ Alkpote, « Aigle », *Monument*, *op. cit.*

riche¹⁹⁵ » ; « Me casse pas les couilles, j'ai la migraine¹⁹⁶ ». Dans ces trois vers, le rappeur souligne certaines critiques faites aux femmes, notamment le mensonge sexuel (« je simule » ; « j'ai la migraine ») et le matérialisme. Son apparition dans le clip-vidéo du rappeur français Myth Syzer confirme également ce renversement des valeurs, puisque nous pouvons voir Alkpote en train de repasser les sous-vêtements de sa compagne qui lui demande de se taire pendant qu'elle regarde un match de football à télévision. Cette représentation s'oppose aux vers du rappeur qui dit : « Je matte mon match de foot pendant qu'elle me repasse le fut », renforçant le côté comique de la situation¹⁹⁷.

Chez Rabelais, la représentation du bas corporel passe également par le « dépeçage, le démembrément du corps [et le] compissage¹⁹⁸ ». En effet, Rabelais fait souvent référence aux sécrétions corporelles et au démembrément du corps, dans un langage rempli « d'imprécations grossières et de jurons ». Chez Alkpote, ce genre de références est également présent, où la vulgarité, la grossièreté, le rabaissement et le dégoût atteignent des sommets.

J'rentrre dans ton cul même si t'as des flatulences¹⁹⁹

Sucez mon gland irrité, sur vous j'ai envie d'pisser²⁰⁰

Vieillasse, avale mon laitage²⁰¹

Toujours en lien avec Rabelais, ce genre de phrase permet un « trop plein », une libération de la parole, une provocation, un rabaissement et un paroxysme de la domination masculine, qui est dès lors brisée et loin d'être prise au sérieux par les auditeurs. Ceci rompt avec le langage officiel, où la grossièreté et la vulgarité n'ont pas leur place.

¹⁹⁵ Alkpote, « Jamais », *ibid.*

¹⁹⁶ Alkpote, « Beni », *ibid.*

¹⁹⁷ Myth Syzer, « Myth Syzer Ft. Alkpote & Jok'air - Vilain (Clip Officiel) », dans *YouTube*, 13/03/2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=EZ_K0gvx2hU (consulté le 11/03/2021).

¹⁹⁸ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 379.

¹⁹⁹ Alkpote, « Piment », *Monument*, *op. cit.*

²⁰⁰ Seth Gueko, « Obligé » Ft. Alkpote, *Destroy*, *op. cit.*, 2019.

Nous le voyons, Seth Gueko et Alkpote ont fait une collaboration musicale, et ce n'est pas la seule existante. Celle-ci pourrait résumer la parodie du code esthétique du rap français que les deux rappeurs mettent en avant.

²⁰¹ Alkpote, « Amour » (ft. Philippe Katerine), *Monument*, *op. cit.*

2.4.1.3. Le « bas » matériel et corporel chez Seth Gueko

Chez Seth Gueko, le « bas » matériel et corporel est également présent, souvent par le biais d'un « trop plein » qu'il est difficile de prendre au sérieux. Avant de mettre en avant l'élément stylistique principal de l'écriture de Seth Gueko, à savoir le détournement de la punchline, il est important de souligner un élément plus général qui fait partie de son univers : son amitié avec plusieurs personnalités françaises. En effet, Seth Gueko est un rappeur qui apprécie faire des collaborations avec des personnes célèbres en France. En particulier, deux retiennent l'attention. Tout d'abord, l'humoriste Jean-Marie Bigard, connu pour son style licencieux. Dans l'album de Seth Gueko ultérieur à *Michto, Bad Cowboy*, celui-ci fait une apparition dans l'interlude. Il s'adresse aux auditeurs du rappeur, les mettant en garde contre le « langage châtié²⁰² » de ce dernier, ceci en étant fidèle à son humour grossier, vulgaire et sexuel.

C'est Jean-Marie Bigard, ma couillasse. Et là, t'es en train d'écouter l'album de Seth Gueko. Si t'es choqué par des mots comme « zguègue de poulain », « Schneck », « Blarks », « Salope », « Chatte », « Bouillave », « Zdedededex », alors, va jouer avec ta bite dans l'herbe, connard²⁰³ !

Ensuite, Dodo La Saumure, un célèbre proxénète français qui a été condamné plusieurs fois à la prison pour diverses affaires. Dans ce même album, Seth Gueko a écrit une chanson à l'esthétique gangsta-rap/egotrip humoristique intitulée « Dodo La Saumure ». Dans le clip-vidéo, le proxénète fait une apparition, jouant son propre rôle aux côtés de Seth Gueko, qui joue également le rôle d'un proxénète²⁰⁴. Outre la provocation, Seth Gueko a précisé lors d'une interview que l'objectif d'une telle chanson était humoristique : « Dodo a écouté ce qu'on faisait, il était mort de rire. Lui, c'est un tenancier de maison close. L'humour bites-culs-chattes, ça le fait marrer. [...] Je me suis dit que j'allais venir habillé en maquereau [pour son clip-vidéo] et il allait faire la même chose, question de faire un truc marrant²⁰⁵ ».

Pour Seth Gueko, le « bas » matériel et corporel n'est pas uniquement présent dans ses textes. Comme Alkpote, ceci est inhérent à la présentation de son personnage public. Pour lui, il est

²⁰² Cette expression est bien évidemment à prendre au second degré.

²⁰³ Seth Gueko, « Interlude Bigard », *Bad Cowboy*, EastWest France, 2013.

²⁰⁴ Seth Gueko, « Seth Gueko - Dodo La Saumure [Clip Officiel] », dans *YouTube*, 16/02/2013. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Y6qrrPWTJ2k> (consulté le 01/04/2021).

²⁰⁵ NICO, « Seth Gueko : “Je valide à mort Bigard”», *ABCDR du son*, 06/05/2013, [en ligne] <https://www.abcdruson.com/interviews/seth-gueko/> (consulté le 01/04/2021).

important de mettre sur le devant de la scène les différentes cultures populaires, *non-officielles*, de souligner leur richesse et leur diversité. Plus particulièrement, le rappeur aspire à valoriser, entre autres, la culture gitane et le monde forain, nous l'avons vu lors de la présentation de son personnage.

2.4.2. La liberté du langage

2.4.2.1. Les « coq-à-l'âne » de Rabelais

Chez Rabelais, l'estompe des frontières entre culture officielle et culture populaire passe également par un jeu langagier. En effet, Mikhaïl Bakhtine souligne le fait que les romans de l'auteur sont remplis de phrases insensées et inopinées. Autrement dit, pour Rabelais, cette pratique ludique s'apparente à une « libre récréation, [...] une carnavalisation du langage qui l'affranchit du sérieux maussade et unilateral de la conception officielle, ainsi que des vérités courantes et des points de vue ordinaires. Ce carnaval verbal libérait la conscience humaine des entraves séculaires de la conception médiévale, en préparant un nouveau sérieux lucide²⁰⁶ ». Ainsi, cet affranchissement passe par des jeux de mots, des proverbes déformés et des associations de mots dépourvues de toute logique. Au Moyen Âge, ces pratiques avaient énormément de succès et contribuaient au comique populaire. Deux d'entre elles sont fort connues : le coq-à-l'âne, initiée par le grand Clément Marot, et la fatrasie.

Les formes du non-sens verbal jouissaient d'une grande propagation au Moyen Âge. [...] [La fatrasie représente] des poésies formées d'assemblage insensé de mots liés par des assonances ou des rimes, et qui ne possédaient aucun lien de sens ou unité de thème. [...] Le nom même de « coq-à-l'âne » est né après que Clément Marot a écrit en 1535 son premier « coq-à-l'âne » rimé intitulé *Épître du coq-à-l'âne*, dédiée à Lyon Jamet. Ce texte est dépourvu d'unité de composition, de suite logique dans la peinture des faits et le développement des idées²⁰⁷.

Chez nos rappeurs, ce type de pratique existe également, et semble encore une fois avoir un but précis...

²⁰⁶ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 422.

²⁰⁷ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 419.

2.4.2.2. Seth Gueko : le « professeur Punchline »

Nous l'avons vu au troisième chapitre de ce mémoire, la punchline est une « phrase coup de poing » qui permet d'attirer l'attention de l'auditeur sur différents sujets, allant du plus sérieux (les thèmes politiques, les problèmes sociaux) au plus risible. Du point de vue « moins sérieux », les jeux de mots, le non-sens du propos rappé et la misogynie étaient les trois éléments que je soulignais. Chez Seth Gueko, le non-sens, les jeux de mots et les proverbes insensés sont extrêmement présents dans ses textes, à côté de punchlines plus sensées. Ceci lui a valu d'être surnommé le « professeur Punchline », dont l'un de ses albums porte le nom. Sur le canal YouTube, il a également publié des « Chroniques du professeur Punchline », se mettant en scène et jouant sur les mots afin de faire rire son public. Ces punchlines à caractère humoristique ont souvent une connotation sexuelle. En guise d'exemple, voici une punchline tirée de l'une de ses chroniques :

Mieux vaut se faire mordre la bite par une femme sans dents que de se faire sucer la bite par une femme sans tête²⁰⁸.

Nous voyons l'étendue du ridicule de cette phrase, qui n'a de toute évidence aucun sens logique. Elle est visiblement drôle, puisque dans les commentaires de la vidéo, plusieurs personnes disent avoir rigolé à cela.

Tout ceci fait partie du personnage de Seth Gueko. Deux remarques importantes sont à noter. Tout d'abord, en agissant de la sorte, Seth Gueko montre la facette plus humoristique de la punchline, qui fait partie intégrante du code esthétique du rap. Alors que certains rappeurs mettent en avant des punchlines qui leur permettent de souligner leur masculinité, leur domination sexuelle et une forme de misogynie, Seth Gueko opère une rupture, puisque, certes ses punchlines ont une connotation sexuelle, mais celles-ci sont dépourvues du sérieux que les autres rappeurs ont tendance à mettre en avant, et qui leur vaut d'ailleurs d'être mal perçus par les médias. Dans ses albums *Michto* et *Bad Cowboy*, énormément de punchlines grotesques sont présentes, toutes ayant pour objectif de briser les représentations de la virilité ainsi que les codes du gangsta-rap. Certaines sont des jeux de mots ou des détournements de proverbes, d'autres sont tout simplement humoristiques.

²⁰⁸ Seth Gueko, « Seth Gueko - Les chroniques du professeur Punchline », dans *YouTube*, 19/04/2013. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iCEIvt9HcMw> (consulté le 01/04/2021).

Mes putes, tu peux les compter sur les doigts d'un mille-pattes²⁰⁹

Je mets des souris dans ma capote pour mieux t'exciter la chatte²¹⁰

Woh, on te nique ta mère
Avec les viagras de ton grand-père²¹¹

Me casse pas les valseuses comme Miou-Miou²¹²

Rocco m'a dit « Plus c'est gros plus ça passe »²¹³

Fais pas d'bruit sous la fenêtre
Ma mère c'est pas une bonne soeur
Elle t'jette un pot d'fleurs
Ou une pomme de terre hein²¹⁴

La composante humoristique est clairement présente dans ces textes, notamment à travers le caractère inattendu des vers du rappeur. Dans la dernière punchline tirée de la chanson « Le retour du forain », Seth Gueko rappe un texte violent et dérisoire dans une fête foraine²¹⁵ où il s'en prend à ses ennemis de façon originale. Il montre également que sa violence est un héritage familial, présente tant chez l'homme que la femme. En effet, il est important de voir que ce caractère violent n'est pas uniquement présent chez l'homme, considéré socialement comme viril et masculin, mais également chez la femme, plus particulièrement chez sa mère, qui est prête à se défendre sans l'aide d'une quelconque personne lorsqu'elle a un problème. Ainsi, la représentation traditionnelle de la femme passive et fragile est rompue.

Ensuite, à côté de la rupture au sein même de la punchline, Seth Gueko utilise parfois ces ruptures de sens pour dissoudre certaines représentations ancrées dans les moeurs de notre société. Par exemple, dans la chanson « Sexationnel » tirée de son album *Michto*, le rappeur tente à la fois de briser les représentations de la masculinité et certains tabous qui existent autour de la sexualité féminine, ceci par :

²⁰⁹ Seth Gueko, « Bad Cowboy », *Michto*, op. cit.

²¹⁰ Seth Gueko, « Lunettes noires » *ibid.*

²¹¹ Seth Gueko, « Materfuck », *ibid.*

²¹² Seth Gueko, « Zdededegirl », *Bad Cowboy*, op. cit.

²¹³ Seth Gueko, « Professeur Punchline », *ibid.*

²¹⁴ Seth Gueko, « Le retour du forain », *Michto*, op. cit.

²¹⁵ ITBOYZ Productions, « SETH GUEKO : “Le Retour du Forain” Official Music Video », dans *YouTube*, 30/03/2011. URL : <https://www.youtube.com/watch?v> (consulté le 01/04/2021).

- Des ruptures dans l'attente du lecteur : « T'inquiète, elle est belle et grosse... ma voiture » / « J'ai envie de baiser... la main d'une princesse ». En lisant où en entendant le début de ces phrases, le lecteur/auditeur s'attend à une chute sexuelle, typique dans le rap. Pourtant, Seth Gueko brise cette attente, finissant ses vers de façon tout à fait normale, sans mettre en avant ses atouts masculins ni son désir sexuel.
- Des néologismes :
 - A. dans son refrain, le rappeur scande « Elles veulent du sexationnel, du sexationnel / Du sexe exceptionnel, un mec exceptionnel ». Celui-ci crée un néologisme, plus précisément un mot-valise en liant le terme « sexe » et « sensationnel », afin de dire que les femmes ont elles-aussi un désir sexuel.
 - B. Dans son deuxième couplet, Seth Gueko dit « Zdededegirl n'est pas une biatch, zdededegirl est une fille mature ». Encore une fois, il met en avant un néologisme, « zdededegirl », pour parler d'une fille qui est tout simplement une « fille mature » et non une putain (« biatch ») si elle désire coucher avec lui. Il tente donc de briser le tabou autour du désir sexuel féminin, où la femme est souvent considérée comme une « salope » lorsqu'elle vit pleinement sa vie sexuelle.
- Des déformations de proverbes, des jeux de mots et une touche d'humour. Une de ces déformations lui permet de briser le tabou de la prostitution : « N'aie pas honte de gagner ta vie à la sueur de tes cuisses ». Déformant le proverbe « Gagner sa vie à la sueur de son front », Seth Gueko cherche à démythifier la prostitution²¹⁶.

²¹⁶ Pour cette phrase, je me suis aidée de l'annotation présente sur le site « Genius ».

« Sexationnel - Seth Gueko », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/Seth-gueko-sexationnel-lyrics> (consulté le 02/04/2021).

Chapitre II - Damso et le carnavalesque sérieux

Objectifs et réflexions

La première partie de ce mémoire consacrée à Damso a souligné la dimension esthétique du rap, qui est en fait un genre musical inscrit dans une série de codes, dont celui de la misogynie. Cela a également permis de souligner le cas problématique de Damso, puisque ce dernier joue à la fois avec ce code esthétique, en principe à prendre au second degré, et avec l'authenticité des faits, en principe à prendre au premier degré. En d'autres termes, le rappeur oscille fréquemment entre les instances énonciatrices de la *personne privée* et du *rappeur*.

Après avoir étudié de façon plus approfondie le cas de la *white trash*, je reviens maintenant à l'étude des textes de Damso à l'aune de la culture populaire et du carnavalesque rabelaisien. Comme je l'ai dit précédemment, il serait réducteur de considérer ses textes comme uniquement misogynes. Au contraire, Damso intègre également plusieurs codes de la culture populaire dans ses textes, mais aussi des revendications qui prennent la forme de l'esthétique carnavalesque, présentée dans son cas de façon plus sérieuse et satyrique. En effet, celui-ci semble jouer avec la représentation médiatique du rappeur noir, qui pour être légitime, doit être grossier, vulgaire et misogynie. Il semble également dénoncer cette représentation, et plus particulièrement sa condition d'homme noir, tout ceci par le biais de la culture populaire et un système de rabaissement et d'inversement des pôles de domination, système qui fait également partie de la littérature afro-américaine, j'y reviendrai.

En d'autres termes, associer directement Damso à la misogynie semble réducteur, puisque ses textes ne sont pas uniquement basés sur une violence gratuite de ses propos. Dans ce second chapitre, je vais tenter de prouver cela, et de montrer la manière dont la culture populaire et l'esthétique carnavalesque interviennent chez le rappeur, dans le but d'une revendication sérieuse.

1. Damso, le rappeur *nwaar*

1.1. Aux origines du rap : rappel

Nous l'avons vu, l'homme noir a pendant très longtemps fait l'objet de moqueries de la part de la classe blanche dominante qui le considérait comme un individu « émasculé » puisqu'il ne représentait pas la figure autoritaire au sein de la hiérarchie familiale noire. Les rappeurs noirs américains et français ont également fait l'objet de nombreuses critiques. En effet, dès leurs débuts en France, les rappeurs étaient perçus comme des « singes aux mouvements et aux grimaces grotesques ». Ils étaient parfois parodiés par des célébrités :

Tandis que ces derniers [les *beatboxers*] semblent exécuter leur performance avec sérieux, Éric Galliano mime divers gestes outrés, parodie d'un corps prêté aux praticiens de rap et de *beatbox*. Tantôt il agite les bras, tantôt, jambes arquées, ses mains semblent s'abattre sur quelques tam-tam imaginaires, tandis que son visage contracté est penché sur le côté, yeux écarquillés²¹⁷.

De plus, ces rappeurs étaient également perçus comme des voyous et des « zoulous²¹⁸ ». Ils étaient à la source des problèmes publics. J'ai présenté cette qualification au deuxième chapitre du mémoire, plus particulièrement à la partie consacrée aux caractéristiques du rap hardcore. Comme Christian Béthune le précise, cette « crainte du nègre agressif » est née durant l'esclavage et s'est perpétuée au fil du temps²¹⁹. Dans le cas de Damso, cet imaginaire semble être fortement exploité, au point d'en devenir *sérieusement* carnavalesque...

1.2. Le rappeur comme individu social

1.2.1. Damso, rappeur (non) misogyne ?

Comme Lucine Ailloud le soulignait dans son mémoire consacré aux *Représentations de la masculinité dans les textes poétiques*, certains rappeurs, comme Damso, semblent faire face à une « impossibilité de changer leurs manières de se représenter eux-mêmes ou le regard des autres²²⁰ ».

²¹⁷ KARIM HAMMOU, *op. cit.*, p. 83.

²¹⁸ KARIM HAMMOU, *op. cit.*, p. 74.

²¹⁹ CHRISTIAN BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 147.

²²⁰ LUCINE AILLOUD, *op. cit.*, p. 70.

C'est effectivement le cas puisque Damso déclare souvent lors de ses interviewes que la réception des textes d'un artiste noir ne sera jamais similaire à celle d'un artiste blanc. Il existerait donc une forme de racisme implicite au sein même de la réception des textes des rappeurs.

De ce constat, pourrions-nous mieux comprendre la raison pour laquelle le rappeur joue énormément sur les facettes de l'*homme privé*, du *chanteur-rappeur* et du *canteur*? Pour Lucine Ailloud, cette question mérite d'être approfondie. Dans sa chanson « Noir meilleur » de l'album *Lithopédion*, Damso rappe : « Pour un noir meilleur, j'dois faire du sale ». Ainsi, le rappeur semblerait dire qu'il « se résigne à ne pas changer, correspondre à ce qu'on attendrait de lui en tant que rappeur noir²²¹ [...] ». Dans cette même chanson, « le “moi” authentique et l'hypocrisie du rappeur finissent par s'entremêler²²² », puisqu'il rappe : « J'passe trop d'temps à être c'que j'suis pas, j'finis par croire qu'j'veus vraiment ».

Cette « accommodation » du rappeur noir misogyne et violent semble effectivement être mise en avant dans les textes de Damso, souvent de manière carnavalesque. Cependant, ce carnavalesque semblerait également se parer d'un ton sérieux et revendicatif, où l'homme noir doit être considéré comme un être à part-entière.

1.2.2. Le renversement chez Damso

Pour Agnès Gayraud, le sujet pop est façonné par le groupe social qui le détermine. Que ce soit au niveau du genre, de la race ou de la sexualité, « [le sujet pop] peut hériter de la charge de la [sa communauté d'appartenance] représenter²²³ ». Du point de vue de la race, l'auteure précise que la représentation de la communauté d'appartenance a souvent été mise en avant dans la musique pop, notamment dans le hip-hop conscient, où les rappeurs tentent de conscientiser leur communauté quant au passé esclavagiste.

[...] Ce hip-hop conscient voudrait transformer les esprits par la musique, reconfigurer le cerveau noir programmé depuis trop longtemps dans la fonction « esclave ». Le leadership, ici, prend le sens d'une mission : il s'agit de littéralement retourner le cerveau des auditeurs noirs aliénés²²⁴.

²²¹ LUCINE AILLOUD, *op. cit.*, p. 69.

²²² LUCINE AILLOUD, *op. cit.*, p. 76.

²²³ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, pp. 245-249.

²²⁴ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, pp. 249-250.

Pour Damso, ses textes sont effectivement un moyen d'exprimer sa singularité et sa couleur. Sa chanson « Kin la belle » de l'album *Ipséité* est d'ailleurs un parfait exemple, puisque le rappeur y présente Kinshasa, sa ville d'origine. De cette manière, Damso se positionne en tant que rappeur noir congolais. Très souvent, l'expression de sa couleur passe par des vers misogynes, mais aussi par une représentation des rapports de domination, où « le dominé y fait entendre la violence de la domination²²⁵ ». Plus particulièrement, la violence du racisme anti-noir est liée à une violence misogynie. En d'autres termes, la revanche sexuelle permet le renversement des pôles de domination entre le blanc et le noir.

Dans sa chanson « Signaler » de l'album *Ipséité*, Damso explique être loin des « racistes de l'école » et des interventions policières qu'il a subies dans sa vie, puisqu'il est en train d'avoir une relation sexuelle avec une femme, visiblement dominée par le rappeur puisqu'elle a les « genoux au sol ».

Cachotteries dans parking souterrain
Je m'en vais et je viens entre tes reins
Loin des menottes, genoux au sol
Les racistes de l'école

Ce passage est intéressant, car il pourrait également faire référence à Damso lui-même, lorsqu'il devait se mettre à genoux devant les agents policiers qui l'arrêtaient. Le rappeur joue donc sur un double sens. Par le biais d'une relation sexuelle de domination masculine, le rappeur renverse sa passivité face à l'institution policière.

Nous l'avons vu, le renversement des pôles de domination est lié à l'esthétique carnavalesque. Alors qu'Alkpote et Seth Gueko tentent de montrer leur supériorité en tant que rappeurs blancs, Damso tente de montrer sa supériorité d'homme noir sur la communauté blanche, considérée comme dominante et opprimante. Dans ses textes, celle-ci devient dominée et opprimée par Damso qui se venge de ses détracteurs, soit explicitement, soit par le biais de vers misogynes où la femme représente la passivité.

²²⁵ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, pp. 234-236.

1.2.3. Le *trickster* et le *badman*

Le deuxième chapitre de ce mémoire a présenté deux personnages de la littérature orale afro-américaine qui incarnaient une volonté de renversement des forces : le *trickster* (« semeur de zizanie »), et le *badman* (« mauvais garçon »)²²⁶. Caractérisés par la violence, la brutalité et l'obscénité, ces personnages sont en réalité des chasseurs « virils » qui partent à la conquête de plusieurs femmes. Surtout, il est intéressant de voir que l'obscénité du personnage du *badman* est inhérente à une volonté de tourner en dérision les normes sexuelles, faisant ainsi écho à l'esthétique carnavalesque.

Chez Damso, le personnage du *badman* est énormément représenté, nous l'avons vu. Ce personnage est d'ailleurs inhérent aux esthétiques du gangsta-rap et de l'egotrip, qui ont également été développées au deuxième chapitre de ce mémoire. Partant de l'hypothèse carnavalesque, la mise en avant de tels textes chez Damso serait en fait une manière d'exacerber la représentation péjorative que la communauté blanche se fait de l'homme noir. Puisque celle-ci pense que ce dernier est un voyou et un « nègre agressif », Damso lui montre ce qu'elle désire, tout en mettant en avant un « trop plein » satyrique et ironique. Cette volonté de tourner en ridicule certaines représentations de la communauté dominante ferait-elle écho à l'esthétique rabelaisienne ? En outre, pour Damso, cette représentation péjorative de lui-même créée par les médias est également liée à ses textes dont la thématique est taboue, *non-officielle* dans le langage de Mikhaïl Bakhtine, ainsi qu'à sa volonté de critiquer des faits de société :

J'suis un bandit car le non-dit, je dis
J'suis un bandit car je mendie le crime²²⁷

En d'autres termes, parler de sujets illégitimes dans la sphère officielle de la société est dangereux et lui vaut cette représentation du rappeur misogyne, violent et sexiste. Ceci fait également écho à Rabelais, considéré comme un simple écrivain grossier, sans réel objectif artistique...

²²⁶ CHRISTIAN BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 114.

²²⁷ Damso, « NMI », *Lithopédion*, *op. cit.*

1.2.4. L'argent comme signe d'émancipation

Je l'ai également dit, la thématique de l'argent est fortement présente dans les chansons de rap et elle est souvent liée à une certaine représentation dépréciative de la femme. En général, la richesse du rappeur est un signe de réussite, d'émancipation et de pouvoir. Comme le souligne Agnès Gayraud, c'est « la richesse [...] de l'individu d'origine sociale pauvre qui aurait conquis une aisance inespérée grâce au succès populaire²²⁸ » qui est soulignée. En d'autres termes, le rappeur, issu d'un milieu pauvre, a réussi sa vie grâce à la musique puisqu'il gagne désormais énormément d'argent.

Dans le domaine du rap américain, la figure du mac qui possède beaucoup d'argent est très présente. Christian Béthune en cite plusieurs exemples. Dans le rap français, elle n'est pas aussi explicitement visible. Par contre, le rappeur ne manque pas de mettre en avant sa richesse et la manière dont cela lui permet d'attirer les femmes. En d'autres termes, la richesse est un signe d'émancipation pour le rappeur qui est un ancien pauvre, mais également un signe de pouvoir puisqu'il lui permet d'asservir sexuellement les femmes.

Dans « Lové », morceau tiré de son album *Ipséité*, Damso explique une partie de sa vie lorsqu'il n'était pas encore connu et qu'il rappait avec son groupe à Bruxelles. Cette condition lui a donné un objectif : réussir sa vie en faisant beaucoup d'argent.

J'rappais dans le *tieks*²²⁹ avec mes négros dans le zoo
OP motherfuck G négro, c'était le *crew*²³⁰

Depuis je n'pense qu'à faire des *lovés*²³¹
Je n'pense qu'à faire des lovés

Plus tard, dans ses autres albums, il précise que sa réussite financière et la célébrité ont attiré énormément de femmes, qui semblent intéressées par le rappeur uniquement pour l'argent ou qui ont une relation sexuelle avec celui-ci car il les paie pour cela, fait qu'il raconte explicitement dans sa chanson « Smog ».

²²⁸ AGNÈS GAYRAUD, *op. cit.*, p. 239.

²²⁹ Du verlan, le *tieks* représente le « quartier ».

²³⁰ De l'anglais, le *crew* représente le « groupe ».

²³¹ De l'argot, *lové* signifie « argent ».

[...] Jambes en l'air involontaires, moula, billets verts [...]
[...] Ça s'ra toujours pour le fric, dis pas : « j't'aime pour c'que t'es » [...]
[...] J'monte de level dans les nudes, j'en reçois de comptes certifiés [...]

Au premier vers, Damso explique avoir une relation sexuelle avec une prostituée, payée à cette fin. Ainsi, « jambes en l'air involontaires » représenterait l'acte sexuel payé, mais qui n'est pas forcément voulu et désiré par la prostituée. Au troisième vers, Damso « reçoit des nudes de comptes certifiés ». Un « nude » est une photo d'un homme ou d'une femme qui s'affiche totalement dénudé(e). Grâce à son succès, Damso en reçoit de comptes certifiés, c'est-à-dire que les femmes qui lui envoient des photos à caractère sexuel jouissent également d'une certaine notoriété sur les réseaux. Notons également la métonymie, où les comptes certifiés représentent les femmes qui sont donc associées à des objets.

Cette thématique du succès et des femmes attirées par l'argent est extrêmement présente dans le monde du rap :

Me quiere porque tengo mucho dinero²³²

C'est peut-être mon dernier album
P't-être ma dernière *puta*²³³

Ta *go* m'a vu en Merco, elle m'a pris pour un geon-pi²³⁴

Chez Damso, l'argent est donc synonyme de réussite. Cependant, cette réussite n'est pas seulement financière puisque c'est l'argent qui lui permet à la fois d'accéder à un certain pouvoir sexuel et d'asservir les femmes et ses ennemis. Il s'agit donc d'une forme d'affranchissement où le rappeur devient l'égal (ou le supérieur) des personnes qui font partie de l'élite du monde *officiel* :

Voyou malandrin sans trop de vergogne
C'est dans ta maman que je performe
J'm'en bats les couilles qu't'aies fait la Sorbonne
Moi j'ai rien fait et j'ai l'salaire d'tout le personnel réuni

²³² Hamza, « Henny Pop », *140 BPM*, Rec 118, 2020.

De l'espagnol, la phrase signifie « Elle m'aime/me désire car je possède beaucoup d'argent ».

²³³ PNL, « Au DD », *Deux frères*, QLF Records, 2019.

Dans ces deux vers, le rappeur N.O.S précise que le succès et la sortie de ses albums lui ont permis d'avoir des relations sexuelles avec des femmes, soit prostituées (d'où le terme espagnol *puta*, qui signifie « putain ») ou « dévergondées », qui ne sont attirées par N.O.S que pour l'argent.

²³⁴ Booba, « On contrôle la zone », *Autopsie volume 3*, Tallac Records, 2009.

Grâce à son argent, Booba peut rouler en Mercedes. Par conséquent, les femmes sont attirées par le rappeur. Ta *go* signifie ta « copine », ta « femme ».

Cet extrait de « BPM » de l'album *QALF* n'est pas anodin. En effet, le rappeur illustre un double détrônement qui passe par le changement de langage. Passant du langage soutenu, *officiel*, à un langage davantage grossier et *non-officiel*, Damso souligne la puissance financière qu'il exerce sur les personnes qui ont fait des études, c'est-à-dire des personnes qui font partie d'une sphère davantage officielle²³⁵. Plus précisément, Damso a recours au qualificatif « voyou », suivi d'une expression peu usitée, « malandrin ». Ceci ferait référence aux personnes de la sphère officielle qui le critiquent quotidiennement. En utilisant une expression soutenue comme « voyou malandrin sans trop de vergogne », Damso imite ironiquement le langage de ces personnes. Ensuite, le rappeur marque un renversement en utilisant un langage davantage grossier, *non-officiel*, pour s'en prendre directement à celles-ci. De cette façon, le détrônement est langagier, mais aussi financier, puisque la richesse du rappeur est beaucoup plus conséquente que l'entièreté du personnel de l'université de la Sorbonne.

L'ironie, présente chez Rabelais pour rabaisser les choses élevées et sérieuses, est également utilisée par Damso. Elle lui permet à la fois d'illustrer le détrônement qu'il opère sur la sphère officielle, mais comme le précise Lucine Ailloud, « [elle] sert [également] la contestation, [...] à propos du racisme dont il est victime²³⁶ » :

C'est rien d'bien méchant, il m'a juste traité d'nègre des champs
Mais c'est rien d'bien méchant, j'ai juste niqué sa mère sur le champ

De façon ironique (« C'est rien d'bien méchant »), le rappeur souligne l'insulte raciste dont il est victime (« Nègre des champs ») et opère un détrônement par la violence physique et sexuelle (« J'ai juste niqué sa mère sur le champ »). En outre, le rappeur joue sur le sens du mot « champ », puisqu'au premier vers, le terme signifie de façon globale le champ dans lequel les esclaves noirs ont dû travailler. Au second vers, le rappeur utilise l'expression « sur le champ », qui peut également être interprétée comme faisant référence aux Champs Élysée, célèbre voie parisienne. J'irai plus loin dans mon interprétation. Pour ma part, je pense que sa réussite financière et matérielle lui ont permis de passer du temps sur les Champs Élysée et d'entretenir une relation sexuelle avec une femme riche, qui ne l'aurait pas forcément regardé s'il avait été pauvre. Grâce à

²³⁵ Pour développer totalement mon idée, l'analyse de Genius m'a été utile.

« BPM - Damso », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/Damso-bpm-lyrics> (consulté le 27/03/2021).

²³⁶ LUCINE AILLOUD, *op. cit.*, p. 55.

l'ironie, Damso « marque plus intensément une injustice sociale²³⁷ », où la violence verbale qu'il subit est considérée comme anodine pour la sphère officielle (« C'est rien d'*bien méchant* »).

1.2.5. Le Singe Provocateur, le Frère Babouin et le Frère Lapin

Serait-il possible d'expliquer cette association entre réussite financière et réussite matérielle ? Dans la tradition du rap français, cette ostentation de l'argent comme symbole de réussite est à rattacher au rap américain, et plus précisément, à l'histoire des afro-américains. Dans son ouvrage *Le rap. Une Esthétique hors la loi*, Christian Béthune développe un chapitre sur l'obscénité et la misogynie dans le rap²³⁸. Dans ce chapitre, il décrit plusieurs personnages misogynes récurrents que l'on retrouve dans le domaine du rap, notamment le personnage du maquereau. Proxénète, ce personnage possède beaucoup d'argent et gagne sa vie en exploitant sexuellement des femmes. Paradoxalement, ces femmes sont elles-mêmes attirées par le maquereau, car il possède énormément d'argent.

En réalité, le personnage du maquereau est lié à la littérature orale afro-américaine, qui regorge de nombreux personnages similaires au proxénète (nous avons eu l'occasion de voir le *trickster* et le *badman*). En général, ce dernier est présenté sous les traits d'un animal, comme le singe, le babouin ou le lapin, « le Signifying Monkey [le Singe Provocateur], le Frère Babouin ou Brer Rabbit [Frère Lapin]²³⁹ ». La représentation des corps sous des traits à la fois humains et animaux sont typiques de l'esthétique grotesque, qui a pour but la ridiculisation de certains phénomènes sociaux et certaines représentations sociales²⁴⁰.

Face à toutes les critiques que l'homme noir subit, cette figure du maquereau représente la réussite, l'émancipation, la virilité et une forme d'affranchissement par rapport aux esclavagistes et aux femmes noires dominantes. Pour les jeunes noirs des ghettos, il faut donc prendre le personnage du maquereau pour référence, du fait de sa réussite.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ CHRISTIAN BÉTHUNE, *op. cit.*, pp. 133-158.

²³⁹ CHRISTIAN BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 151.

²⁴⁰ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, pp. 302-304.

D'un point de vue social, avec le pouvoir que l'argent procure dans une société capitaliste, le souteneur acquiert l'autonomie libératrice qui le constitue comme sujet à part entière. D'un point de vue psychologique et affectif, en soumettant à sa volonté tyrannique - au besoin par la violence - une cohorte de « femelles » dont il tire de substantiels profits, il regagne l'empire d'une virilité étouffée depuis l'enfance. [...] Devenir un mac d'envergure, c'est au bout du compte inverser la relation de pouvoir qui s'est installée entre l'homme blanc et l'homme noir²⁴¹.

Encore une fois, la richesse est symbole de réussite, d'estompelement des frontières, de reconquête de sa propre virilité et d'un renversement des pouvoirs, ces deux dernières caractéristiques étant typiquement rabelaisiennes.

2. La pop et la culture populaire

2.1. Le carnaval et la fête

Comme je l'ai précisé au début de ce chapitre, le carnaval est une période durant laquelle des réjouissances publiques ont lieu. Par conséquent, il s'agit d'une période joyeuse. Pour Rabelais, ces fêtes sont l'occasion, encore une fois, de briser les frontières entre le domaine officiel, sérieux et maussade, et le domaine populaire. C'est une période où « tout est possible », où les normes et les règles officielles n'ont pas raison d'être.

Dans l'œuvre de Rabelais, ces fêtes sont synonyme d'une période où « tout est possible », de détrônement et de renouveau, où les faibles deviennent forts, et les forts deviennent faibles. Elles sont donc caractérisées par une liberté totale, où « l'abondance matérielle et corporelle²⁴² », le plaisir, le langage grossier et les images licencieuses sont présentes. Dans son ouvrage, Mikhaïl Bakhtine précise que cette signification de la fête est très profonde, qu'elle est une « arme puissante dans la possession artistique de la réalité²⁴³ ». En outre, le carnavalesque reste un élément majeur de nos sociétés, représentatif d'une série de fêtes populaires :

Le carnaval nous révèle l'élément le plus ancien de la fête populaire, et on peut assurer sans risque d'erreur que c'est le fragment le mieux conservé de ce monde aussi immense que riche. Cela nous autorise à utiliser l'adjectif

²⁴¹ CHRISTIAN BÉTHUNE, *op. cit.*, pp. 152-154.

²⁴² MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 219.

²⁴³ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 212.

« carnavalesque » dans une acception élargie désignant non seulement les formes du carnaval au sens étroit et précis du terme, mais encore toute la vie riche et variée de la fête populaire au cours des siècles et sous la Renaissance, au travers de ses caractères spécifiques représentés par le carnaval à l'intention des siècles suivants [...]²⁴⁴.

Chez Damso et plusieurs autres rappeurs, la fête est une composante majeure des textes. Une fête carnavalesque ?

2.2. La fête en chanson

Nous l'avons vu aux deuxième et troisième chapitres, la musique, prise dans sa généralité, est associée à une forme de plaisir. Dans le cas du rap, le public consomme les chansons « au second degré », car celui-ci aime avant tout le style et le *flow* du rappeur.

Dans les textes de rap, les références au plaisir sous toutes ses formes sont énormément présentes. Ceci corrobore les propos soutenus par Agnès Gayraud au sujet de la musique pop, qui met également en avant des contenus festifs : « la fête [est une] invitation au sexe, à la libération des instincts²⁴⁵. ».

Chez Damso, plusieurs chansons font référence à la fête et à la légèreté. Chez lui, la légèreté passe souvent par la consommation de plusieurs types de drogues et une représentation spéciale des femmes. Dans son morceau aux basses électriques, « D'jà roulé », Damso fait référence à plusieurs drogues et à une femme, considérée comme une putain (« biatch »), qui est visiblement mal en point après avoir consommé trop de cocaïne :

*Purple dans le pacson*²⁴⁶, tout est d'jà roulé
*Te-shi*²⁴⁷ dans le pacson, tout est d'jà roulé
Oh, t'as d'la *chnouf*²⁴⁸ sur le nez
Biatch enneigée veut consommer, cocaïnée

²⁴⁴ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 219.

²⁴⁵ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 99.

²⁴⁶ Selon le site Genius, *purple* représente une variété de cannabis, « Purple Haze ». Le « pacson » est un paquet, un sachet dans lequel on met de la drogue.

« D'jà roulé - Damso », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/20882845> (consulté le 09/11/2020).

²⁴⁷ *Te-shi* est le verlan de « shit », un autre type de drogue.

²⁴⁸ La *chnouf* représente la drogue dans sa généralité.

O.G. fait la moula sur le te'
Biatch enneigée saigne du nez

Dans ce type de chansons « festives », cette représentation de la femme dépréciée et considérée comme une putain est toujours présente. Le morceau « Gova » est un autre exemple. Dans ce dernier, Damso fait la fête dans une voiture (« gova ») avec une prostituée qui a eu recours à la chirurgie esthétique. En outre, les paroles sont très brutales et lubriques.

C'est la java dans la gova
La pute est botoxée comme Rachida

De telles représentations de la fête sont également présentes dans l'univers de Rabelais, puisque lui aussi illustre la profusion, le « trop plein » des fêtes et du plaisir, plaisir qui est d'ailleurs très souvent sexuel. Dans son image des Enfers, Rabelais présente des « dames douces » aux mouvements indécents, ceux du coït²⁴⁹.

En partant d'une lecture rabelaisienne du thème de la fête dans les textes de rap (et d'autres genres musicaux), nous pourrions également percevoir celle-ci comme une manière de rompre les frontières du sérieux et de privilégier des actes qui sont normalement prohibés et/ou mal perçus dans cette société. En d'autres termes, le thème de la fête inviterait l'artiste et son public à ne plus se soucier des normes le temps d'une chanson. Cette dernière devrait donc être considérée comme un « terrain festif », au même titre que le carnaval ou toutes les autres fêtes populaires, qui permettaient de se libérer des contraintes officielles. Ceci renforcerait l'hypothèse générale que j'ai souligné durant ce mémoire : la musique pourrait être perçue comme un simple plaisir artistique, avec ses propres codes, à prendre au second degré.

3. Le paradoxe carnavalesque

Comme M. Purnelle l'a souligné, cette dernière hypothèse est paradoxale, dans le sens où l'esthétique carnavalesque représente à la fois un simple plaisir, mais aussi une revendication. Pourtant, si les textes de rap français étaient écrits au second degré, ils ne devraient pas être porteurs de sens. Serait-il possible d'expliquer un tel paradoxe ?

²⁴⁹ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 389.

En étudiant l'esthétique rabelaisienne, j'ai parlé d'une composante sur laquelle je n'ai pas insisté : la dissimulation. Chez Rabelais, le plaisir, la liberté et la dénonciation passent notamment par le rire qui fait partie intégrante de la fête. Il permet d'oublier le sérieux officiel, mais surtout, de « travestir le sérieux et l'obliger à prendre des accents comiques²⁵⁰ ». En d'autres termes, le sérieux est affublé d'un masque grotesque qui prête au rire.

Chez certains rappeurs, nous l'avons vu avec Alkpote et Seth Gueko, le rire est également présent de façon explicite. Quant à Damso, le rire est remplacé par l'ironie, la satyre, le « trop plein », le ridicule et le renversement des pôles de domination. Ainsi, le rire est implicitement présent par le biais du second degré.

Pourquoi développer ce lien entre rire, plaisir et dissimulation ? Comme je l'ai dit précédemment, la musique pourrait être perçue comme un terrain sur lequel « tout est possible », échappant ainsi aux lois sociales et représentant un plaisir qui passe notamment par le second degré. De ce fait, le second degré est une forme de dissimulation, car il est difficile de vérifier la véracité des propos des rappeurs. C'est également le cas pour Rabelais : le principe de la dissimulation a permis à son oeuvre d'obtenir un double statut.

Les études qui lui sont consacrées lui font encore subir une modernisation grossière en l'interprétant dans l'esprit de la littérature comique, soit comme un rire satyrique négatif (et alors Rabelais est baptisé d'auteur exclusivement satirique) soit comme un rire joyeux purement divertissant, léger, dénué de toute profondeur et puissance²⁵¹.

Que penser du rap ? Doit-on le considérer comme un genre musical complexe et revendicateur ou simplement misogynie ? Bien que j'aie étudié cette question, une réponse claire et univoque est difficile à donner, et les hypothèses sont davantage dominantes.

Cette dissimulation et ce paradoxe carnavalesque permettent de « boucler la boucle » et de revenir au premier chapitre consacré à l'étude du rap d'un point de vue esthético-formel, dans l'optique de comprendre l'origine de la réception dépréciative de ce genre musical. À cause (ou grâce ?) de la prétendue authenticité des rappeurs, de l'usage ambigu du pseudonyme et de la première personne du singulier et de l'indistinction (ou non) des différentes instances énonciatrices,

²⁵⁰ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 95.

²⁵¹ MIKHAÏL BAKHTINE, *op. cit.*, p. 21.

les rappeurs ont tendance à se dissimuler. D'ailleurs, ce paradoxe pourrait expliquer le texte du rappeur Doc Gynéco, « Viens voir le docteur », que j'ai présenté au début du second chapitre de la première partie de ce travail. Grâce au principe de dissimulation, il est impossible de connaître l'objectif réel d'un tel texte dont la thématique est basée sur la pédophilie. Cependant, je pourrais émettre une hypothèse. Grâce au principe de dissimulation, le rappeur attire l'attention sur un sujet tabou, sans dévoiler son propre point de vue sur la question. Ainsi, grâce au second degré, celui-ci aspirerait peut-être à dénoncer cette déviance sexuelle.

En réalité, cette hypothèse complique davantage l'une des problématiques présentées dans ce mémoire et qui a également été soulevée par Gisèle Sapiro : peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?

Conclusion

L'objectif principal de ce travail a été d'étudier l'origine, les causes et la réception du rap français misogyne selon différents points de vue et différentes méthodes. Ainsi, nous remarquons que la tradition littéraire afro-américaine possède un rôle central dans la compréhension des textes violents et obscènes, puisqu'elle est étroitement liée à l'histoire de la communauté noire, qui est elle-même à l'origine de la naissance du rap américain. De cette façon, les raps américain et français doivent être compris comme un moyen d'expression, d'émancipation et de revendication face à la domination de la communauté blanche, mais aussi des femmes noires, dont la place est centrale au sein de la hiérarchie familiale noire. Nous l'avons vu, Damso semble perpétuer cette tradition. Cependant, cette extériorisation musicale est en elle-même discriminante, puisque les rappeurs blancs étaient illégitimes au sein de cette sphère musicale. À leur tour, ils ont considéré le monde du rap comme un terrain propice aux revendications, aux remises en question et à la ridiculisation de ses codes esthétiques : c'est le cas d'Alkpote et Seth Gueko. Quant aux rappeuses, elles ont également décidé de s'approprier ces codes pour revendiquer leur propre condition féminine, mais aussi remettre en cause la Féminité.

Pour tenter de comprendre cette misogynie ambiante, nous avons également considéré les textes de rap comme un produit aboutissant à une représentation musicale, c'est-à-dire à une chanson, composée de différentes instances énonciatrices plus qu'ambiguës du point de vue de la réception des auditeurs : la *personne privée*, le *chanteur* et le *canteur*. C'est précisément cette ambiguïté qui pourrait expliquer la réception dépréciative du genre musical, puisque les rappeurs oscillent entre une volonté de rapper « le vrai », « l'authentique » et une volonté de se distinguer de leur personnage de rappeur. De plus, nous avons vu que la chanson était un produit dont la finalité était la consommation massive. Puisque le gangsta-rap et l'egotrip sont deux des sous-genres du rap qui fonctionnent le mieux auprès des amateurs, les maisons de disque les promeuvent par souci de rentabilité. Cependant, une question reste en suspens : pourquoi continuer à perpétuer cette tradition si problématique, plus de trente ans après l'émergence du rap ?

La seconde partie du mémoire m'a également permis d'exposer une hypothèse carnavalesque quant au rap. Pourrions-nous dire que ce genre musical est un exutoire, un monde à

part-entière respectant des codes qui sont paradoxalement esthétiques (à prendre au second degré) et revendicateurs (à prendre au premier degré) ?

Enfin, j'exposais une réflexion en guise d'introduction qui m'a guidée durant cette étude : comment se fait-il qu'une femme puisse écouter des paroles dévalorisantes envers sa propre condition ? Ce mémoire m'a permis d'apporter une réponse sociologique à ma question. Pour ma part, j'apprécie le rap parce qu'il est le genre musical le plus écouté dans mon quartier. Il fait donc partie intégrante de mon histoire personnelle et de mon identité. Par cette réflexion, j'aimerais revenir sur la théorie de T. Adorno qui oppose l'art musical savant et l'art musical léger. La musique dite « classique » est un style musical élitiste, qui ne pouvait jadis être écouté et pratiqué par les classes populaires, tandis que l'art léger représente la musique populaire, c'est-à-dire, la musique liée au peuple. Ainsi, je pense que les appréciations musicales peuvent s'expliquer par la classe sociale à laquelle on appartient. Bien sûr, je ne me veux pas manichéenne en exposant cette réflexion, car mes goûts musicaux sont éclectiques, et nous l'avons vu au troisième chapitre de la première partie du mémoire, le rap français tend à s'ouvrir à d'autres classes sociales que la classe populaire. En tout cas, je pense que le rap fait partie intégrante de la musique, c'est-à-dire d'un domaine composé de plusieurs genres susceptibles de plaire à chacun d'entre nous. Il suffit juste de trouver le genre musical qui nous touche le plus, et personnellement, je pense l'avoir trouvé.

Bibliographie

- **Corpus**

- Alkpote, *Monument*, Arista France, 2019.
- Damso, *Batterie Faible*, Capitol Music France, 2016.
- Damso, *Ipséité*, 92i, 2017.
- Damso, *Lithopédion*, 92i, 2018.
- Seth Gueko, *Michto*, Hostile Records, 2011.
- Seth Gueko, *Bad Cowboy*, EastWest France, 2013.

- **Autres morceaux cités**

- Alkpote, « Le nouveau doc », *Inferno*, Universal Music Distribution Deal, 2018.
- Booba, « On contrôle la zone », *Autopsie Volume 3*, Tallac Records, 2009.
- Hamza, « Henny Pop », *140 BPM*, Rec 118, 2020.
- Kalash Criminel, « But en or » (ft. Damso), *Sélection Naturelle*, Sale Sonorité Records, 2020.
- Médine, « Enfant du destin - Sara », *11 Septembre, Récit du 11^e Jour*, Din Records, 2004
- OrelSan, « Sale pute », *Sans Album*, 2006.
- OrelSan, « Rêves bizarres » (ft. Damso), *La Fête est finie*, 3ème Bureau/Wagram Music, 2017.
- PNL, « Au DD », *Deux Frères*, QLF Records, 2019.
- SCH, « Le doc », *Anarchie*, Capitol Music France, 2016.
- Seth Gueko, « Obligé » (ft. Alkpote), *Destroy*, All Points, 2019.
- Seth Gueko, « Post-It », *Destroy*, All Points, 2019.
- Snoop Dogg, « Drop it like it's hot » (ft. Pharrell Williams), *R and G (Rythm and Gangsta) : The Masterpiece*, Doggy Style Records, 2004.
- Suprême NTM, « Ma Benz » *Suprême NTM*, Epic, 1998.
- The Notorious B.I.G., « Suicidal Thoughts », *Ready to die*, Bad Boy Records, 1994.
- Tupac, « California love » (ft. Dr. Dre), *All Eyez on me*, Death Row Records / Interscope Records, 1996.
- Twinsmatic, « Gros lot » (ft. 13 Block, Koba LaD), *Atlas*, Elektra France, 2020.
- Vald x Heuss l'Enfoiré, « Royal cheese », *Horizon vertical*, Echelon Records, 2020.

- Sources livresques

Sur le genre musical du rap

- BÉTHUNE CHRISTIAN, *Le rap. Une Esthétique hors la loi*, Paris, Éditions Autrement, 2003.
- CARDET MATHIAS, *L'Effroyable Imposture du rap*, Paris, Éditions Blanche, « Kontre-Kulture », 2013.
- HAMMOU KARIM, *Une Histoire du rap en France*, Paris, Éditions La découverte, « Cahiers libres », 2012.
- PECQUEUX ANTHONY, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, « Anthropologie du monde occidental », 2007.

Sur la chanson

- GAYRAUD AGNÈS, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, 2018.
- HIRSCHI STÉPHANE, *Chanson. L'Art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Sur la problématique de la dissociation de l'auteur et de l'oeuvre

- SAPIRO GISÈLE, *Peut-On Dissocier l'Oeuvre de l'auteur ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.

Sur l'esthétique de François Rabelais

- BAKHTINE MIKHAÏL, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1970.

Mémoires sur le genre musical du rap

- AILLOUD LUCINE, *Les Représentations des masculinités dans le discours poétique du rap, à travers quatre rappeurs francophones (Damso, Lomepal, Orelsan et Roméo Elvis)*, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, 2018-2019, [en ligne] <https://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/document/240530594#?c=0&m=0&s=0&cv=0>.

- CHRÉTIENNOT JULIE, *Booba : Culture rap ou « rape culture » ?*, Université de Lyon, 2013-2014.
- HENDSCHEL ALICE, *La Narration de soi dans le rap français contemporain : se raconter comme corps social et comme voix proférée*, Université catholique de Louvain, 2019, [en ligne] <https://dial.uclouvain.be/memoire/ucl/en/object/thesis%3A21335>.

Autres sources

- CRESCENZO RICHARD, *Histoire de la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Éditions Champion, 2001, « Unichamp-Essentiel ».
- DENIS BENOÎT, *Histoire approfondie des littératures francophones et spécialement de la littérature belge*, notes personnelles, Université de Liège, 2018-2019.
- DUBOURG MAUD (dir.), *Le Robert illustré 2019*, Paris, SEJER, 2018.
- TILKIN FRANÇOISE, *Questions de littérature française des 17^e et 18^e siècles*, notes de cours, Université de Liège, 2020-2021.

• Sources Internet

Dictionnaires

- *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr>.
- *Larousse en ligne*, [En ligne] <https://www.larousse.fr>.

Articles de périodiques

- DIALLO DAVID, « La résonance du discours politique dans le rap américain », dans *Mouvements*, n°96, 2018, pp. 73-81, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2018-4-page-73.htm>.
- DJAVADZADEH KEIVAN, « Trouble dans le *gangsta-rap* : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », dans *Genre, sexualité & société*, n°13, 2015, [en ligne] <https://doi.org/10.4000/gss.3577>.
- HAMMOU KARIM, « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? », dans *Informations sociales*, n°190, 2015, pp. 74-82, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-74.htm>.

- HIRSCHI STÉPHANE, « L'émotion politique en chansons : l'ère romantique entre airs libres et airs comprimés », dans *La chanson politique en Europe*, pp. 73-91, [en ligne] <https://books.openedition.org/pub/25481?lang=fr>.
- MARTENS DAVID, « La pseudonymie. Un mode de dédoublement auctorial » dans MARTENS DAVID, *La Pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », n°123, 2016, pp. 39-43, [en ligne] <https://lirias.kuleuven.be/1720823?limo=0>.
- MOLINERO STÉPHANIE, « Le concept de « musique populaire » à l'épreuve de la réalité sociale du fait rap en France », 2007, dans *Musiques populaires : une exception francophone ?*, [en ligne] http://iaspmfrancophone.online.fr/colloque2007/Molinero_2007.pdf.
- PECQUEUX ANTHONY, « La violence du rap comme katharsis : vers une interprétation politique », dans *Volume !*, 3:2, 2004, [en ligne] <http://journals.openedition.org/volume/1959>.

Articles, analyses et rubriques sur le rap, la misogynie et le sexisme

- ARNAUD, « Seth Gueko : “Le clash, c'est la plus grande forme de fanatisme” », *Booska-p*, 04/09/2015, [en ligne] <https://www.booska-p.com/new-seth-gueko-le-clash-c-est-la-plus-grande-forme-de-fanatisme-n51218.html>.
- B2, « Cinq à Seth Gueko », *ABCDR du son*, 21/01/2019, [en ligne] <https://www.abcdrduson.com/interviews/cinq-a-seth-gueko/>.
- DAMMAN SIMON, « Dans la gueule du rap belge », *L'Écho*, [s.d.], [en ligne] <https://multimedia.lecho.be/rap-belge/>.
- GUÉRIN MARIE, « Le sexisme dans le rap, ça vous dérange ? », *Elle*, 13/02/2018, [en ligne] <https://www.elle.be/fr/1084-le-sexisme-dans-le-rap-ca-vous-derange.html>.
- JUANOLE LÉO, « Musique : Pourquoi Damso est-il le phénomène rap de la décennie ? », *Vanity Fair*, 18/09/2020, [en ligne] <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/story/pourquoi-damso-est-il-le-phenomene-rap-de-la-decennie-/12491>.
- LA RÉDAC, « Le « saal », pilier philosophique de l'oeuvre de Damso », *Backpackerz*, 2018, [en ligne] <https://www.thebackpackerz.com/le-saal-pilier-philosophique-oeuvre-damso/>.
- LEBRETON FRANCE, « Le rap expliqué aux parents », *La Croix*, 30/10/2018, [en ligne] <https://www.la-croix.com/Famille/Parents-et-enfants/Le-rap-explique-parents-2018-10-30-1200979656>.

- LEPRINCE CHLOÉ, « “Assassins de la police” : histoire d’un slogan né d’une hallucination collective », *France Culture*, 10/12/2018, [en ligne] <https://www.franceculture.fr/musique/assassins-de-la-police-histoire-dun-slogan-ne-dune-hallucination-collective>.
- NICO, « Seth Gueko : “Je valide à mort Bigard” », *ABCDR du son*, 06/05/2013, [en ligne] <https://www.abcdrudson.com/interviews/seth-gueko/>.
- NUNSKUO, *Les styles de rap français*, *Nunsuko*, 12/02/2015, [en ligne] <https://www.nunsuko.com/genres-styles-rap-francais.html>.
- ODOLA OCTAVE, « Quand le rap français séduit le monde », *Slate*, 14/01/2020, [en ligne] <http://www.slate.fr/story/186227/musique-rap-francais-exportation-etranger-youtube-fans-anglophones-collaborations-concerts>.
- PARIS MATCH BELGIQUE, « *Damso prend publiquement position sur l’affaire Roméo Elvis* », *Paris Match*, 29/09/2020, [en ligne] <https://parismatch.be/actualites/societe/433673/damso-prend-publiquement-position-sur-laffaire-romeo-elvis>.
- PERRIN JEAN-ÉRIC, « La Chevalière - Critique », *Amazon*, 2019, [en ligne] <https://www.amazon.fr/Chevalière-Seth-Gueko/dp/B002391RW6>.
- QUEFFELEC DERWELL, « Damso, l’engagement derrière les textes », *France Culture*, 12/10/2020, [en ligne] <https://www.franceculture.fr/musique/damso-lengagement-derriere-les-textes>.
- RAMPAZZO THÉO, « Accusé de sexisme, Damso n’écrira pas l’hymne belge pour le Mondial de football », *Le Figaro*, 09/03/18, [en ligne] <https://www.lefigaro.fr/musique/2018/03/09/03006-20180309ARTFIG00142-accuse-de-sexisme-damso-n-ecrira-pas-l-hymne-belge-pour-la-coupe-du-monde-de-football.php>.
- ROD GLACIAL, « Les dix commandements du Rap Français », *Red Bull*, [s.d.], [en ligne] <https://www.redbull.com/fr-fr/music/rap-conseils>.
- ROLLAND ALICE, « La white trash, le futur du swag ? », *FastNCurious*, 10/04/2017, [en ligne] <http://fastncurious.fr/2017/04/10/white-trash-futur-swag/>.
- TEAM MOUV’, « Qui sont les 10 rappeurs les plus écoutés de la décennie sur Spotify en France ? », *Mouv’*, 03/12/2019, [en ligne] <https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/qui-sont-les-10-rappeurs-les-plus-ecoutes-de-la-decennie-sur-spotify-355974>.
- TEAM MOUV’, « Rap français : la grande tendance du White Trash », *Mouv’*, [en ligne] <https://www.mouv.fr/rap-fr/rap-francais-la-grande-tendance-du-white-trash-257395>.

- « BPM - Damso », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/Damso-bpm-lyrics>.
- « Cicatrices - Alkpote », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/Alkpote-cicatrices-lyrics>.

- « Comment notre perception de la Virilité génère de la violence envers les femmes », *Mr Mondialisation*, 12/02/2020, [en ligne] <https://mrmondialisation.org/comment-notre-perception-de-la-virilite-genere-de-la-violence-envers-les-femmes/>.
- « Damso », *Mouv'*, [s.d.], [en ligne] <https://www.mouv.fr/personnes/damso>.
- « D'jà roulé - Damso », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/20882845>.
- « Enfant du destin - Sara », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/21292142>.
- « Game », *Culturap*, [en ligne] <https://culturap.fr/glossaire/cest-quoi-le-game/>.
- « Interview “Top m’en 3” de Seth Gueko, le meilleur punchliner de France », *Topito*, 21/08/2013, [en ligne] <https://www.topito.com/interview-seth-gueko>.
- « Le rap : symbole ultime de la misogynie ? », Be You Network, [s.d.], [en ligne] <https://www.beyounetwork.org/articles/le-rap-symbole-ultime-de-la-misogynie>.
- « Lexique du rap français », *Genius France*, [en ligne] <https://genius.com/Genius-france-lexique-du-rap-francais-annotated>.
- « Michto - Seth Gueko », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/albums/Seth-gueko/Michto>.
- « Monument - Alkpote », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/albums/Alkpote/Monument>.
- « Rap game », *Rapunchline*, [en ligne] <https://rapunchline.fr/category/rap-francais/rapgame>.
- « Seth Gueko », *Booska-P*, [s.d.], [en ligne] <https://www.booska-p.com/biographie-seth-gueko.html#albums>.
- « Sexationnel - Seth Gueko », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/Seth-gueko-sexationnel-lyrics>.
- « Tel père tel fils - Seth gueko & Stos », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/albums/Seth-gueko-and-stos/Tel-pere-tel-fils>.
- « Z. Kietu - Damso », *Genius*, [en ligne] <https://genius.com/11739952>.

Sources audiovisuelles

- ALKPOTE, « ALKPOTE feat. VALD | #EP1 - PLUS HAUT - Les Marches De l’Empereur Saison 3 », dans *YouTube*, 04/12/2017. URL : https://www.youtube.com/watch?v=T_X-BbsXXAk.
- Alohanews, « Damso | Julien vu par des médecins », dans *YouTube*, 21/06/2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=u5NeQPhwPME>.
- Alohanews, « Punchlife de Damso vues par la philosophie 1/2 », dans *YouTube*, 01/03/2019. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1cU3nzSmeGc>.

- Clique TV, « Clique x Damso : Clique Aime Like Follow », dans *YouTube*, 03/10/2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=YDnbh11ZETY>.
- Flash Info Sombre, « Sombre histoire racontée par Alkpote chez le psy », dans *YouTube*, 22/05/2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CNYzkwNKAQ>.
- Itaa, « Les explications de “Royal Cheese” (Ft. VALD) », dans *YouTube*, 24/12/2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LKOS7S9crYw>.
- ITBOYZ Productions, « SETH GUEKO : “Le Retour du Forain” Official Music Video », dans *YouTube*, 30/03/2011. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UPnMFUsKm8w>.
- Kalash972, « Mwaka Moon ft. Damso », dans *YouTube*, 06/10/2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UPnMFUsKm8w>.
- Léa Marchand, « Damso explique ses titres “Macarena”, “Une âme pour deux” (interview quotidien COMPLET) », dans *YouTube*, 13/06/2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=B0V7XdiHIH8>.
- Movieclips, « Scary Movie 3 (2/11) Movie CLIP - Rap Battle (2003) », dans *YouTube*, 02/10/2011. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9iSVgAZ6bSM>.
- Myth Syzer, « Myth Syzer Ft. Alkpote & Jok'air - Vilain (Clip Officiel) », dans *YouTube*, 13/03/2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=EZ_K0gvx2hU.
- Nicro, « Rap représentant Charleroi - Vidéo fun », dans *YouTube*, 07/01/2015. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UPnMFUsKm8w>.
- Ninho, « Problèmes du matin (Clip officiel) », dans *YouTube*, 11/11/2020. URL : https://www.youtube.com/watch?v=RXL_MW65ScI.
- Niska Officiel, « Tuba Life Feat. Booba », dans *YouTube*, 03/01/2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=JctVyGslOtw>.
- Rap Contenders, « Rap Contenders - Edition 1 - Nekfeu vs Logik Konstantine », dans *YouTube*, 14/01/2011. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=lFgRm5YHI8k>.
- Seth Gueko, « Seth Gueko - Dodo La Saumure [Clip Officiel] », dans *YouTube*, 16/02/2013. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Y6qrrPWTJ2k>.
- Seth Gueko, « Seth Gueko - Les chroniques du professeur Punchline », dans *YouTube*, 19/04/2013. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iCEIvt9HcMw>.
- The ankle breaker, « Zemmour : le rap est une sous culture d'analphabète », dans *Dailymotion*, 12/12/08. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x7pbx1>.
- VSOFFICIEL, « Lolita », dans *YouTube*, 07/12/2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rHIuX18zhDg>.